

Tagungsbericht zum Weiterbildungsseminar 2006

Berlin, 29.-30. April 2006

1. Weiterbildungsseminar der Deutschen Gesellschaft für das Studium Britisher Kulturen

Großbritannienzentrum der HU Berlin

Organisation: Jana Gohrisch

Bericht: Antje Tober, M.A., TU Chemnitz (E-Mail: tober@hrz.tu-chemnitz.de)

Einleitung

Die klassischen Philologien unterliegen seit den 1950er Jahren einem stärker werdenden Medieneinfluss. Ausgehend von den durch Raymond Williams begründeten Kulturstudien und der *Birmingham School* wurden Filmstudien, *Television Studies* und Computer Studien in die *British Cultural Studies* zunehmend inkorporiert. Der neuerliche Fokus auf diesen Aspekt der Kulturstudien ist an deutschen Universitäten unterschiedlich stark ausgeprägt, dennoch kann man eine Zunahme dieses Angebots auch hier tendenziell feststellen. Die Deutsche Gesellschaft für das Studium britischer Kulturen plädiert ganz klar für eine weitere Öffnung des Kulturbegriffs für diese neueren Disziplinen und widmete sich deshalb in ihrem ersten Weiterbildungsseminar der Vermittlung von Erfahrungen in der praktischen Analyse und Methodenkompetenzen in Forschung und Lehre von filmwissenschaftlichen Themen. Organisiert wurde die Veranstaltung von Jana Gohrisch, die von zahlreichen Helfern des Großbritannienzentrums der Humboldt-Universität zu Berlin, zugleich Austragungsort für die Weiterbildung, unterstützt wurde. Besonders herauszuheben sind hier Rita Gerlach, Catherine Smith und Verena Zöllner vom GBZ. Abgerundet wurde das Programm durch spezielle Vorträge für DoktorandInnen, in denen Erfahrungen über das wissenschaftliche Publizieren und den Einstieg in die kulturwissenschaftliche Lehre weitergegeben wurden. Das Weiterbildungsseminar fand vom 29. bis 30. April 2006 statt und richtete sich in erster Linie an alle Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für das Studium britischer Kulturen, die mit mehr als 20 jungen Akademikern vertreten waren.

Hauptteil

Das Seminar startete mit einem Doppelvortrag der Medien- und Filmwissenschaftler Thomas Weber und Heike Anna Hierlwimmer (beide HU Berlin), welche die Entwicklung von postnationalen Filmkulturen am Beispiel des britischen Kinos elaborierten. Thomas Weber stellte die institutionellen und ökonomischen Strukturbedingungen des britischen Kinos nach 1980 vor. Er erläuterte zunächst die Schwierigkeit, aber auch die Notwendigkeit, den britischen Film als nationalspezifischen Film zu definieren. Seiner Forschung zufolge gibt es in Großbritannien dabei keine verbindlichen Regeln, die klar und eindeutig Kriterien zur Bestimmung von Filmen als „britisch“ festlegen. Dennoch sei

dies entscheidend für die Demonstration von wirtschaftlichen und kulturellen Machtverhältnissen, wie es durch die US-amerikanische Traumfabrik Hollywood bereits mehr als verdeutlicht wurde. Weiterhin ging der Referent auf den tiefgreifenden Strukturwandel ein, der sich, ebenso wie auf europäischer Ebene, auch in Großbritannien auf die Filmproduktion auswirkte. Gründe für den starken Rückgang der heimischen Filmproduktion, die in einzelnen Jahren, so z.B. 1992, nicht einmal mehr 30 Filme umfasste, sah er in der Einführung des nationalen Fernsehens in den 1950er Jahren, in der Privatisierung der britischen Fernsehsender in den 1980er Jahren sowie im Rückzug der Konservativen unter Margaret Thatcher aus der nationalen Filmförderung (Abschaffung eines Steuerabschreibungsmodells für Filmproduktionen). Als weiteren Grund für diese Entwicklung benannte er die Dominanz US-amerikanischer Filme, die mit ihrer intensiven Distributionsstrategie den Weltmarkt und insbesondere den gleichsprachigen britischen Markt überschwemmen und dies immer noch tun.

