

3. National cinemas in Deutschland, Frankreich und Großbritannien

3.1 Was ist ein *national cinema*?

Was sich zum jetzigen Zeitpunkt festhalten und als Erklärungsansatz verwenden lässt, ist die These von Hjort Mette und Scott Mackenzie: Sie gehen davon aus, dass die Erforschung des *national cinemas* im Zusammenhang mit der *auteur theory* ihr Debüt in der akademischen Institutionalisierung des Films als Universitätsfach in den US-nordamerikanischen Universitäten gegen das Ende der 1960er Jahre erlebte.¹ Die Funktion der ursprünglich rein deskriptiven Kategorie des *national cinemas* bestand in jener Zeit zunächst darin, einer neuen akademischen Disziplin systematischen Inhalt und systematische Form zu verleihen.² Im Mittelpunkt der Kategorie *national cinema* – vor allem als Forschungsgegenstand – stand hauptsächlich folgende Doppelkonfiguration: Auf der einen Seite legte die Forschung ihr Augenmerk auf spektakuläre Ereignisse (zum Beispiel den längsten Film, den Film mit der teuersten Produktion usw.); auf der anderen Seite beschäftigte man sich mit namhaften Klassiker*innen, deren Filme man als Meisterwerke schätzte, und die man eindeutig mit präzisen Nationen beziehungsweise Ländern verband. So standen beispielsweise Alfred Hitchcock und John Ford für die Vereinigten Staaten, Jean-Luc Godard und François Truffaut für Frankreich oder Ingmar Bergman für Schweden. Auf diese Art wurde eine Praxis, die bereits im literarischen Bereich üblich war und das damalige Verständnis von nationaler Identität reproduzierte, quasi eins zu eins auf das Medium Film übertragen. Diese Formierung und Legitimierung von nationalen Filmkanons ist aus heutiger Perspektive nicht vor Kritik gefeit, weil diese Kanonbildung mittels Operationen der Selektion und Exklusion vollzogen wird.

1 Vgl. Mette Hjort/Scott MacKenzie: »Introduction«. a.a.O., S. 2.

2 Vgl. Obwohl es nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit dem US-amerikanischen Kontext steht, bildet eine Art Ausnahme die psychoanalytische, sich auf das Kino in der Weimarer Republik beziehende Arbeit von Siegfried Kracauer dank deren stark theoretischem Fundus. Siegfried Kracauer (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Bis ungefähr zu den 1980er Jahren konzentrierte sich die Forschung zu *national cinema* vor allem auf Filme, die in einem gegebenen Nationalstaat produziert wurden und deren Regisseur*innen die entsprechende Staatsbürgerschaft besaßen. *National cinemas* versuchten somit, dem imperialistischen Effekt des US-amerikanischen Stils entgegenzuwirken und eigene Filme, eigene »varieties of otherness« in Abgrenzung zu Hollywood zu fördern.³

Ab den 1970er bis in die 1980er Jahre hinein ließ sich ein Paradigmenwechsel beobachten. Die filmwissenschaftliche Arbeit am Konzept von *national cinema* gewann neue kritisch-analytische Perspektiven vor dem Hintergrund historischer Bewegungen wie dem *linguistic turn*. Zu diesen Perspektiven gehören auf der einen Seite theoretische Impulse zu Psychoanalyse, Semiotik, Feminismus und Strukturalismus und auf der anderen Seite die wachsende Etablierung von Fachzeitschriften wie *Camera Obscura*, *Cahiers du cinéma*, *Frauen und Film*, *Ciné-Tracts* und *Screen*. Man begann, das Konzept »national« kritisch zu hinterfragen. Als Beispiele für kritische Texte aus dieser Zeit sind die Arbeiten von Martha Wolfenstein und Nathan Leites über filmische Inszenierungen von nationalen Charakterzügen⁴ sowie die Abhandlungen von Thomas Elsaesser über das deutsche nationale Kino⁵ zu nennen.

Seit den 1980er Jahren hat sich dieser Forschungstrend zugespitzt. Es ließ sich immer weiter feststellen, dass die filmwissenschaftliche Arbeit am Konzept *national cinema* sich änderte. Es wurden neue Forschungskategorien entworfen, die versuchten, den Begriff des *national cinema* auszuweiten. Dabei ging man über die Landesgrenzen und die Geburtsorte als Referenzgrößen zur Bestimmung des *national cinema* hinaus. Einer der Pioniere dieser Denkrichtung war Andrew Higson. Er erweiterte den Forschungshorizont der *national cinemas*, indem er dafür plädierte, die Aspekte der Produktion, Rezeption, Distribution und Vorführung, des Publikums sowie der kritischen und kulturellen Diskurse bei dessen Bestimmung zu berücksichtigen. Seinen neu entwickelten Ansatz wendete er speziell auf das britische *national cinema* an.⁶ Vier Hauptblickwinkel sind dabei für Higson maßgebend: Erstens die ökonomische Betrachtung des *national cinema*, wobei Bezüge zur inländischen Filmindustrie analysiert werden. Hier sind folgende Fragen besonders wichtig: Wo und von wem werden Filme produziert? Welche Filme, Industrien und Infrastrukturen kommen hier ins Spiel, und wer kontrolliert jeweils die jeweiligen Bereiche? Zweitens wird eine textorientierte Perspektive eingenommen, die näher in den Blick nimmt, wie einzelne Filme die nationale Problematik angehen und die

3 Stephen Crofts (2000): »Concepts of National Cinema«. In: John Hill/Pamela C. Gibson (Hg.): *World cinema. Critical approaches*. New York: Oxford University Press, S. 1–10, hier S. 1.

4 Vgl. Mette Hjort/Scott MacKenzie: »Introduction«. a.a.O., S. 3.

5 Ebd. Thomas Elsaesser (1989): *New German cinema. A History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

6 Vgl. Andrew Higson: »The concept of national cinema«. a.a.O., S. 36–37.

ationale Identität hinterfragen. Hierbei spielen die Inhalte der ausgewählten Filme sowie die jeweilige Darstellungsart des Nationalcharakters eine wichtige Rolle. Drittens werden Filmkonsum und -distribution beleuchtet. Der Fokus liegt hierbei auf den Filmzuschauer*innen und beispielsweise deren kinematografischen Präferenzen, auf Ängsten und Krisen innerhalb eines *national cinemas*, die unter anderem von der großen Zahl zirkulierender Hollywood-Filme in diesem einzelnen Land provoziert werden. Viertens und letztens wird die Reichweite eines *national cinemas* anhand von Filmen mit vermeintlicher Hochqualität bestimmt. Diese Vorgehensweise ist kritisch zu betrachten, da sie alle Filme, die als »populär« bestimmt werden können, unberücksichtigt lässt. Obwohl Higsons Ansatz viel Aufmerksamkeit in der akademischen Debatte erfuhr, werfen ihm manche Wissenschaftler*innen vor, unter anderem Stephen Crofts, keine zufriedenstellenden Antworten darauf zu geben, wie rein filmbezogene Elemente gründlich und mit Erfolg erforscht werden sollen.⁷ Darüber hinaus räumt Higsons methodisches Vorgehen dem sogenannten *popular cinema* nur wenig oder gar keinen Platz ein, im Gegensatz zu der zentralen Bedeutung, die ein postkolonial ausgerichtetes *third cinema* für die Entwicklung eines *national cinema* und dessen Beziehung zum Konzept der Nation haben kann. Vor diesem Hintergrund möchte ich eine Theoretikerin wie Hayward heranziehen, die das frühere Paradigma der Forschung zum *national cinema* in Zweifel gezogen und so einen Grundstein für neue Forschungswege gelegt hat. Ihr Ansatz ermöglicht nämlich einen aktualisierten, systematischeren, umfassenderen und transnationalen Zugang zum *national cinema*. Dementsprechend bietet sie sich als aufschlussreicher und erfolgsversprechender Ausgangspunkt für die Diskussion meiner Untersuchungsobjekte und Fragestellungen an.

Zwar beschränkt sich Haywards Forschung, wie die meisten bisher existenten, nur auf abendländische Kontexte, sie bietet jedoch in ihrer Monografie *French National cinema* die Quintessenz ihrer theoretischen Überlegungen sowie den Schlüssel für ein hervorragendes Verständnis des Konzeptes von *national cinema*.⁸ Haywards Schriften sind motiviert durch die von ihr postulierte limitierende, prädominierte Tendenz in der Filmwissenschaft, *national cinema* ausschließlich auf einen Kanon bestimmter Filme zu reduzieren, den Kritiker*innen und Filmhistoriker*innen festlegen. Diese Tendenz kritisiert sie mit Blick auf die weitreichenden Implikationen des Prädikates »national«. Aus ihren Analysen kristallisiert sich heraus, dass sich die Forschung zu *national cinema* um zwei Hauptfragen beziehungsweise -achsen dreht: erstens, wie das Nationale organisiert und strukturiert wird und welche Texte, Dis-

7 Vgl. Stephen Crofts: a.a.O., S. 386.

8 Vgl. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O.

kurse und Bedeutungen dazu oder dabei in den Fokus gerückt werden; zweitens, wie das Nationale artikuliert beziehungsweise inszeniert wird.⁹

Die erste Achse ist hier von größerem Belang. Sie bezieht sich auf drei Diskursmodi: die Filme; die geschriebenen Diskurse über Filme sowie die Archivinstitutionen. Im Folgenden werde ich zunächst auf die beiden letztgenannten Punkte eingehen.

Die geschriebenen Diskurse weisen auf die Texte hin, die von den Filmhistoriker*innen, Kritiker*innen und dem Staat im Sinne von Gesetzen veröffentlicht werden, um die Spielregeln in der Filmlandschaft als »nationaler Institution« zu definieren. In Frankreich und in Großbritannien werden diese Rollen jeweils unter anderem von CNC (Conseil national du cinéma et de l'image animée) und BFI (British Film Institute) eingenommen. Filmhistoriker*innen wiederum wählen in der Praktik der Geschichtsschreibung des jeweiligen *cinema* aus, was sie für dessen wichtige Momente halten. Hierbei geht es zum einen um den Prozess der historiografischen Dokumentation eines bestimmten Filmgenres. Zudem geht es dabei aber auch um die Auswertung und Dokumentation von Memoiren, die über manche Sektoren beziehungsweise Großfirmen der Filmindustrie existieren, aus welchen deren Produktionspolitik abgeleitet werden kann. Es ist wichtig, die Rolle von solchen Institutionsdiskursen innerhalb eines *national cinema* zu berücksichtigen, denn durch sie werden Macht und die Möglichkeit ausgeübt, Filmemacher*innen den Status eines kunstschaftenden Subjektes aus der nationalen Filmkultur zu verleihen oder vorzuenthalten. Solche geschriebenen Diskurse können als ein wichtiges Bindeglied an der Schnittstelle zwischen Prozessen der Produktion, Rezeption, Auszeichnung und im weiteren Sinne der Etablierung eines nationalen Filmkanons fungieren. Neben dem Kanonisierungsprozess von Filmen, der von Filmhistoriker*innen oder von Institutionendiskursen vorangetrieben wird, lässt sich in der Filmgeschichtsschreibung anhand dieser Diskurse nachvollziehen, wie sie dazu beitragen, neue Kategorien zu etablieren, und welche Rolle sie bei Konflikten, Krisen und Verhandlungen zwischen orthodoxen und heterodoxen Bestrebungen innerhalb einer nationalen Filmlandschaft einnehmen.

Hinzu kommen die nationalen Archive, die in ihrer Funktion als kulturelle Bewahrungsorte die Rolle von Kino-Denkmälern übernehmen. Sie dienen dazu, die Bilder und Repräsentationen einer nationalen Filmkultur zu pflegen, über die Rezeption einer nationalen Filmkultur Auskunft zu geben, ein kulturelles Erbe zu schützen und möglichst lebendig zu halten. Problematisch an diesem Prozess der »Mausoleumifizierung« sind die nach wie vor selektiven und ausgrenzenden Maßnahmen im Prozess der spezifischen Konstruktion eines homogenen »nationalen« Kulturellen. Man kann dessen Repräsentativität wohl immer in Frage stellen. Für

9 Die zweite Achse beschreibe ich detaillierter in dem Unterteil über die Beziehung des Films zur Nation. Siehe hierzu S. 99f.

wen steht eigentlich dieses »nationale« Kulturelle? Wem kommt ein solcher Prozess zugute und warum? Hier sollte in Anlehnung an Sean Cubitt hervorgehoben werden, dass man bei Debatten über die soziale Funktion von Museen mit der institutionellen Konstituierung eines kollektiven Gedächtnisses vorsichtig sein sollte, denn sie »ossify history into tradition« und »mobilise the myth of the fixity of cultural capital«. ¹⁰

Ich möchte mich jetzt dem von Hayward als ersten Punkt aufgeführten Aspekt mit der Frage zuwenden, welche Filme Bestandteil eines *national cinema*-Korpus sind und wie diese organisiert werden. Von diesen zwei Unterpunkten geleitet, wird dieser Teil zwei Hauptlinien folgen.

Vorab sei erwähnt, dass im Konzept *national cinema* immer eine bestimmte Pluralität mitschwingt. Im Rahmen eines *national cinema* mag es viele *cinemas* geben, die in Genres und manchmal in Subgenres unterteilt werden. Im Allgemeinen und je nach der filmischen Landschaft werden Genres wie *art*, *popular cinemas*, *Mainstreamkino* und *periphere cinemas*, andere *cinemas* und die *cinemas* der »Anderen« (Stimmen von und aus den Marginalisierten) oder auch wie »the cinema and the cinemas« ¹¹ aufgelistet. Bei den zwei letztgenannten Genres geht es um die binäre Struktur eines *national cinemas*, wobei Filmgenres entweder im Zentrum (the cinema) oder in der Peripherie (the cinemas) einer Nation verortet werden. Die Verortung, die politische Implikationen voraussetzt, hängt mit einer Nation-Ideologie zusammen. Es besteht in diesem Sinne eine Korrelation zwischen einem »nation's cinema« und der Ideologie einer Nation. Hierzu muss ein weiterer Begriff in die Diskussion speziell eingeführt werden, nämlich der der Kultur. In Anlehnung an Hayward ¹² kann ins Zentrum eines nationalen Filmdiskurses je nach Land eine Hauptfilmkultur im Sinne von »capital culture« oder eine offizielle Filmkultur im Sinne von »official culture« gerückt werden. Als Beispiele sind hier Hollywood als die Hauptfilmkultur in den USA und eine offizielle Filmkultur in manchen (ehemaligen) kommunistischen Ländern wie Nordkorea zu nennen. Weiterhin sind *cinemas* keine stabilen Einheiten. ¹³ Da es beispielsweise um »ins Zentrum stellen«

10 Sean Cubit zit.n. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 8.

11 Ebd. S. 6. [Hervorgehoben von der Autorin]

12 Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 6.

13 Mit »Einheiten« beziehe ich mich vor allem auf den Begriff Genre. Obwohl dieser in der Filmwissenschaft diskutiert wird, ist ihm dennoch seine epistemische Relevanz nicht genommen, wie manche Forschungsarbeiten belegen. Vgl. Jean-Pierre Esquenazi (1997): »Le renouvellement d'un jeu de langage. Genres et canaux«. In: *Réseaux* 81.15, S. 103–118. Raphaëlle Moine [2002](2008): *Les Genres du cinéma*. Paris: Armand Colin. Raphaëlle Moine (2009): »Film, Genre, Interprétation«. In: *Le Français d'aujourd'hui* 165, S. 9–16. Frédéric Gimello-Mesplomb (Hg.) (2012): *L'invention d'un genre. Le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*. Paris: L'Harmattan. Chloé Delaporte (2015): *Le Genre filmique. Cinéma, Télévision, Internet*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

oder um »in die Peripherie stellen« und daher um Positionierung geht, können Filme immer anders wahrgenommen und zugeordnet werden. Dies bedeutet, dass die Instabilität von *cinemas* als Einheiten auch die Wandelbarkeit ihrer Klassifizierung impliziert. Gründe dafür sind neben der Ideologie der Nation verschiedene kanonisierende Instanzen wie Filmfestivals und -preise. Mainstreamkino wird beispielsweise von TV-Sendungen, der Presse, den Distributionskatalogen oder auch in Fanzines usw. kanonisiert; Nicht-Mainstream- und Avantgarde-Cinema eher in Annalen von Filminstituten und wissenschaftlichen Schriften.¹⁴

Es gibt keine strikten Grenzen zwischen den jeweiligen Filmgenres. Die *cinemas* der »Anderen« sind in Westeuropa öfter als peripheres Kino im Rahmen eines *national cinemas* zu betrachten. In Frankreich können Subgenres wie *cinéma beur*, in Deutschland Kino der Fremdheit und Großbritannien *Black British cinema* sowohl als Kino der »Anderen« als auch als periphere Filme angesehen werden. Die Überlappung bei der Klassifizierung solcher Genres liegt an den politischen Kräften, die mit ins Spiel kommen, der Geschichtlichkeit dieser Genres sowie an ästhetischen Fragen wie der, was konkret unter Genre verstanden wird.

