

Staatlich geförderte Filmproduktion in Island: nationales und/oder transnationales Kino einer «kleinen Nation»?

Zusammenfassung: Für *small national cinemas*, wie das isländische, sind Spielfilme wichtige Räume der Aushandlung nationaler Identität. Nationale und transnationale Affinitäten sind die Grundvoraussetzung für die isländische Filmproduktion, sie bilden das Spannungsfeld innerhalb dessen sich die isländischen Produktionen positionieren. Anhand von *COLD FEVER* (IS 1995), 101 *REYKJAVÍK* (IS 2000) und *MAMMA GÓGÓ* (IS 2010) werden die Einflüsse transnationaler Tendenzen der Filmwirtschaft auf die filmische Aushandlung nationaler Identität diskutiert. Es zeigt sich, dass die Aushandlung nationaler Identität in den Filmen nicht verdrängt, sondern zum Teil sogar noch gestärkt wird.

* * *

«Lange war nur das Wort auf Island. Plötzlich – einer Eruption auf der Vulkaninsel Surtsey nicht unähnlich – kam der Film.»¹ Diese Beschreibung der isländischen Filmgeschichte zeigt eine große Nähe zur geografischen Identität der Insel und hat auch ihre Richtigkeit in Bezug auf die hohe Spielfilmproduktivität im Vergleich zur geringen Bevölkerungszahl. Mit dem plötzlichen Beginn isländischer Filmproduktion ist der Zeitpunkt der Einrichtung einer staatlichen Filmförderung durch den *Icelandic Film Fund* 1978/79 gemeint. Isländische Filmproduktionen gab es jedoch schon lange vor diesem Zeitpunkt.

Die frühen Kurzfilmproduktionen der ersten, dänischen Kinobetreiber auf Island ab 1906 zeigten aktuelle, lokale Begebenheiten², erfreuten sich

1 Ährlung, Jannike: «Der Mann ist ein wandelndes Kino», <http://www.titel-forum.de/scandi/fiori.htm> (17.09.2003).

2 Vgl. Bernharðsson, Eggert Þór: «Landnám lifandi mynda. Af kvikmyndum á Íslandi til 1930». In: Elísson, Guðni (Hg.): *Heimur kvikmyndanna*. Reykjavík: Forlagið 1999, S. 803–831.

bei ihrem Publikum großer Beliebtheit und wurden mit nicht geringem Stolz als «isländisch» bezeichnet.³

Die reiche isländische Literatur diente früh als Grundlage für Filmproduktionen, wenn auch zunächst nur ausländischen Filmemachern. Am Beispiel der Verfilmung von *SAGA BORGARÆTTARINNAR* (IS 1919), die auf der literarischen Vorlage von Gunnar Gunnarsson basiert,⁴ wird deutlich, welche Bedeutung die Art der filmischen Aufarbeitung und Darstellungen nationaler isländischer Identität für die Isländer hatte. Eggert Þór Bernharðsson beschreibt, wie seiner Zeit im *Morgunblaðið* berichtet wurde, dass der damals in Dänemark lebende Autor Gunnar Gunnarsson selbst mit zu den Filmaufnahmen nach Island kam, um sicher zu stellen, dass der Film so isländisch wie möglich werde. Kurz zuvor war in den isländischen Kinos der Film *BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU* (SE 1919) zu sehen gewesen, der für eine kontroverse Diskussion gesorgt hatte: Der auf einer Geschichte des Isländers Jóhann Sigurjónsson basierende Film war nicht auf Island gedreht worden, sondern in Schweden und Lappland, und das *Morgunblaðið* vom 22.07.1919 schrieb:

Ausländische Filmfirmen zeigen nun Interesse an Island und isländischen Themen. FJALLA EYVIND wurde verfilmt – aber nicht hier, sondern im Norden von Lappland und der Film hat die Reykjaviker mit eigenen Augen sehen lassen, dass er trotz aller Unkosten und Sorgfalt nicht den isländischen Ton hat. Es handelt sich hier um eine falsche und fehlerhafte Beschreibung Islands, wie es sein musste, wenn kein isländischer Regisseur bei den Filmaufnahmen beratend mitgewirkt hat.⁵

Mit der Gründung der EDDA-Filmfirma 1949 wurde das Ziel verfolgt, mit Hilfe ausländischer Koproduzenten Spielfilme auf der Basis isländischer Literatur zu verfilmen.⁶ Wenngleich dies nur von mäßigem Erfolg gekrönt war,⁷ zeugt diese Initiative doch von der starken Motivation isländischer Filmemacher eine eigene, isländische Filmproduktion zu entwickeln.

