

Filmbetrieb und Interkulturalität. Betrachtung eines Verhältnisses

Von Verena Teissl

Abstract:

Als im Zuge der Solidaritätsbewegung in den 1970er Jahren auch Kinofilme aus Argentinien, Brasilien und Mexiko die Leinwände in Europa erreichten, propagierten lateinamerikanische Filmemacher die Siebte Kunst als allgemein verständlich, als Ausdrucksform, die Kraft der Bildersprache Grenzen und Kontinente überschreiten kann. Als Jean Rouch zu Beginn der 1950er Jahre „Les Maîtres Fous“ präsentierte, stieß er noch auf vehemente Ablehnung. Unter welchen Vorzeichen wurden und werden fremdkulturelle Bilder und Themen im okzidentalen Kulturkreis gelesen und verbreitet? Welche Rolle spielt dabei der Filmbetrieb, insbesondere Filmfestivals? Was heißt „interkulturell“?

„Bilder funktionieren erst im Verhältnis zu den Wahrnehmenden, Bild ist Verhältnis, nicht Gegenüber. Bild ist prozessuales Verhältnis zur Welt, Formation und eben nicht Information.“ (Ute Holl)

In den folgenden Ausführungen steht die Frage nach dem Verhältnis zwischen Filmbetrieb und Interkulturalität im Mittelpunkt. Um diesem Verhältnis auf die Spur zu kommen, werden zum einen Besonderheiten des Mediums Film betrachtet und zum anderen die Begriffe der „visuellen Kompetenz“ und „Interkulturalität“ auf ihre Bedeutungen befragt. Beispiele aus der Filmgeschichte dienen ebenso zur Veranschaulichung wie in Rückgriff auf die Acteur-Network-Theory diese Filmbeispiele in die Kette des Filmbetriebs, insbesondere der Rolle der Filmfestivals, eingeordnet werden, um einen erweiterten Blick zu ermöglichen. Film ist, wie jedes Kunstwerk, erst Film, wenn er gesehen wird, wenn er wahr- und aufgenommen wird, während zugleich Produktions- und Selektionsprozesse durch Geldgeber, Verleiher und Festivalprogramme als konstituierende soziale Handlungen sowie Entitäten, wie sie zum Beispiel im Kontext Filmfestivals entstehen, einen nicht unerheblichen Einfluss auf diese Wahrnehmung haben. Vorausgreifend lässt sich die These formulieren, dass sie das Verhältnis Filmbetrieb – Interkulturalität maßgeblich mitformen und zwar nicht aus einer kommerziellen, sondern aus einer kulturellen Motivation heraus. Denn wenn auch Hollywood als hegemoniales Feindbild kommerzieller Kinostrukturen ein konstituierendes Klischee darstellt, so muss gerade deshalb darauf verwiesen werden, dass Film als einzige Kunstform, die industriell produziert und verbreitet wird, immer einem sich gegenseitig definierenden System aus Kommerz und Kunst unterliegt.

Neben der Kunstgeschichte dürfte kaum eine andere Bild-Wissenschaft über eine ähnlich fundierte, ausdifferenzierte Theorien- und Methodengeschichte verfügen wie die Filmwissenschaft, die über das 20. Jahrhundert gewachsen ist und eine rigorose Vielfalt an Interpretationsmodellen und Analyseinstrumenten zur Verfügung stellt. Ein Kernsatz, der die große Bedeutung des Films auch in gesellschaftlicher Hinsicht formuliert, stammt von dem Filmwissenschaftler James Monaco: „*Film hat unsere Art, die Welt zu sehen, verändert und damit in gewisser Weise, wie wir uns in ihr verhalten.*“ (Monaco 1996: 238) Dieser kulturphilosophische Ansatz geht zum einen auf die augenfälligste Besonderheit des Tertiärmediums Film zurück: Film sehen heißt bewegte bzw. laufende Bilder sehen, wobei die populäre Umschreibung der „laufenden Bilder“ implizit die Wirkung vor die Technik stellt. Es ist bekanntermaßen eine Leistung des Gehirns, aus den projizierten Einzelbildern einen narrativen Fluss zu bilden bzw. aus diesen Einzelbildern eine Geschichte zu konstruieren und zu interpretieren. Film entsteht mindestens drei Mal: Beim Drehen, beim Schneiden und beim Betrachten.

Eine weitere, weniger augenfällige, dafür umso wirkungsmächtigere Besonderheit des Films geht auf genau dieses Illusionsspiel zurück: Es ist so erlebnisintensiv, dass Film besonders während seiner Frühzeit als Medium der *Wahrheitsübermittlung* erlebt wurde. Man müsste also eigentlich korrigierend sagen, dass die Technik der Filmvorführung das Gehirn austrickst.

Ich habe an anderer Stelle die These formuliert, dass die Entstehung von Film eine Manifestation der okzidentalen Kultur-Unruhe darstellte, eine Manifestation ihres Entwicklungsdranges in technischer Hinsicht, aber auch im Versuch größtmöglichen Realismus in der Darstellung und Wiedergabe der Welt zu erreichen, ein Drang, der das 19. Jahrhundert beherrschte (vgl. Teissl 2007: 177ff). Der Abbildungscharakter der bewegten Bilder schien diesen Realismus 1:1 zu versprechen – während er aber vielmehr das Ergebnis von Bildkomposition (Inszenierung, Licht, usw.), Framing (Bildausschnitt), Tonmontage (bei Tonfilmen), Bildmontage und Vorführung ist – also das Ergebnis einer arbeitsteiligen Kombination, Planung und Technik. Realismus ist darin ein Mittel zum Ausdruck, ein *Stil*, einer von vielen, und scharf von der *realistischen Wirkung* zu trennen. Diese Wirkung kann auch bei nicht-realistischen Stilen eintreten, denn als mächtige Brücke zwischen dem Illusionsspiel auf Leinwand oder Monitor zum Betrachter fungieren die erweckten Emotionen. Kino und Film, das ist zu allererst Erlebnis, ein kulturell normiertes Ritual, gleich einem Kirchengang, einem Theaterstück, einem Gedicht, jeder spirituellen Aufnahme, die es ermöglicht, Gefühle (Glaube, Liebe, Ästhetik) zu durchleben und in der inszenierten *Imagination* auszuleben.

