

Valentina Vitali, Paul Willems (Ed.): Theorising National Cinema

London: BFI Publishing 2006, 326 S., ISBN 1-84457-120-3, £ 16.99

Die Kategorie des nationalen Kinos ist in der heutigen Filmrezeption und -wissenschaft so selbstverständlich geworden, dass sie – auch angesichts sich zunehmend internationalisierender Filmproduktion – selten hinterfragt wird. Nationale Filmproduktion fungiert in Europa nicht zuletzt als gerne angeführtes Bollwerk gegen die ökonomische Übermacht der USA, zumeist verortet in den Produktionen Hollywoods.

Vorliegender Band nun versteht sich als vertiefende Reflexion auf die Kategorien des ‚Nationalen‘ aus Perspektive der kritischeren britischen Cultural Studies. In diesem Kontext ergeben sich die Betrachtungsperspektiven zum großen Teil aus Fragestellungen, die um die visuelle und kulturelle Konstruktion von Nationalität kreisen, wobei Nationalität als höchst instabile diskursive Kategorie begriffen wird. (Vgl. S.7) Zwecks einer breiter angelegten Behandlung des Themas haben die Herausgeber auf zum Teil bereits erschienene Beiträge zurückgegriffen und diese in einem dem Thema angemessenen Kontext neu angeordnet.

Einleitend findet sich ein Block von Texten, „Theories“, innerhalb dessen die Kategorie analytisch differenziert aufgearbeitet wird. Hier skizzieren Beiträge von Philip Rosen, Paul Willemen und Stephen Crofts zentrale Aspekte der Debatte. Interessanterweise beginnt der theoretische Teil mit einem Beitrag von Philip Rosen über Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler* (1947). Rosen untersucht die Ausbildung eines einheitlichen Nationalcharakters, die Kracauer der Filmproduktion zwischen den Weltkriegen zuschreibt. Angesichts der methodischen Schwierigkeit dieser Behauptung bietet Rosen ein Modell intertextuellen filmischen Zusammenwirkens an, welches die Motivähnlichkeit der Filme innerhalb der Periode erklärt. Allerdings führt Rosen diese nicht auf ein übergreifendes historisch wirksames Prinzip zurück, sondern vermerkt sie als „one possible form of understanding differentiated, local, conjunctural historical phenomena.“ (S.21)

Der hier propagierte Ansatz der differenzierten Betrachtung begrenzter historischer und lokaler Phänomene durchzieht die Theoriebildung der gesamten Publikation und bewahrt vor der Konstruktion exklusiv wirkender historischer Phänomene. Demgemäß kann Paul Willemen in seinem Text „The National Revisited“ national definierte Filmproduktion als Effekt von unterschiedlichen filmischen Ökonomien darstellen. Filmproduktion ist in diesem Sinne nicht mehr abhängig von einer übergreifenden nationalen Kultur, sondern orientiert sich ebenso an den Strukturen der Finanzierung. Angesichts der fortschreitenden Internationalisierung von Filmfinanzen wird es demnach immer schwieriger, eindeutige nationale Semantiken im Film wieder zu finden.

Als ebenfalls anzuführendes Charakteristikum nationaler Filmproduktion geht Willemen auf die Rezeptionsbedingungen ‚fremder‘ Filmkulturen ein, innerhalb derer er drei mögliche Rezeptionshaltungen verortet. Entweder die Aneignung (appropriation) der fremden Kultur für den eigenen Zweck oder die mitfühlende Rezeption, welche fremde Filmkulturen als Stimme der Unterdrückten ausmacht, deren Sprachrohr – Willemen zufolge – gerne westliche Intellektuelle werden. Als dritte Haltung benennt er unter Rückgriff auf Bakhtin ein dialogisches Verständnis von Film, das den individuellen spezifischen Hintergrund in einen Austausch mit der fremden Filmkultur treten lässt. Dieses Verfahren, als „diagnostic understanding“ (S.37) bezeichnet, fordert die Kenntnis beider Kulturen ein und verhindert solcherart die Ausbildung nationaler Klischees.