3.2 *National cinemas* und die Inszenierung der Ambivalenz

3.2.1 Zum Begriff Genre

Als kritischer Begriff reicht Genre auf das 19. Jahrhundert zurück. Dieses ursprünglich französische Wort wurde vom Lateinisch *genus* (»class«, »sort«) abgeleitet. Genres entsprechen Filmklassifikationen, die mehr oder minder mit bestimmten Kriterien verknüpft sind. Was Spielfilme angeht, beruhen die Ordnungsschemata auf Kriterien wie der Handlung, der räumlichen und zeitlichen Situierung, den bildlichen Motiven, dem visuell-ästhetischen Stil, dem narrativen Muster und der Textperspektive.

Dem Begriff Genre wird eine wichtige Rolle in der Beziehung zwischen Produzierenden und Rezipienten zuerkannt. Hierbei spricht Lothar Mikos von »Gebrauchswertversprechen«¹⁵ und verweist damit auf die Erwartung des Publikums, während Knut Hickethier in derselben Richtung einen »historisch-pragmatischen Zusammenhang« beschreibt.¹⁶ Genres übernehmen also eine Agency-Funktion und

14 Vgl. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 6.

15 Lothar Mikos (1995): »Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen«. In: Mike Friedrichsen/ Gerhard Vowe (Hg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 166–193, hier S. 173.

16 Vgl. Knut Hickethier (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 203.

werden zu »stabilizations of relations of communication« zwischen Produzierenden und Rezipienten, so Stephen Heath.¹⁷ Durch Wiederholung (von Schemata) und Anerkennung wirken sie in einem Feld regulierend und sogar präskriptiv. Sie tendieren dazu, Schemata als feste und unbekümmerte Identitäten zu etablieren. Aber zwischen der Produktion und der Rezeption, den Produzierenden und den Rezipienten, zwischen den Genrezuordnungen und den Erwartungen des Publikums können auch Diskrepanzen im Sinne von Enttäuschungen bestehen. Denn eine falsche Klassifikation kann zu falschen, nicht-erfüllten Erwartungen führen. Dementsprechend sind Genres auch als »gedankliche Konstruktionen«¹⁸ zu betrachten. Diese Konstruktionen der Rezipienten im Verhältnis zur Produktion bilden »kulturübergreifende Einverständnisse«¹⁹, die die Grundzüge eines einzelnen Genres definieren. In solch einem Kontext kommt es einem neuen filmschaffenden Subjekt zu, den eigenen neuen Film in schon existierende Genres beziehungsweise Filmtraditionen einzuordnen. So eröffnet er sich von vornherein Chancen, gleichermaßen Sichtbarkeit und kommerziellen Erfolg zu erzielen.

Diese ökonomischen Kalküle sind schon seit der Entstehung der klassischen Genres im Kontext eines an Bedeutung gewinnenden modernen Hollywoods nachzuweisen:

Um die Produktion von Spielfilmen zu rationalisieren und um an erzielte Erfolge möglichst sicher anzuschließen, wurden in Hollywood bereits im zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts Fertigungsweisen der Filme standardisiert. Die Entwicklung der Genres, ihre Ausdifferenzierung in andere Genres, ihr Auftauchen und ihr Verschwinden lassen sich so begreifen als ein ständiges Variieren und Modifizieren, das sich in Abhängigkeit von ökonomischen Erfolgen, kulturellen Entwicklungen und historischen Ereignissen vollzieht.²⁰

In diesem Zitat von Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans-Jürgen Wulff werden die Faktoren Gewinn und Erfolg stark betont. Sie sind verknüpft mit der Systematisierung beziehungsweise der Rationalisierung von Spielfilmen, die eigentlich auf ästhetischen, möglichst objektiven und historischen Momenten beruhen sollen. Genres sind nicht homogen und können von Film zu Film große Heterogenität aufzeigen. Wenn im Hollywood'schen *Roadmovie* Wert auf das Motiv der Reise gelegt wird, fokussiert der *Western* die raumzeitliche Situierung der Handlung, während

17 Stephen Heath (2004): »The politics of Genre«. In: Christopher Prendergast (Hg.): *Debating World Literature*. London/New York: Verso, S. 163–174, hier S. 169.

18 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans-Jürgen Wulff (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, S. 166.

19 Ebd., S. 51.

20 Ebd.

das Genre *Musical* wiederum eine gewisse Darstellungsform in den Vordergrund rückt, nämlich Tanz und Gesang der Schauspieler*innen.

Um die Kategorie des Genres für die Analyse fruchtbarer zu machen, möchte ich besonders auf die »Strukturkonventionen« eingehen. Für meine Fragestellung ist besonders interessant, wann und wie sie in Filmen oder bei der Produktion zum Tragen kommen. Wie wird in der filmwissenschaftlichen Forschung versucht, einen Konsens darüber herzustellen, einem Genre präzise »motivische, ikonografische, strukturell-inhaltliche und formale«²¹ Merkmale zuzusprechen? Zur Beantwortung dieser Frage gibt Werner Faulstich eine erste Anregung mit seiner meiner Einschätzung nach treffenden These, dass Genres historisch wandelbare Größen seien, zu denen nicht alle Filme immer partout passen müssen. Weiter führt er aus, dass Genres »kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata [sind], die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können)«²². Damit weist er auf die Wandelbarkeit von Konventionen hin, die von Borstnar, Pabst und Wulff als »historische Variabilität« bezeichnet wird.²³

Dem Konzept Genre kann unter einem anderen Blickwinkel Rechnung getragen werden, indem versucht wird, es von anderen verwandten Begriffen abzugrenzen

21 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans-Jürgen Wulff: a.a.O., S. 67.

22 Werner Faulstich (2008): *Grundkurs. Filmanalyse*. 2. Aufl. Paderborn: UTB Verlag, S. 29.

23 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans-Jürgen Wulff: a.a.O., S. 67.

– so geschehen im Ansatz von Cornelia Ruhe,²⁴ bei dem Genre von den Begriffen *mode*,²⁵ *style*,²⁶ *cycle*²⁷ sowie Gattung²⁸ und Format²⁹ unterschieden wird.

- 24 Vgl. Cornelia Ruhe (2006): *Cinéma beur. Analyse zu einem Genre des französischen Films*. Konstanz: LJKV Verlagsgesellschaft, S. 16ff.
- 25 Für David Bordwell liegt der Unterschied zwischen Genre und *mode* genau in der oben besprochenen historischen Wandelbarkeit des Genres. In wechselnden Perioden beziehungsweise sozialen Formationen werden Genre-Variierungen erfahren. Eine *mode* scheint in Abgrenzung zum Genre jedoch »more fundamental, less transient, and more pervasive« zu sein. Bordwell spricht in diesem Zusammenhang von »modes of narration«, die über Genres, Strömungen, Bewegungen und *national cinemas* hinausgehen. Eine *mode* habe also immer eine transnationale Dimension und schließt in dieser Hinsicht unter anderem Genres als untergeordnete Kategorie in seiner Vernetzung ein. Dies bedeutet aber nicht, sofern man Barry Grants Argument folgt, dass Genres nicht auch die Fähigkeit hätten, »across national boundaries« zu funktionieren, auch wenn dieser letzte Punkt fraglich erscheint und für Fallbeispiele wie das *cinéma beur* oder das *Black British cinema* erst noch diskutiert werden muss. Vgl. David Bordwell (1985): *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, S. 150.
- 26 Die erste filmbezogene Anwendung des Begriffs »Stil« findet sich für den expressionistischen Film und richtet sich nach einer zeitlichen Abgrenzung, einer Epoche und wird filmübergreifend verwendet. Er findet auch Anwendung in der Literaturwissenschaft. In Bezug auf Film lässt er sich nicht ausschließlich auf Genres oder Regisseur*innen reduzieren. Er bestimmt auch eine eigene Einteilung von Filmen in Gruppen. In dieser Hinsicht gilt der *Film noir* für Knut Hickethier nicht als Genre, sondern als deskriptive eigenständige Filmstilskategorie innerhalb des Kriminalfilmgenres. Vgl. Knut Hickethier (2010): *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 140. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. a.a.O., S. 153.
- 27 *Cycle* kann in Bezug auf Film in zweierlei Hinsicht verstanden werden. Einerseits werden damit Filme aus dem Gesamtwerk eines einzelnen Regisseurs zusammengefasst, die dieselben Themen behandeln. Als Illustration kann man etwa die nicht beendete Trilogie des Senegalesen Djibril Diop Mambéty über Das Leben kleiner Menschen (*Le Franc*, 1994; *La petite vendeuse de soleil*, 1999; *Malaika*) nennen. Andererseits fungiert *Cycle* aber auch als Bezeichnung für Filme unterschiedlicher Regisseure, die inhaltlich zusammenhängen können oder deren Filme einen gemeinsamen Titel haben. Ein klassisches Beispiel für den letzteren Fall wären etwa die vier Teile des sogenannten Alien-Zyklus. Vgl. Ridley Scott (1979): *Alien*, USA. James Cameron (1986): *Aliens*, USA. David Fincher (1992): *Alien³*, USA, 1992. Jean-Pierre Jeunet (1997): *Alien. Resurrection*, USA. Vgl. Cornelia Ruhe: a.a.O., S. 19.
- 28 »Genre« wird in der Umgangssprache und im publizistischen Kontext häufig die gleiche Bedeutung wie »Gattung« zugesprochen. Das Genre bezieht sich auf inhaltliche Strukturen, wenn die Gattung durch den Modus der Darstellung (zum Beispiel Spiel-, Kurzfilm) und die Verwendung (zum Beispiel Lehr-, Experimentalfilm) bestimmt wird. Seine These veranschaulicht Knut Hickethier am Beispiel des Krimis. Dessen inhaltliche Substanz weist im Wesentlichen ein Verbrechen und die Aufklärung des Verbrechens auf. Dieses Genre ist aber im filmischen Zusammenhang in Gattungen wie Spiel-, Kurz- oder auch Animationsfilm zu finden. Was andere Medien anbelangt, kann dieses Genre in Form eines Romans, einer Erzählung, eines Hörspiels, eines Fernsehspiels oder einer Bühnenaufführung gefunden werden. Vgl. Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. a.a.O., S. 151.
- 29 »Genre« unterscheidet sich auch von der Kategorie des »Formats«. Zwar wird in der Fernsehproduktion Genre oft synonym mit Format verwendet; allerdings bezieht sich der Begriff des

Oben habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Genres zwar nationübergreifend sind, sich aber auch kontextuell einem Land zuordnen lassen. Betrachtet man die Konfiguration von manchen *national cinemas* in Westeuropa genauer, dann erkennt man manche Beispiele, deren Sinn und Bedeutung ohne Verknüpfung mit einzelnen spezifischen Ländern nicht erschlossen werden können. In der Folge möchte ich näher auf drei solcher Beispiele eingehen, nämlich das *cinéma beur*, das *Black British cinema* und das Kino der Fremdheit. Sie werden als neue Wortergreifungen mancher postkolonialen Communitys innerhalb ihrer jeweiligen westeuropäischen *national cinemas* angesehen, die ab der Zeit ihrer Entstehung in diesen kulturellen Feldern eine neue Ära signalisieren. Ich betrachte sie unter dem Blickwinkel des Integrationsparadigmas und unterziehe sie anschließend einer postkolonialen Lektüre.

3.2.2 *National cinema* und das Paradigma der Integration in Westeuropa

Das *cinéma beur* als Genre des französischen *national cinema*

Etymologisch gesehen ist *beur* eine Umkehrung der Buchstaben des Wortes »rabe«, was wiederum eine verkürzte Umformung des französischen Wortes »arabe« darstellt. Das Wort verweist auf die zweite (oder noch spätere) Generation von Immigrant*innen, deren Vorfahren aus Nordafrika unter anderem nach Frankreich kamen. Sie sind in Frankreich geboren, aufgewachsen und besitzen die französische Staatsbürgerschaft. Vor diesem Hintergrund gilt *beur* als »a sign of creolization and cultural ambiguity«. ³⁰ *Beur* als Selbstbeschreibung findet sich ursprünglich unter Franzosen mit maghrebinischer oder nordafrikanischer Migrationsgeschichte. Der

Formats stärker auf Festlegungsformen von Produktionen, die zu Fragen der Lizenz und kommerzieller Auslegung in Beziehung stehen. Beim »Format« wird damit gerechnet, dass Zuschauergruppen und deren Unterhaltungserwartungen aus ökonomischen Gründen ins Visier genommen werden. Im Rahmen des Fernsehens sind etwa Beispiele wie serielle Sendungen oder TV-Shows »Format« als ein »globale[r] Markenartikel« zu nennen. Bei einer weltweit existierenden TV-Show wie *The Voice* verpflichten sich die Lizenznehmer, das Inszenierungskonzept ohne Veränderungen strikt einzuhalten. Unter den verschiedenen Genrevarianten und -mischungen des Fernsehfilms und TV-Movie unterscheidet Knut Hickethier unter den TV-Subgenres das Melodrama: »Women in Jeopardy« (Frauen in extrem gefährlichen Situationen); das traditionelle Melodrama (eine Frau hat es schwer, ihr Glück zu leben); »the disease of the week« (aktuelle Krankheitsbilder) und das Gesellschaftsdrama (wobei eine Gesellschaft mit den durch einen Schicksalsschlag hervorgerufenen Schwierigkeiten konfrontiert ist). »Format« tritt auch im Hörfunk in Erscheinung und bezeichnet hier ein Programm, so Hickethier. Die Formatierung eines Programms zielt auf eine Vereinheitlichung der Sendetypen sowie eine kontinuierliche Produktion dieses Programms ab. Es geht darum, ein Programm inhaltlich und formal so aufzubauen, dass ein zielgerichtetes Publikum erreicht wird. Vgl. Ebd., S. 152–153.

30 Ian Chambers (1994): *Migrancy, Culture, Identity*. London: Comedi, S. 94.

Begriff wurde aber schnell abgewertet und mit negativen Zuschreibungen aufgeladen.³¹

Durch soziale und politische Ereignisse hat das Wort *beur* Eingang in den medialen Raum gefunden. Die entsprechenden Vorkommnisse fanden in den vergangenen Jahren auf europäischer sowie auf nationaler Ebene statt. Gemeint sind hier die sozialen Aufstände in Manchester, London, Birmingham, vor allem aber auch in Lyon, die im Herbst 1983 unter dem Label »festival des voitures brûlées« in den Medien bekannt wurden. Sie berichteten über alltägliche Konfrontationen mit der Polizei und eine der größten sozialen Demonstrationen in der Geschichte Frankreichs, bei dem mehr als 100.000 Teilnehmer*innen von Marseille nach Paris marschierten. Der Terminus *beur* ist seitdem untrennbar mit dem Bild von Immigrant*innen oder Nachfahren von Immigrant*innen in Frankreich verknüpft, als Emblem des Demonstrierens gegen politischen Konservatismus, soziale Ausgrenzung, Diskriminierung, Intoleranz gegenüber Fremden sowie gegen rassistische, ausländerfeindliche Parteien wie die Front National.³²

Über diesen soziopolitischen Spannungskontext hinaus fand das genreübererschreitende *beur* zuerst Eingang in der Literatur. In ihren Texten gehen Schriftsteller*innen auf ihre »dual cultural heritage«³³ ein und die damit einhergehenden Krisen und Konflikte in ihrem neuen, abendländischen, von populärer Kultur sehr geprägten französischen Milieu, das ihre nordafrikanischen, moslemischen Traditionen kaum annimmt. Sie versuchen diese identitätsbezogenen Fragen und Spannungen literarisch zu artikulieren. Ausgehend von dieser literarischen Übertragung verbreitet sich die Praxis, diesen Begriff für sich zu besetzen, in weiteren künstlerischen Bereichen, unter anderem auch dem Film. Zu den bekanntesten Filmen dieser Art zählen beispielsweise *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) und *La Fille de Keltoum* (2001) von Medhi Charef sowie *Indigènes* (2006) von Rachid Bouchareb.