Eine jüngere Entwicklung, die die isländische Filmproduktion auch in Bezug auf Rezeptions- und Repräsentationsaspekte in Beziehung zu Fra-

3 Vgl. Bernharðsson, Eggert Þór: «Ísland – Land kvikmyndanna?». In: *Lesbók Morgunblaðsins*, 20.05.1995, S. 4.

4 Vgl. Cowie, Peter: *Scandinavian Cinema. A survey of the films and film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden*. London: Tantivy Press 1992, S. 79.

5 Übersetzung der Autorin nach Bernharðsson, Eggert Þór: «Ísland – Land kvikmyndanna?», S. 4.

6 Vgl. Indriðason, Arnaldur: «Stofnun og saga kvikmyndaafyrirtæksins Edda-film». In: *Elisson: Heimur kvikmyndanna*, S. 887ff.

7 Die Firma produzierte gemeinsam mit ausländischen Partnern *SALKA VALKA* (IS 1954), *SJÓTFÍU OG NÍU AF STÓÐINI* (IS 1962) und *RAUÐU SKIKKJUNA* (IS 1967).

gen der isländischen nationalen Identität setzt, war die Einführung der Edda Filmpreise im Jahr 1999. Ebenso lassen sich innerhalb der staatlichen Filmförderung klare nationale Affinitäten finden, wie an diesem Auszug aus dem isländischen Filmgesetz deutlich wird: «Projects supported by the Icelandic Film Fund must have connections with Icelandic culture unless special cultural grounds exist for deciding otherwise».⁸ Beachtenswert ist dabei, dass von 1979 bis 2010 über 80% aller isländischen Spielfilmproduktionen durch den *Icelandic Film Fund* gefördert wurden. Durch diese gesetzliche und finanzielle Rahmenbedingung unterstützt und fördert der isländische Staat die Verständigung der isländischen Bevölkerung über ihre Identität als Angehörige der isländischen Nation. Die Aushandlung von Aspekten der nationalen isländischen Identität erfolgt in den Spielfilmen auf verschiedenen Ebenen, worauf später noch genauer eingegangen wird.

Die isländische Filmproduktion weist gleichwohl deutliche transnationale Tendenzen auf, die hauptsächlich aus dem sehr kleinen isländischen Markt resultieren. Spielfilmproduktionen stellen für isländische Filmemacher große finanzielle Risiken dar. Dies macht internationale Koproduktionen notwendig, sowohl um eine stabile finanzielle Basis für die Filmproduktionen zu schaffen als auch um den Export der Filmproduktionen zu erleichtern. Es wird deutlich, dass die nationalen und transnationalen Aspekte der isländischen Spielfilmproduktion gleichzeitig das Spannungsfeld und die Grundvoraussetzung für das *Icelandic national cinema* darstellen.

Mit dem Konzept des *national cinema*⁹ beschäftigt sich die angelsächsische Filmwissenschaft schon seit langem intensiv und auch kritisch.¹⁰ Gerade in den letzten Jahren wurden verstärkt neue Ansätze verfolgt, da ein Kritikpunkt am filmwissenschaftlichen Konzept des *national cinema* ist, dass es hauptsächlich bei der Betrachtung einzelner, meist westlicher oder europäischer *national cinemas* angewendet¹¹ und daher der Diversität des *world cinema* nicht gerecht

8 Regulation on the Icelandic Film Fund. Ministry of Education, Science and Culture, Chapter 1, Article 1, Nr. 229/2003, <http://eng.menntamalaraduneyti.is/Acts/nr/2438> (03.06.2007).

9 Da bislang kein deutschsprachiges Äquivalent zu der angelsächsischen, die Bedeutungsdimensionen von *national cinema* erfassende Bezeichnung eingeführt ist, werden hier die Bezeichnungen *national cinema* bzw. *Icelandic national cinema* verwendet.

10 Einen Überblick über diese Diskussion bieten Hjort, Mette; MacKenzie, Scott: *Cinema & Nation*. London, New York: Routledge 2000, S. 2ff.