Durch das audiovisuelle Parallelerlebnis, das der Film bietet, prägen sich Einstellungen und Szenen oft tief ins individuelle Gedächtnis des Betrachters. Diese Prägung hat erstaunlich selten mit der Story eines Films zu tun, die oftmals in Vergessenheit gerät, als vielmehr mit der Intensität dieser einzelnen Einstellungen und Szenen. Diese wiederum ist abhängig von der gewählten Ästhetik und von der „Befindlichkeit“ eines Individuums oder einer kulturellen Gemeinschaft. Die Wahl eines Stils beschreibt Monaco als „ästhetische Entscheidungen“ und diese wiederum als „grundsätzlich politisch, da sie auf die Beziehung zwischen Filmemacher, Film, Gegenstand und Zuschauer beruhen und nicht auf idealisierten abstrakten Systemen.“ (Monaco 1996: 238) Von der Entscheidung des Regisseurs / der Regisseurin zur *Wirkung* beim Publikum liegt allerdings ein weitverzweigter Weg, der zeitlich ebenso wie individuell, kulturell und politisch variieren kann, sich also eben so wenig in einem abstrakten oder allgemeingültigen System entwickelt.

Film als industrielles und arbeitsteiliges Produkt ist in hohem Maße involviert in Interessen der Rezeption abseits des künstlerischen Ausdruckswillens und eingebunden in eine Apparatur, die durch unterschiedlich akzentuierte Ausbildungsstätten, komplexe Finanzierungsstrukturen, nationale, politische oder kommerzielle Produktionsideologien sowie globale

Verbreitungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Medienformaten eine Vielzahl an Akteuren in nationalen und internationalen Zusammenhängen einbindet. Die Wirkung lässt sich bis zu einem gewissen Grad steuern, jedoch nur, wenn so viele Faktoren zusammen treffen, wie dies im Falle des Mediendispositivs Propagandafilm zu Tage tritt:

„Jud Süß“ (1940, Veit Harlan)

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden audiovisuelle Medien immer wieder zu propagandistischen Zwecken verwendet, was nach dem Ersten Weltkrieg zu einer ersten moralischen Hinterfragung führte. Eine der ersten repräsentativen Studien zur Erforschung der Massenmedien war 1927 „Propaganda Technique in the World War“ des Politologen Harold D. Lasswell (Mattelart 1999: 67). Mit der 1938 von Orson Welles Hörspiel „Krieg der Welten“ ausgelösten Massenpanik kam es wieder zu einer breiten Diskussion über den Einfluss von Medien, und der Soziologe Hadley Cantril stellte fest, dass das einzige Mittel zur Verhütung einer Panik die *Erziehung* – also ein audio(visueller) Kompetenzerwerb – sei (Mattelart 1999: 78). Dennoch verband FilmemacherInnen und Publikum in dieser ersten Jahrhunderthälfte eine allgemeine größere Unschuld im Umgang mit den Medien, als nach 1945 und der nationalsozialistischen Propaganda.

Würde man nun „Visuelle Kompetenz“ wörtlich nehmen, so könnte man spekulieren, dass „Jud Süß“ keine oder eine viel geringere Wirkung gehabt haben könnte, hätten die Verantwortlichen für diesen Film – Regisseur Veit Harlan, sein Team und allen voran Propagandaminister Goebbels, der selbst Hand angelegt hatte – gegenüber dem Publikum nicht den Vorteil des Wissensvorsprungs bezüglich der Wirksamkeit des Mediums Film gehabt. Mit „wörtlich nehmen“ meine ich hier eine enge Begriffsanwendung von „Visueller Kompetenz“ auf Bildebene, also auf Filmsprache und Machart des Films. Auf dieser Ebene bietet visuelle Kompetenz zwar die Möglichkeit zur bewussten Wahrnehmung z.B. von suggestiven Einstellungen und von Stilelementen, die „Jud Süß“ zu dem gestalteten, was er sein sollte: Ein Werk, das den schwelenden Antisemitismus nicht nur offiziell machte, sondern als staatlich erwünscht etablierte. Diese politische Absicht fiel auf fruchtbaren Boden: In Studien zum nationalsozialistischen Propagandafilm „Jud Süß“ wurde deutlich, dass die antisemitische Auswirkung dieses Films, die in spontanen anti-jüdischen Demonstrationen und öffentlichen Übergriffen direkt nach dem Kinobesuch, ja schon im Vorfeld während der Marketingkampagne, Gestalt annahm, nicht möglich gewesen wäre, wäre die deutsche und österreichische Gesellschaft nicht schon durch herrschenden Antisemitismus bereit zu solchen Handlungen gewesen (Kleinhaus 2003: 132). 20 Millionen Zuschauer wurden über das Kino erreicht, weitere zigtausende über Spezialvorführungen z.B. für die SS und SA. Der Leiter der SS, Heinrich Himmler, befahl im Herbst 1940: „Ich ersuche Vorsorge zu treffen, dass die gesamte SS und Polizei im Laufe des Winters den Film 'Jud Süß' zu sehen bekommen.“ Der Film war mit den Prädikaten „künstlerisch und staatspolitisch besonders wertvoll“ sowie „jugendwert“ ausgestattet und Teil von Schulveranstaltungen für SchülerInnen ab 14 Jahren.