In seinen weiteren Ausführungen beleuchtete Herr Weber verschiedene Anstrengungen, die unternommen wurden, um die stagnierende Filmproduktion in Großbritannien anzukurbeln. Fruchtbare Maßnahmen sah er vor allem in der Filmfinanzierung durch das Fernsehen, besonders durch *Channel Four* in den 1980er Jahren. Trotz anfänglicher Befürchtungen, dass das Fernsehen eine weitere negative Auswirkung auf den Film haben könnte, wurde diese Strategie zu einem Erfolg, was die Finanzierung von über 100 qualitativ hochwertigen britischen Kinofilmen in den ersten fünf Jahren nach Gründung von *Channel Four* 1982 belege. Eine weitere Taktik zur Stimulierung der heimischen Filmproduktion erkannte Thomas Weber in der im Jahre 2000 realisierten Abgabe eines Teils der Erlöse der nationalen Lotterie an den *UK Film Council*: innerhalb der ersten sechs Jahre beliefen sich diese Zahlungen auf 92 Mio. GBP. Weiterhin befand der Referent den Politikwechsel der Konservativen Regierung Mitte der 1990er Jahre mit der Wiedereinführung des Steuerabschreibungsmodells und der Erhöhung der direkten Zuschüsse für *BFI* und *British Screen* als positiven Faktor für die Entwicklung des britischen Films, obwohl von diesen Maßnahmen schlussendlich erst die Labour Partei unter Tony Blair profitieren konnte. Trotz der vielfältigen eingeschlagenen Maßnahmen schafften es dennoch 50% der subventionierten Filme, größtenteils aufgrund von Qualitätsproblemen, nicht auf die Kinoleinwände.

In seiner Schlussrede konstatierte Thomas Weber, dass die britische Filmindustrie mit einem heimischen Marktanteil von derzeit 10-15% immer noch nicht in erster Linie Produzent distinkter nationaler Filme sei, sondern vielmehr Gastgeber für ausländische Filmemacher, allen voran für amerikanische Produktionen bzw. Koproduktionen. Daraus resultiere, dass das lang bestehende, immense Abhängigkeitsverhältnis der britischen Filmindustrie von den USA weiterhin existiert und immer dann für diese bedrohlich werden würde, wenn andere Länder mit besseren Produktionsbedingungen werben.

In der zweiten Hälfte des Vortrages referierte Heike Anna Hierlwimmer über spezifische Inhalte des britischen Filmes nach 1980. Sie begann ihren Vortrag mit Colin Wellands berühmten Ausruf am Ende seiner Ansprache zur Oscar Verleihung für *Chariots of Fire* [1]

1982: „The British are Coming“. Hierlzimmer ging der Frage nach, ob dies für den britischen Film tatsächlich eintrat und wie sich das britische Kino demzufolge seit den 1980er Jahren inhaltlich entwickelte. Zunächst stellte sie fest, dass die beliebtesten Genres der 1980er und 90er Jahre Komödien, Sozialdramen und Literaturverfilmungen waren und dies keineswegs eine Innovation darstellte. Am Beispiel des *heritage cinemas* (das insbesondere unter der Thatcher Regierung florierte und parallel zu einer *heritage* Kultur verlief) führte sie aus, warum dieses Genre auch aktuell so beliebt bei den Briten ist. Trotz ambiger Lesarten, bspw. bzgl. der Ausformung von alternativer Sexualität, die durchaus als Kritik am bestehenden britischen Normensystem zu werten ist, sei die Qualität der Filme, das gesprochene *Queen's English* und die Affinität zum Theater ausschlaggebend für eine nostalgische Sehnsucht der Briten. Hierlzimmer bezog sich in ihren Ausführungen u.a. auf Sarah Street, welche die Darstellung von „history as spectacle“ im Genre des *heritage films* definiert [2]. Die Betonung von Dialogen, Charakterstudien und ansprechender Visualität der *mise-en-scène* wären bestimmend für das Genre, wie gleichzeitig dessen Ausdruck bestimmend für die Suche nach einer distinkten Identität der Briten in diesen Filmen sei.

Im Anschluss an die Erläuterungen über das traditionelle *heritage cinema* entwickelte sich eine Diskussion, die sich um die neuesten Entwicklungen innerhalb des Genres, sog. *post-*, *anti-* und *alternative heritage*, drehte. Es wurde die Frage aufgeworfen, ob das Genre des *heritage cinemas* lediglich als *costume drama* im engeren Sinne definiert werden sollte, das als Filmadaptionen kanonischer Romane ausschließlich in den Sphären der Oberklasse spielt (z.B. E. M. Forster), oder ob auch Verfilmungen kanonischer Romane, die sich der Arbeiterklasse widmen (z.B. Charles Dickens), zu diesem Genre dazu gezählt werden dürfen. Es wurde argumentiert, dass die visuelle Ästhetik beider Filmbeispiele Ähnlichkeiten aufweise, es lediglich auf inhaltlicher Ebene unterschiedliche Fokussierungen gäbe. Für eine Weitung des *heritage cinemas* wurde plädiert, als vorgeschlagen wurde, dass Sozialdramen wie z.B. *Billy Elliot* (2000) [3] auch dieser Kategorie zugeschrieben werden könnten, da sie inhaltlich klassenübergreifend das Schicksal einer britischen Gesellschaftsschicht, nämlich jenes der Arbeiterklasse, behandelten. Alle neueren *heritage* Filme, so das Resümee, verfügten über ein selbstreflexives Element, das mit Ironie und Komplexität der Suche nach britischer Identität begegne.

