

Simone Malaguti

Filmische Interkulturalität

Zusammenfassung: Der folgende Beitrag stellt ein Analysemodell zur Arbeit mit Interkulturalität in der Filmbildung gegebenenfalls im Umgang mit Film vor, das interkulturelle Hermeneutik als Bedürfnis nach Sinnbildung und Verstehen mit poststrukturalistischer Theorie als Kritik an Sinnstabilität verbindet.

Die Beschäftigung mit Interkulturalität im Film ist zu einem populären Forschungsgegenstand der Kulturwissenschaft und der Filmbildung avanciert. Wie aber kann man das Thema mithilfe von Filmen thematisieren, ohne Interkulturalität auf ein Verständnis zu reduzieren, womit nur die «Anderen», die «Migranten» und der Kulturschock gemeint sind? Die Fremdeheitsforschung kann dafür neue Impulse geben. Dieser Beitrag reflektiert zunächst die Rolle von Fremdheit in der Filmgeschichte und schlägt dann ein Analysemodell vor, das film- mit kulturwissenschaftlichen Grundlagen vereint, um dabei Fremdheit als Schwerpunkt der Filmanalyse zu betrachten. Das Modell verbindet Ansätze der interkulturellen Hermeneutik als Bedürfnis nach Sinnbildung und Verstehen mit transnationaler Theorie als Kritik an Sinnstabilität. Als theoretische Grundlagen dienen Konzepte der Fremdheit¹, der Ambivalenz², der neoformalistischen Filmanalyse³ und der Arbeit mit Interkulturalität⁴.

- 1 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a. M. 1997.
- 2 Vgl. Kurt Lüscher, Hans R. Fischer: Ambivalenz bedenken und nutzen. In: *Familiendynamik* 2, 2014, S. 84–95.
- 3 Vgl. Kristin Thompson: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003, S. 427–464.
- 4 Vgl. Andrea Leskovec: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt 2011.

Film und Fremdheit

Bereits seit den ersten Filmprojektionen ist die Affinität von Film und Fremdheit unübersehbar: Das Medium nutzt den Reiz der Abwesenheit häuslicher Normalität und des Unterwegsseins als dramaturgischen Ausgangspunkt für die Enthüllung der Welt oder für die Darstellung kleiner Sensationen, fremder Wesen und abenteuerlicher Reisen. Das Anschauen der Fremdheit, ihre Entfaltung und Auflösung auf der Leinwand prägen den Film schon in seinen Anfängen. Mit der Zeit verliert sich diese anfängliche Fremdheit jedoch etwas: Sie wird durch den amerikanischen Realismus und den Ansatz spezieller Effekte banalisiert. Sie verliert auch an Umfang: Das Unterwegssein wird zum Synonym des Reisefilms, und der Reisefilm wird auf die Darstellung heldenhafter Handlungsfähigkeit und Beharrlichkeit auf ein Ziel hin reduziert. Es gibt ein *happy end* und die Protagonisten fahren als Helden zurück nach Hause. Das Thema des «fahrenden Volks»⁵ oder des «Standortwechselns»⁶ rückt in den Hintergrund und die Interkulturalität wird auf das Exotische reduziert.

Indem der europäische Film ab den 1950er-Jahren mit der klassischen Erzählstruktur bricht, rückt die filmische Fremdheit wieder in den Vordergrund. Zunächst geht es um Unterbrechungen in der Wirklichkeit und ihre Verfremdung, die durch spezifische filmsprachliche Mittel erreicht wird (z.B. *AUSSEER ATEM* [F 1960, R: Jean-Luc Godard] und *KATZELMACHER* [BRD 1969, R: Rainer Werner Fassbinder]). Schon in diesen Filmen geht es um das Standortwechseln, um Protagonisten, die auf der Flucht sind oder ihre Heimat verlassen haben. Schließlich mehren sich die Beispiele von Filmen, welche die Unterbrechungen in der Wirklichkeit anhand der Mobilität und des Kulturkontakts thematisieren. Es gibt ungefähr seit dem Jahr 2000 auch ein verstärktes wissenschaftliches Interesse an den oben genannten Aspekten in der Filmwissenschaft. Elsaessers Begriff «*Cinema of double occupancy*»⁷ zielt zum Beispiel auf die wenig privilegierten Protagonisten und auf ihre Fremderfahrung in diasporischen Gemeinschaften. Damit erweitert Elsaesser das Phänomen der Fremdheit um die kulturelle Ambivalenz.

Der Film kann also durch seine historische und ästhetische Entwicklung seine eigene Geschichte der Fremdheit erzählen und dadurch zum Verständnis der Interkulturalität als einer Komponente der Kulturgeschichte beitragen.