Um „Visuelle Kompetenz“ in einem sehr viel tieferen Verständnis zu erfassen, lässt sich mit dem Kultursoziologen Tasos Zembylas sagen, dass „Wahrnehmung eine soziale Handlung ist und Wissen ebenso wie Können“ impliziert. „Was wir wahrnehmen ist ein *Set von Relationen*, das grundsätzlich mehrere Bedeutungsfelder generiert. Darum ist Wahrnehmung mit Deutung verknüpft und da, wo Be-Deutung steht, ist auch ein Praxisfeld, ein praktischer Hintergrund zu finden, der dem Wahrnehmungsakt vorangeht und vorstrukturiert. (...) Sehen als kulturell generierte Fähigkeit ist stets *spezifisch* und *praxisbezogen*.“ (Zembylas 2005: 2) Im Falle von „Jud Süß“ ist die antisemitische Absicht nicht nur gestaltgebend für den Film selbst, seine Wirkung

potenzierte sich durch die propagandistische Marketingstrategie zum einen, zum anderen aber durch die umfassende staatliche Vereinnahmung des deutschen Filmbetriebs: Die Abwesenheit von ausländischen Filmen in den Kinos, die Zwangsmitgliedschaft der Kinobetreiber bei der Reichsfilmkammer, die detailreichen Vorschriften für die Gestaltung und Programmierung der Kinos, die Angebote für ein Publikum, das u.a. in Gestalt von uniformierten Offizieren den Staat in die Kinosäle brachte, der Aufbau einer deutsch-nationalen Filmindustrie mit *eigenen* Stars, deutschen Geschichten und Prädikatsauszeichnungen, das Arbeitsverbot für Juden auch im Filmbetrieb, die großangelegten Schulvorführungen und mobilen Kinos für die ländlichen Regionen – das Deutsche Reich erschuf sich auch aus dem Filmbetrieb heraus. Hier liegen zahlreiche „Bedeutungsfelder“, welche das Dispositiv der Propagandafilmmaschinerie nicht minder zielführend gestaltete und in dem die Filme selbst nur mehr *ein* Bestandteil der viel umfassenderen Beeinflussung der visuellen Wahrnehmung sind. „Realität“ wurde hier nicht mehr „nachgeahmt“, sondern erschaffen. Wahrnehmung und Wirkung wurden im Falle von „Jud Süß“ deckungsgleich.

Die jüdische Kultur innerhalb der deutschen – eine interkulturelle Beziehung die im Genozid endete – „übersetzt“ Veit Harlan auf zweierlei Arten: Zum einen über die nicht jüdischen Schauspieler – Ferdinand Marian in der Hauptrolle und Werner Krauss in der Rolle von insgesamt fünf Juden (als Sinnbild des „ewigen“ Juden) transportierten als Stars des nationalsozialistischen Filmindustrie auch außerfilmische Werte. Zum anderen bezog Harlan 120 jüdische Statisten mit ein, welche er, wie damals üblich, aus den Ghettos holen ließ. Die dokumentarisch anmutenden Szenen dieser aus der Stadt ziehenden Juden wurden mit der Absicht montiert, in tragischer Allianz mit den bevorstehenden politischen Plänen eine *Sehgewohnheit* herzustellen: „Jud Süß“ führte das Bild der abwandernden Juden ein, an das sich die Bevölkerung gewöhnen sollte. Heute ist die Gewohnheit der Abwesenheit von Juden und jüdischer Kultur im deutschen und österreichischen Film wie im Leben daraus entstanden.

„Interkulturalität“ verwende ich hier in zwei Kontexte: Zum einen für das Zusammenleben unterschiedlicher Kulturen auf gemeinsamen Territorium, zum anderen für die Darstellung oder „Übermittlung“ außereuropäischer Kulturen nach Europa. Im folgenden Absatz steht nochmals ein exemplarisches interkulturelles Verhältnis auf gemeinsamem Territorium im Mittelpunkt:

Das mexikanische Melodram der Goldenen Epoche

Mit weniger belastenden, dennoch fundamentalen Umständen, erlebte ebenfalls in den 1940er Jahren eine nationale Kinematographie ihre ganz andere Ausprägung politischer Einmischung in den Filmbetrieb: In Mexiko wurde nach der Revolution 1910-1920 rasch der Mangel an künstlerischen Identitätsangeboten an die ehemals kolonisierte und größtenteils analphabetische Gesellschaft erkannt. Der Ausbau der Filmindustrie führte in den 1940er und 50er Jahren zur sogenannten „Goldenen Epoche“ des mexikanischen Kinos, zu einer Liebesbeziehung zwischen Film und Publikum, begleitet von zahlreichen Maßnahmen um „Film für alle“ zu ermöglichen: Billige Eintrittspreise, riesige Kinosäle, familienfreundliche Vorführzeiten und ein von Hollywood inspiriertes Star-Glamour-System im außerfilmischen Bereich sowie ein Großaufgebot an traditionellen mexikanischen Motiven und „Typen“, viel dramatische Liebe und populäre Ausdrucksweisen in den Inhalten. So weit, so schön. Doch in Mexiko, das sich besonders nach der Loslösung von Spanien zu Beginn des 19. Jahrhundert als Teil der okzidentalen Kultur verstand (von Europa weitgehend ignoriert), wuchs im Zuge des liberalen Wirtschaftsglaubens ein immer größer werdender Rassismus gegenüber den indigenen autochthonen Völkern – eine Art „Wirtschaftsrassismus“, wie er sich heute in Europa manifestiert. Die indigenen Gesellschaftsstrukturen deckten sich weder mit dem okzidentalen

Demokratie-Modell noch mit der Kapitalwirtschaft, sie wurden deshalb als innergesellschaftliches Hindernis der liberalistischen Weiterentwicklung verstanden. Um diesem Rassismus entgegenzutreten, agierten positive Indio-Figuren in den populären Melodramen, freilich physiognomisch ihrer Wahrhaftigkeit beraubt, denn es waren die großen Stars, die ihnen Gesichter und Gestalt verliehen – und diese waren weiß und okzidental in Gestik und Mimik. Dennoch ermöglichte diese filmische „Einführung“ der Indígenas eine spätere kritische Auseinandersetzung, in der weder Verdammung noch Beschönigung regierten.