Christian Bosséno definiert die Kategorie *beur* in Bezug auf Film folgendermaßen: »A *beur* film is one which was made by a young person of North African origin who was born or who spent his or her youth in France, and which features *beur* characters.«³⁴ Naficy kritisiert diese Definition. Seiner Auffassung nach wird hier eine stark restriktive Position vertreten und die Schattenseiten der französischen

31 Vgl. Will Higbee (2007): »Locating the Postcolonial in Transnational Cinema. The Place of Algerian Émigré Directors in Contemporary French Film«. In: *Modern & Contemporary France* 15.1, S. 51–64, hier S. 56.

32 Die Partei heißt seit dem 01. 06. 2018 Rassemblement National. Vgl. Source AFP (01.06.2018): »Le Point.fr«. *Le Front national change officiellement de nom*. Online unter: https://www.lepoint.fr/politique/le-front-national-change-officiellement-de-nom-01-06-2018-2223460_20.php [abgerufen am 22.11.2018]

33 Alec G. Hargreaves (1989): »Beur Fiction. Voices from the Immigrant Community in France«. In: *French Review* 62.4, S. 661–667, hier S. 661.

34 Christian Bosséno: a.a.O., S. 49.

Kolonialisierung werden ausgeblendet, die in den ehemaligen Kolonien (hier: Algerien) unter anderem zu einer Art Exil *in situ* geführt hat. Dieses Exil sei in den alten Kolonien ein inneres und zeichne sich dadurch aus, dass die ehemals Kolonisierten durch die französische Sprache und den Zugang zu französischen Institutionen in einem Zustand der Abhängigkeit und Unterdrückung, der Metropole des ehemaligen Kolonialreiches, gehalten würden. Dieses Argument gewinnt besonderes Gewicht, wenn man sich vor Augen führt, dass sich Regisseur*innen wie Merzak Allouache und Mahmoud Zemmouri aufgrund der wirtschaftlich schlechteren Situation des algerischen *national cinemas* für die Produktion ihrer Filme wegen eigener politisch motivierter Positionierung eher dem französischen *national cinema* zugewandt haben.³⁵ Vor diesem Hintergrund erweist sich die *cinéma beur*-Definition der Regisseurin und Schriftstellerin Farida Belghoul als offener. Zum *cinéma beur* gehören bei ihr drei Unterkategorien: erstens Filme von Regisseur*innen, die eine nordafrikanische oder maghrebinsche Migrationsgeschichte haben und in Frankreich geboren oder aufgewachsen sind; zweitens Filme von Französ*innen aus der Mehrheitsgesellschaft, wie Gérard Blain oder Serge Le Péron, den vermeintlich »weißen französischen«³⁶, die Fragen über moslemische Communitys in Frankreich behandeln; und drittens Filme von Algeriern in Frankreich, die aber im Spannungsverhältnis zur algerischen nationalen Identität stehen.

Das *cinéma beur* scheint auf den ersten Blick nicht so richtig auf institutioneller Ebene zu funktionieren, wenn man es mit den institutionell organisierten Schwestergenrekinos wie dem *Black British cinema* und dem *Asian British cinema* der 1980er Jahre vergleicht. Trotzdem lässt sich feststellen, dass es auch dort generalisierende, institutionelle Trends gibt. Die externe Finanzierung des Genres *beur* erfolgt maßgeblich aus öffentlichen Mitteln (CNC, Kulturministerium, französische und europäische TV-Sender usw.). Die Unterstützung umfasst Produktion und Distributi-

35 Was zum Beispiel Okacha Touita, Abdelkrim Bahloul, Mahmoud Zemmouri und Merzak Allouache angeht, untersucht Will Higbee ihre sozioprofessionellen Laufbahnen und verdeutlicht dabei die Gründe, warum diese Regisseure den Übergang vom algerischen zum französischen *national cinema* vollziehen. Auf diese Art macht er deutlich, wie die algerischen Emigrant*innen in Frankreich Positionierungen innerhalb des *cinéma beur* so verändern, dass ihre filmischen Werke ausschließlich aus einer französischen Perspektiven analysiert werden können. Er legt auch die Gründe dar, die solchen Stellungnahmen zugrundeliegen. Während Touita ins politische Exil nach Frankreich geht, gelingt es dem liberalen Zemmouri nicht, unter den strengen Zensurmaßnahmen des algerischen Kontextes politisch-kritische Filme zu drehen. Bei Allouache und Bahloul geht es jeweils um politisch-ökonomische und ökonomisch-berufliche Gründe. Vgl. Will Higbee (2007): »Locating the Postcolonial in Transnational Cinema«. a.a.O.

36 An dieser Stelle möchte ich auf die rassistische Aufladung und die nationalsozialistische Erblast dieses Adjektivs hinweisen. Daher würde ich das Wort einer postkolonialen Kritik unterziehen. Bei dessen Benutzung beziehe ich mich auf die dominante, *weiße* Mehrheitsgesellschaft.

on und stellt auch sicher, dass die Sendequoten der nationalen Produktion beachtet werden.³⁷ Der Zugang zu dieser Produktions- und Distributionsförderung ist nach wie vor sehr selektiv. Laut Claire Diao³⁸ betrifft sie vor allem Regisseur*innen aus der Doppelwelle (französischen Regisseur*innen mit Einwanderungsgeschichte) mit Diskriminierungs- und Exklusionspraktiken. Neben der Strategie, staatliche finanzielle Förderung zu erhalten, versuchen Regisseur*innen zudem, dichte Netzwerke, Vereine beziehungsweise Kollektive zu bilden, um aus den Grenzen ihres kategorialen »Ghettos« auszubrechen. Das Collectif Mohamed ist hierfür ein Beispiel. Es produzierte zwischen 1977 und 1981 drei Kurzfilme (*Le garage*, 1970, 30 Min.; *Ils ont tué Kader*, 1980, 20 Min.; *Zone immigrée*, 1980, 40 Min.),³⁹ was symptomatisch für dieses Genre ist, das sich bis in die 1980er Jahre hinein überwiegend auf Kurz- und Dokumentarfilme konzentrierte. Erste bedeutsame Spielfilme gab es erst ab 1985. Sie fanden ein gutes kommerzielles Echo beim Publikum, vor allem bei ethnischen Communitys. *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) ist einer dieser Filme, der im selben Jahr mit dem Preis des jungen französischen Kinos in Cannes geehrt wurde. Mit diesem Preis verschaffte sich das *cinéma beur* eine größere Aufmerksamkeit und weckte ein euphorisches Interesse bei jungen Regisseur*innen. Weitere Regisseur*innen mit einschlägigen *beur*-Thematiken trugen dazu bei, dass das *beur*-Genre sowohl international als auch national immer gefragter wurde: Rachid Boucharebs *Cheb* (1990), Thomas Gilous *Raï* (1995), Karim Dridis *Bye-bye* (1995) und Ahmed Bouchaalas *Krim* (1995).

Das *beur*-Milieu wird eigentlich von männlichen Positionen dominiert. Mit Ausnahmen von Frauen wie Aïssa Djabri oder Farida Belghoul stößt man selten auf weibliche Akteurinnen im *cinéma beur*. Die Regisseur*innen sind meistens Männer, und ihre Filme erzählen Männergeschichten. In diesem *cinéma* sind die Frauen im Allgemeinen unterrepräsentiert.⁴⁰ Dieses Phänomen könnte auf die mosle-

37 Aus einer protektionistischen Perspektive heraus hat der französische Staat den Beschluss gefasst, dass 50 Prozent der Filme und TV-Produktionen auf den fünf öffentlichen Fernsehsendern und 40 Prozent der populären Musik auf französischen Radiosendern französisch sein müssen. Somit wird versucht, die lokale Produktion vor den hegemonischen ausländischen Produktionen, vor allem aus Hollywood, zu schützen. Allerdings können folgende Fragen für die Forschung interessant sein: Was wird genau unter »französisch« verstanden? Welche Bedeutung wird hier transnationalen Phänomenen sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption zugeschrieben? Inwiefern können solche Maßnahmen auf Künstler*innen und die Filmproduktion hemmend aufwirken? Vgl. Alex Ross zit. nach Hamid Naficy: *Accented cinema*. a.a.O., S. 97.

38 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 252f.

39 Vgl. Collectif Mohamed (13.05.2017): »Slash Paris«. Online unter: <https://slash-paris.com/fr/evenements/projection-de-courts-metrages-du-collectif-mohamed> [abgerufen am 09.11.2018]

40 In den letzten Jahren wurden immer mehr *beur*-Filme immer gedreht, bei denen Frauen Regie führten oder in denen Frauen die Hauptrollen erhielten. Als Beispiele seien die Filme *Vivre*

misch-konservative Kultur verweisen, aus der sich das Genre (und seine Akteure) direkt oder mittelbar speist und in der die Frauenemanzipation manchmal nicht unkritisch gesehen wird. Auch übernehmen und verstärken diese Filme gern die Stereotypen über die *beur*-Communitys, die als integrations- beziehungsweise assimilationsunfähig oder gar verbrecherisch dargestellt werden; die sich die Rückkehr zur ursprünglichen Heimat immer als ein Scheitern, als eine Schande vorstellen; die keinen Nutzen aus einer ambivalenten Subjektposition ziehen können und diese immer als eine schwer zu ertragende Last erleben. Hier liegen die Gründe, warum dieses Kino sich in eine »realistisch-populäre« statt in eine rein ästhetisch-stilistische Tradition einschreibt.

Aus diesem Grund ist der Begriff *beur* zuletzt wieder in die Kritik geraten. Aufgrund der oben erwähnten negativen Konnotationen nehmen Regisseure wie Merzak Allouache oder Abdellatif Kechiche Abstand davon, sich oder ihr Werk so zu bezeichnen. Medhi Charef äußert zu dieser Problematik: »I don't have any desire to be labeled immigrant filmmaker. I'm a filmmaker, that's all.« Hier wird seine Distanzierung von einer *cinéma beur*-Position sehr deutlich, ungeachtet der Tatsache, dass sein Name in der Rezeption eng mit der Emergenz dieses Filmgenres verknüpft ist. Explizit möchte er die Rolle des Immigrantenfilmemachers ablegen und als »normaler« Filmemacher gesehen werden. Er möchte, vermutlich aufgrund seiner erreichten Sichtbarkeit und seines Erfolges, nicht mehr in dieser peripheren kategorialen Zone des französischen *national cinema* eingeeengt werden. Dieses Statement kann zum Anlass genommen werden zu eruieren, wie die Wandelbarkeit eines Genres mit der Position und Positionierung von Regisseur*innen in einem Filmfeld zusammenhängt. So ließe sich im Kontext der Frage nach dem Genre in der ökonomisch geprägten Produktion-Rezeption-Beziehung die Figur »Regisseur*in« in den Hintergrund wegdrängen. Ebenso ließe sich zeigen, wie eine marktorientierte dominante Kultur eine peripher-populäre mitkreieren kann, die sich in Abgrenzung zu ihr definiert, zugleich aber auch von ihr bereichert wird oder sich bereichern lässt. Dass die französische Kulturindustrie sich ästhetische Aspekte des Genres *beur* wie die Musikart *raï* angeeignet und das *cinéma beur* zur Entstehung eines neuen, verwandten Genres in Frankreich beigetragen hat (*cinéma banlieue*, mit dem 1995 preisgekrönten Film von Mathieu Kassovitz als bestem Filmregisseur in Cannes), kann die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes illustrieren. Weiterhin gilt auch als bewiesen, dass sich die französische Mittelschicht in den letzten Jahren

au paradis (1998) von Bourlem Guerdjou, *Samia* (2000) von Philippe Faucon und *Inch'Allah Dimanche* (2001) von Yamina Benguigui genannt. Vgl. auch Martine Beugnet (2004): »French cinema of the margins«. In: Elizabeth Ezra (Hg.): *European cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 283–298, hier S. 292f. Carrie Tarr (2002): »Grrrls in the banlieue. Philippe Faucon's *Samia* and Fabrice Cénestals' *La Squale*«. In: *L'Esprit Créateur* 42.3, S. 28–38, hier S. 28.

stark verändert hat.⁴¹ Viele *beur*-Communitys treten durch Erfolg in Politik und Wirtschaft der sozialen Mittelschicht bei. Deshalb spricht Naficy von einer »bourgeoisie«⁴² und Will Higbee von dem Anfang einer neuen Kultur, die den »post-beur«⁴³ signalisiert.

Zum *Black British cinema* aus dem britischen *national cinema*

Das *Black British cinema* ist im Vergleich zu seinem US-amerikanischen Pendant, dem *Black cinema* in den Vereinigten Staaten, im Sinne der jährlich produzierten Filme und der dafür gewährten Mitteln viel kleiner. Hinzu kommt, dass die behandelten Problematiken nicht dieselben sind, auch wenn sich gewisse Gemeinsamkeiten identifizieren lassen. Deshalb ist an dieser Stelle auch wichtig, das *Black British cinema* vom US-amerikanischen *Black cinema* zu unterscheiden.

Ähnlich wie das *cinéma beur* ist auch die Entstehung des *Black British cinema* geprägt durch Migrationsbewegungen aus alten Kolonien in die Länder ihrer ehemaligen Kolonialmächte, in diesem Fall nach Großbritannien.⁴⁴ Die maßgebliche Bevölkerungsschicht des *Black British cinema* sind afrikanisch-karibische Diasporacommunities. Die Migrationswelle aus den »New Commonwealth countries in Afrika, the Caribbean and the South Asian subcontinent (India, Bangladesh und Pakistan)«⁴⁵ war dergestalt hoch und wichtig, dass Großbritannien ab einem gewissen historischen Zeitpunkt unter einer völlig veränderten sozio-kulturellen Zusammensetzung zu denken und zu konzipieren war. Eine diachronische Auseinandersetzung mit dem Genre des *Black British cinema* legt dabei die Phasen seiner Geschichte frei.

Das *Black British cinema* existierte in Großbritannien schon ab den 1960er Jahren. Die wichtigsten Produktionen waren die Kurz-, Spiel- sowie Dokumentarfilme von Lloyd Reckord (*Ten Bob in Winter*, 1963), Lionel Ngakane (*Jemima and Johnny*, 1966) und Horace Ové Baldwin (*Nigger*, 1969; *Reggae*, 1970; *Pressure*, 1975). Diese Filme, die heute in den Beständen der BFI National Film Archive verfügbar sind, behandelten ausnahmslos Fragen von Marginalisierung und *race*, so Susanne Hayward.⁴⁶

41 Vgl. Ekrame Boubtane (2016): »Le patrimoine des personnes migrantes en France«. In: *Revue d'Économie Financière* 122.2, S. 205–222.

42 Hamid Naficy: *An accented cinema*. a.a.O., S. 100.

43 Will Higbee: *Post-Beur Cinema*. a.a.O.

44 Das britische Kolonialempire, das größte weltweit, hatte Kolonien in Nord- und Südamerika, Afrika, Asien und im karibischen Raum. Länder wie Australien, Neuseeland oder auch Irland ergänzen die Liste alter britischer Kolonien. Vgl. Lois Tyson (2011): *Using critical theory. How to read and write about literature*. 2. Aufl. London/New York: Routledge, S. 245.

45 Sarita Malik (2010): »The dark side of Hybridity. Contemporary Black and Asian British cinema«. In: Daniela Berghan/Claudia Sternberg (Hg.): *European cinema in motion. Migrant diasporic film in contemporary Europe*. New York: Palgrave Macmillan, S. 132–151, hier S. 133.