11 Aus eben diesem Grund beleuchtet Andrew Higson seinen eigenen Artikel aus dem Jahr 1989 (Higson, Andrew: «The Concept of National Cinema». In: *Screen* Jg. 30, 1989, H. 4, S. 36–46) in «The Limiting Imagination of National Cinema» in Hjort u.a.: *Cinema & Nation*, S. 63–74, von einem kritischen Standpunkt.

werde.¹² Daneben erfolgte eine Differenzierung in Bezug auf *small national cinemas*, ein Ansatz, der auch für die Forschung zu *European national cinema/s* einen wichtigen Aspekt darstellt.

Mette Hjort und Duncan Petrie setzen sich in *The Cinema of Small Nations*¹³ intensiv mit dem Konzept von *small national cinema/s* auseinander und fragen nach einer Definition dessen, was unter *small national cinema/s* verstanden werden kann. In *Small Nation, Global Cinema*¹⁴ diskutierte Mette Hjort im Hinblick auf filmwissenschaftliche Forschung bereits Überlegungen zur Definition von *small nation/s*, die sich vornehmlich auf die Grundlagen der Beschäftigung anderer Fachdisziplinen mit *small nation/s* beziehen. Hjort u.a. erläutern, dass die Identität kleiner Nationen im filmwissenschaftlichen Kontext eher eine intuitive Größe darstelle als ein tatsächliches analytisches Werkzeug und die Definition von *small national cinema/s* sich vor allem auf folgende Unterscheidung konzentriere: «a small country that produces films and the idea of a country that produces a small number of films. While the two categories may overlap, and often do, they do not necessarily coincide.»¹⁵ Eine eindeutige Definitionsweise sei bislang nicht gefunden und daher existiere bisher auch kein deutlicher Konsens über das Konzept von *small national cinema/s*.¹⁶ Die Vielfältigkeit in der Diskussion um eine Definition und Kategorisierung von *small national cinema/s* entspricht der prozesshaften Veränderlichkeit der *national cinemas* und wird ihr daher gerechter, als es mit fest vorgeschriebenen Kategorien der Fall wäre. Trotzdem setzen sich Hjort u.a. mit möglichen Maßstäben zur Einordnung eines *national cinema* anhand von Zahlengrößen einer Nation auseinander, die ihre Ursprünge in soziologischen, bildungs-, wirtschafts- und politikwissenschaftlichen Forschungskontexten haben, wie Bevölkerungszahl, Größe des internen Marktes, geographische Größe, Bruttoinlandsprodukt, aber auch politischer Unabhängigkeit. Island ist als Fallstudie eines *small national cinema* in *The Cinema of Small Nations* integriert und wird sogar als eine Ausnahme im Bereich der extra kleinen *national cinemas* charakterisiert:

12 Vgl. hierzu auch Crofts, Stephen: «Reconceptualising National Cinema/s». In: *Quarterly Review of Film and Video* Jg. 14, 1993, H. 3, S. 49–67.

13 Hjort, Mette; Petrie, Duncan: *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, S. 3ff.

14 Hjort, Mette: *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2005.

15 Hjort u.a.: *The Cinema of Small Nations*, S. 3.

16 Vgl. ebd., S. 4f.

A noteworthy exception, however, is Iceland with a population of just over 300,000 and a film industry that has produced sixty feature films since 1978. As a film-producing micro-state, Iceland is included here as a case allowing for an exploration of the extra-small factor.¹⁷

Wenngleich die Anzahl der produzierten Spielfilme mittlerweile auf über 120 angestiegen ist, kann das *Icelandic national cinema* anhand der von Hjort u.a. genannten Faktoren sicher als ein kleines Kino einer kleinen Nation gelten.

Das *Icelandic national cinema* sollte jedoch nicht nur aus produktionsorientierter Sicht beleuchtet werden. Der Begriff *Icelandic national cinema* macht es ebenso nötig nachzufragen, inwieweit sich die isländischen Filmproduktionen im Sinne eines *national cinema* mit der Aushandlung nationaler isländischer Identität beschäftigen. Im Rahmen einer derartigen Begriffsverwendung weist das Konzept des *national cinema* über die Produktionskontexte hinaus und der Fokus erweitert sich von einer hauptsächlich produktionsorientierten Perspektive um eine inhaltlich orientierte Sichtweise. In diesem Kontext muss die Diskussion zum Konzept des *national cinema* innerhalb der Filmwissenschaft reflektiert werden, denn in den vergangenen Jahren wurde der Schwerpunkt filmwissenschaftlicher Forschung eher auf Aspekte wie den des Transnationalen gelegt,¹⁸ sodass der Aspekt des Nationalen mehr und mehr aus dem Blickfeld geriet. Dabei ist das Nationale grundlegende Voraussetzung für das Transnationale und so führt auch Andrew Higson diverse Argumente an, warum das Konzept des *national cinema* nicht beiseite gelegt werden könne.¹⁹ Die Herausforderung bestehe darin, beide Aspekte zu berücksichtigen.²⁰

