

Hans J. Wulff

Rez. zu: Thomson, C. Claire (ed.): *Northern Constellations. New Readings in Nordic Cinema*. Norwich: Norvik Press 2006, 245 pp. (Norvik Press, Series A. 26.).

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Skandinavistik* 37,2, 2007, S. 181-184.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-102>.

Obwohl drei (wenn man Island dazurechnet, vier, und kommt auch Finnland dazu, sogar fünf) Länder an dem Projekt „Skandinavien“ beteiligt sind, die historisch eigene Wege gegangen sind, eigene Sprachen und Regierungen hatten und haben, manchmal sogar Krieg gegeneinander führten, hat sich im allgemeinen Wissen die Vorstellung eines friedlichen Neben- und Miteinanders der skandinavischen Länder eingebürgert, als gebe es einen Vorgriff auf eine kommende politische Einheit und als bilde die kulturelle Realität der beteiligten Länder schon heute einen klar erkennbaren Verbund. Der vorliegende Band scheint sich diesem Urteil anzuschließen, sich explizit auf Habermas' Buch *Die postnationale Konstellation* berufend, der ein von ihm als *postnational* bezeichnetes Nachwachsen politischer Regeln und sozialer Standards auf transnationaler Ebene fordert. Skandinavien als eigenen Kulturraum zu begreifen, ist in der Filmwissenschaft erst in den letzten Jahren populär geworden - mehrere Bände haben das skandinavische Kino im Zusammenhang dargestellt (Fullerton/Olsson 1999; Larsen 2006; Nestingen/Elkington 2005; Sevel 2006; Soila 2005); ein Band stellt die skandinavische Filmwissenschaft in Einzelbeiträgen vor (Vonderau 2000); ältere Arbeiten porträtieren die einzelnen nationalen Kinematographien (Lachmann/Lange-Fuchs 1993; Soila/Söderbergh Widding/Iversen 1998).

So einleuchtend die These auch sein mag, die Filme aus Dänemark, Norwegen und Schweden (und vielleicht auch aus Island) unter einer gemeinsamen Perspektive zu untersuchen, so sehr sprechen doch historische ebenso wie kulturpolitische Gründe dagegen. Filmische Erzählformen entwickeln sich sicherlich nicht allein im Horizont nationaler Überlieferung. Dennoch legen auch die Beiträge von *Northern Constellations* nahe, dass es Bezüge nationaler, kultureller und sprachlicher Nähe sind, die ganz besonders zur künstlerischen Auseinandersetzung einladen. Es ist Carl Theodor Dreyer, der Vorbild und Bezugspunkt für dänische Filmemacher ist, nicht Bergman oder Sjöström oder die Autoren des

jungen schwedischen Films der 1960er und 1970er. Ein Blick auf den Reichtum insbesondere der dänischen und der schwedischen Filmgeschichte und der zeitgenössischen Produktion kann zeigen, wie wenig „transnational“ das skandinavische Kino bis heute ist. Die Dogma-Bewegung - so intensiv sie international diskutiert worden ist - ist eine dänische Angelegenheit geblieben. Internationale skandinavische Koproduktionen bleiben die Ausnahme (und beschränken sich oft auf die frühzeitige Reservierung von Ausstrahlungsrechten). Selbst im Kinderfilm ist eine Produktion wie *ØRNENS ØJE* (DAS AUGE DES ADLERS, Dänemark/Norwegen/Schweden 1997, Peter Flinth) eine Ausnahme - die Kinder- und Jugendfilm-Förderpolitik ist nach wie vor national ausgerichtet.

Eine ganze Reihe von Produktionen, die die nationale Eigenständigkeit der skandinavischen Film- und Fernsehindustrien der letzten zehn oder zwanzig Jahre unterstreichen, fehlt in Thomsons Band. Insbesondere die dänischen und schwedischen Fernsehproduktionen können seit Jahren z.T. höchst lukrativ international vermarktet werden (wie die dänische, später dänisch-deutsche Serie *ØRNEN / DER ADLER - DIE SPUR DES VERBRECHENS*, 2004-2007, die schwedischen Fernsehkrimis nach den Romanen des Schriftstellershepaares Mai Sjöwall und Per Wahlöö [*BECK*] oder die in Schweden realisierten, aber mit schwedischem, deutschem, norwegischem und dänischen Geld koproduzierten Henning-Mankell-Adaptionen [*WALLANDER*]) und die höchstes Interesse verdienen, weil sie billige neuere Produktionsmethoden bei gleichzeitig hoher ästhetischer Eigenständigkeit erprobt haben. Transnationalität spielt so im populären Vorstellungsgehalt „Skandinavien“ vielleicht eine große Rolle - in der ökonomischen Praxis der Filmproduktion ist sie dagegen oft von nachgeordnetem Interesse. Auch Strömungen wie der neue schwedische Sozialrealismus (wie etwa in *LILJA 4-EVER*, 2002, Lukas Moodysson) werden nicht erwähnt. Neuere Großproduktionen wie Morten Arnfreds *DER ER ET YNDIGT LAND* (Dänemark 1983) sind auch dann

meist nationale Projekte, wenn die Themen der Filme - hier: die Krisen der modernen, industrialisierten Landwirtschaft - von übernationalem Interesse sind.