46 Vgl. Susan Hayward (2006): *Cinema studies. Key concepts*. New York/London: Routledge, S. 41f.

Ab den 1980er Jahren wurden die alten Fragen des *Black British cinema* zunehmend in den als Workshops und Kollektiven benannten institutionellen Rahmen besprochen. In ihrer postkolonialen Form resultierten diese Workshops und Kollektive, aus den Schwarzen und jugendlichen Demonstrationen in den Londoner Stadtteilen Notting Hill (mit Bezug zum Notting Hill-Karneval, den die Regierenden in dieser Zeit zu verbieten versuchten) und Brixton von 1976 und 1981.⁴⁷ Sie richteten sich gegen Polizeigewalt, Arbeitslosigkeit, Rassismus und standen für bessere »black representation« ein.⁴⁸ Als Antwort darauf beschloss die damalige radikal-konservative Labour-Regierung, den Minoritäten im Land Geld zur Verfügung zu stellen, um sich selbst filmisch darstellen und inszenieren zu können. In dieser Hinsicht engagierten sich ACTT (Association of Cinematographic and Televisions Technicians, the film industry union; ins Deutsche übersetzt: die Gewerkschaft der Filmindustrie) mit Roy Lockett als Direktor und der 1982 gegründete Fernsehkanal Channel 4. Beides stand für mehr Repräsentation der marginalisierten Stimmen in der multikulturellen britischen Gesellschaft und half bei der Distribution der kinematografischen Werke dieser Minoritäten.⁴⁹ Was zum Beispiel Channel 4 angeht, musste es als öffentlich-rechtlicher Sender und Teil der BBC in seinen Programmen ethnische *diversity* umsetzen:

[The declaration required] that the franchised workshops should be drawn from outside the mainstream of film and television culture – with a particular focus on ethnic diversity and a commitment to local issues. As a result, the funding stream

-
- 47 Daneben gingen auch die Erschießung von Colin Roach am 12.1.1983 und die »Handsworth riots« dem *Black British cinema* voraus. Vgl. Daniella R. King (2017): Britain's Black filmmaking workshops and collective practice in: Sue Clayton/Laura Mulvey (Hg.): *Other cinemas. Politics, Culture and experimental film in the 1970s*. I.B. Tauris, London/New York, S. 205–216, hier S. 215.
- 48 Hamid Naficy: *Accented cinema*. a.a.O., S. 88.
- 49 Es gab damals weitere Finanzierungsinstanzen, die den ethnischen Minoritäten nicht verschlossen waren. Die Produktion von *Territories* (1984), dem zweiten Film des Kollektivs Sankofa, wurde damals von dem Greater London Council, dem British Film Institute und Channel 4 gefördert. Im Kontext des Kampfes zwischen der weißen Autorität und der schwarzen Jugend ist dieser Dokumentarfilm ein Medium der kritischen Reflexion über die soziale Stellung der schwarzen Jugend in Großbritannien und über die Gewalt der Polizei. Dadurch wird der Dokumentarfilm selbst zu einem Akt des Widerstands. Dieser Film stellt im damaligen Kontext eine Art Finanzierungsausnahme dar, da es bereits die soziale und physische Gewalt aufdeckte, in die ein bedeutender Staatsapparat wie die Polizei involviert war. Bei dieser Ausnahme beziehe ich mich auf Stuart Hall et. al, die in ihrem angeführten Text darlegen, wie die Kategorie *race* damals konstruiert wurde. Die Autor*innen heben auch die Rolle der Medien sowie des öffentlichen Diskurses bei dieser Konstruktion hervor. Für sie gab es einen nicht zu unterschätzenden Zusammenhang zwischen diesen Diskursen und den damaligen Regierungsmaßnahmen sowie einem kriminellen Justizsystem. Vgl. Daniella R. King: a.a.O., S. 207. Stuart Hall et al. (1978): *Policing the crisis, »Mugging«, the state and Law and order*. London: Hutchinson.

and support initiated by the Declaration helped many groups working on directly politically and socially engaged filmmaking to consolidate their activities and provide opportunities for other.⁵⁰

Es wurden fünf Workshops mit dem Ziel gegründet, diese beklagten Lücken zu schließen. Neben dem Filmdrehen widmeten sich die Teilnehmer*innen der Workshops auch einer neuen Aufarbeitung des nationalen Gedächtnisses mit Fokus auf Phänomene der Identität und Hybridität, wie dies beispielsweise im Black Audio Film Collective,⁵¹ Ceddo Film and Video Workshop und Sankofa Film and Video Collective⁵² mit Bezug auf Afrika-Karibik und im *Retake Film and Video Workshop* mit Bezug auf Indien und Pakistan erfolgte. Diese Workshops markieren zunächst einmal einen Paradigmenwechsel in der Praxis des Filmedrehens unter diesen Communitys – von einer individuellen hin zu einer kollektiven. Sie stellen den Meilenstein des Filmemachens dar, um die sich die Debatten des *Third Cinema* zentral drehten. Diese Art des Filmemachens stärkte die Idee der Community, und das Kulturelle stand in unmittelbarer Beziehung zum Sozialen.⁵³ Die Möglichkeit wurde aufgegriffen, die dunklen, vergessenen Seiten der nationalen Geschichte filmisch zu erzählen, den simplifizierten Stereotypen und falschen Darstellungen von schwarzen Minoritäten in den Mainstreammedien entgegenzuwirken,⁵⁴ was Sarita Malik als »cinema of duty«⁵⁵ bezeichnet. In diesen Mainstreammedien traten die ethnischen Minoritäten als »either criminal, lazy, regressive (read uncivilised or

50 Tom Roberts zit.n. Daniella R. King: a.a.O., S. 206–207.

51 Dieses sehr bekannte Kollektiv wurde 1982 von John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson und Trevor Mathison ins Leben gerufen. Sie studierten alle Soziologie und Kunst an der Polytechnischen Hochschule Portsmouth. Ebd., S. 211.

52 Das Kollektiv Sankofa, dessen Name in der ghanaischen Sprache Twi »go back and get it« bedeutet, wurde im Sommer 1983 gegründet. Zu den ersten Mitgliedern zählen Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards und Robert Crusz. Es setzte sich als Ziel, die (britische) Gegenwart durch die Brille der (britischen) Vergangenheit zu reflektieren. Die Mitglieder dieses Kollektivs wollen in ihren Filmen Teile der nationalen britischen Geschichte beziehungsweise Vergangenheit ausgraben und ästhetisch aufarbeiten, die bewusst oder versehentlich außer Acht gelassen wurden. Sie arbeiten in ihren Filmen mit Archivfilmmaterial, Audioaufnahmen und Menschen aus der *black community*, wie das in *Territories* zu beobachten ist. Sie bearbeiten eine breite Themenpalette von nationaler Identität über Begehren und Geschichtsschreibung bis hin zu Zivilrechten und Widerstand. Ebd., S. 209f.

53 Vgl. Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 132.

54 Vgl. Cameron Bailey (1992): »What the story is. An interview with Srinivas Krishna«. In: *Cine-action* 28, S. 38–47, S. 38.

55 Sarita Malik (1996): »Beyond The cinema of duty? The Pleasures of Hybridity, Black British Film of the 1980s and 1990s«. In: Andrew Higson (Hg.): *Dissolving views. Key writings on British cinema*. London: Cassell, S. 202–215.

primitive), suspicious and sexually deviant, or as smiling entertainers or sportspersons«⁵⁶ hervor. Die Zentralität des Wortes »community« war für die schwarzen Workshops in dieser Zeit deswegen so relevant, weil sie nicht nur Kontrolle über die Produktion haben, sondern auch die Rezeption beeinflussen wollten. So unterstreicht der Workshop Cedo 1986 auf der *third cinema*-Konferenz in Edinburgh:

Our common interest is the involvement of black people in all aspects of film/video production, thereby contributing to the development of an independent film/video culture. Linking our work with the community is an important part of the Workshop's function, as it is from this source that we will gain our strength and support.⁵⁷

Dieses Zitat spricht auch von einer ethnischen Vision des Films beziehungsweise eines Genres, das sich ausschließlich auf die Schwarzen Communities konzentrieren will. Das wiederum treibt die Ghettoisierung dieser Communitys auf der gesellschaftlichen und Medienebene in Anlehnung an Elsaesser⁵⁸ voran und schreibt sich auch (un)bewusst in eine Art »Containerpolitik« einer radikalen Regierung ein, die sich dadurch eine Aufsicht und Kontrolle über diese »störenden Fremdanderen« erhoffte.

Dass die Entstehung der Workshops und Kollektive viel frischen Wind ins *Black British cinema* brachte, ist offensichtlich. Zwar ermöglichten sie einen Wechsel von billigen Experimentalfilmen zu langen, teuren Spielfilmen, aber die zur Verfügung stehenden Mittel schienen dennoch nicht zu reichen. Es gab Regisseur*innen, die unabhängig blieben und autonom Filme (im Sinne von »independent film«) drehten, in denen sie tabuisierte Themen wie Homosexualität unter Schwarzen ins Visier nahmen. Durch eine innovative grenzübergreifende Ästhetik ist es Regisseur*innen wie beispielsweise Isaac Julien mit seinem Film *Young Soul Rebels* (1991) gelungen, sich Aufmerksamkeit unter den karibischen, den Schwarz-britischen, den Schwarz-amerikanischen und den queeren Communities und der britischen Mehrheitsgesellschaft zu verschaffen.⁵⁹ Schwarz-britische Regisseur*innen machten auch durch prägnante, aber meist kurze Filme von sich reden: Martine Attile (*Dreaming Rivers*, 1988), Ngozi Onwurah (*The Body Beautiful*, 1990), Amanda Holiday (*Miss Queencake*, 1991) und Maureen Blackwood (*Home Away from Home*, 1993).

Zwischen 1980 und 1990 förderte Channel 4 die Produktion von ungefähr 170 Filmen von »independent« Produktionsgesellschaften und von 136 kollektiv produzierten Filmen. Das legt die Vermutung nahe, dass die Diskrepanz zwischen kollektiver

56 Daniella R. King: a.a.O., S. 208.

57 Cedo Film-Video Workshop zit.n. Hamid Naficy: *An accented cinema*. a.a.O., S. 89.

58 Vgl. Thomas Elsaesser (2005): *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 59.

59 Vgl. Georg Seeßlen: a.a.O., S. 23.

und individueller Förderung einer sich an liberalen Marktpraktiken orientierenden Politik geschuldet war, die 1991 bestätigt wurde. Channel 4 unterbrach daraufhin die finanzielle Unterstützung von Kollektiven und zwang die Filmemacher*innen so dazu, wie die anderen Produzent*innen individuell um Fördermittel gegeneinander zu konkurrieren. Das hatte erhebliche Auswirkungen auf die Kollektive und wirkte auf einige, wie etwa das Kollektiv Retake, wie ein Todesstoß. Dennoch bedeuteten diese Kürzungen kein generelles Aus. Einige ehemalige Mitglieder von Retake begannen, »independent« Filme zu drehen oder ließen ihre Filmproduktion durch private Institutionen finanzieren.

Das Kino der Fremdheit als Genre aus dem deutschen *national cinema*

Die Bezeichnung »Kino der Fremdheit« ist Georg Seeßlen zu verdanken. Gemeint sind damit Filme, die generell das Leben von Migrant*innen in Westeuropa und vor allem in Deutschland auf die Leinwand bringen. Es geht hier um Filme sowohl deutscher⁶⁰ als auch nicht-deutscher Regisseur*innen. Dieses Kino setzt in Deutschland in den siebziger Jahren ein, gut ein Jahrzehnt nach der Zeit des Wirtschaftswunders und den damit verbundenen Migrationswellen nach Deutschland. Im Mittelpunkt dieser Kategorie stehen inhaltlich-thematische Filmstrukturen sowie prekäre Produktionsmöglichkeiten.

Statt von Kino der Fremdheit wird manchmal von »Immigrantenkino« gesprochen. Bei der letztgenannten Kategorie handelt es sich um Filme, die im Kontext Deutschlands von »fremden«, vermeintlich nicht Deutschen aus der *weißen* Mehr-

60 Deutsche Filmeschaffende, so etwa Rainer Fassbinder mit *Katzelmacher* (1969) oder Helma Sanders-Brahms mit *Shirins Hochzeit* (1976), thematisieren im Sinne des »pflichtbewussten Problemfilms« eine Gesellschaft, die durch Migration Veränderungen ausgesetzt ist. Darüber hinaus lassen die Figuren von Migrant*innen für diese linksintellektuellen Künstler*innen selbstreflexive Perspektiven zu. Auf diese Migrant*innen wird die eigene Marginalisierung als linksintellektuell projiziert und ihr Verhältnis zur dominierenden Ordnung reklamiert. Diesen Umstand kommentiert Georg Seeßlen auf einem WDR-Symposium zu »Heimat« wie folgt: »Die Gesellschaft in Deutschland war in der 60er Jahren eine ziemlich geschlossene rigide Gesellschaft. Es gab nicht etwa verschiedene Gruppen, sondern nur die Gesellschaft oder eben die Außenseiter. Außenseiter waren langhaarige Studenten und auch Gastarbeiter. Die langhaarigen Studenten, die sich selber fremd fühlten, hatten dann Lust, Filme über andere Außenseiter zu machen, und so machten sie Filme über Gastarbeiter. *Katzelmacher*, ein Film über einen Gastarbeiter von Rainer Werner Fassbinder, war eins der ersten Beispiele des Neuen Deutschen Films.« WDR (2011): »Das Gedächtnis der Migration in Film und Kultur, Podiumsdiskussion«. In: WDR (Hg.): *Plötzlich so viel Heimat! Identität im Wandel in Film, Kultur und Gesellschaft*. Köln: Strzelecki Books, S. 49–59, hier S. 49f. Aurora E. Rodono (2013): »Nomadische Narrative, Das Kino der Migration in Deutschland und Italien«. In: Elmar Schafröth et al. (Hg.): *Italien, Deutschland, Europa: Kulturelle Identitäten und Interdependenzen*. Beiträge zur Kulturwissenschaft. Bd. 27. Bielefeld: Athena, S. 166–191, hier S. 169.

heitsgesellschaft realisiert werden. Ein anderer ebenfalls geläufiger und mit dem Immigrantenkino verwandter Begriff ist der Migrantenfilm.

Die Mehrheit der Produktionen im deutschen Kino der Fremdheit bezieht sich auf türkische Communitys oder Deutsche mit türkischer Migrationsgeschichte. Sicher hängt diese Tatsache damit zusammen, dass solche Filme kommerziell erfolgreich sind und ihnen in der Forschung zum »Fremdheitskino« große Bedeutung eingeräumt wird. Hinzu kommt, dass diese Gruppe eben auch die größte migrantisches Community in Deutschland bildet. Doch wie genau funktioniert dieses Kino in Deutschland? Was kann über seine Themen und Motive gesagt werden?

Im Vergleich zu Frankreich und Großbritannien zeigt sich das Kino der Fremdheit in einer weniger organisatorisch-institutionellen Form. Die Diskussionen über den Begriff finden vielmehr im wissenschaftlichen Rahmen und teilweise auch in den Medien statt.

Inhaltlich betrachtet, treten häufig sozial-realistische Darstellungsformen auf. Durch eine Abbildung der alltäglichen Realitäten von Gastarbeiter*innen beispielsweise wird der Anspruch erhoben, ein Vakuum bezüglich der Repräsentation von Migrant*innen in Deutschland zu füllen. Durch diese sozial-realistische Darstellungsformen wird der Akzent auf die Authentizität der visuell erfahrbaren Migrant*innengeschichten gelegt. In dieser Hinsicht kann diesem Kino die Rolle eines Tagebuches einer am Rande der deutschen Gesellschaft existierenden »fremdartigen« Community zugeschrieben werden. Allerdings werden schon hierin die Defizite eines solchen Ansatzes deutlich. Streckenweise wird so der pejorative Diskurs über das migrantische Subjekt inszeniert, das sich im Kontakt mit Deutschland mit Schwierigkeiten konfrontiert sieht, die für ihn vermeintlich völlig neu sind. Das Kino der Fremdheit schreibt auf diese Weise bereits über Migrant*innen in der deutschen Gesellschaft bestehende klischeehafte Bilder fort. Auf diese Art wird dazu beigetragen, das Migrantische in einem Topoi des »Fremdanderen« zu verorten und es als eine »exotische Figur« zu bestätigen. Aus dem Kontakt der migrantischen Kulturen mit der »deutschen« Kultur entsteht eher eine Anklage aus der Mehrheitsgesellschaft heraus. Diese kann ferner Angst und Zurückhaltung übermitteln, selbst wenn der filmischen Beschäftigung mit den neuen Minderheiten ein humanistisch-pädagogischer Impuls zugrunde liegt, wie er sich, wie bereits erwähnt, insbesondere im postpolitischen Kino der siebziger Jahre zeigte.⁶¹ Als Beispiele können hier Filme wie *Angst essen Seele auf* (1973) von Rainer Werner Fassbinder, *In der Fremde* (1974) von Sohrab Shalid Saless, *Shirins Hochzeit* (1975) von Helma Sanders-Brahms und *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (1978) von Christian Ziewer genannt werden.