5 Thomas Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2004, S. 586.

6 Annette Deeken: *Reisefilme*. Remscheid 2004, S.17.

7 Thomas Elsaesser: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam 2005.

Interkulturalität

Angesicht des gesellschaftlichen Bedarfs an Fremdverstehen kann Film darüber hinaus interkulturelle Kompetenzen fördern, indem er die Zuschauer allgemein für die Bewusstmachung der Fremdheit sensibilisiert. Den Ausgangspunkt für diese Sensibilisierung bildet die Hermeneutik des Fremden.

Hier bieten sich die Abhandlungen Waldenfels' zum Verstehen des Fremden als Grundlage an. Er beginnt mit der Ablehnung der spektakulären oder exotischen Erfahrung, plädiert für die innere Fremdheit und verbindet die Fremderfahrung mit der Verfremdung vertrauter Erfahrung. Fremdheit ist somit nicht etwas Gegebenes, sondern Ergebnis einer individuellen Erfahrung, wenn vorhandene Verarbeitungsmuster herausgefordert werden. Waldenfels unterscheidet diese innere Fremdheit von der «interkulturellen» Fremdheit, welche das Fremdsein von einer Begegnung mit einem Sein außerhalb der gewohnten Ordnungsstrukturen des Selbst abhängig macht. Diese Begegnung ruft dann drei Fremdschaftslagen hervor:

- 1) eine alltägliche, deren Unvertrautheit und Unwissen durch das Erwerben von Orientierungsinformationen über die Umgebung zu überwinden ist;
- 2) eine strukturelle, die stattfindet, wenn das Subjekt Ereignissen begegnet, deren Wirklichkeits- und Wahrnehmungsregeln es nicht beherrscht, und die nur durch Lern- und Kommunikationsprozesse überwunden werden kann;
- 3) eine radikale Fremdheit, die sich durch Ereignisse oder Phänomene auszeichnet, die einer Wirklichkeitsordnung angehören, aber über deren Grenzen hinausgehen und keine eindeutige Auflösung zulassen. Sie ist insofern ambivalent und betont im Subjekt das Gefühl bestehender Alternativlosigkeit, der Unausweichlichkeit gewisser Ereignisse und der Leere zwischen Bruchstellen.

In dieser Perspektive ist Interkulturalität «eine Kommunikationssituation beziehungsweise ein Handlungsakt oder -prozess, der sich aus der Konfrontation mit dem Fremden ergibt»⁸ und Ambivalenz auslöst. In der Kommunikationssituation kann die Suche nach Sinn und Bedeutung mit Gefühlen oder Erfahrungen entgegengesetzter Kräfte und des Vaszillierens⁹, das heißt eines Hin- und Hergerissenseins zwischen zwei Polen, verbunden sein. Diese Auffassung von der Interkulturalität beharrt nicht auf dem Kulturbegriff im Sinne eines auf Nationen oder ethnisch definierte Gruppen bezogenen Systems, sondern zielt auf eine lebensnahe Perspektive: die alltägliche soziale Praxis, ihre Dynamik und ihr Resultat in Interaktionsprozessen. Im alltäglichen Leben sind wir uns der Fremdheit und der Prozesse des Oszillierens oder des Zögerns wenig bewusst. Wir werden entweder wegen äußerlicher oder subjektiver Umstände daran gehindert, Diskontinuität und Brechungen wahrzunehmen. Die Konsequenzen dieser Barriere sind uneffektiv.

8 Leskovec 2011, S. 45 f.

9 Lüscher, Fischer, S. 86.

Die Forschung stärkt sogar die Annahme, dass Fremdheit und Ambivalenz produktiv sind, da sie die persönliche Kreativität und die gesellschaftliche Innovation fördern.

Dazu kann der Film seinen Beitrag leisten. Wir nehmen die Wirklichkeit normalerweise als flüssiges Kontinuum wahr, auch wenn sie durch unseren Zugriff und Verstand fragmentiert wird. Denn unser menschliches Denken ist auf das Stillstellen von Bildern angewiesen. Durch die Auseinandersetzung mit stillgestellten Ausschnitten aus der Wirklichkeit blenden wir sowohl die tatsächliche Diskontinuität der Wirklichkeit als auch Überschüsse, Brüche, Widerständigkeiten aus und bändigen schließlich die Fremdheit.¹⁰ Dahinter stecken Normalitätsmechanismen bestehender Ordnung, die versuchen, uns den Anschein zu geben, Wirklichkeit sei sinnvoll, glatt oder normal. Anders ist das filmische Denken, das auf die Beweglichkeit angewiesen ist. Der Film teilt nicht nur die Wirklichkeit auf, er unterbricht sie dort, wo sie in der allgemeinen Wahrnehmung flüssig aussieht. Dann wiederum vernetzt der Film das, was in der Wirklichkeit als ununterbrochen wahrgenommen wird, und macht das Ununterbrochene sichtbar. Der Film bietet überdies die Möglichkeit, die Richtung der Wahrnehmung umzukehren, und den Sonderstatus, «ein halbsubjektives Bild in Bewegung wahrzunehmen, das in der natürlichen Welt kein Äquivalent gibt.»¹¹