Für die filmwissenschaftliche Forschung zur spielfilmischen Aushandlung nationaler Identität, unabhängig von der Größe der Nation, ist zum einen das theoretische Verständnis des Konzepts von *national cinema* zentral. Zum anderen wird eine geeignete filmanalytische Untersuchungsmethode des Filmmaterials benötigt. Für die Kombination beider wird an dieser Stelle folgender Ansatz vorgeschlagen.

Ein Großteil der Forschung zu *national cinema* basiert auf der Definition der Nation von Benedict Anderson: «[...the nation] is an imagined political

17 Ebd., S. 4.

18 Gerade bei der Forschung zu den *nordic cinemas* wurde ein Schwerpunkt auf diesen Aspekt gelegt, wie z.B. in Nestingen, Andrew; Elkington, Trevor G.: *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University Press 2005.

19 Vgl. Higson: «The Limiting Imagination of National Cinema».

20 Vgl. Hjort u.a.: *Cinema & Nation*, S. 7.

community – and imagined as both inherently limited and sovereign.»²¹ Neben ihrer weitläufigen Akzeptanz besteht Kritik an der Anwendung dieser Definition auf das Medium Film: Da sie keinen Zusammenhang zum Medium Film herstelle, sei ihre Relevanz für das Konzept des *national cinema* innerhalb der Filmwissenschaft in Frage gestellt.²²

Die Verbindung zwischen Andersons Definition und dem Konzept des *national cinema* und damit einhergehend auch ihre Relevanz für die Filmwissenschaft lässt sich jedoch vor allem an einem Begriff festmachen: *imagined*. Er verbindet die theoretische Basis des Konzepts *national cinema* mit wesentlichen filmanalytischen Aspekten bei der Forschung zur Aushandlung nationaler Identität im Spielfilm miteinander. Auf welche Weise dies möglich wird, sei anhand der Filmfigurenanalyse näher erläutert.

Jens Eder stellt für den genannten Zusammenhang relevante Überlegungen zur Figurendarstellung, -vorstellung und -rezeption an. Nach Eder werden Figuren unter Zuhilfenahme der Vorstellungskraft der Zuschauer durch die «fiktionale Kommunikation» zwischen Filmemachern und Rezipienten konstruiert.²³ Das Konzept der Filmfigur basiert also auf dem Prinzip der Vorstellung. Dies trifft in analoger Weise auch auf das Konzept der Nation zu, die nach der Definition von Anderson ebenfalls ein Konstrukt der Vorstellung sei.²⁴ Neben der Analogie der beiden Konzepte lassen sich diese Überlegungen in Bezug auf die spielfilmische Aushandlung nationaler Identität weiterentwickeln. Die Vorstellung einer Nation setzt sich aus einer Vielzahl von Aspekten und Impressionen zusammen. Filmrezipienten entwickeln Vorstellungen filmisch präsentierter Nationen durch die Wahrnehmung der Filmfiguren. Dies verbindet sich wiederum mit der nicht-filmisch konstruierten Vorstellung der betreffenden Nation.

Um die spielfilmische Präsentation einer Nation zu untersuchen, ist eine Betrachtung von Aspekten sinnvoll, die im engen Zusammenhang mit nationaler Identitätskonstruktion stehen. Da in Spielfilmen Filmfiguren innerhalb bestimmter Räume im Rahmen bestimmter thematischer Kontexte agieren, sind die Analyseaspekte *agenda-setting*, Handlungsorte und die bereits ange-

21 Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. London, New York: Verso 2006 [1983], S. 5f.

22 Im Zusammenhang mit der Forschung zum *Icelandic national cinema* tut dies z.B. Norðfjörð, Björn Egir: *Icelandic Cinema: A national Practice in a Global Context*. Unveröffentlichte Dissertation, University of Iowa 2005, S. 80f.

