

## Manuel Palacio, Jörg Türschmann (Hg.): *Transnational Cinema in Europe*

Münster: LIT 2014 (Beiträge zur europäischen Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd.4), 200 S., ISBN 978-3-643-90478-2, EUR 29,90

Wer sich mit den nationalen Kinematografien Europas, ihren Beziehungen untereinander sowie zum globalen Filmmarkt beschäftigt, muss sich auch mit den seit der unmittelbaren Nachkriegszeit entstandenen europäischen Koproduktionen auseinandersetzen. Das Spannungsfeld zwischen Internationalisierung, Globalisierung und Lokalisierung im Hinblick auf das europäische Kino ist weit gefasst, unübersichtlich und bislang nur cursorisch von Film- und Medienwissenschaft erschlossen. *Transnational Cinema in Europe* stellt Fragen nach der Relevanz von inter- und transnationalen europäischen Filmproduktionen und Handelsabkommen für nationale Kinematografien und erforscht filmwissenschaftlich die bis heute nur vage und widersprüchlich bestimmte europäische Identität. Bezogen auf ihren Untersuchungsgegenstand konstatieren die Herausgeber im Vorwort, dass der „attempt to produce films for the international market has led to lively exchange relationships and meeting points between local as well as national identity discourses and global processes of identity formation“ (S.7). Vor diesem Hintergrund gelte, so Palacio und Türschmann, dass die „static concepts of national cinema cultures, which have been effective for a long time, are questioned in the case of co-productions, if not reduced to absurdity“ (S.7).

Die 13 Einzelaufsätze des Sammelbandes sind in drei Themenbereiche unterteilt. Die ersten vier Studien behandeln Grundsatzfragen, Statistiken und Probleme der Lokalisierung fiktionaler Formate in unterschiedlichen europäischen Ländern („Fundamentals, Databases and Television“, vgl. S.9-58). Doris Baldruschat konzentriert sich auf die in den 1990er Jahren entstandenen internationalen Koproduktionen mit europäischer Beteiligung und die ihnen zugrunde liegenden Koproduktionsabkommen. Sie konstatiert einen „gradual shift towards predominantly industrial benefits“ (S.19), der in einen „neo-liberal turn in cultural production“ (S.20) mündet, welcher ursprünglich kulturprotektionistischen Konzeptionen der beteiligten Nationalstaaten ebenso entgegenliefe wie dem Ziel der Stärkung einer distinktiven europäischen Filmkultur. Im Aufsatz „Co-Production Archive“ widmen sich Carmen Ciller und Sagrario Beceiro dem Problem, dass nur wenige valide statistische Daten zu europäischen Koproduktionen vorliegen. Anhand des Beispiels spanischer Koproduktionen mit europäischer und lateinamerikanischer Beteiligung entwickeln die Autor\_innen eine Koproduktionsdatenbankskizze, die als Modell für andere europäische Kinematografien dienen kann. Die Aufsätze von Manuel Palacio

(S.37-47) und von Concepción Cascajosa Virino untersuchen am Beispiel der spanisch-italienisch-französischen Fernsehserie *Pepe Carvalho* (1999) und des spanischen Remakes *La chica de ayer* (2009) der britischen Serie *Life on Mars* (2006-2007) die Probleme, die sich durch eine grenzüberschreitende, explizit post-nationale ‚europäische‘ Ausrichtung von Fernsehproduktionen (*Pepe Carvalho*) beziehungsweise die kulturelle Adaption und Neuverortung einer klar in einem nationalen Kontext verankerten Produktion (*La chica de ayer*) ergeben. Insbesondere Palacio behandelt dabei grundlegende Fragen der Zuschreibung ‚nationaler‘ Zugehörigkeit respektive einer ‚europäischen Identität‘. Zugleich liefern beide Aufsätze einen lesenswerten Abriss der historischen Entwicklung des paneuropäischen Film- und Fernsehmarktes.

Camille Gendraut eröffnet den zweiten Themenblock „The Transnational in Europe“ (vgl. S.59-124) mit einer differenzierten Darstellung der französisch-italienischen Koproduktionen der Nachkriegszeit im Spannungsfeld von nationaler Vereinnahmung und der Promotion von ‚Latinität‘. Anhand einer Analyse von *Don Camillo / Le petit monde de Don Camillo* (1952), der seinerzeit in seinen beiden Entstehungsländern (Frankreich und Italien) als nationales Produkt vereinnahmt wurde, zeigt sie, dass letztlich kein transnationales Publikum für diese Filme entstanden sei.

Die folgenden Aufsätze setzen auf die eng umrissene Perspektive der Einzelstudie. Irini Stathi untersucht beispielsweise anhand von Theo

Angelopoulos (unvollendeter) letzter Filmtrilogie Aspekte von Transnationalität und Geschichte im Werk des griechischen Autorenfilmers; Juan Carlos Ibáñez widmet sich dem Bild des Spanischen Bürgerkrieges in Koproduktionen mit spanischer Beteiligung; Matthias Hausmann untersucht anhand Oskar Roehlers *Elementarteilchen* (2006) die (letztlich gescheiterte) Transponierung der französischen Romanvorlage von Michel Houellebecq in einen deutschen Kontext. Die Beiträge, die unter dem abschließenden Themenkomplex „The European Global“ (vgl. S.125-195) versammelt sind, öffnen die Perspektive auf Filme, die über die Grenzen Europas hinausreichen. Exemplarisch zu nennen sind Ib Bondebjerg und Eva Novrup Redvall, die die Existenz eines ‚transnationalen Skandinaviens‘ hinterfragen und Film- und Fernsehproduktionen Schwedens, Norwegens und Dänemarks im europäischen und globalen Kontext untersuchen. Jörg Türschmann widmet sich anhand von *The Red Violin* (1998) den Berührungspunkten des kanadischen Kinos mit der europäischen Kultur und kommt zu dem Ergebnis, dass gerade die sorgfältig ausgearbeiteten transnationalen Charakteristiken, die Episodenhaftigkeit und die Mehrfachcodierung des Films eine ‚paradoxe‘ widersprüchliche Rezeption in seinen europäischen und nordamerikanischen Koproduktionsländern bewirkte: „Canadian film criticism sees the eclecticism of *The Red Violin* as a way to dissociate from US cinema and to place Canadian cinema into the international market. [...] From a European viewpoint, however, the

film's episodes are fraught with perfectly staged stereotypes which can only stem from North America, whereas Canada remains invisible" (S.194).

Insgesamt stellt *Transnational Cinema in Europe* eine stark auf Einzelaspekte begrenzte, aber ergiebige Aufsatzsammlung zum Thema mit auffälligem Schwerpunkt auf spanischen Produktionen dar. Dass auf einen ausführlichen Einleitungstext verzichtet wurde, der die historische Entwicklung im Überblick darstellt, ist schade. Die

meisten der Einzelaufsätze machen ihren Untersuchungsgegenstand überzeugend für die übergeordneten Fragen nutzbar, aber eine explizite Bestimmung des Begriffs des ‚Transnationalen‘ sowie eine Abgrenzung zum vergleichbaren Terminus ‚international‘ bleibt ebenfalls außen vor, was aber einer bewusst offenen Konzeption geschuldet sein dürfte.

*Harald Steinwender (München)*