Die Fremdeheitsforschung im Film kann folglich zur Reflexion dieser Wahrnehmung und Sichtbarmachung beitragen. Das schließt die Eigendynamik von Fremdheit ein, das heißt die Verflechtung vom Eigenen und Fremden; die Dialogfähigkeit vom Inneren und Äußeren. Ähnlich untersucht Musil die Funktion des Films: Für ihn prägen die «Filmstreifen»¹² und das Kamerabewusstsein das menschliche Denken, sodass sich die visuellen Inputs von Außen mit den inneren Bildern verschränken und den Menschen somit «von außen nach innen» umgestalten. Diese Dynamik löst im Zuschauer eine innere Umgestaltung aus, führt zuerst zu einem Selbstentzug, dann zu einer Selbsterziehung. Die Vernetzung von Innen und Außen, von Gefühl und Vernunft, von Subjektivem und Sozialem nennt er *Filmstreifendenken*. Diese filmische Dynamik betrachtet Ejchenbaum wiederum als «ununterbrochenen Prozess innerer Rede»¹³, in der Unterbrechungen, Irritationen, Vergleiche, Oszillieren, Ambivalenzen und Verfremdungen in den Vordergrund rücken und vom Zuschauer eine schnelle Technik des Enträtselns fordern.

Das Zusammengehen der Welt(en), die tendenzielle Auflösung flüssiger Wirklichkeit und kulturelle Neuorientierung werden gerade in der Ausbildung verstärkt

10 Hanne Walberg: *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*. Bielefeld 2011, S. 179.

11 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997, S. 104.

12 Robert Musil: Brief an Bernard Guillemin vom 26. Januar. In: Ders. *Briefe*. Bd. 1 (= 1901–1941), Reinbek b.H. 1981, S. 497.

13 Boris Ejchenbaum: Probleme der Filmstilistik. In: Albersmeier 2003, S. 108.

in Form von interkulturellen Fragenkomplexen behandelt. Da kulturelle Interdependenzen unvermeidbar sind und mehr als je zuvor selbstverständlich geworden sind, geht es dabei vor allem um die Untersuchung des Fremdseins, der Ungewissheit, der Ambivalenz sowie um die Problematik absoluter Wahrheitsansprüche und des Umgangs mit der Wertrelativität. Und so wie es richtig ist, über Integration zu sprechen, ist es auch sinnvoll, Fremdheit als Voraussetzung dafür zu analysieren. Gerade die transkulturellen Filme bedienen sich unterschiedlicher Formen der Fremdheit.

Filmische Interkulturalität

Was bedeutet dies nun für die Filmanalyse oder die Behandlung der filmischen Interkulturalität in der Filmbildung? a) Dass Film eine Schatzkammer für die Untersuchung der Fremdheitslagen und Fremdheitsstile darstellt. b) Dass Film Zuschauer in die Fremdbezüge verwickelt und Kommunikationsprozesse auslöst. c) Dass es die Aufgabe einer filmischen Interkulturalität ist, eine Hermeneutik des Fremden in der Filmanalyse anzuwenden, die «sowohl Methoden zur Beschreibung und Auflösung des Fremden umfassen als auch ein Bewusstsein dafür entwickeln [sollte], dass Fremdes als unauflösbarer Rest bestehen bleiben kann»¹⁴. Somit wird der Film im deleuzianischen Sinne zu einem Angebot, das «Udenkbare im Denken»¹⁵ des Zuschauers herauszufordern. Um diese Aufgabe zu erfüllen, setzt sich die Analysearbeit nach Leskovec aus vier Schritten zusammen: Sie besteht aus 1) der Basisanalyse, 2) dem Erkennen und Erfahren des Fremden, 3) der Beschreibung und 4) der Reflexion darüber.