Die nachfolgende Phase des Kinos der Fremdheit brachte vermehrt Konfliktgeschichten auf die Leinwand und das »Drama zwischen Integration und Rückkehr

61 Ebd. S. 23.

in der zweiten Generation [...] [sowie] die Suche nach den Lebens- und Rollenmodellen«. ⁶² Im Spannungsverhältnis zwischen Integration und Rückkehr wird letztgenannte immer als empfundenes Trauma und Scheitern inszeniert. Es mündet scheinbar stets in der Identitätskrise, einer leidvoll erlebten Ambivalenz, ohne Auswege und Lösungen. In diesem Kontext bleiben die Migrant*innen und deren Nachfahren nach wie vor in einer geschwächten Stellung. Das lässt sich im Dokumentarfilm *Verändert* (1983) von Michael Lentz, in *Aprilkinder* (1998) von Yüksel Yavuz und *Geschwister-Kardesler* (1997) von Thomas Arslan und Kool Savas beobachten.

Fernsehproduktionen, die öffentliche Filmförderung und das Ansehen einiger Starregisseur*innen auf internationalen Filmfestivals haben auch bei der Entstehung des Kinos der Fremdheit beigetragen. Dank deren Fokus auf Minderheitenkulturen und einer neuen Rhetorik über ethnische Differenzen haben Filmprojekte von Migrant*innen, Nachwuchskünstler*innen und experimentellen Regisseur*innen bei der Filmförderung auf Bundes- und Landesebene Gehör sowie Möglichkeiten der Koproduktion mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen einen Nährboden gefunden, so etwa mit der Abteilung »Das kleine Fernsehspiel« des ZDF. Mit Deniz Göktürk würde ich hierbei anmerken, dass die Auswahl- und Förderungskriterien oft auf spezifische Themenfelder und Fragestellungen eingeschränkt waren. Für ein neues filmschaffendes Subjekt mit Migrationsgeschichte, das sich im eigenen Drehbuch von pflichtbewussten Problemfilmen emanzipieren wollte, war es schwer, an Förderung zu gelangen. Dieser Tatbestand erstickt dieses Migrantenkino »im Gefängnis der Förderung« ⁶³ und lässt hinter dem Paradigma der Integration die Spuren einer Pseudo-Integration beziehungsweise Pseudo-Öffnung von Mehrheitsgesellschaften aufscheinen, in der das »Fremdandere« letztlich nicht wirklich frei ist. Solche Praktiken einer Pseudo-Integration beziehungsweise Pseudo-Öffnung von Mehrheitsgesellschaften möchte ich im Folgenden als *politics of conspacing* innerhalb westeuropäischer *national cinemas* eruieren. Diese Kritik soll anschließend darin münden, die Beziehung zwischen Film und Nation insbesondere mit Blick auf postkoloniale Minoritäten neu herauszuarbeiten.

3.2.3 Zu *Politics of conspacing* als Spuren einer Pseudo-Integration in *national cinemas*

Aus der oben ausgeführten Darstellung des *cinéma beur*, *Black British cinema* und des Kinos der Fremdheit ergibt sich auch eine Beziehung zwischen Genres, Gesellschaft und Geschichte, was bedeutet, dass Genres soziohistorisch operieren

62 Ebd. S. 24.

63 Deniz Göktürk (2000): »Migration und Kino, Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?«. In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 329–347, hier S. 332.

können. Genres verweisen darauf, dass bestimmte ästhetische Formen in spezifischen soziohistorischen Kontexten entworfen werden, dass bestimmte Positionen im Rahmen eines spezifischen Paradigmas zustande kommen. Vor diesem Hintergrund beschreibt Heath Genres als »forms of history« und spricht von der »generic memory«. ⁶⁴ Mit Rücksicht auf den soziohistorischen Entstehungskontext zeigen das *cinéma beur*, das *Black British cinema* und das Kino der Fremdheit genügend Aspekte, um dem Genre die Fähigkeit zur Politik der Repräsentation zuzuschreiben. Dieser Politik will ich nun einer poststrukturalistischen beziehungsweise postkolonialen Analyse unterziehen. Damit sich *national cinemas* neu in diesem Licht betrachten lassen, mache ich mir folgende emanzipatorische Fragen von Stephen Heath zu eigen: »[W]ho and what is represented and how and to whom?« ⁶⁵ Mittels zentraler Fragen lässt sich die Spannung zwischen den Genres und ihrer jeweiligen *national cinemas* in einer kritischen Perspektive sehr präzise analysieren. Ebenso lässt sich hiermit eruieren, was sich hinter der »Integration« dieser neuen Genres in den jeweiligen nationalen Filmkanon aus kultureller Sicht verbirgt. Dadurch wird beispielsweise deutlich, wie diese neu geschaffenen Genres eigentlich bereits existierende imaginierte, dabei marginalisierte Räume okkupieren, die ich als *conspaces* betrachte.

Postuliert der Strukturalismus von Saussure, dass Menschen von inneren Strukturen geleitet werden, bezeichnet die Psychoanalyse diese inneren Strukturen als »das Unbewusste«. Zu dessen zentralen Modi zählen Begehren und Wünsche des Subjektes. Wie Jacques Lacan betont, wird das Unbewusste wesentlich durch die Sprache erzeugt, strukturiert und von dieser regiert. Im Grunde operiert es, so Lacan in Anlehnung an Jakobson, mit Metapher und Metonymie. Während es die Metonymie als Figuration der Verschiebung zulässt, der Zensur, den Formen der Eindämmung und der Unterwerfung zu entkommen, ermöglicht es die Metapher als Figuration der Kondensation, den unbewussten Wunsch, das Zensierte zum Ausdruck zu bringen. ⁶⁶ Ich würde im Folgenden die psychoanalytische Kategorie des Unbewussten im Lacan'schen Sinne auf soziale Realitäten übertragen und die Metapher beziehungsweise das sprachlich artikulierte Unbewusste in den hierin untersuchten *national cinemas* kurz analysieren.

Das Unbewusste von *national cinemas* als sozialen Realitäten basiert auf dem reibungslosen Funktionieren von filmischen Feldern. Zugleich scheinen diese Felder es nicht unter Kontrolle zu haben, insofern es die internen Vorstellungen Akteur*innen leitet und das innere Funktionieren von *national cinemas* beeinflusst. Lacan kennzeichnet dieses Unbewusste als einen Prozess der Bedeutungserzeugung, den ich hier an der Sprache, den Handlungen und der Konfiguration eines *national cinema*

64 Stephen Heath: a.a.O., S. 170.

65 Ebd.

66 Vgl. Jacques Lacan (1966): *Écrits*. Paris: Seuil, S. 268f.

ablesen möchte. Mit Sean Homer würde ich behaupten, dass das Unbewusste jene Sprache ist, die aus *national cinemas* herausgelesen wird, und nicht partout jene, die von *national cinemas* gesprochen wird.⁶⁷ Insofern bestimmt Lacan das Unbewusste als den Diskurs des »Anderen«, des großen »Anderen«. Das »Andere« steht für die Sprache, die nicht immer von einem Subjekt gesprochen wird, sondern die hier durch die Konfigurierung von *national cinemas*, die Entscheidungen, die entstehenden Genres, die Möglichkeiten, die Positionen innerhalb dieser *national cinemas* artikuliert wird. Um diese Sprache zu erschließen, möchte ich Lacans Begriffe des Imaginären, des Realen und des Symbolischen aufgreifen.

Obwohl Lacan seinen Begriffen im Laufe der Entwicklung seines Denkens immer neuere Bedeutungen zugeschrieben hat, verzichtete er nie auf die zuerst bestimmten.⁶⁸ Das Imaginäre ist die Ebene des Egos, der Identifikation und der Beziehung zum Selbst, zum eigenen Körper. Das ist auch die Ebene der illusorischen Einheit. Denn das Ego besteht im Grunde aus ständigen inneren Konflikten. Dieses Imaginäre wiederholt sich im Inneren des Subjekts und wird immer durch das Subjekt verfestigt, wenn es in Kontakt mit der äußeren Welt kommt. In Bezug auf die *national cinemas* wäre an sich das Imaginäre das Ego dieser Felder, die Gesamtheit der Akteur*innen und der Spannungen innerhalb dieser, was auch deren Besonderheit ausmacht. Die Identität eines *national cinemas* ist jene, die sich in einem wiederholenden Prozess und im Spiegel beziehungsweise in Abgrenzung zu anderen Filmfeldern herausbildet.

Der Begriff »Reales« fand in den 1930er Jahren Eingang in Lacans Schriften. In einem absolut philosophischen Sinne beschreibt er das »absolute being«, das »being-in-itself«.⁶⁹ Das Reale bezeichnet auch aus einer klinischen Sicht eine vorsymbolische Realität, eine Not, ein Manko, das verdrängt wird. Das Reale bezieht sich auf Prozesse, bei denen vorsymbolische Wirklichkeiten, notwendige, erwünschte »social realities« zustande kommen. Dies würde sich im Rahmen der untersuchten westeuropäischen *national cinemas* auf die Bedingungen beziehen, die durch den Bedarf an neuen Genres (*cinéma beur*, Migrantenkino, *Black British cinema* usw.) erkannt wurden und die zur Entstehung der erwünschten Genres geführt haben.

Das Symbolische ist letztendlich das System jener Sprache, die hinter der ausgedrückten Sprache steht. Es ist die Sprache, die aus den Handlungen innerhalb einer »social reality« oder die aus der Strukturierung einer sozialen Realität herausgelesen wird. Das Symbolische ist das nicht-ausgesprochene Gesprochene. Es ist der entschlüsselbare Signifikant einer »social reality« und markiert die Ebene des Unbewussten par excellence. Durch Metapher und Metonymie artikuliert die symbolische Ordnung die nicht besagten Begehren des Unbewussten eines Subjektes

67 Vgl. Sean Homer (2005): *Jacques Lacan*. New York: Routledge, S. 65f.

68 Vgl. Jacques Lacan (2005): *Psychology*. Sean Homer (Hg). London/New York: Routledge, S. 10.

69 Ebd., S. 82.

beziehungsweise einer sozialen Wirklichkeit. Die symbolische Totalität konstituiert das gesamte Universum eines Subjektes oder einer sozialen Realität und wirkt sich auf diese Realität wie eine strukturierende Kraft aus. Wie wäre dann die symbolische Ordnung gestaltet, die der Integrierung neuer Genres jeweils in den französischen, britischen und deutschen Filmkanon in der 1970/80er Jahren zugrunde liegt? Wie ließe sich die symbolische Totalität von dem, was ich als Paradigma der Integration in dieses *national cinema* betrachte, ausbuchstabieren? Worin lägen die unausgesprochenen Begehren der damaligen dominanten Positionen innerhalb dieser *national cinemas*?

Die Zuordnung eines Films beziehungsweise eines filmschaffenden Subjektes zu einem der hier angesprochenen Genres folgt einem Klassifizierungsmodell, das primär auf körperlicher Materialität (Schwarz, weiß usw.) beziehungsweise religiöser Zugehörigkeit oder Ethnizität beruht. Sie lädt dementsprechend dazu ein, den konstruierten »Anderen« als zeitgenössisches Bild des Exotischen zu entdecken, zu erschließen, von dem sich das europäische Subjekt aus der Mehrheitsgesellschaft absetzt. Für Graham Huggan finden schon alte Repräsentationsformen des Exotischen in der Zeit des Empires immer mehr ihre Pendants im postkolonialen Zeitalter. Diese aktuellen Kontinuitäten des imperialistischen Exotischen fächern sich ihm zufolge in »aesthetics of decontextualisation«, »commodity fetishism« und »exoticist spectacle« auf.⁷⁰ Es ist, als wären diese Klischees und Stereotypen reproduzierenden Genrefilme ein Schauspiel des leidenden, jammernden, gewalttätigen und straffälligen exotischen »Fremdanderen«, von dem sich das europäische Subjekt aus der Mehrheitsgesellschaft abgrenzt und den es sich aus der Distanz betrachtet, um sich seines Überlegenheitsgefühls rückzuversichern.⁷¹ Exotismus bezeichnet hier spezifische Charakter- oder Identifizierungsmerkmale von Menschen, Objekten oder Orten. Der Begriff verweist vorwiegend auf ein besonderes ästhetisches Wahrnehmungsmodell, durch das Menschen und Kulturen in einem Integrationsprozess verfremdet werden und das »Fremdandere« konstruiert wird.⁷² In dieser Hinsicht können Filme aus bestimmten Genres aus einer postkolonialen Perspektive als postkoloniale Formen von Völkerschauen und Menschenzoos angesehen werden, die die »Vorstellung fremder Völker in breiteren Schichten der europäischen Bevölkerung« als anders und minderwertig verbreiten.⁷³ In einer Untersuchung zu Juan Goytisolo merkt Roger Célestin an, »it is no longer necessary

70 Graham Huggan (2001): *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. 2. Aufl. London/New York: Routledge, S. 20.

71 Vgl. Deniz Göktürk: »Migration und Kino«. a.a.O., S. 336.

72 Ebd., S. 13.

73 Jean B. Miguoué (2017): »Kolonialismus, Exotismus, Wahnsinn. Literarische und filmische Verarbeitungen vom kolonialen Spektakel des Anderen in der europäischen Kulturgeschichte. Darstellungen der »Hottentotten-Venus« bei Hans Christoph Buch und Abdellatif Kechiche«. In: Constatin Sonkwé/Hyancinthe Ondo/Jean B. Miguoué (Hg.): *Postkoloniale Blick-*

to take the plane for Istanbul or Marrakesh in search of exoticism [...] a little stroll in the streets is enough«, weil die Peripherie heutzutage auf erhebliche Weise im Zentrum zu finden sei.⁷⁴ Filme können insofern auch als »*miroir anthropologique*« bezeichnet werden, die Wünsche, Träume, Imagination und Repräsentation eines Publikums projizieren und objektivieren.⁷⁵ Mit dieser Definition von Film lassen sich die Auswirkungen des Kolonialismus auf europäische Metropolen wie auch auf ehemalige Kolonisierte erarbeiten und übertragene Formen einer europäischen kulturgeschichtlichen »kollektiven Hysterie«⁷⁶ im filmästhetischen Rahmen zutage fördern.

Bei einer genaueren Betrachtung des *cinéma beur*, *Black British cinema* und der Kinos der Fremdheit wird deutlich, dass sie einige Aspekte gemeinsam haben. Neben dem »*exoticist spectacle*« inszenieren sie alle auch das, was Huggan »*commodity fetishism*« nennt. »*Commodity fetishism*« beschreibt in einem klassisch-marxistischen Verständnis die Verschleierung der materiellen Umstände, in denen Waren produziert und konsumiert werden. Huggan zufolge ist »*commodity fetishism*« in verschiedensten Formen und Kombinationen mit »*exoticist spectacle*« in der Produktion, der Distribution und der Rezeption von kulturellen Texten am Werk. Indem sie den Alltag von Migrant*innen oder Menschen mit Migrationsgeschichte visuell erfahrbar machen, verleihen solche Formen und Kombinationen auch Klischees über diese »fremdanderen« Migrant*innen sicheren Boden und Konsistenz. Sie schreiben sich also in einen Reproduktionsmechanismus ein, der aus marktökonomischen Gründen gerechtfertigt zu sein scheint. Dieser Ansatz verspricht und gewährt aller Wahrscheinlichkeit nach Erfolg. Zwar war es für Migrant*innen wichtig und nötig, sich selbst zu repräsentieren, was aber erfolglos bliebe, wenn man versuchen würde, Filmbilder mit latenten Wünschen der realen Zuschauer*innen in Einklang zu bringen. Die Kategorien des »*commodity fetishism*« haben auf erhellende Weise eine Marktlücke geschaffen beziehungsweise zum Vorschein kommen lassen, die dann gepflegt beziehungsweise genährt wurde und immer noch wird. In seiner Untersuchung zu Reproduktionsmechanismen in den Produktionsbedingungen innerhalb der französischen Filmkultur beleuchtet Pierre Sorlin ein aufschlussreiches Muster:

punkte. *Betrachtungen zur Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 85–112, hier S. 88.