Kontext Filmfestivals

Den europäischen und US-amerikanischen Markt eroberten diese mexikanischen Filme nur peripher, obwohl ihre filmische und unterhaltende Qualität jener der Hollywood-Produktion aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in nichts nachstand. Dies hat vor allem mit zwei Umständen zu tun: Zum einen hatte Hollywood und seine stärkste wirtschaftliche Lobby, die MPAA (Motion Picture Association of America), dank der von den Majors entwickelten „vertikalen“ Marketingstruktur frühzeitig eine Vormachtstellung am internationalen Markt erwirkt. Zum anderen war man in Europa, geschwächt durch Kriege und Wirtschaftskrisen, vor allem an einer Stärkung der hiesigen Nationalindustrien interessiert. Die Fokussierung auf Nationalbezüge sowohl kommerziell als auch künstlerisch schlug sich besonders in der Struktur der Filmfestivals nieder, welche in Europa mit der Absicht entstanden, den europäischen Markt, aber auch das kulturelle Selbstbewusstsein und die kulturellen Besonderheit zu stärken. Diese Ausrichtung änderte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als das bis heute geltende Kuratorenmodell die national geregelten Einreichverfahren ablösten. Aber bis heute sind Filmfestivals zentrale Schaltstellen, wo Filme „kulturelle Werte“ anhäufen, die oft um ein vielfaches ihren kommerziellen Wert übersteigen, Orte, wo Kanonisierung mehr als Kommerzialisierung betrieben wird.

Venedig, das weltweit erste Filmfestival, wurde bald von den Faschisten vereinnahmt. Am 5. September 1940 wurde bei dem zur „deutsch-italienischen Filmwoche“ umgestaltete Festival „Jud Süß“ uraufgeführt, kritische Berichterstattung wurde verhindert, hingegen die Erwartungen im Deutschen Reich, wo der Film drei Wochen später anlief, durch hymnische Besprechungen parallel zur Kampagne in Hitler-Deutschland geweckt.

Cannes, das in Reaktion auf die politische Vereinnahmung des Festivals in Venedig entstand, versuchte erneut das europäische und künstlerische Kino zu positionieren, was spätestens ab den späten 1950er Jahren mit der Bewegung der Nouvelle Vague besser glückte, als dies je erträumt war. Die Nouvelle Vague, geformt von u.a. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard und Eric Rohmer, ging einher mit einer intellektuellen Revolte gegen das industriell kommerzielle Verständnis des Filmmarktes. In Cannes entstand 1959 der „Marché du films“ als erste Öffnung, 1964 wurde das Filmfestival in Pesaro gegründet, das eine eindeutige epochenschreibende Veränderung für das Auswahlverfahren und Reglement der Festivals herbeiführte: Waren bislang Länder berechtigt, Filme aus der nationalen Produktion einzureichen, entstand in der Folge das Kuratorenmodell: Festivalleiter und ihre Teams gingen selbst auf die Suche und wählten nach künstlerischen, nicht mehr (nur) nach nationalen Kriterien aus. In den 1970ern entstanden jene Schienen, die heute hohen Prestigewert für Arthouse-Kino gewährleisten: die „Quinzaine des Réalistes“ in Cannes und das „Forum des unabhängigen Films“ in Berlin, Plattformen jeweils für Autorenkino und den innovativen Film. Hand in Hand mit dieser paradigmatischen Veränderung wurden auch Filmproduktionen und -länder außerhalb Europas und der USA verstärkt berücksichtigt: Berlin, dessen Reglement jahrzehntelang einzig einer geopolitischen Stärkung des westlichen und antikommunistischen Hemisphäre galt, engagierte sich für das

asiatische Kino, Cannes trachtete danach, auch im Wettbewerb eine internationale Auswahl zu ermöglichen und präsentierte z.B. afrikanisches Autorenkino, hatte aber 1954 schon dem mexikanischen Melodram „María Candelaria“ die Goldene Palme zuerkannt; Pesaro, das mit Nouvelle-Vague Papst Jean-Luc Godard als Pate und in Protest zu den kommerziellen Strukturen in Cannes entstand, öffnete dem lateinamerikanischen Film eine Plattform. Ab Mitte der 1960er Jahre entstanden auch in Lateinamerika (Havanna 1978) und Afrika (Fespaco Ouagadougou 1969) Filmfestivals, wiederum als Lobby und Sprungbrett auf den internationalen Markt für ihre jeweiligen National-Kinematographien. (De Valck 2007: 25ff)