Im Umgang mit der filmischen Interkulturalität entspricht die Basisanalyse¹⁶ der Arbeit mit der referenziellen und expliziten Ebene der Bedeutung sowie mit der realistischen filmischen Motivation. Hier geht es um das Verstehen der dargestellten filmischen Wirklichkeit. Danach nimmt der Zuschauer die filmische Darstellung mit seinem Welt- und Kunstvorwissen wahr und entsprechend versteht er – oder nicht – die Positionen, Aussagen oder Geschehnisse im Film. Der Zuschauer muss bei der Basisanalyse am elementaren Verstehen von formalen und ästhetischen Inhalten arbeiten, um dann pointiert das Geschehen zusammenzufassen.

Erst nachdem der Zuschauer Wissenslücken geschlossen hat, tauchen bei ihm implizite Bedeutungen auf, die ihn über die Ebene des einzelnen Werks hinaustra-

14 Andrea Leskovec: Textzentrierte interkulturelle Literaturwissenschaft literarischer Texte. In: Franciszek Gruzca (Hg.). *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Frankfurt a.M. 2012, S. 46.

15 Gilles Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. 1997, S. 219.

16 Thompson, S. 433–436.

gen. In diesem zweiten Schritt geht es erst einmal um das Erkennen und Erfahren von Filmstellen, die dem Zuschauer unklar, unverständlich und befremdlich vorkommen. Nach Leskovec geht es bei diesem Schritt nicht um das, «was verständlich ist, sondern das Nichtverstehen oder die Störungen, Irritationen und Widersprüche werden hervorgehoben [...]»¹⁷. Um diese Unklarheiten zu bewältigen, muss der Zuschauer eine gewisse Distanz zum Film schaffen und die kompositionelle Motivation des Films wahrnehmen. In diesem Schritt ist der Zuschauer also konfrontiert mit Verfahren der Filmästhetik und allgemeinen Konventionen der Filmpoetik, die ihn zwingen, etwas in Erfahrung zu bringen, dies zu überdenken und dann daraus weitere Schlussfolgerungen zu entwickeln.

Diese Konfrontation und das Nachdenken über bestimmte Filmstellen beziehungsweise Irritationsstellen führen zu deren Beschreibung, «was genaue Beobachtungsgabe und Artikulationsfähigkeit notwendig macht»¹⁸. Darüber hinaus erfordert die Beschreibung die Arbeit an den kompositionellen und transtextuellen Motivationen des Films. Anhand des Grundinstrumentariums an filmwissenschaftlichen Begriffen und Verfahren wird der filmische Diskurs mit seinen Brechungen oder Betonungen spezifischer Motivationen, Erwartungen und Assoziationen beschrieben. Nach dem neoformalistischen Ansatz ist diese Vorgehensweise (das Festhalten an und das Abweichen von solchen Hintergrundnormen) das Ziel der Filmanalyse. Hierbei kann Waldenfels' Abhandlung zum Verstehen des Fremden (alltägliche, strukturelle oder radikale Fremdheit) als erste Beschreibung der filmischen Interkulturalität dienen.

An diesem Punkt erreicht die Analyse eine symptomatische Ebene, das heißt, der Film wird ein Zeichen für etwas oder er vermittelt den Eindruck von einer bestimmten Fremdeitslage.

Für die Reflexionsarbeit erörtert Leskovec eine Reihe von Orientierungsfragen¹⁹, die wir hier abgeändert für die Filmanalyse vorschlagen und erweitern: Wie/ wodurch erregt der Film Aufmerksamkeit oder stört die Wahrnehmung? Verweist der Film oder Szenen daraus auf die Problematik der Konstruiertheit von Wirklichkeit, Wahrnehmung, Fremd- und Eigenbildern? Wo und wann werden Normalisierungsprozesse eingeleitet und wann werden sie unterbrochen? Inwiefern thematisiert der Film Fremdheit: auf welcher Ebene (referenziell, explizit, implizit, symptomatisch), aus welcher Motivation (kompositionell, realistisch, transtextuell, künstlerisch), als zentrales Thema, als Strukturelement, als Umgangsform (Annäherung an oder Vermeidung von Fremdheit)? Inszeniert der Film die Auflösung von Ungewissheit und Ambivalenz? Inszeniert der Film den Umgang mit Ambivalenz? Inszeniert der Film Auflösung von Homogenität?

17 Leskovec 2011, S. 115.

18 Ebd., S. 116.

19 Ebd., S. 117.

Fazit

Durch eine auf die Filmwahrnehmung und phänomenologische Annäherung der Zuschauer zurückgreifende Herangehensweise kann Interkulturalität in die Filmanalyse und in die Filmbildung eingeführt werden. Sie trägt auch dazu bei, neues Interesse für transkulturelle Phänomene zu wecken und die Erweiterung des Interkulturalitätsverständnisses um den Begriff der Fremdheit im Sinne eines kulturübergreifenden, allgemeinen Phänomens voranzutreiben.