Das um die Jahrhundertwende spielende Bauerndrama *BLACK HARVEST* (SCHWARZE ERNTE, Schweden/Dänemark 1993, Anders Refn) ist dagegen binational finanziert. Tatsächlich fällt auf, dass internationale Produktionen im skandinavischen Raum oft auf die skandinavischen Länder als Partner beschränkt sind. Tatsächlich mag man dieses für einen Hinweis auf die Herausbildung eines nordischen Film- und Fernseh-Produktionsverbundes ansehen. Mögen es alte Wirtschaftsbeziehungen sein, so ist doch nicht zu leugnen, dass eine erkennbare Anbindung der Filme an die Heimatnationen zu erkennen ist. Als es in den 1960ern modisch wurde, europäische Koproduktionen als Gegenstrategie gegen die Marktmacht der Amerikaner zu projektieren, war schnell die Rede vom „Europudding“ - von Produktionen, die mit der Nationalisierung ihre kulturelle Spezifik vollständig einbüßten. Gerade die europäischen Gegebenheiten sprechen aber dafür, die Besonderheiten der nationalen Kulturen als besonderes kulturelles und am Ende auch ökonomisches Kapital anzusehen. Das Regionale und die Vielfalt der Bezugskulturen und -traditionen zeichnen Europa vor allen anderen Produktionsregionen der Welt aus. Bildet „Skandinavien“ nun eine Subregion Europas, die - bei aller nationalen Differenzen - eine gewisse Einheitlichkeit nach außen erzeugen kann? Und worauf ist diese Spezifik zurückzuführen? Mette Hjort kommt gelegentlich auf die Frage zu sprechen, ob und wie das neuere skandinavische Kino als „Gegen-Globalisierung“ gelesen werden kann (111-129) - dann würde die Rückbesinnung auf die spezifischen Themen und Stile des skandinavischen Kinos zu einem eigenen Sujet, das „Identität“ (als nationale oder regionale Tatsache) differentiell inszenierte, als Gegenbewegung gegen ein dominantes Mainstream-Kino lesbar. Das Muster, das Hjort vorstellt, ist verallgemeinerbar, so dass man dann auch einen national so erfolgreichen Film wie *SÅ SOM I HIMMELN* (WIE IM HIMMEL, Schweden 2005, Kay Pollak) ansehen könnte als spezifisch schwedische Utopie eines fundamentalen Kommunitarismus.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes geben auf diese Fragen nur oberflächliche oder gar keine Antwort. Welche Konstellationen hier Zukunftsimpulse geben können - danach sucht man vergebens. Wel-

che Rolle etwa die nationalen Filminstitute oder Filmförderungen spielen, ist in keinem der Artikel vorgestellt. Es sind vor allem intertextuelle Bezüge, an denen die Auseinandersetzung jüngerer Filmemacher mit der Tradition festgemacht werden kann - Dreyer, Sjöström und Bergman werden explizit genannt, an denen sich neuere Produktionen bemessen und auf die sie sich beziehen. Vier Artikel referieren über die Arbeiten Lars von Triers, ohne dass allerdings klar würde, welche Impulse von ihm ausgingen, die ihn über seinen Rang als *auteur* des Films auszeichneten.

Methodisch und stofflich sind die Beiträge weit gespannt. Eigenes Interesse verdient Mark B. Sandbergs Artikel, der Carl Theodor Dreyers Film *PRÄSTÄNKAN* (DIE PASTORENWIWE, Dänemark 1920) mit der Ausstellungs- und Inszenierungskultur der damaligen Museumsdörfer verbindet und zeigt, wie der Film sich in die musealen Räume einschmiegt und von hier gewisse Eigenheiten der Rauminszenierung in den Film importiert (23-42). Um die Enträumlichung des filmischen Bildes und einen Übergang zu einer „haptischen Sinnesempfindung“, die sie auslösten, in Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (Frankreich [!]1928) und in Triers „Golden Heart Trilogy“ geht es Bodil Marie Thomsen (43-57). Die dramatischen Potentiale von Aufzügen stehen im Zentrum von Amanda Doxtaters Untersuchung einiger schwedischer Filme der letzten 20 Jahre (59-77) - wobei man allerdings fragen darf, ob die *conclusio*, den Fahrstuhl als allgemeine Allegorie für eine im Wandel befindliche Gesellschaft wie die schwedische ansehen zu können, tatsächlich tragfähig ist. Der inszenierte Dokumentarfilm *NEDE PÅ JORDEN* (BLUE COLLAR WHITE CHRISTMAS, Dänemark 2002, Max Kestner) - zunächst als Sechsteiler im Fernsehen, sodann als langer Kinofilm - über eine Gruppe von Frauen, die in einer Fabrik in Esbjerg arbeiten und um ihren Arbeitsplatz fürchten, wird als moderne Reflexion über den Realismus des Dokumentarischen und die Beziehung zwischen Film und Zuschauer ausgewiesen (81-96). Das norwegische Kollektivprojekt *FOLK FLEST BOR I KINA* (2002) wird als spezifisch norwegische Auseinandersetzung mit Vorstellungen von Kollaborativität und Kollektivismus gelesen (97-110). Eher randständig ist eine Analyse von Aki Kaurismäkis *MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ* (THE MAN WITHOUT A PAST, Finnland/Deutschland 2002), in der der nationale Misserfolg des Films auf die Ambivalenz der „affektiven Rhetorik“ der Geschichte zurückgeführt wird - eine Gratwanderung zwischen