Interkulturelle Beziehungen von Kultur zu Kultur und ohne gemeinsames nationales Territorium wurden also maßgeblich über Filmfestivals „geregelt“. Bis heute sind Filmfestivals ein maßgeblich bedeutungsgebendes Feld für Visuelle Kompetenz im erweiterten Sinne, also die Kontexte des Filmbetriebs mit bedenkend. Als Plattform jeglicher Marketingstrategie – von der Starpräsenz bis zu Publicity Stunts – ebenso wie als Sammelpunkt des journalistischen Interesses von der Yellow Press über die Filmkritik bis zum heutigen Blogg und Twitter als Graselwurzelmjournalismus sowie auch als Provider diverser Wertsetzungen (Eröffnungsfilm, Wettbewerb), wirken alle dieser Faktoren über Ort und Zeit des Festivals hinaus, haften den Filmen an, schreiben seine „Biographie“, und schreiben, auf lange Sicht, den Kanon mit. In der Geschichte der Festivals kam es ab den 1970er Jahren zu einer erneuten Wende: Weltweit entstanden zahlreiche kleinere Filmtage und thematische Festivals. Sie hatten weder den Anspruch, um Uraufführungen zu rittern noch offerierten sie Wettbewerbsstrategien und Starglamour. Sie besaßen und besitzen eine gesellschaftspolitische Ausrichtung mit meist regionaler Wirkung. Die heutige Festivallandschaft, hierarchisch organisiert und geordnet von der FIAPF, bietet von den ganz Großen bis zu den ganz Kleinen ein alternatives Vertriebsnetz. Man spricht hier vom „Film Festival Circuit“, dessen Besonderheit und Phänomen es ist, ein globales Publikum anzusprechen und Werte unabhängig von nationalen und kommerziellen Filmbetriebsstrukturen herzustellen. In diesem Zusammenhang generieren auch die kleinen Filmfestivals regionale und globale Bedeutungsfelder.

Ausgehend von Pesaro, wo 1968 der dreistündige Manifestfilm „La hora des los hornos“, heute in Klassiker des politischen Films aus Lateinamerika von Octavio Getino und Fernando E. Solanas prämiert wurde, wurde der „Neue Lateinamerikanische Film“ in seiner starken Politisierung zunehmend zu einer „Marke“. Flankiert von der europäischen Solidarbewegung mit lateinamerikanischen Befreiungsbewegungen, bot diese „Marke“ politische Identifikation über kulturelle Unterschiede hinaus. Film spricht eine universelle Sprache, sagt einer der prominentesten Vertreter des Neuen Lateinamerikanischen Films, Fernando Birri (u.a. 1960, „Tire Dié“).

Spätestens hier drängt sich die Frage auf, was „universelle“ Sprache denn bedeutet und inwiefern das Publikum Möglichkeit hat, sich die von den Autoren intendierten universellen Leseweisen anzueignen. Da Film wie jede Kunstform aus einer bestimmten kulturellen, sozialen, ökonomischen und politischen Prägung heraus entsteht, ist anzunehmen, dass sich kulturelle Codes, Metaphern, Subtexte und Wertigkeiten mit der Entstehung des Films verbinden. Hier kommen zwei weitere Bedeutungsfelder zu tragen: Die Prägung durch die Ausbildungsstätte (Regie) und die Konformität seitens der Aufnahme (Publikum). Birri hat z.B. am Centro Sperimentale in Rom studiert, wie viele Regisseure und Regisseurinnen aus Asien, Afrika und Lateinamerika an europäischen, russischen oder US-amerikanischen Ausbildungsstätten gelernt haben. Der Filmwissenschaftler Chris Berry spricht in Zusammenhang mit der chinesischen Filmproduktion von „Global Image Transfer“: FilmemacherInnen lassen ihre Ausbildung in diesen ausländischen Schulen sodann der Auseinandersetzung mit Geschichte, Gesellschaft und Politik des eigenen Landes zu Gute kommen. In diesem Transfer geschehen komplexe Prozesse –

die Aneignung der Technik und die Formung des Stils wird in politische und gesellschaftliche Botschaften bzw. Statements übertragen, in andere kulturelle Codes übersetzt. – 1985 gründete Fernando Birri übrigens gemeinsam mit Gabriel García Márquez die Filmschule „Escuela de tres mundos“ in Kuba.

Doch Entstehung und Motivation sagen noch wenig über die Wirkung und Teilhabe aus. Das Schicksal einiger (lateinamerikanischer, afrikanischer,...) RegisseurInnen ist es, in Europa von einem engagierten Bildungsbürgertum und intellektuellen Eliten anerkannt und bekannt gemacht zu werden. Zugleich finden gerade die politischen Werke außerhalb von Festivals kaum Eingang in die Kinolandschaft und auch in ihren Heimatländern bleiben ihren Werken eine breitere Popularität versagt. Man spricht von „Festivalfilmen“ in der direkten Verwertung, einige davon finden Eingang in den Kanon, bleiben aber relativ ungesehen. Sie sind also vor allem universal, was in dieser Anordnung fast einer Heimatlosigkeit oder einem (metaphorischen) Dasein im (visuellen) Exil gleichkommt. In pragmatischer Sichtweise heißt „universal“ also „marginal“. Dieser Kreislauf nährt eine „visuelle Kompetenz“, die auf rezeptiver Seite wesentlich von außerfilmischen Komponenten wie politischer Konformität (Solidarbewegung) oder kultureller Sehnsüchte (das „Andere“ als tradiertes Motiv) geprägt ist.