Nach dem theoretischen Input leiteten Dirk Wiemann und Satish Poduval einen zweiteiligen filmanalytischen Workshop mit dem Titel: „National Cinemas in a Postnational World“. Im ersten Teil wurden anhand von Filmausschnitten der enorm erfolgreichen Filme *Gosford Park* [4] und *Billy Elliot* verschiedene Positionen zum britischen Film erprobt. Thesen, wie z.B. „Das britische Kino hat eine eigene Filmsprache“, „... ist ein transnationaler Hybrid“ und „... kommt durch nationale (Auto-) Stereotypen zur Entfaltung“ wurden an die Teilnehmer gegeben, welche dabei als *advocati diaboli* für jeweils eine Aussage fingierten. Dabei kam es zu einer Fülle an Positionen, die von den Teilnehmern leicht nachzuvollziehen und zu vertreten waren.

Im zweiten Teil übernahm Satish Poduval die Moderation. Anhand des Filmes *Sometimes Happy Sometimes Sad* [5], einem der ersten indischen Filme, die auf internationaler Ebene sehr erfolgreich waren, stellte er die Frage, was den Film für das indische Publikum attraktiv gemacht haben könnte. Gleichsam erörterte er zusammen mit den Teilnehmern die Frage, warum ein internationales Publikum dem Film eine ebenso positive Rezeption entgegenbrachte, obwohl z.B. die spezifisch indischen Kodierungen von diesem nicht in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden können. Gründe, die von den Teilnehmern genannt wurden, umfassten die voranschreitende Globalisierung, die Neugier der westlichen Welt auf exotische Kulturen und die multiplen Kodierungen des Filmes. Letztere kann sowohl ein indisches, als auch ein westliches Publikum in sinnvolle Lesarten umsetzen, darunter die universell-kulturellen Familien- und Liebesbeziehungen.

Im dritten thematischen Workshop des Weiterbildungsseminars stellte Peter Drexler einen Filmvergleich zwischen dem post-nationalen Film von gestern und dem regionalen Kino, das heute an seiner Stelle steht, am Beispiel von *Kes* (1969) [6] und *Billy Elliot* (2000) an. Beide Filme spielen im industriellen, von Kohlenabbau geprägten Nordosten Englands, jedoch zeigten die Filme in ihrem Gesamtkontext gesehen den Übergang von der industriellen zur post-industriellen Gesellschaft in dieser Region auf. *Billy Elliot* gehört zu einer Reihe von Filmen, die Mitte und Ende der 1990er Jahre eine Ähnlichkeit zu den britischen Sozialdramen der 1960er Jahre aufweisen, zu denen *Kes* zu zählen ist, sie laut Drexler jedoch in ihrem Dokumentarstil nur oberflächlich imitieren. So konstatierte er, dass *Billy Elliot* in einer Region gefilmt wurde, die mit Hilfe von EU Geldern von industriellen Einflüssen visuell gesäubert wurde. Im Gegensatz zum Film *Kes*, wo die Landschaft der Region mit ihren schwarz rußenden Kohlenbergwerken generell depressiv wirke, finde sich bei *Billy Elliot* keine solche negative visuelle Ästhetik. Obwohl *Billy Elliot* während des Bergarbeiterstreiks 1984 spielt, diene der Film u.a. dazu, die Region Nord-Ost-England in den Medien aufzuwerten, eben weil die mise-en-scène post-industriell gestaltet wurde. Drexler berief sich in diesem Zusammenhang auf Julia Hallams Aufsatz „Film, Class and National Identity“, welche der Filmindustrie zuschreibt, die Region nicht nur visuell, sondern auch strukturell aufgewertet zu haben, und zitierte die Autorin u.a. mit diesem Zitat: „The development of image- and communication-based industries plays an important role in modernising the post-industrial infrastructure of cities and their hinterlands where manufacturing no longer provides a sufficient means of employment for the majority of the working population.“ (262/3). [7]