23 Eder, Jens: *Die Figur im Film*. Marburg: Schüren 2008, S. 69.

24 Die von Anderson beschriebene Begrenztheit der vorgestellten Gemeinschaft ist ebenso von Bedeutung, da sich nationale Unterschiede an diesen Grenzen manifestieren.

sprochenen Filmfiguren für die Betrachtung der spielfilmischen Verhandlung nationaler Identität von zentraler Bedeutung. Diese Relevanz der Definition der Nation von Anderson trifft wie im Fall der Filmfigurenanalyse auch auf die Untersuchung der filmisch verarbeiteten Themen und der Handlungsorte zu. Für das Verständnis dieser beiden letztgenannten Aspekte ist ebenfalls die Vorstellungskraft innerhalb der Kommunikation zwischen den Filmemachern und den Rezipienten essentiell. Alle drei Analyseebenen bieten zudem die Möglichkeit, nationale und transnationale Aspekte näher zu beleuchten. Während beide Aspekte vielfach als konkurrierend dargestellt werden, sei hier davon ausgegangen, dass transnationale Aspekte von Spielfilmen und Filmproduktionen Teile der *national cinemas* sind und damit auch Teile des filmischen Aushandlungsprozesses nationaler Identität.

In Bezug auf die obigen Ausführungen stellt sich die Frage, ob Konsequenzen und Einflussnahmen durch die transnationalen Tendenzen auf die Filminhalte unvermeidbar und nachweisbar sind. Ebenfalls ist von Interesse, ob sie die Funktion der Spielfilme bezüglich der Aushandlung nationaler Identität beeinflussen.

Anhand der Spielfilme *COLD FEVER* (IS/D/DK/USA 1995), 101 *REYKJAVÍK* (IS/DK/F/N 2000) und *MAMMA GÓGÓ* (IS/D/N 2010), drei internationalen Koproduktionen der jüngeren Vergangenheit, werden diese Fragen nun exemplarisch beleuchtet und anhand von Beispielen des *agenda-setting*, der Handlungsorte und der Filmfiguren besprochen.

COLD FEVER erzählt die Geschichte eines jungen, japanischen Geschäftsmanns, der im Winter nach Island reist, um eine Gedenkzeremonie für seine dort bei einem Unfall verstorbenen Eltern durchzuführen. Das *agenda-setting* offeriert eine Entdeckung Islands durch die Perspektive eines Ausländers und eine humorvolle Betrachtung diverser Aspekte nationaler isländischer Identität wie z.B. die Darstellungen des Glaubens an Elfen und Geister und die Performanz traditioneller Tätigkeiten und Riten. Island wird mithilfe von Bildern präsentiert, die Marker lokaler Identität beinhalten. Zwar handelt es sich bei der winterlichen Darstellung Islands um touristisch eher unbekanntere Ansichten des Landes, aber der Film integriert viele leicht wieder erkennbare Orte (z.B. die Silhouette Reykjavíks, den Gullfoss und das Gebiet der heißen Quellen beim Geysir Strokkur). Die Landschaftsdarstellungen heben, teils im Zusammenspiel mit der Filmmusik, inhaltliche Informationen hervor, die im Zusammenhang mit der nationalen Identität stehen, wie die Darstellung mystischer Atmosphäre im Kontext des Elfen- und Geisterglaubens der Isländer. *COLD FEVER* ist einer der ersten isländischen Spielfilme, der nachdrücklich

transnationale Ansätze im Bereich der Filmfiguren verfolgt. Der Einsatz internationaler Filmfiguren, besetzt mit ausländischen Schauspielstars (Masatoshi Nagase, Fisher Stevens) bietet ausländischen Zuschauern nicht-isländische Identifikationsfiguren. Ihre Integration versprach verbesserte Exportchancen für den Film. Die isländischen Figuren des Films werden anhand bestimmter Marker nationaler Identität als isländisch charakterisiert. Dazu gehören neben Attributen der äußeren Erscheinungsweise (z.B. isländischer Wollpullover) auch Verhaltensmerkmale, wie das Essen traditioneller isländischer Speisen oder einem deutlich hörbaren isländischen Akzent beim Englischsprechen.