Ich möchte mit dieser vielleicht pessimistisch klingenden Aussage das Problem fokussieren, dass zwischen marktstrategischen Hegemonialansprüchen und politisch-intellektueller Rezeption keine Dimension herangewachsen ist, welche Filmsehen als zwangloses Erlebnis poetisch-ästhetischer Mitteilungen von wo auch immer ermöglicht. Film-Sehen war ein kultureller Lernprozess, ist eine Kulturtechnik. Das Übersetzen bzw. Begreifen von filmsprachlichen Mitteln wie z.B. der Parallelmontage war ebenso Teil der *Sozialisierung des Sehens* wie die Prägung von Sehgewohnheiten durch Hollywoodfilme und geopolitisches Lobbying für den Rest der Filmwelt. Und diese Parameter sind, obwohl so nicht mehr praktiziert, doch immer noch prägend. An einem aktuellen Phänomen demonstriert: Seit ein paar Jahren spricht man in cinephilen Kreisen vom Neuen Argentinischen Kino. Zu seinen Charakteristika zählt, dass es sich ästhetisch neu erfindet und kaum an die Tradition des politischen Films eines Solanas oder Birri anschließt; es schließt auch nicht an die politischen Seherwartungen gegenüber lateinamerikanischen Filmen in Europa an. Es ist ein zwar intellektuelles Kino, jedoch mit regionaler Symbolik und von einer authentischen Jugendlichkeit. Dieses Neue Argentinische Kino existiert und wird weiter produziert aufgrund der ihm zugeschriebenen Bedeutung durch den Film Festival Circuit. Auf Ebene nationaler Kinolandschaften bleibt es marginal. Eine politische Lobby fällt hier zur Gänze weg, hier agiert vielmehr die ästhetische Lobby der Filmfestivalbetreiber und Filmkritik. – Ein Umstand, den ich fast als Paradigmenwechsel bezeichnen möchte.

Meine Ausführungen haben zwei Enden: Ich möchte zum einen auf ein sehr bewegendes Beispiel aus der Filmgeschichte eingehen, in dem viele angesprochene Punkte unkonventionell aufeinander treffen: Der Film „Les Maîtres Fous“ (1954/57) von Jean Rouch. Zum anderen möchte ich auf ein aktuelles Beispiel interkultureller Wertanreicherung anführen, die deutsch-türkische Schauspielerinnen Sibel Kekilli.

„Les Maîtres Fous“ (Jean Rouch, 1954/57)

„Les Maîtres Fous“ von Jean Rouch ist ein halbstündiges Werk, in dem ein jährlich stattfindendes Ritual der Hauka-Priester gezeigt wird. Die Hauka sind ein religiöser Zusammenschluss von größtenteils nigerianischen Arbeitsemigranten in den Ländern der Goldküste. Einmal im Jahr versammeln sie sich zu einem Besessenheitsritual und übernehmen mimetisch Rollen, die ihnen in der Gesellschaftsordnung der Kolonialmacht Großbritannien als signifikant erscheinen. Der

Off-Text des Films ist von Jean Rouch selbst gesprochen, wobei er versucht, in Intonation und Betonung die Rolle des Griot, des afrikanischen Geschichtenerzählers, einzunehmen. In technischer Hinsicht war „Les Maîtres Fous“ nur möglich, weil Rouch die relativ neu entwickelte 16mm Kamera verwendete – sich also die Leichtigkeit und Spontanität der Kamera zu Nutze machte, umso mehr, als er auf ein Stativ verzichtete. Später würde er diese Art der teilhabenden Kamera als „Cine-Trance“ bezeichnen. Bedeutsam ist auch, dass „Les Maîtres Fous“ auf Wunsch und Einladung der Hauka selbst entstand – sie waren nicht daran interessiert, die Technik zu lernen, wohl aber sich den dokumentarischen Wert dieser Technik dienstbar zu machen.

Der Film wurde allerdings sowohl von europäischen Ethnologen als auch von offiziellen Vertretern des Staates Ghana als Skandal aufgefasst. Bei seiner ersten, geschlossenen Vorführung 1955 im Pariser Musée de L'Homme rieten Kollegen, darunter der Ethnologe Marcel Griaule, Rouchs Freund und Lehrer, dieses Werk zu zerstören. Der Bruch zwischen Rouch und Griaule blieb dauerhaft. In Ghana stand der Film lange Jahre unter Aufführungsverbot, man distanzierte sich von der „Majestätsbeleidigung“ den britischen Kolonialherren gegenüber (und ev. auch gegenüber den Arbeitsimmigranten). Der französische Produzent Pierre Braunberger übernahm jedoch eine letzte Postproduktion des Films, bei dem u.a. der Vorspann erstellt wurde, ein erklärender Text als Reaktion auf die heftige Kritik gegenüber dem Film. Rouch selbst betonte immer wieder: „Ich habe den Afrikanern, die den Film ablehnten, erklärt, dass dieser Film in erster Linie ein Film über uns, über die Weißen ist, über das Bild, das die Afrikaner sich von uns machen. Man könnte es, was theoretisch schon viel weiter ausformuliert ist, eine Studie reziproker Anthropologie nennen. Offenkundig wird dies am Gesamtbild der Gesten -, in allen anderen Filmen, die ich zum Besessenheitstanz gedreht habe, sind die Gesten der Tänzer abgerundet, weich, gelöst selbst in der größten Heftigkeit, während sie in LMF eckig, grobschlächtig und lächerlich sind. - Für mich ist dieser Film von allergrößter Bedeutung. Ich begreife ihn als Indikator der Überformung der schwarzen durch die weiße Kultur. LMF ist, aus LMF spricht die Stimme des Dionysos, die Stimme des Imaginären in unsrer Gesellschaft“. (Jean Rouch zit. in: Zischler 1978: 28)