Was an der Oberfläche des Filmes auffällig wird, bestätigt sich laut Drexler auch auf der tiefer gelagerten narrativen Ebene. Anhand einer vergleichenden Sequenzanalyse beider Texte, bei der er im Speziellen auf die Aspekte Klasse und Gender einging, demonstrierte er dies anschaulich. *Kes* und *Billy Elliot* verfügten demnach über eine auffällige Parallelität in Anordnung und Thema der einzelnen Sequenzen. Trotz einer augenscheinlichen Ähnlichkeit beider Filme in Handlung, Thema und mise-en-scène haben sie aber einen jeweils unterschiedlichen Fokus. Der zentrale Konflikt, so Drexlers These, sei bei *Kes* im Bereich von Klasse und bei *Billy Elliot* im Bereich von Gender angesiedelt. Die Arbeiterklasse wirke sich bei *Kes* zerstörerisch auf den Protagonisten Billy Casper aus. Er

findet keinen Ausweg aus der fehlenden Lebensperspektive, wird als Aussätziger von Mutter und Lehrer verschmäht und scheitert schließlich. Alles in allem spiele der Genderaspekt hier keine Rolle, da die Handlung ausschließlich in einer maskulinen Welt konstruiert wird. Im Gegensatz dazu überwinde der Film *Billy Elliot* den Gegenstand des Klassenkonflikts mit der neuerlichen Aufnahme von Genderthemen. Drexler sprach in diesem Kontext von „ideological suture“, der für diese Art von Filmtyp bestimmend sei. Ausgehend von Lacans Terminus *suture*, bei der der Zuschauer durch verschiedene kinematographische Techniken in den Film „hineingenäht“ wird, kombiniert „ideological suture“ Elemente, die nicht zusammenzupassen scheinen. Im Falle von *Billy Elliot* sei dies das Gemeinsamkeitsgefühl der Gemeinde, das vormals traditionell durch das Bergarbeiterschicksal aufgebaut wurde, hier aber durch das Balletttanzen generiert wird. Der Klassenaspekt spiele eine eher kleine Rolle im Gegensatz zu Gender: damit der Protagonist seine innere berufliche Bestimmung verwirklichen kann, müsse Klasse notwendigerweise in den Hintergrund rücken bzw. gänzlich überwunden werden.

Neben den thematischen Angeboten zum britischen Film der 1990er Jahre barg das Weiterbildungsseminar einen praktisch-didaktischen Teil als zusätzliches Angebot für die Mehrzahl der jungen Wissenschaftler unter den Mitgliedern. Zum einen sprach Gesa Stedman über das wissenschaftliche Publizieren, zum anderen gab Jana Gohrisch Tipps zum Einstieg in die kulturwissenschaftliche Lehre. Unter dem plakativen Titel „Publish or Perish“ teilte Gesa Stedman ihr Wissen zum wissenschaftlichen Publizieren mit. Ihre Ausführungen umfassten dabei ein breites Spektrum rund um das Thema: so z.B. das wissenschaftliche Schreiben im Allgemeinen, Büchertipps, Anregungen zum kreativen Schreiben und erfolgreiche Schreibstrategien. Weiterhin wurde die Frage nach der Quantität und Qualität der Textproduktionen abgewogen. Der Tipp, dass sich junge AkademikerInnen neben ihrem Hauptprojekt pragmatisch ein zweites Standbein zulegen sollten, ohne sich dabei zu sehr ablenken zu lassen, kristallisierte sich in diesem Zusammenhang heraus. Auf besonderes Interesse unter den DoktorandInnen stieß der Vergleich des akademischen Buchmarktes in anglophonen Ländern mit dem in Deutschland. Es entstanden viele Fragen, u.a. auch zur Relevanz der Sprache, in der die Dissertation veröffentlicht werden sollte. Gesa Stedmans Antwort hierauf war, dass weder für die Veröffentlichung der Dissertation in englisch noch in deutsch ein eindeutiger Vorteil auszumachen war, solange man eine gemischtsprachige Publikationsliste aufweisen könne. In einem vierten Punkt stellte die Referentin sieben unterschiedliche Texttypen vor, die AkademikerInnen in ihrer Laufbahn möglichst publizieren sollten, um stilistische Breite und Flexibilität zu demonstrieren. Bei allen diesen Teildiskussionen stellte sich immer wieder heraus, dass man kontinuierlich, planerisch und pragmatisch seine Publikationen verfolgen sollte, darüber aber nie die Dissertation bzw. Habilitation zu sehr in den Hintergrund geraten dürfe.