74 Roger Célestin (1996): *From Cannibals to Radicals. Figures and Limits of Exoticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 220.

75 Edgar Morin (1958): *Le cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Les éditions de minuit, S. 221.

76 Ebd.

L'industrie [cinématographique] fabrique les produits et suscite le besoin du produit; elle éveille la curiosité, l'attente, pour assurer la circulation des films et se procurer le moyen de mettre en chantier d'autres films.⁷⁷

In derselben Reihenfolge kommentiert Sarita Malik diesen Punkt wie folgt:

The multiple ideological and industrial layers of film culture and practice mean that even these ›ethnicist discourses‹ are not always produced in straightforward, intentional ways, but result from the cumulative effect of how these films are jointly positioned by a range of cultural stakeholders including creative personnel, marketers, distributors, financiers and, indeed, audiences. The shifting ›rhetorical value‹ of ›race‹, itself a social construct, means that processes of commodification, incorporation and identification are all involved in how these ›ethnicist discourses‹ are mobilised and subsequently become institutionalised.⁷⁸

Durch solche Prozesse findet »commodity fetishism« einen infizierenden Eingang auch in die Produktion und Rezeption von Filmen aus Genres wie dem *cinéma beur*, dem *Black British cinema* oder dem Migrantenkino. Da er dem Geist des postmodernen Zeitalters abendländischer Kulturen angehört, werden Filme aus solchen Genres zu »salable exotic objects«, zu Objekten des Massenkonsums.⁷⁹ In dieser Hinsicht erscheinen diese Genres als problematisch, weil ihnen ökonomische und ethno-anthropologische Zwecke zugrunde liegen, die den ästhetischen Intentionen eines filmschaffenden Subjektes beziehungsweise der diskursiven Beschaffenheit eines Films im Wege stehen können, statt ihm Rechnung zu tragen.

Genres sind auch keine neutralen Kategorien. Zwar wird darauf abgezielt, eine gewisse Beziehung zwischen den Produzent*innen und den Rezipient*innen herzustellen, ohne dass diese jedoch langanhaltend stabil sein muss. Denn Genres können auch eine starke Einengung bedeuten. Die Tatsache, dass manche Regisseur*innen häufig einem bestimmten Genre auf Kosten eines gewünschten anderen Genres nicht zugeordnet werden wollen, weist deutlich auf diesen Gesichtspunkt hin. Bezüglich dieses »Abstempelns« betont Naficy:

Genres are not neutral but are ›ideological constructs masquerading as neutral categories‹. The undesirable consequences of overdetermination of meanings and ideological structuration are particularly grave for films made in the diaspora. By classifying these films in one of the established categories, the very cultural and

77 Pierre Sorlin (1977): *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier-Montaigne, S. 77–78.

78 Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 142.

79 Vgl. Fredric Jameson (1991): *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, S. x.

political foundations that constitute them are limited, negated or effaced altogether.⁸⁰

Wichtig an diesem Zitat sind der bereits diskutierte Marktaspekt sowie besonders die ideologischen Strukturen und Machtverhältnisse, die den Genres anhaften. Diese Machtverhältnisse können unter anderem aus dem Entstehungskontext der Genres beziehungsweise dem Bestreben, von den politisch-öffentlichen Mitteln unabhängig zu sein, sowie von den Marktgesetzen abgeleitet werden. Was das *cinéma beur* und das *Black British cinema* angeht, wurde deutlich, inwiefern ihre Produktionen (auf quantitative und gewissermaßen auch qualitative Weise) stark von staatlichen Mitteln abhängig sind. Weiterhin ist auch dargelegt worden, dass die Quotenpolitik über die staatliche Produktionsförderung von Filmen in Frankreich und Großbritannien, die auch auf anerkannten Genres beruht und bis heute unter dem Label »diversity and inclusion« (in Großbritannien) noch aktuell ist, auch diskriminierende Folgen zeitigen kann: Regisseur*innen, die über den Tellerrand der »sanitised conventions«⁸¹ hinausschauen und aus kreativen und fantasievollen Gründen Filme mit unbekannter, neuer Ästhetik drehen wollen, erhalten unter Umständen weniger Mittel oder werden gar nicht gefördert.⁸² Diese Förderpolitik zwingt sie folglich manchmal dazu, statt Spielfilmen Kurz- oder »independent« Filme zu drehen⁸³ beziehungsweise »independent« Filmemacher*innen zu werden.⁸⁴ Auf diesen kausalen Zusammenhang deutet Naficy hin, wenn er die Determinismus-Funktion des Genres in den Vordergrund stellt. Dass ein Film dem einen oder dem anderen Genre zugesprochen wird, kann Einfluss auf die Erwartungen haben, die Zuschauer*innen – sei es implizit, real oder professionell⁸⁵ – gegenüber diesem Film haben und diese so dazu bringen, manche substanziellen Elemente des Films nicht zu berücksichtigen. In dieser Hinsicht kommt dem Genre zusätzlich eine evaluative Rolle statt einer deskriptiven zu.⁸⁶ Die meisten Kritiker*innen sind sich beispielsweise darüber einig, dass ein Film wie *Le Thé au harem d'Archimède* (1975) von Mehdi Charef dem *cinéma beur* angehört. Georg Seeßlen hingegen erkennt in diesem Film

80 Hamid Naficy: »Phobic Liminal spaces«. a.a.O., S. 38.

81 Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 134.

82 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 252f.

83 Vgl. Susan Hayward: *Key Concepts*. a.a.O., S. 33.

84 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 156f.

85 Vgl. Dabei wird Bezug auf Rezeptionsästhetische Ansätze aus der Literatursoziologie von u.a. Robert Jauß und Wolfgang Iser genommen. Vgl. Heinz Antor: »Rezeptionsästhetik«. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 5. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 650–652, hier S. 651f.

86 Vgl. David Bordwell/Kirstin Thompson (2008): *Film Art. An Introduction*. 8. Aufl. New York: McGraw-Hill, S. 319.

25 Jahre später die Grundzüge eines »métissage«-Kinos.⁸⁷ Dies lässt sich auch damit erklären, dass die Interpretationshintergründe und die Machtverhältnisse nicht dieselben sind. Während Seeßlens Wahrnehmung nur auf filminhaltlichen Aspekten gründet, wird die Bezeichnung *cinéma beur* im Zusammenhang mit der Herkunft der Regisseur*innen, den politisch-historischen und den historisch-kommerziellen Entstehungsbedingungen des Films gerechtfertigt. Aus dieser Spannung ist zu folgern, dass bei der Einschätzung von Genres objektive Kriterien angewendet werden sollten, die auf einer ästhetischen Basis beruhen.

Die Bezeichnung von Genres kann eben auch als problematisch wahrgenommen werden. Die einen geben beschreibend Auskunft über den Inhalt eines Films (zum Beispiel Horrorfilme), die anderen verweisen eher auf die herkömmliche Identität der Regisseur*innen, wie das Beispiel der drei oben besprochenen Genres (*cinéma beur*, *Black British cinema*, Immigrantenkino)⁸⁸ zeigt, wodurch sie diese Filme

87 Der Kontakt zwischen Europa und den ihm »gegenübergestellten« Kulturen hat ab den 1970er Jahren zu einem allgemeinen exotischen Bekenntniskino geführt, aus dem das *cinéma du métissage* oder »métissage«-Kino hervorgeht. Die »métissage« in Filmen begann schon in den 1980er Jahren in Europa mit »dem Abschied von den Träumen der Emigration«. Es bleibt an vielerlei Stellen feststellbar, dass das *cinéma du métissage* von Regisseur*innen angetrieben wird, die selbst aus der dritten und vierten Einwander*innen-Generation stammen und öfter (auto)biografische Filme drehen. Aus einer freieren und unbefangenen Position ist es ihnen zum Beispiel gelungen, interne Konflikte »jenseits der Träume vollständiger Adaption [...] [und] jenseits der Vision von der Rückkehr« filmisch zu bearbeiten. Damit vollzieht sich der Übergang, so argumentiert Georg Seeßlen, von einer »métissage«- als »Struktur« beziehungsweise einem »Modell« zu einer »métissage« als »Subjekt«. Ein »métissage«-Film wird an seiner Herangehensweise an das Thema »métissage« erkannt. Filme schildern das Leben der Immigrant*innen nicht mehr aus dem Prisma ihrer großen Träume. Es geht nämlich darum, mit einem Kino des Bekenntnisses zu brechen und Menschen und Gesellschaften jenseits von Kulturschock, Elend und Leidensgeschichten darzustellen. In diesem neuen Kino wird ein Perspektivenwechsel gestaltet. Die »métissage« ist für die Aufnahmegesellschaft sozusagen kein Problem mehr, stattdessen wird in dieser neuen Mischidentität ein organischer Teil einer sich neu modellierenden Gesellschaft gesehen. Aus der Spannung zwischen dem alten und dem neuen Raum ergibt sich ein harmonischer *Third space*, eine zufriedenstellende Imagination, die sozusagen die neue Heimat der Immigrant*innen ist. Die »métissage« wird zu einer Brücke zu neuen Chancen, Alternativen, zur Differentialität. Vgl. Georg Seeßlen: a.a.O., S. 22–29.

88 Dies weist auf mindestens zwei Umstände hin: Erstens wird die »Ethnizität« als Säule einer politischen Inklusionsstrategie genutzt, was an sich nicht immer als nachteilig zu beurteilen ist. Eine interessante Untersuchungsfrage wäre dann, welche Gründe und Ziele einer so aufgebauten Inklusionsstrategie zugrunde liegen. Zweitens: Wenn die institutionelle Inklusion der institutionellen Exklusion entgegenwirken soll, und wenn die Inklusion auf der Ethnizität gründet, dann bedeutet dies quasi, dass die Exklusion auf Ethnizität gründet. Gehen wir davon aus, dann widerspricht das dem Scarman-Bericht, der 1981 von der konservativen Regierung in Auftrag gegeben wurde, um den Ursachen der soziopolitischen Unruhen auf den Grund zu gehen. Denn diesem Bericht zufolge gehört die institutionelle Exklusion nicht zu

zu etikettieren, stigmatisieren und verfremden scheinen. Die deskriptive Funktion eines Filmgenres steht nicht mehr im Mittelpunkt der Diskussion, sondern das filmschaffende Subjekt in seiner körperlichen Materialität. In diesem Sinne artikulieren diese Bezeichnungen ethnische und epistemologische Grenzen, die dem Publikum in Erinnerung rufen, dass das besprochene filmschaffende Subjekt eigentlich noch »fremd« ist. Diese grenzerrichtenden Konstruktionen, die in Anlehnung an Achille Mbembe als symptomatisch für die »Politik der Feindschaft« im gesamten Abendland zu betrachten sind, können mit Formen eines »Nanorassismus« verglichen werden.⁸⁹

Nanorassismus liegt dem zugrunde, was Mbembe die feindschaftliche »Frontiérisation« nennt,⁹⁰ die heutzutage in abendländischen Demokratien am Werk ist. Alle drei diskutierten Genres (*cinéma beur*, Immigrantenkino und *Black British cinema*) stufe ich hier als beispielhafte Ausdrucksformen dieser »Frontiérisation« ein. Sie materialisieren eine Politik, nach der immer Grenzen gezogen werden, und wodurch einer Kategorie von Menschen aus bestimmten Gesellschaftsklassen der Zugang zu anderen »gleichstufigen« Filmkategorien verwehrt wird. Filmkategorien wie *cinéma beur* scheinen so einen Raum zu bestimmen, in den viele Menschen von Generation zu Generation platziert und im Prozess einer weiteren symbolischen Gewalt einem Unfähigkeitsvorurteil ausgesetzt werden. Man wirft ihnen vor, sie könnten keine erfolgreichen Filme wie die anderen, »normalen«, vermeintlich »reinrassigen« europäischen Regisseur*innen mit großen Budgets drehen. Die durch diese Kategorien errichteten Grenzen werden in Anlehnung an Mbembe fast zu einem »Null-Ort« (»lieu-zéro«), einem Raum der Nicht-Beziehung, wobei dem vermeintlichen »Anderen« ein Anspruch auf gemeinsame Rechte, auf gemeinsame Träume, auf alle Stufen eines nationalen kulturellen Feldes und sogar auf eine gemeinsame Humanität abgesprochen wird.⁹¹ Mit diesen Räumen ist es, als würde man versuchen, den »Anderen« zu der Havarie des Dunklen, des Vergessens und ferner der Verleugnung zu verurteilen.

In Anlehnung an die theoretischen postkolonialen Überlegungen von Homi Bhabha und Achille Mbembe möchte ich nun kurz das prozessuale Moment der kulturellen Differenz im französischen, britischen und deutschen *national cinema* begriff-

den Hauptursachen der sozialen Aufstände, und es gebe keinen institutionellen Rassismus in Großbritannien.

89 Für Achille Mbembe ist eine Politik der Feindschaft in den letzten auf der ganzen Welt und vor allem im Abendland beobachtbar. Vgl. Achille Mbembe (2016): *Politique de l'inimitié*. Paris: La Découverte, S. 81–82.

90 Achille Mbembe (02.05.2018): »AOC Média, Analyse opinion critique«. *Le grand débarras*. Online unter: <https://aoc.media/opinion/2018/05/02/le-grand-debarras/> [abgerufen am 03.01.2019]

91 Ebd.

lich fassen und fokussieren. Die kulturelle Differenz, von der hier gesprochen wird, wird in Bezug auf die Machtinstanzen (Produktionsindustrie, Kritiker*innen, Forscher*innen, Institutionen etc.) verwendet, die pseudo-kategoriale Räume schaffen und benutzen, um Regisseur*innen und ihre filmischen Werke zu charakterisieren. Diese kulturelle Differenz fasse ich hier als *politics of conspacing* auf. Ich gehe von der festgestellten kontinuierlich inszenierten Konjunktion von Ausgrenzung, symbolischer Gewalt und Nanorassismus aus, um die These zu vertreten, dass Kategorien wie *cinéma beur*, *Black British cinema* und Immigrantenkino ästhetische »conspaces« sind. Für den Neologismus »conspaces« können unterschiedliche Bedeutungen aus einem Übersetzungsspiel zwischen Englisch, Französisch und Deutsch und vor allem aus einer archäologischen Untersuchung des Ungesagten, des Impliziten gewonnen werden. Die eine Bedeutungsebene bezieht sich auf »conspaces« als ästhetische Räume mit dem Ziel, die »Anderen« beziehungsweise ein Publikum zu betrügen (aus dem Englischen: *to con somebody*). Es werden eben »spaces« benannt, die den Eindruck erwecken, sie seien normal, objektiv, neutral, deskriptiv und nicht-evaluativ. Diese »conspaces« sind in der Tat ethnische und »ethnicized« Räume beziehungsweise Kategorien, die mit subjektiven, evaluierenden und marginalisierenden Mechanismen operieren. Sie markieren die ambivalenten Räume, die zwar die Inklusion von manchen Regisseur*innen in europäische *national cinemas* signalisieren, dennoch aber aufgrund des Vorwands der Migrationsgeschichte quasi ausschließlich am Rand dieser Filmfelder stattfindet. Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte werden dann weder als völlig fremde noch als völlig europäische Regisseur*innen angesehen und wahrgenommen. Man vermittelt ihnen den Eindruck, sie würden in den filmischen Großraum ihrer Aufnahmenationen inkludiert sein, in den sie angeblich auch – genauso wie die anderen Akteur*innen des Feldes – aufgenommen worden seien. Es lässt sich aber feststellen, dass diesen »fraglichen« Regisseur*innen aufgrund ihrer Einwanderungsgeschichte der Zugang zu manchen Kategorien, Ansprüchen, Produktionsmechanismen, Anerkennungspreisen, Bewertungen, Chancen, Möglichkeiten und Ansehen verwehrt bleibt. Dies wird damit begründet, dass diese Filmemacher*innen eigentlich anders seien. Freilich wird ihnen ein »right to difference in equality«⁹² nicht zuerkannt. Diese »conspaces« erscheinen zudem als Verwirrungsmoment, die auch die Zuschauer*innen bei einer richtigen Einschätzung von Regisseur*innen und deren Filmen beziehungsweise Filmhalten »con« können. Und so könnten Kategorien wie *cinéma beur*, *Black British cinema* und Immigrantenkino, die einem filmschaffenden Subjekt a priori aufgrund seiner Migrationsgeschichte zugewiesen werden, die Zuschauer*innenschaft sogar täuschen. Denn sie werden in eine Position versetzt, die an einer angemessenen

92 Etienne Balibar zit.n. Homi Bhabha (2004): *The Location of culture*. London/New York: Routledge Classics, S. xvii.

Einschätzung der diskursiven Tiefe eines Films oder der Positionierung eines Regisseurs scheitert. Es ist wieder einmal die deterministische Agency des Genres, die die interpretativen Fähigkeiten der Zuschauer*innen unterminieren kann.