„Les Maîtres Fous“ wurde 1954 gedreht und 1957 erstmals beim Festival in Venedig öffentlich aufgeführt – und prämiert. In die Filmgeschichte ging „Les Maîtres Fous“ als avantgardistischer Film und Wegbereiter der Nouvelle Vague ein. Jean Rouch erzählte gerne eine Anekdote anlässlich einer Aufführung in den 70er Jahren in den USA: Nach der Vorführung kam eine Journalistin zu ihm, die den Film auf Kasette haben wollte. Sie erklärte Rouch, dass der Film auf exemplarische Weise die Zurückgebliebenheit und Primitivität der Schwarzen zeige und der Film ihre diesbezüglichen Argumentationen unterstreiche. – Ich selbst kenne die Reaktion einer Studentin, die nach einem Sprichwort meinte, dass, wer über andere redet, vor allem Aussagen über sich selbst macht. Indem sie die dem Sprichwort zugrundeliegende Situation (=Klatsch) auf einen Film transferiert, der einen mimetischen Prozess darstellt, und dabei die Metaebene des Films ausschließt, weist sie genau auf die Problematik des Films hin: Das gezeigte Ritual sagt etwas über die Befindlichkeit von kolonisierten Menschen aus und nicht über jene, die kolonisieren. Man kann davon ausgehen, dass „Les Maîtres Fous“ damals wie heute an der Eigendynamik der Identifikation scheitert. Welcher Europäer wird sich automatisch mit einem *Trancezustand* identifizieren und die befreiende Wirkung seiner Mimesis auf ihm bekannte Situationen übertragen? Viel naheliegender ist es doch, dass der nüchterne, intellektuelle Betrachter im dunklen Kinosaal – einem zwar „heiligen“, aber eben intellektuelle, ritualisierten Ort –, vor allem schockiert oder peinlich berührt wird von der Intimität der Aufnahmen, von dem verzerrten Spiegelbild seiner Kultur. Das sind kulturelle Grenzen, die auch (bei weitem nicht nur) durch ethnologisch-wissenschaftliche Betrachtungen gelegt wurden und sich erst durch postkoloniale Theorien im Prozess der Befreiung befinden. „Les Maîtres Fous“ ist bis heute Avantgarde. Der Film war ein Blitzschlag in europäisch-okzidentale Sehgewohnheiten und

Erwartungen, und an seiner Wirkung lässt sich bis heute der Grad der Emanzipation gegenüber nicht-europäischen Kulturen ablesen.

Sibel Kekilli

2004 wurde bei der Berlinale „Gegen die Wand“ des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet. Es war das erste Mal, dass ein Film aus der „zweiten Generation“ mit solchen Ehren bedacht wurde, was auch einen symbolischen Wert in „interkulturellen“ Zeiten besaß. Den Preis für die beste Darstellung erhielt Sibel Kekilli, ebenfalls aus der „zweiten Generation“. Als kurz darauf die Bildzeitung über das Vorleben von Sibel Kekilli berichtete, die sich mit Pornofilmen ihr Leben verdiente, brach eine regelrechte Hetzkampagne aus, Kekilli wurde zeitweilig unter Polizeischutz gestellt, um einen familiären „Ehrenmord“ zu verhindern. Erst Monate später rügte der Deutsche Presserat die Bildzeitung und verlangte eine Gegendarstellung. James Monacos betont, wie sehr sich in Folge der Filmwelt Vorstellung und Bedeutung von „Stars“ verändert hat: Entstanden Vorstellungen von „Stars“ zuvor immer in großer Distanz oder ganz im direkten persönlichen Umfeld, so entsteht mit den Filmstars eine hybride Mischung aus beiden: Teil von Marketingkampagnen und als „Helden“ in Filmrollen bieten sie inner- und außerfilmische Identifikation, vermengen sich beide Ebenen in den Bildern, die sowohl auf der Leinwand, aber auch in den Medien von ihnen entstehen. Sie sind öffentliche Personen einer Traumwelt ebenso wie einer Medienwelt, sie erhalten symbolische Attribute, sei es das Jugend-Rebellentum eines James Dean oder der Sex-Appeal von Marilyn Monroe und Marlon Brando. Sibel Kekilli wird auf der Leinwand zum Symbol einer sich aus traditionellen Lebensbedingungen befreienden Heldin, während sie von der Bildzeitung als moralisch verwerfliche und einer fremden Welt entstammender Anti-Heldin entworfen wurde. Erst Jahre später wird Sibel Kekilli wieder eine Hauptrolle spielen: In „Die Fremde“ (Feo Aladağ, 2010) wird der Titel zum Symbol einer „Interkulturalität“, wie sie von Sigrid Löffler in ihrer traurigen und ganz unromantischen Seite anhand der Literatur dargestellt wurde: Nirgendwo mehr dazu gehören in einer Welt, deren Mentalitäten sich nur widerwillig anderen Kulturen öffnen.

Konklusion:

Die Macht des Kinoapparates, durchaus also nicht nur auf hermeneutische Sehgewohnheiten beschränkt, steht in der Industrie zumeist auf Seiten der Mehrheit: Das „Set aus Relationen“ und die Bedeutungsfelder, welche Sehgewohnheiten und Erwartungen generieren, weisen im Falle der großen Industrien fast immer affirmative Strukturen auf: Hollywood ist das Kino der weißen, bildungsbürgerlichen, kapitalfreundlichen, okzidental Kultur, und es brauchte schwarze Stars, das Erzählkonzept von New Hollywood und das Independent-Kino, um dies aufzubrechen. Bollywood ist das Kino einer „Indianness“ der Hindu-Mehrheit. Die Kulturanthropologin Brigitte Schulze spart nicht mit Kritik: *„Bollywood, so lautet meine zentrale These, verdrängt als Typus von Indiens dominierendem industriell organisierten Kino-Kultur-Modus nicht nur mit seiner manifesten Gewalt, indem er seit den 1950er Jahren als Industrie – im Unterschied zum vorhergehenden, von Pionieren gestalteten Studiosystem (Barnouw und Krishnawani 1980) – gewinnträchtig ein Massenpublikum erreicht. Bollywood verdrängt begleitend durch latente Gewalt. Diese manifestiert sich in der vom national(istischen) Kino-Kultur-Modus, zu dem Bollywood gehört, popularisierten Moral: in seinen, in Abstimmung mit zeitgenössischen Narrationen über „nationale Identität“ (Bhabha 1990) projizierten ethnischen Gefühlswelten einer ‚Indianness‘ in Indien (Ghosh 1992, S. Chakravarty 1993, Schulze 1998) und der Diaspora (Mishra 2002). Diese filmische Projektionen von ‚Indianness‘, die im Kontext der je dominanten Identitätspolitik stehen, verengen zwischenmenschliche Basisbeziehungen auf den*

starren Moralkodex des brahmanisch-hinduistisch geprägten indischen Nationalismus. Sie beinhalten eine Gewalt, die das menschlich Individuelle auf das je zur funktionalen Nationalikone Erstarrte zurückstutzt und zerstört.“ (Schulze 2009: 162)