Der Film 101 REYKJAVÍK handelt von dem Isländer Hlynur, der es sich in seiner selbst gewählten Arbeitslosigkeit bequem gemacht hat und noch immer bei seiner Mutter im Innenstadtbereich Reykjavíks lebt. Hlynurs Leben ändert sich, als seine Mutter ihm ihre lesbische Freundin Lola vorstellt, in die sich Hlynur verliebt. Er gerät in eine komplizierte Situation als sich herausstellt, dass sowohl seine Freundin Hófy vermeintlich von ihm schwanger ist als auch Lola, mit der er einen one-night-stand hatte. Der Film präsentiert Themen, die zwar international gültig sind, hier jedoch auf nationale Weise aufgearbeitet werden (z.B. Homosexualität und der Umgang damit in der isländischen Gesellschaft). Im Kontrast zu COLD FEVER nutzt 101 REYKJAVÍK vornehmlich das Stadtzentrum Reykjavíks als Handlungsort. Gleichwohl sind die Bilder der Stadt mit Bedacht gewählt und dienen nicht einer urbanen Anonymisierung des Filmgeschehens. Zahlreiche Ansichten mit Markern lokaler Identität ermöglichen eine Verortung des Filmgeschehens nach Reykjavík bzw. Island. Beispielhaft seien hier Ansichten öffentlicher Gebäude wie der Universität Islands oder des Rathauses Reykjavíks mit ihrer charakteristischen Architektur genannt, oder auch Ansichten wie die des Gebäudes der isländischen Oper mit der Aufschrift *Íslenska Óperan*. Die Unwirtlichkeit der winterlichen isländischen Landschaft wird in 101 REYKJAVÍK wie in COLD FEVER deutlich ins Bild gesetzt. In Bezug auf die Filmfiguren zeigt auch 101 REYKJAVÍK einen klaren transnationalen Ansatz, da die Figur der Lola im Kontrast zur literarischen Vorlage als Ausländerin konzipiert wurde. Diese Anpassung ermöglichte die Integration einer Identifikationsfigur für ausländische Zuschauer und gleichzeitig die Betonung von Unterschieden der im Film präsentierten nationalen Identitäten. Erst durch diesen Kontrast wirken die Darstellungen bestimmter isländischer Charakteristika in deutlicher Weise. So begrüßt Hlynurs Freund Þröstur die frierende Spanierin Lola in Reykjavík mit den Worten «Welcome to Siberia! [...] I tell you one good thing about this place: no insects, except Hlynur!». Weiter ergänzt Hlynur: «Yes there's no insects, no trees, no nothing! The only

reason why people live here is because they were born here!» [00:26:22]. Der Sinn dieser Erläuterung ergibt sich aus der Tatsache, dass Lola keine Isländerin ist. Die Präsentation isländischer Filmfiguren weist aber auch klare nationale Referenzen auf. Der Protagonist definiert dich als Kind einer Lesbe und eines Alkoholikers. Der Alkoholiker, so Hlynur, lebe im Gegensatz zur Lesbe schon lange auf Island, während die Lesbe aus Dänemark und Großbritannien nach Island gekommen sei [01:17:08].

MAMMA GÓGÓ präsentiert eine autobiographische Geschichte des Regisseurs Fridrik Þór Friðriksson. Der Protagonist, ein namenloser isländischer Filmregisseur, sieht sich nach der Premiere seines Spielfilms mit dem Titel «Börn náttúrunnar» mit großen finanziellen Schwierigkeiten konfrontiert, da der Film vom isländischen Publikum nicht angenommen wird. Zusätzlich muss er sich mit der Alzheimer-Erkrankung seiner Mutter auseinandersetzen. Auch diese Themen haben internationale Gültigkeit, weisen aber eine nationale Bearbeitungsweise auf z.B. durch die autobiographischen Elemente und klare Referenzen zur isländischen Filmgeschichte. Durch die Integration von Ausschnitten aus den Filmen BÖRN NÁTTÚRUNNAR (IS 1991) und 79 AF STÖÐINNI (IS 1962) reflektiert MAMMA GÓGÓ filmhistorische Vergangenheit und verwebt Fiktion und Realität miteinander. Der Protagonist führt wie folgt in seinen neuen Spielfilm ein:

I also hope that the discussion that this film will stimulate, will lead to better conditions for old people. Despite having difficulties finding investors [...] I managed to complete it by putting into it everything I have [...]. [...] „Children of Nature“ is in a way my declaration of love for the Iceland I grew up in, for a society which has now disappeared and some of you will only learn about through my film. [00:00:42]²⁵