Der dritte theoretische Beitrag, Stephen Crofts „Reconceptualising National Cinema/s“, greift den ökonomischen Aspekt von Filmproduktion auf und präsentiert ein Konzept unterschiedlicher Organisationsmodelle der Filmfinanzierung. Wie bereits bei Willemen angedeutet, wird hier deutlich, dass angesichts des starken ökonomischen Interesses am Film ein diffuses, nicht weiter definiertes Bild nationaler Kulturen zur Definition nicht ausreicht. Stattdessen schlägt Crofts unterschiedliche Modelle von Filmproduktion vor, die auf einer jeweils spezifi-

schen Finanzierung basieren. Diese Modelle können sich in den Nationalstaaten durchaus überschneiden. Benannt werden a) das europäische Kunstkino mit seiner zumeist öffentlichen Förderungsstruktur, b) das „Third Cinema“ mit seinem anti-imperialistischem Impetus, c) die „dritte Welt“ und das kommerzielle europäische Kino, beide Formen eine Reaktion auf das kommerzielle Kino Hollywoods, d) das nicht-kommerzielle Kino, das Hollywood komplett ignoriert, e) Hollywoodimitate, f) Filmproduktion in totalitären Staaten, g) regionales/ethnisches Kino. Crofts zufolge macht diese Einteilung mehr Sinn, indem weltweite Achsen der Filmproduktion und der jeweiligen -tradition sichtbar gemacht werden können.

An die drei theoretisch ausgerichteten Beiträge schließen sich die als „Histories“ und „Crossroads“ bezeichneten weiteren Sektionen der Publikation an: „Histories“ verzeichnet eine Auflistung nationaler Filmstile in Hinblick auf die anvisierten theoretischen Aspekte der diskursiven Konstruktivität von Nationalität, die nicht mehr als historische Größe, sondern als „clusters of narrative strategies that position spectators within layered conceptions of the nation-state inevitably in tension with each other“ (S.12) verstanden wird. Dieser Ansatz erlaubt eine (Wieder)betrachtung von Filmtraditionen ohne das Etikett von diffuser Nationalität. So stellt ein Beitrag von Maria Wyke vor, wie durch das Genre des Historienfilms römische Geschichte filmisch konstruiert ist. Neben Beiträgen zum englischen und irischen Film (Martin McLoone, John Hill), die beide aufzeigen, wie sich zeitgenössische Produktionen aufgrund ihrer ökonomischen Struktur mehr an internationalen Ästhetiken orientieren, dokumentiert Mikhaïl Lampolski, wie der russische Nationalismus die Avantgardetradition des frühen russischen Kinos zu zerstören wusste.

Anhand der neu entstandenen Filmtraditionen wie sie in Asien zu finden sind, werden vor allem Begriffe wie Transnationalität eingeführt: Hier handelt es sich oft um ein Kino, das sich von den eigenen filmischen Traditionen gelöst hat und andere, internationale Trends anvisiert. Das den zweiten Teil abschließende Plädoyer für ein palästinensisches Kino, welches Nationalität nicht als in geografischen Grenzen fixierte Größe, sondern als utopische Vorgabe versteht, „a horizon that is constantly kept open to critical engagement,“ (S.11) leitet in den dritten Teil der Publikation über, der Kinokulturen fokussiert, die sich nicht in die Grenzen geografischer Nationalität forcieren lassen. Das sind vor allem die Filmkulturen der arabischen Welt, die von sozio-kulturellen Dynamiken angetrieben sind (Sabry Haféz).

Den Band abschließend stehen nochmals eher theoretisch orientierte Überlegungen zum Stellenwert des Nationalen im zeitgenössischen Kino: Mitsuhiro Yoshimoto reflektiert den Stellenwert des asiatischen Kinos im Rahmen einer sich zunehmend hybridisierenden Filmkultur, der Beitrag von Valentina Vitali weist darauf hin, dass die im Moment so beliebten indischen Filme auf Grundlage europäischer und amerikanischer ästhetischer Konventionen produziert

sind. Abschließend folgt ein Beitrag von David Morley und Kevin Roberts, der nochmals die Wertigkeit nationaler Identitäten vor dem Hintergrund einer globalisierten europäischen Medienlandschaft hinterfragt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mit dieser Publikation nicht nur eine gelungene und vielschichtige Perspektivierung des Themas vorliegt, sondern dass zusätzlich die methodischen Aspekte der kritischen, materialistisch orientierten britischen Cultural Studies für die Filmwissenschaft fruchtbar gemacht wurden.

Angela Krewani (Marburg)