Und das europäische Autorenkino affirmiert das intellektuelle Europa, das Europa der Bildungselite. Innerhalb ihrer gesellschaftlichen Gefüge haben diese affirmativen „Bildträume“ eine stabile, normierende Ausrichtung, man könnte mit Niklas Luhmann sagen, sie sind selbsterhaltende Systeme, die sich, um zu überleben, immer so weit anpassen, dass sie sich nicht vor sich selbst entfremden, dennoch aber in der Logik ihres Daseins verharren. Was diese Systeme aber zur Erschütterung bringt und langfristige Änderungen bewirkt, sind eine ständige Neubefragung der Filmgeschichte und die Sensibilität der filmumgebenden Systeme: Filmkritik, Kinokultur, Publikum – und das alles auch auf individueller Ebene.

Die Grundbegriffe von Filmsprache und -ästhetik lesen zu können, schließt an die biologische Fähigkeit *zu sehen* an, ist eine Zusatzinformation, die aus *sehen* in einem weiteren Schritt *wahrnehmen, analysieren* und *reflektieren* ermöglicht, ist eine Kulturtechnik, welcher eine ähnliche Bedeutung zukommt, wie dem Entschlüsseln können eines Alphabetes. Diese Kompetenz alleine muss noch keine umfassende Wirkung nach sich ziehen, ermöglicht aber eine Erhöhung des Genusses von Filmsichtung ebenso wie das unmittelbare kritische Einschätzungsvermögen über die ästhetische, handwerkliche und ethische Qualität eines Films.

Visuelle Kompetenz umfasst deshalb viel mehr als die Bildebene. Technologische und historische Kenntnisse über das Medium und den dahinter stehenden Betrieb, Reflexion über das außerfilmische Verhältnis der produzierten Bilder, Bewusstsein über die Wirkung der konsumierten Bilder vor unterschiedlichen Betrachtern. Was den Film als eines der Leitmedien des 20. Jahrhunderts betrifft, so muss man angesichts der Reichhaltigkeit von Theorien, Methoden und Studien feststellen, dass es ein Jahrhundert lang verabsäumt wurde, seine Mechanismen in die Allgemeinbildung zu integrieren. Film wurde und wird z.B. im Unterricht meist auf Inhalte reduziert, als ein Informationsträger, ohne ästhetische, produktions- und rezeptionsbedingte Kontexte zu berücksichtigen. Diese Unterlassung hat ihm eine Macht eingeräumt, die immer auf Seiten der Mehrheit stand und weder audiovisuelle Poesie noch Interkulturalität als unabhängige Disziplinen verteidigt hat.

Literatur:

Berry, Chris (2009): Global Image Transfer. Paper (unpubliziert) zum Kongress „Global Image Transfer“ des IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, konzipiert von Karl Sierek, 26. November 2009 Wien.

Holl Ute (2002): Kino, Trance und Kybernetik. Verlag Brinkman & Bose, Berlin.

Groschup, Helmut / Wurm, Renate (Hg.) (1991): Fernando Birri: Kino der Befreiung. Südwind Verlag, Innsbruck, Wien.

Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Hildesheim.

Ingruber, Daniela / Prutsch, Ursula (Hg.) (2007): Imágenes – Bilder und Filme aus Lateinamerika (Jahrbuch des österreichischen Lateinamerikainstituts, LIT Verlag, Wien)

- Junge, Christian (2009): Hollywood in Canne\$. Die Geschichte einer Hassliebe 1939-2008. Schüren Verlag Marburg.
- Kerlen, Dietrich (2003): Einführung in die Medienkunde. Stuttgart, Reclam.
- Kleinhans, Bernd (2003): Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz. Köln.
- Mattelart, Armand (1999): Kommunikation ohne Grenzen? Geschichte der Ideen und Strategien globaler Vernetzung. Avinus Verlag, Rodenbach.
- Monaco, James (1991): Film verstehen. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schulze, Brigitte (2009): Was Bollywood verdrängt, in: Klaus Tieber (2009, Hg.): Fokus Bollywood. LIT Verlag Wien
- Teissl, Verena (1999): Indigene Gesichter. Indígenas im mexikanischen Film. Studienverlag Innsbruck/Wien.
- Teissl, Verena (2007): Blicke in Seelen, in: Ingruber, Daniela / Prutsch, Ursula (Hg.) (2007): Imágenes – Bilder und Filme aus Lateinamerika (Jahrbuch des österreichischen Lateinamerikainstituts, LIT Verlag, Wien), S 177-207.
- Marijke de Valck (2007): Filmfestivals. From Geopolitics to global cinophilia. Amsterdam University Press.
- Paul Virilio (1986): Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Carl Hanser Verlag.
- Zembylas, Tasos, Visuelle Kompetenz – zur Formation von Könnerschaft und Kennerschaft im künstlerischen Feld, in: Kókai, Károly (Hg.): Visual Culture. Budapest: Museum Ludwig Budapest, 2005, S137-157.
- Zischler, Hanns: Jean Rouch, in: Filmkritik Nr. 253, 1. Jänner 1978, S 3-42.