Die andere Bedeutungsebene von »conspaces« (»Vollidiot« aus dem französisch übersetzten »con«) würde Raum für »Vollidioten«, »unfähige«, »fremde« Filmemacher*innen unterstellen. Diese seien aufgrund ihrer Migrationsgeschichte in eine nationale beziehungsweise mehrheitsgesellschaftliche Zone eingebrochen und würden abendländische Gesellschaften und Kulturen ins Chaos führen und gefährden können. Diese »fremdunfähigen« Filmemacher*innen könnten ästhetische Regeln ihrer Aufnahmefelder umstürzen; sie würden die traditionellen ästhetischen Praktiken ihrer Aufnahmefelder erweitern. Darum seien solche Räume wie das *cinéma beur* und *Black British cinema* geeignet, um auf nichtneutrale Weise den »Fremdanderen« unter Kontrolle zu halten, seine Diskurse zu narkotisieren, ihn möglichst zu neutralisieren, wenn nicht gänzlich ohnmächtig zu machen. Deshalb lese ich an solchen Genres wie dem *cinéma beur* und *Black British cinema* eine quasi Containerfunktion ab.

Und weil diese »politics of conspacing« Rechte der Akteur*innen aus diesen angesprochenen Filmkreisen beeinträchtigen, lese ich weiterhin daraus eine symbolische Drohung ab, die der abendländischen Demokratie mit dem Tod droht, und die dennoch gerade von den grenzziehenden Mechanismen dieser Demokratie hervorgerufen wird. In dieser Hinsicht können sich die französischen, britischen und deutschen Genrekategorien wie das Platon'sche doppeldeutige *Pharmakon* auswirken. Sie bieten sich an, wenn es darum geht, über Strukturen in Filmfeldern nachzudenken. Aber diese Genrekategorien können auch bedrohlich sein, wenn sie beispielsweise zu Modellmustern führen, denen verabsolutierte teleologische Funktionen zugrunde liegen. Laut der letzten Berichte des UNHCR (UN-Flüchtlingskommissariat) für 2017 und 2018 gab es fast 69 Millionen vertriebene Menschen auf der Welt,⁹³ was der Einwohner*innenzahl eines Landes wie Thailand entspricht. Weltweit gibt es mehr als 258 Millionen Migrant*innen, von denen 64 Prozent in Industrieländern wohnen und sich ca. 78 Millionen in Europa aufhalten. Deutschland, Großbritannien und Frankreich gehören zu den Top-6-Ländern, die die meisten Migrant*innen aufnehmen. Vor diesem Hintergrund ist es sehr wahrscheinlich, dass kurz-, mittel- und langfristig in diesen Ländern die Räume, Grenzen, Kategorien und Referenzrahmen in allen Bereichen neu ausgehandelt werden. Mit vermehrten Prozessen der Hybridität muss ebenfalls gerechnet werden. Vor solchen Herausforderungen ist zu fragen, ob man denn mit »politics of conspacing« zur Strukturierung der Realität weiter operieren möchte, oder ob sich die Forschung zu *national*

93 Hierunter fallen Flüchtlinge, Asylsuchende, innere Vertriebe in einem Land und staatenlose Menschen.

cinema der »métissage« epistemologisch nicht aus völlig anderen Perspektiven annähern sollte.

Ein weiteres Problem von Genres wie *cinéma beur* und *Black British cinema* besteht in dem ethnisch definierten Rezeptionshorizont, auf den sie sich manchmal berufen, wie 1986 auf der *Third cinema*-Konferenz in Edinburgh. Ein filmschaffen-des Subjekt soll Filme für ein bestimmtes implizites Publikum drehen, in der Regel für die eigene Community. Eine solche ästhetische Strategie ist meiner Meinung nach restriktiv und somit problematisch. Es kann vorkommen, dass Regisseur*innen ein erweitertes implizites Rezeptionspublikum erreichen. Es wird ihnen in solchen Fällen dann oft vorgeworfen, ihre ethnischen Communitys zu verraten und letztere nicht mehr auf die Leinwand bringen zu wollen – als könnte ihre künstlerische Vorstellungskraft keinen Anspruch darauf erheben, über die eingrenzenden Merkmale eines Genres hinauszugehen.⁹⁴ Diese Art Rassifizierung der Rezeption weist auf eine Rassifizierung der filmischen Produktion hin,⁹⁵ die das programmatische Ziel hat, »the totality of the Asian [im Fall des *Asian British cinema*] or the black experience«⁹⁶ zu repräsentieren. Genauso wie Filme aus ideologischen und industriellen Gründen »racialised«⁹⁷ werden, tendiert auch die Rezeption dieser Filme dazu, »racialised« zu werden.⁹⁸ Über solche Modelle schreibt Naficy bedauernd:

Such traditional schemas also tend to lock the filmmakers themselves ›into discursive ghettos‹ that fail to adequately reflect or account for the filmmakers' personal evolution and stylistic transformations over time. Once labeled ethnic or ethnographic, transnational filmmakers remain so even long after they have move on.⁹⁹

94 Dies wird beispielsweise von Claire Diao zu manchen französischen Regisseur*innen oder Schauspieler*innen aus der Gruppe der sogenannten Doppelwelle (vor allem unter Regisseur*innen und Schauspieler*innen afrikanischer Migrationsgeschichte) angemerkt, die queere Rollen in Filmen spielen oder Filme mit queeren Akteur*innen drehen. Das trifft unter anderem auf *Vers la tendresse* (2016) von Alice Diop und *Yves Saint-Laurent* (2014) von Jalil Lespert zu. Und wenn dann die Zensur nicht aus der eigenen ethnischen Community stammt, erfolgt manchmal eine Autozensur aus religiösen, kulturellen oder persönlichen Gründen. Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 56f.

95 Vgl. Eve Gabereau (2007): »That's a world music film for us«. The Distributor's Perspective. Conference Presentation«. In: *Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*. Online unter: www.migrantcinema.net/podcasts/ [abgerufen am 27.03.2019]. Kobena Mercer (1990): »Black Art and the Burden of Representation«. In: *Third Text* 10, S. 61–78.

96 Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 140.

97 Ebd.

98 Auch wenn die Regisseur*innen dieser Filme nicht dunkelhäutig sind, wurden *Rollin' with the nines* (2006) und *Bullet Boy* (2004) meistens als Schwarze Filme rezipiert. Trotz der Vielfältigkeit ihrer filmisch angesprochenen Problematik und Themen gründet solche eine Beurteilung darauf, dass die meisten Schauspieler*innen im Film »Schwarz« sind.

99 Hamid Naficy: »Phobic liminal spaces«. a.a.O., S. 38.

Das bedeutet, dass aktuelle Projekte von Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte nicht in die Falle der Ethnizität tappen dürfen. Filmische Interpretationsversuche sollten aber durchaus in Betracht ziehen, dass es in Filmen und Filmkulturen um ständige Aushandlungen, Spannungen, (De)Platzierungen geht, dass es sich um rhizomatische Positionen, einen dialogischen, formverändernden Kommunikationsakt zwischen Filmemacher*innen und der filmischen Aufnahmelandschaft handelt, die von spezifischen Dispositionen und Machtverhältnissen abhängig sind. Diese essentialistisch abgeschlossenen Filmkategorien wie *cinéma beur*, *Black British cinema* und Immigrantenkino sind in der Tat »complex or segmented [...] because members of such diasporas may unite together in some contexts, and oppose each other in other contexts. Their members' identities in other words, are not fixed but situationally determined«. ¹⁰⁰ Deshalb sollte das Filmwerk eines filmschaffenden Subjektes weit entfernt von »conspaces« und eher im Rahmen eines unaufhörlichen wandelbaren Zwischenraums erschlossen werden. Denn auf diese Weise bleibt filmschaffenden Subjekten mit Migrationsgeschichte der Zugang zu Vielfalt, Heterogenität, Komplexität und politischer Diskursivität prinzipiell offen.

3.3 Exkurs: Film und Nation

In seinen Arbeiten denkt Jürgen Habermas darüber nach, wie in unserer historischen Postnationzeit eine ideologisch-politische Postnation in Europa umgesetzt werden kann. ¹⁰¹ Weltweit lassen sich Anzeichen dafür beobachten, dass die Nation in eine Krise geraten ist. ¹⁰² Die Fülle, Frequenz, Geschwindigkeit und Komplexität von Phänomenen auf globaler Ebene einerseits und die politischen sowie sozialen Konflikte in Afrika, in Asien oder auch in Europa andererseits scheinen deutlich darauf hinzuweisen. Es gilt, die Nation zukünftig über die Prinzipien des *Jus soli* wie bei

100 Pnina Werbner (2004): »Theorising Complex Diasporas. Purity and Hybridity in the South Asian Public Sphere in Britain«. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 30.5, S. 895–911, hier S. 900.

101 Vgl. Jürgen Habermas [1998] (2013): *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*. Frankfurt a.M.: edition Suhrkamp 2095, S. 65f.

102 Vgl. Sebastian Friedrich/Patrick Schreiner (Hg.) (2023): *Nation, Ausgrenzung, Krise: Kritische Perspektiven auf Europa*. Münster: Assemblage. Frank Jakob/Adam Luedtke (Hg.) (2018): *Migration and the crisis of the Modern Nation State?* Wilmington/Malaga: Vernon Press. Jay Sexton (2018): *A Nation forged by a crisis*. New York: Basis Books. Peter Ehret (2017): »Die Krise des nationalstaatlichen Konzeptes in der Europäischen Union.« In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie/Archives for Philosophy of Law and Social Philosophy* 103.1, S. 2–22. Bertin B. Malengu (2012): *L'Etat-nation à l'épreuve de la mondialisation. Edgar Morin et Jürgen Habermas, deux penseurs de l'option postnationale*. Louvain-La-Neuve: L'Harmattan/Academia.

Jean-Jacques Rousseau¹⁰³ und des *Jus sanguini* wie bei Johann Gottfried Herder¹⁰⁴ oder der gemeinsamen Sprache wie bei Johann Gottlieb Fichte zu denken¹⁰⁵, und dass die Nation daher in vielen Fällen noch zu konstruieren oder zu verändern ist. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Nation beziehungsweise das Nationale als Referenzrahmen für die Denkpraxis und die Kenntnisenwicklung komplett obsolet ist.¹⁰⁶ Und es bedeutet schon gar nicht, dass die epistemologische Konsistenz des Nationbegriffs und ihr zu untersuchendes Potenzial durch die Herausforderungen der Globalisierung völlig zunichte gemacht wurden.

Bezüglich des Kinos wird immer noch öffentlich und in der neueren Filmforschung von *national cinemas* gesprochen.¹⁰⁷ Dass die Nation in der Krise ist, heißt

-
- 103 Vgl. Jean-Jacques Rousseau [1782] (2001): *Considérations sur le gouvernement de Pologne, Et sur sa réforme projetée*. Jean-Marie Tremblay (Hg.): S. 13. Online unter: www.espace-rousseau.ch/f/t/extes/considerations_pologne.pdf [abgerufen am 16.11.2018]. Jean-Jacques Rousseau (1762): *Du Contrat social. Ou Principes du droit politique*. Marc M. Rey (Hg.). Amsterdam: Pléiade.
- 104 Vgl. Johann G. Herder (1985): »Wie die Philosophie zum Besten des Volks angenehmer und nützlicher werden kann«. In: Martin Bollacher et al. (Hg.): *Johann Gottfried Herder, Werke in 10 Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. Karl H. Metz (1986): »Nation und Geschichte, J. G. Herder und die Genesis der Nationalidee an der Schwelle zur modernen Welt«. In: *Saeculum* 37.3-4, S. 366–376. Isaiah Berlin (1976): *Vico and Herder*. London: The Hogarth Press. Frank E. Manuel (Hg.) (1961): »Introduction«. In: Johann G. Herder: *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*. Chicago: University of Chicago Press. Alexander Gillies (1945): *Herder*. Oxford: Blackwell.
- 105 Vgl. Johann G. Fichte [1808] (2008): *Reden an die deutsche Nation*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. Arthur Liebert (1920): »Fichte, Joh. Gottlieb, Der Patriotismus und sein Gegenteil, herausg. von Hans Schulz. Fichte, Joh. Gottlieb, Macchiavelli, herausg. von Hans Schulz«. In: *Kant-Studien* 24. 1, S. 147–148. Online unter: <https://doi.org/10.1515/kant-1920-5116> [abgerufen am 16.11.2018]. Richard Schottky (1996): »Fichtes Nation-Begriff 1806–1813. In der Spannung und Entwicklung«. In: Rudolf Burger/Hans-Dieter Klein/Wolfgang Schrader (Hg.): *Gesellschaft, Staat, Nation*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 159–184. George A. Kelly (1968): »Introduction«. In: *Johann Gottlieb Fichtes Addresses to the German Nation*. New York: Harper & Row.
- 106 Vgl. Pascal Ory (2020): *Qu'est-ce qu'une nation? Une histoire mondiale*, Paris: Gallimard.
- 107 Vgl. Jacqueline Maingard (2007): *South African National Cinema*. London/New York: Routledge. Marie Foucarde (2012): »Bollywood dans l'héritage du cinéma indien«. In: *Théorème*, S. 18–31. Anthony Cristiano (2013): »The New Stakes for National Cinemas. A Word on the Case of Italy, and an Interview with Ivan Cotroneo«. In: *California Italian Studies* 4.2, S. 1–17. Cristina Johnston (2010): *French Minority Cinema*. Amsterdam/New York: Rodopi. Jeffrey Midgetts (2009) *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover, N.H.: University Press of New England. Tim Palmer (2011): *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press. Marta G. Carrión (2014): »Spain on the big screen: Regional imaginary, Popular culture and national identity in the Spanish cinema of the first half of the twentieth century«. In: *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* 6.1, S. 115–131. Sabine Hake (2002): *German National Cinema*. London: Routledge. Daniel J. Wolpert (2018): »The author and his corpse. German classical culture in the National Cinema of occupied Germany«. In: *German Life and Letters* 71.2, S. 154–168. Barton Byg (2011):

nicht, über Filme ausschließlich in einem postnationalen oder transnationalen Sinne nachzudenken, zumal diese drei Richtungen einander nicht immer entgegenstehen. Damit wir der Beziehung zwischen Nation und *national cinema* gerecht werden, soll im Folgenden erörtert werden, wie und warum die Aktualisierung des Begriffs *national cinema* in einer notwendigen Emanzipation von einem essentialistisch aufgefassten Nationbegriff als Referenzrahmen liegt.

Die Entwürfe von Herder und Fichte zur Nation können meiner Ansicht nach in einer differenzbezogenen Perspektive verstanden werden. Weil die Bevölkerungen sich voneinander aufgrund kultureller und oft konstruierter Artefakte unterscheiden, sollen sie, so die beiden Philosophen, von der imperialistischen Macht der anderen befreit werden und eigene Nationen bilden. *National cinemas* vor allem in Westeuropa versuchten, dem universalistisch-dominierenden US-amerikanischen Hollywood entgegenzuwirken. Hollywood trat als ein Kino auf, das der Emergenz der nationalen kulturellen Produktionen einengte und daher die nationalen Impulse zu unterdrücken schien. Die nationalen Filme sollten eine Reaktion beziehungsweise Antwort auf die nivellierenden Effekte Hollywoods darstellen. Seitens der *national cinemas* war es nötig und angebracht, eine Differenz zu Hollywood zu markieren. Dafür sollten sie die eigenen lokalen Eigenheiten fördern. Die Frage des *national cinema* tritt also als eine Frage der nationalen Souveränität auf; es ist eine des nationalen Stolzes und sogar der nationalen Identität, was aber eine zusätzliche Schwierigkeit bietet.¹⁰⁸ Darauf möchte ich später zu sprechen kommen.