Durch diese Bezüge auf die isländische Gesellschaft entsteht ein starker Fokus auf die Aushandlung nationaler Identität. Es bleibt zu bedenken, dass sich diese inhaltliche Ebene nur Zuschauern erschließt, denen BÖRN NÁTTÚRUNNAR bekannt ist. MAMMA GÓGÓ beinhaltet mit den finanziellen Fehlspekulationen isländischer Banker ein weiteres für die isländische Gesellschaft spezifisches Thema: die isländische Finanzkrise 2008. Als Handlungsorte nutzt dieser Film charakteristische Ansichten isländischer Landschaft und Orte Reykjavíks, wie z.B. den Kinosaal des Háskóla Bíó in der Eröffnungsszene. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Handlungsorte in Bezug auf den Aspekt nationaler Identität unterschiedliche Informationen transportieren können. Nur für Rezipienten,

25 Im isländischen Originaltext spricht der Regisseur von den alten Menschen auf Island.

denen der Originalschauplatz geläufig ist, vermittelt diese Szene zusätzliche Informationen: Die Filmpremierre findet im größten Kinosaal Islands statt, der auch regelmäßig für nationale Fernsehübertragungen genutzt wird (z.B. dem nationalen Vorentscheid des Eurovision-Song-Contest oder der Vergabe der Edda Filmpreise). Diese Bedeutungsebene ist eng mit der nationalen Identität verknüpft. Die Filmpremierre von *BÖRN NÁTTÚRUNNAR* fand 1991 jedoch nicht in diesem Kino statt. Für *MAMMA GÓGÓ* wurde also eine Anpassung der filmgeschichtlichen Vergangenheit vorgenommen, möglicherweise weil *BÖRN NÁTTÚRUNNAR* international sehr erfolgreich war. 1992 wurde er für den Oscar in der Kategorie bester ausländischer Spielfilm nominiert.

Bei den Darstellungen der isländischen Filmfiguren in *MAMMA GÓGÓ* sind autobiographische Elemente nur ein Aspekt. Die Darstellung männlicher und weiblicher Figuren findet Entsprechungen in anderen isländischen Spielfilmen. Der Protagonist wird, was seine schwierige finanzielle Lage betrifft, als überraschend entspannt dargestellt, tut sich leid und wird nicht aus eigenem Antrieb aktiv, um etwas an seiner misslichen Lage zu ändern bzw. findet keine geeigneten Lösungen. Die weiblichen Figuren des Films werden dagegen als starke Charaktere präsentiert. Beides trifft auch auf die Hauptfiguren von *101 REYKJAVÍK* zu. Der Einsatz realer Personen des öffentlichen Lebens als Filmfiguren rückt die Figurendarstellungen in besondere Nähe zur isländischen Lebenswelt und zu Fragen nationaler isländischer Identität. So spielt Ólafur Grímsson sich selbst als an der Filmpremierre teilnehmenden isländischen Präsidenten. Daraus ergibt sich, ähnlich wie bei der Verwendung realer Schauplätze, eine enge Verwebung zwischen den fiktionalen Filmgeschichten und dem realen Leben. Häufig findet sich dabei auch eine große Relevanz im Sinne der Bedeutsamkeit für die nationale Identität.

Aufgrund ihrer Konzeption als internationale Koproduktionen weisen alle drei diskutierten Filme transnationale Ansätze auf. Konsequenzen aus diesen produktionsrelevanten, transnationalen Einflüssen auf die Filminhalte und die Aushandlung nationaler Identität sind zwar feststellbar, gleichzeitig verdrängen sie jedoch nicht das inhaltliche Aushandeln nationaler Identität. Im Gegenteil erfahren manche Aspekte nationaler Identität durch transnationale Ansätze in der Filmproduktion, wie die Integration ausländischer Filmfiguren in die Handlung, zum Teil sogar eine Stärkung. Die gewählten Filmthemen sind zwar international gültig, werden aber auf nationalspezifische Weise in den Filmen verarbeitet. Für *small national cinemas*, wie das isländische, sind Spielfilme wichtige Räume der Verhandlung nationaler Identität. Trotz des produktionsrelevanten Bedarfs an transnationalen Ansätzen bleibt in den drei

diskutierten Beispielen die Funktion der Spielfilme für die Aushandlung von Aspekten nationaler Identität erhalten.