Identifizierung und Distanzierung, die das europäische Kino der Jetztzeit allgemein auszeichne (133-148).

So könnte man die Durchmusterung der einzelnen Beiträge weiter fortsetzen - das ist im einzelnen lezenswert, öffnet analytischen Zugang zu einer ganzen Reihe von Filmen, die auch außerhalb der skandinavischen Länder ein manchmal großes Publikum fanden. Manche Themen, die die Frage nach der „Skandinavizität“ beantworten helfen könnten, finden sich eher am Rande.

- Immer wieder als besonderes Bestimmungselement des Skandinavischen benannt wird die Landschaft, deren Leere im skandinavischen Film vielfach als Metapher existentieller Selbstbegegnung und -be Spiegelung fungiere;

- sodann wird eine fundamentale entnarrativisierende Tendenz mit dieser Landschaft zusammengebracht;

- dazu entstünden abweichende Modelle der Zeit - die Entdeckung der Langsamkeit als Bewegungsmodus und -tonus, das Einfrieren oder Kristallisieren der Zeit einschließlich der dramatischen Entwicklung gehöre zum inneren Kern dieser Filmkultur; - das Moment der Naturbegegnung aufgreifend entfaltet sich der Körper-Diskurs in den Räumen der Natur.

Manche suchen also die Charakteristika des Skandinavischen in allgemein-ökologischen Konditionen von Milieu und Landschaft. Andere, eher inhaltliche Themen belegen die Vermutung, dass das „Skandinavische“ entweder in enger Anlehnung an die kultur- und sozialgeschichtlichen Besonderheiten der skandinavischen Länder ausgemacht werden müsste: Die Präsenz der Tradition, sei es als Bezug auf literarische Quellen (Lagerlöf, Ibsen, Hamsun, Strindberg u.a.) oder auf die landwirtschaftlichen Ursprünge der skandinavischen Gesellschaften, sei es als Auseinandersetzung mit der filmischen Tradition oder mit den Konventionen der Zuschauerbindung,

sei es als Präsenz christlicher Wertorientierungen oder als permanente Auseinandersetzung mit den politischen und sozialen Dimensionen des Sozialen oder gar Kommunitaristischen - es sind eher verborgene Argumentationslinien, die auf die im Titel des Bandes gestellte Frage nach einer „transnationalen“ Einheit des zeitgenössischen skandinavischen Film schaffens hinführen. Darum auch lohnt die Lektüre, auch wenn der Band die Frage, die der Titel impliziert, nicht wirklich beantwortet.

Literatur:

Fullerton, John / Olsson, Jan (eds.) (1999) *Nordic Explorations. Film before 1930*. London [...]: Libbey [...] (Stockholm Studies in Cinema.). [= Aura. Film Studies Journal 5,1-2.]

Habermas, Jürgen (1998) *Die postnationale Konstellation: politische Essays*. Frankfurt: Suhrkamp. [Repr. 2006; engl. Ausg.: Cambridge: Polity 2001.]

Lachmann, Michael / Lange-Fuchs, Hauke (1993) *Film in Skandinavien. 1945-1993. Dänemark - Finnland - Island - Norwegen - Schweden*. Berlin: Henschel-Verlag.

Larsen, Lisbeth Richter (2006) *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute.

Nestingen, Andrew / Elkington, Trevor G. (eds.) (2005) *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Detroit : Wayne State University Press (Contemporary Approaches to Film and Television Series.). [Repr. 2006.]

Sevel, Ove (2006) *Nordisk film : ... set indefra*. [København]: Aschehoug 2006.

Soila, Tytti / Söderbergh Widding, Astrid / Iversen, Gunnar (1998) *Nordic National Cinemas*. London [...]: Routledge (National Cinemas Series.).

Soila, Tytti (ed.) (2005) *The Cinema of Scandinavia*. London [...]: Wallflower Press.

Vonderau, Patrick [Hrsg.] (2000) *Skandinavien*. Marburg: Schüren [= Montage/AV 9,1. 2000.]