Filme aus einer nationalen Landschaft, in denen die begrenzten Spezifika einer souveränen Nation imaginiert, konstruiert und definiert werden, unterliegen oftmals einem nationalen Identitätsdiskurs. Auf einer filmisch-ästhetischen Ebene lassen sich beispielhaft folgende Elemente auflisten, durch die, so Hayward, die Nation beziehungsweise das Nationale artikuliert werden:¹⁰⁹ die (propagandistischen oder subversiven) filmischen Narrative über die Nation wie in Jean Gremillons *Le ciel est à vous* (1944) über die kritisch dargestellte deutsche Ansiedlungszeit in Frankreich und Jean-Luc Godards *Weekend* (1967) mit einer kritischen Stellung zur Konsumgesellschaft; die Genres, Codes und Konventionen (zum Beispiel die Produktionsmodi, die oft von einem Land zu einem anderen variieren), die Starschauspieler*innen (zum Beispiel Gérard Depardieu und Brigitte Bardot für Frankreich, Marlene Dietrich und Till Schweiger für Deutschland), die Gestik und Morphologie (zum

»A Review of German National Cinema. 2nd Edition«. In: *Quarterly Review of Film and Video*. 28.2, S. 171–174. Sarah Street (2002): *British national cinema*. 2. Aufl. London/New York: Routledge. Lindsey Decker (2016): »British cinema is undead. American horror, British comedy and generic hybridity in *Shaun of the Dead*«. In: *Transnational Cinemas* 7.1, S. 67–81.

108 Vgl. Thomas Elsaesser: *European Cinema*. a.a.O., S. 57f. Maria Tortajada (2008): »Du National appliqué au cinéma«. In: 1985 54.1, S. 9–27. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 13f.

109 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 8f.

Beispiel die Sprachintonationen und Körperhaltungen von Schauspieler*innen, die von einer nationalspezifischen Kultur zu einer anderen oft unterschiedlich sind), das Spannungsverhältnis zwischen Zentrum und Peripherie eines nationalen Kinos sowie die Mythen einer Nation beziehungsweise die Nation als Mythos in Filmen. Solche filmtheoretischen Denkansätze leiten sich unter anderem von den Arbeiten Benedict Andersons zur Nation ab. In dieser Perspektive wird die kulturwissenschaftliche Funktion von Filmen dergestalt verstanden, dass Filme als »Medien des kollektiven Gedächtnisses und [...] als langfristige kulturelle Elemente der Aufbau- und der Erhaltungsprozesse gesellschaftlicher und nationaler Identität« betrachtet werden.¹¹⁰ Dabei können Filme einen Gedächtnis- und Erinnerungsbeitrag (auf gesellschaftlicher beziehungsweise nationaler Ebene) leisten. Hier lassen sich beispielhaft Werke von kanonisierten Autor*innen wie Godard und Grémillon als kulturgeschichtliche Artefakte anführen. Diesbezüglich betont Agnes Schindler mit deutlicher Anlehnung an Anthony Smith, dass dieser Konstruktionsbeitrag zur nationalen Identität durch eine filmisch artikulierte »Wiederentdeckung und Authentifizierung bereits bestehender Mythen und Symbolen«¹¹¹ von gemeinschaftlich-nationaler Relevanz erfolgt.

3.4 *National cinema* heute

In ihrem Versuch, neue Möglichkeiten für die Forschung zu *national cinema* zu erarbeiten, lehnt sich Susan Hayward an Studien von Frantz Fanon, Patrick Hall und Hegel an. Mir scheint es an dieser Stelle angebracht, die Thesen von Hayward zu Film und Nation unter einem konstruktivistischen postkolonialen Blickwinkel in aller Kürze zu skizzieren und zu erweitern.

Die *national cinemas* entstehen in Westeuropa, so Hayward, aus einer nationalistischen Sicht auch gegen das universalistisch-imperialistische Hollywood-Kino. Mit Fanon kann man sagen, dass diese *national cinemas* im marxistischen Sinne »alienation«-Effekten aus Hollywood ausgesetzt wurden. Es entstand eine Entfremdung innerhalb der europäischen *national cinemas*, die unter kapitalistischen Impulsen Spaltung und Antagonismus verschärft und deshalb Emanzipation, Befreiung und Transformation verhindert. Diese Effekte sind nicht nur ökonomisch, sondern auch kulturell bedingt. Denn Hollywood antwortete man in den europäischen Kinos im Lauf der Zeit immer wieder mit den nationalistischen Argumenten einer zu verteidigenden »nationalen Identität« beziehungsweise »nationalen Kultur«. An diesem Punkt klinkt sich Hayward in die Diskussion ein und weist darauf hin, dass die

110 Agnes Schindler (2014): *Icelandic National Cinema. Film- und Rezensionanalysen nationaler Identität*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 21.

111 Ebd. S. 15.

europäischen *national cinemas*, die gegen die US-Entfremdung im Sinne von »alienation« kämpften, diese Entfremdungspraktiken in ihrer Struktur vorgezeichnet haben. Sie schreibt: »In much the same way as nationalisms invent nations where they do not exist, national culture does not represent what is there but asserts what is imagined to be there: a homogenised fixed common culture.«¹¹² Das *national cinema* greift durch Homogenisierung einer gemeinsamen Kultur unvermeidlich zu Unterdrückungs- oder Verleugnungspraktiken, durch die marginalisierte Bevölkerungsteile oft ausgeblendet werden. Die vom Konstruktionsprozess abgeleitete Entfremdung eines *national cinemas*, in der »the denial and the repression of ›otherness/difference«¹¹³ gegeben ist, führt unter anderem dazu, dass die Unterdrückten, die Marginalisierten, die Verleugneten ebenfalls entfremdet werden, und zwar als Ergebnis davon, dass sie als »other/different« imaginiert und daher ausgeschlossen wurden. Folgt man der Argumentation von Hayward, ließe sich auch davon sprechen, dass die kulturellen Artefakte territorialisiert wurden und man das Kino »as national bounded cultural artefact«¹¹⁴ präsentierte. Hayward sieht in dieser Territorialisierung eine Veränderung beziehungsweise eine Neufassung des Kinos (im Sinne von *cinema*) in einem diskursiven »historical subject«, was sie mit der Hegel'schen Geschichtskonzeption verknüpft. *National cinema* steht demzufolge als Kino für und über die Nation beziehungsweise den Staat, in dem die Nation/der Staat sich selbst repräsentiert, sich repräsentativ für die eigenen als Objekte imaginierten Subjekte vorstellt und artikuliert. Ein *national cinema* als bloßes raumbundenes historisches Subjekt wiederholt dann bewusst oder unbewusst die Bilder, die Mythen, die Diskurse, die Gedächtnisverlustgeschichte einer Nation. Diese Diskurse definieren das, was sichtbar gemacht werden kann, sie sind daher immer sehend. Sie sind darin produktiv, dass sie Gewalt anwenden, das Nichtmitgedachte und alles andere ausschließen. Am Ende taucht dann ein »narcissistic, self-reflexive and self-fulfilling view of national cinema, one in which the historical subject/object becomes knowledge of itself and not the subject of knowledge«¹¹⁵ auf. Auf dieser Basis entstehen Filme in Ländern, in denen der Staat eine beträchtliche Kontrolle über kulturelle Felder und die Kulturpolitik und -diskurse hat, in denen die Meinungsfreiheit sowie weitere demokratische Grundrechte beeinträchtigt sind. Diese nationalistischen Perspektiven zum *national cinema* enthüllen im Wesentlichen Formen der Essentialisierung des Nationalen, der nationalen Identität, die zu einer Art bewuss-

112 Susan Hayward (2000): »Framing national cinema«. In: Mette Hjort/Scott Mackenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. a.a.O., S. 81–94, hier, S. 91.

113 Ebd., S. 92.

114 Ebd., S. 84

115 Ebd.

ter, ironischer oder selbstironischer Zurschaustellung von Klischees und Vorurteilen führen, die Elsaesser im Begriff der »ImpersoNation«¹¹⁶ auf den Punkt bringt.

Ein *national cinema* als »subject of knowledge« ist ein autonomeres Kino, ein etwas freieres Feld. In Bezug auf die Nation selbst und in der Fortsetzung von Haywards Ansatz zu Film und Nation wäre *national cinema* als »subject of knowledge« meiner Ansicht nach jenes, das auch im Spannungsverhältnis mit der autoritären Übermacht des Staates als Symbol des politischen Feldes steht. Um mehr Gewicht und Freiheit zu erringen, sollten *national cinemas* Abstand von der entfremdenden Übermacht des Staates oder der Nation nehmen. Nur so kann ein *national cinema* produktiv an den eigenen Möglichkeitsbedingungen arbeiten und im Anschluss daran Einfluss auf die Nation nehmen. In zunehmend postfaktischen Zeiten gewinnt eine scheinbar öffentliche Kanonisierung von Emotionalität und Affektivität durch Spektakeffekte immer mehr an Brisanz, die Jan Slaby mit Fragen der »politischen Affektivität« verknüpft.¹¹⁷ Solchen aus der wechselseitigen Durchdringung von Politik und Affekt gewonnenen Spektakeffekten liegen auch Zwecke einer politisch-sozialen Machteroberung und sogar Meinungsmanipulation zugrunde. Das zukünftige *national cinema* steht vor der Herausforderung, solche diskursiven hegemonialen Praktiken innerhalb filmischer Landschaften und im Rahmen der Nation zu enthüllen und zu dezentrieren. Dies bedeutet zum Beispiel, dass das *national cinema* sowohl ein Forschungsgegenstand wie auch ein Forschungsansatz sein muss, um mittels postkolonialer Sichtweise zu Kategorien wie *race* und Gender oder Intersektionalität die tiefen und unbewussten Strukturen einer Nation, ihre geheimen Fantasien, politischen Brennpunkte und kollektiven Ängste zu entschlüsseln und zu entlarven.

Ein *national cinema* als »subject of knowledge« muss also weit entfernt sein von jeglicher Propaganda und Essentialisierung und jenseits der Prämisse einer simplizistischen Repräsentationslogik gedacht werden. Aus deren Konstellation und Materialität soll eine gewisse Art von »grounded art« herausgelesen werden, die »politics of conspacing« materialisieren, wie oben beschrieben, nationale Stereotypen oder signifikante symbolische Konfigurationen verbreiten, wie die Vater-Sohn-Beziehung im deutschen Kino, die der Vater-Tochter-Beziehung im französischen Kino gegenübergestellt wird.¹¹⁸ Dafür sollen *national cinemas*, indem sie sich neu denken und ständig verändern, ihre inneren und sogar äußeren ideologischen Grenzen auflösen, ihre epistemologischen Barrieren aufsprengen, mit einem existentiellen Zustand der Regression und der Isolation brechen und eine obsoletere und antiquierte Logik der Passivität ablegen. Einem produktiven Potenzial von *national cinema* nach-

116 Thomas Elsaesser: *European Cinema*. a.a.O., S. 61.

117 Vgl. Jan Slaby (2017): »Affekt und Politik«. In: *Philosophische Rundschau* 64.2, S. 134–162.

118 Thomas Elsaesser: *European Cinema*. a.a.O., S. 61.

zugehen, würde beispielsweise bedeuten, »structures of power and knowledge«¹¹⁹ mit Blick auf asymmetrische Machtkonfigurationen in »representations and negotiations of differences, [...] media flows, media policies or forms of media access, consumption and appropriation«¹²⁰ und in Verästelungen des »récit national« einer Nation im Zusammenhang mit dessen Unartikuliertem (frz. »l'impensé« im Sinne von Achille Mbembe¹²¹) in den Vordergrund zu stellen. Durch eine kritisch-positiv Arbeit, durch das Freilegen von Unterdrückungspraktiken der Demütigung, der Entbehrung und der Benachteiligung sollen *national cinemas* neue Wege erschließen. So kann und soll insbesondere ermöglicht werden, dass Außenseiter*innen einer Nation sich selber neu bestimmen, um sich daran anschließend die Nation neu anzueignen und am Prozess einer andersartigen Imagination der Nation teilzunehmen – da Nationen letztendlich *imagined* sind. Mit deutlichen Anleihen an Fanon sollten *national cinemas* beispielsweise das sichtbar machen, was durch die Kategorie *race* und ihre »visiblity of difference«¹²² unsichtbar, latent, endemisch und »gefährlich« gemacht worden ist. Dadurch bieten sich Chancen und Mittel, um die Nation als Konzept ideologisch in Frage zu stellen, sie anders zu denken, neu zu entdecken, tiefgreifend neu zu erfinden und auf produktive Weise zu aktualisieren.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit möchte ich anhand von Kechiches Kino ausführen, wie diese filmische Artikulation einer Nation als »subject of knowledge« für die französische Nation gelingen kann. Dabei soll die oben diskutierte Kategorie des *minor/minoritarian cinema* auf Kechiches Filme angewandt werden, um unter anderem sein Kino als »subject of knowledge« zu beleuchten beziehungsweise die Zusammenhänge zwischen seinem Kino und der französischen Nation aus einer postkolonialen Perspektive eingehender zu erschließen. Mithilfe der drei ausgearbeiteten Kategorien des *minor/minoritarian cinemas* (politischer Zusammenhang, Interkulturalität und Vitalität) soll in der darauf folgenden Analyse das Gesamtpotenzial des Kinos eines postmigrantischen filmschaffenden Subjektes wie Kechiche in seiner doppelten Dimension erfasst werden: nämlich als zentrales Artefakt des nationalen Kinos Frankreichs auftreten und die französische Nation diskursiv und transformativ artikulieren zu können.

In diesem Teil habe ich kurz am Beispiel des französischen, britischen und deutschen *national cinema* anschaulich gemacht, wie westeuropäische *national cinemas*

119 Ebd. S. 93.

120 Kai Merten/Lucia Kramer (2016): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Postcolonial studies meets media studies. A critical encounter*. Bielefeld: transcript, S. 7–22, hier S. 10.

121 Vgl. Achille Mbembe (2005): »La République et l'impensé de la race«. In: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Sandrine Lemaire (Hg.): *La Fracture coloniale*. Paris: La Découverte, S. 137–153.

122 Susan Hayward: »Framing national cinema«. a.a.O., S. 91.

auf die Herausforderungen zunehmender transnationaler Verflechtungen reagieren und wie diese Reaktionen aus kritischer postkolonialer Sicht eingeschätzt werden können. Daraus hat sich exemplarisch ergeben, wie die politisch, historisch und epistemologisch konstruierte Liminalität zwischen dem Europäischen und dem Nicht-Europäischen (zum Beispiel: dem Schwarzen, dem Asiatischen, dem Arabischen) die ästhetischen Genre-Kategorien durchdringt und infiziert und als Folge zu einer Fehl-Rezeption von Filmen führen kann. Daher ist die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels im Bereich Film-Genre signalisiert worden, der an Stelle *race*-bezogener Grundzüge auf strukturell-inhaltlichen Aspekten beruht. Auf diese Weise wird zwar das Problem der Grenzziehung zwischen den Genres nicht abschließend gelöst, aber zumindest können Klischees und Stereotype gegenüber filmschaffenden Subjekten insbesondere mit afrikanischer Migrationsgeschichte reduziert, Formen eines Nanorassismus überwunden und ästhetische Potenziale von Filmen, die mit der Nation in Zusammenhang stehen, richtig eingeschätzt werden. Solche Filmemacher*innen wie zum Beispiel Kechiche wären dann nicht mehr auf den ersten Blick jeweils dem *cinéma beur* oder dem *cinéma de banlieue* zuzuordnen, sondern dem *minor/minoritarian cinema*. Denn anhand ihrer Filmästhetik (diskursiv, inhaltlich, ästhetisch usw.) leisten sie den existierenden Genres Widerstand, sie schaffen Krisen und erzeugen Diskontinuitäten, die über Momente der Linearität und Einheitlichkeit hinweg mit dem Nationenbegriff unter poststrukturalistischen beziehungsweise affirmativen und produktiven Gesichtspunkten operieren wollen. Die neu entworfene Diskurskategorie *minor/minoritarian cinema* würde es ermöglichen, das Potenzial eines filmschaffenden Subjekts wie Kechiche als festen Bestandteil sowohl des französischen *national cinema* als auch der französischen Nation selbst zu erkennen. Diese Kategorie erlaubt es, zu verstehen, wie Kechiches Filme zur Bereicherung der nationalen Filmkultur (zum Beispiel auf ästhetischer Ebene) und der französischen Nation (beispielsweise durch den Entwurf neuer Imaginarien) beitragen. Dies wird den Kern des nächsten Teils ausmachen.