Zum Abschluss des Seminars gestaltete Jana Gohrisch einen Meinungsaustausch zum Einstieg in die kulturwissenschaftliche Lehre. Aufgrund der knapp gewordenen Zeit kürzte sie ihren Fahrplan und initiierte eine Vorstellung der *Cultural Studies Departments* aller vertretenen Universitäten, wobei sich kleine Unterschiede einerseits in der Definition von

Kulturstudien und andererseits im Grad der Interdisziplinarität auftraten. So definiert die Mehrheit Kulturstudien als Vermittlung von grundlegenden Theorien, Modellen und Methoden der Literatur- und Medienanalyse, eine Minderheit tendiert zu sog. Länderstudien, in denen Politik und Gesellschaft Großbritanniens im historischen Kontext beleuchtet werden (so z.B. an der Universität Oldenburg und teilweise an der TU Chemnitz). Die Kooperation mit anderen Fachbereichen wurde u.a. in Oldenburg groß geschrieben, die gelegentlich mit Museumsstudien ihre Kräfte bündeln. Zum Schluss des Zeitfensters wurde die für junge Lehrende sicherlich dringliche Frage diskutiert, wie man die Beteiligung der Studenten im Seminar anregen kann. Dabei wurden viele wichtige Hinweise von allen Teilnehmern zusammengetragen, sodass jeder von dieser Fülle profitieren konnte. Leider war die Zeit nicht ausreichend, um von den Teilnehmern mitgebrachte Kurspläne vorzustellen und auf Sinnhaftigkeit zu überprüfen. Es wurde angedacht, dies in einem zweiten Weiterbildungsseminar nachzuholen.

Resümee

Das erste von der Deutschen Gesellschaft für das Studium britischer Kulturen organisierte Weiterbildungsseminar lieferte sowohl theoretischen als auch praktischen Input zu Forschung und Lehre von anglistischen filmwissenschaftlichen Themen. Der besondere Mix aus thematischen und hochschuldidaktischen Workshops und Vorträgen, welcher aktuellen Entwicklungen in der Anglistik Rechnung trug, kann als gelungenes Konzept gewertet werden. Die Fokussierung, nicht nur auf theoretische Rahmenvorträge, sondern auch auf praktisch-angewandte Workshops, ließ die Mitglieder viel über Entwicklungen und Tendenzen des post-industriellen, post-nationalen und post-kolonialen britischen Films seit den 1980er Jahren erfahren. Trotz der Zeitknappheit am Ende der Veranstaltung, welcher leider die Streichung einzelner vorgesehener Themen verlangte, nahmen die Teilnehmer viele Anregungen für laufende bzw. zukünftige filmwissenschaftliche Seminare mit. Auch in Zukunft sollte diese Veranstaltung in solcher oder ähnlicher Weise fortgesetzt werden.

Quellennachweise

- [1] *Chariots of Fire*. Dir. Hugh Hudson, 1981.
- [2] Street, Sarah. *British National Cinema*. London : Routledge, 1997.
- [3] *Billy Elliot*. Dir. Stephen Daldry, 2000.
- [4] *Gosford Park*. Dir. Robert Altman, 2001.
- [5] *Sometimes Happy Sometimes Sad*. Dir. Karan Johar, 2001.
- [6] *Kes*. Dir. Ken Loach, 1969.

[7] Hallam, Julia. "Film, Class and National Identity: Re-Imagining Communities in the Age of Devolution". Ashby, Justin & Andrew Higson (eds.). *British Cinema: Past and Present*, 2000. 261-73.

Kontakte der Referenten

Prof. Dr. Jana Gohrisch	Universität Hannover, E-Mail: jana.gohrisch@web.de
Prof. Dr. Gesa Stedman	Justus-Liebig-Universität Gießen, E-Mail: gesa.stedman@anglistik.uni-giessen.de
PD Dr. Thomas Weber	Humboldt-Universität zu Berlin, E-Mail: thoweber@web.de
Dr. Heike Anna Hierlwimmer	Humboldt-Universität zu Berlin, E-Mail: hierlwimmer@web.de
Dr. Dirk Wiemann	Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, E-Mail: dirk.wiemann@gse-w.uni-magdeburg.de
Prof. Dr. Satish Poduval	CIEFL Hyderabad, z.Zt. TU Dresden, E-Mail: satishpoduval@gmail.com
Prof. Dr. Peter Drexler	Universität Potsdam, E-Mail: drexler@rz.uni-potsdam.de