
Antipodean Visions of Transcultural Societies

Ein australisch-deutsches Forschungsprojekt zu Filmen
der Gegenwart

HENDRIK BLUMENTRATH, JULIA BODENBURG, ROGER HILLMAN,
MARTINA WAGNER-EGELHAAF

This article provides an introduction to the Australian-German research project *Antipodean Visions of Transcultural Societies*, which is investigating the filmic representation of transcultural social conditions in Germany and Australia. The dual focus is on contemporary Turkish-German films, and on films either directed by indigenous people of Australia, or else treating indigenous issues. The analytical potential of the project is demonstrated by a comparative analysis of Rachel Perkins' film *Radiance* (Australia 1997) and Kutlug Ataman's *Lola and Billy the Kid* (Germany 1998).

»Antipodische Visionen transkultureller Gesellschaften« – was zunächst lediglich als Arbeitstitel eines von der Adelaide University, der Australian National University in Canberra und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes im Rahmen der »Australian-German Joint Research Co-operation« geförderten Projekts¹ gedacht war, erwies sich rasch als eine sehr viel weiter und ins Grundsätzliche gehende Beschreibung der Prämissen, der theoretisch-methodischen Perspektiven und Schwierigkeiten einer solchen Kooperation. Da es in kulturwissenschaftlich orientierter Forschung nicht mehr allein um »Ergebnisse«, losgelöst vom Prozess ihrer Gewinnung geht, ebenso wenig wie man mehr so genannten »hard facts« vertraut, sei im Folgenden eine Reflexion eben jener Rahmenbedingungen der gemeinsamen Projektarbeit einer Modellanalyse vorangestellt.

Begonnen wurde das Projekt vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sowohl die australische als auch die bundesdeutsche Gesellschaft um die Jahrtausendwende in hohem Maße durch ein Mit- und Nebeneinander von Angehörigen unterschiedlicher Kulturen geprägt sind. Während Australien als klassisches Einwanderungsland von einer historisch gewachsenen Multikulturalität geprägt ist und seit 1945 eine gezielte Politik nicht angelsächsischer bzw. europäischer Einwanderung betreibt, wird in Deutschland die Einwanderungsdebatte erst seit der Wiedervereinigung im Jahr 1989 in grundsätzlicher Weise geführt, obwohl man sagen kann, dass die Bundesrepublik bereits seit der Anwerbung der sogenannten »Gastarbeiter« in den Fünfziger und Sechziger Jahren de facto zum Einwanderungsland geworden ist.² Diesen ge-

¹ Wir danken den Geldgebern für die großzügige Förderung des Projekts. Ulrike Busch sei gedankt für ihre Recherarbeiten.

² Vgl. Michael Uricher, *Asylum seekers in Germany and Australia: Policies, Politics*

wachsenen Unterschieden zum Trotz wird in beiden Ländern derzeit die kritische Frage gestellt, wieviel und insbesondere wessen Zuwanderung erwünscht und vertretlich ist. Restriktive Maßnahmen gegenüber Flüchtlingen und Asylsuchenden, aber auch das im Oktober 2000 von Friedrich Merz in die Welt gesetzte unseelige Schlagwort von der deutschen »Leitkultur« und die sich daran anknüpfende Debatte sind zweifellos Indizes einer sich im Zeichen der Globalisierung abzeichnenden grundlegenden kulturellen Verschiebung. Reinhold Grotz konstatiert im Jahre 2000 eine Angleichung der australischen Einwanderungspolitik an europäische Verhältnisse. Australien verfolge in den letzten Jahren eine ähnlich vorsichtige Einwanderungspolitik wie europäische Staaten, die sich nicht als Einwanderungsländer verstehen.³ Für die zweite Hälfte der Neunziger Jahre lassen sich sogar deutlich höhere Einwanderungszahlen für Deutschland als für Australien feststellen.⁴ Zur Beschreibung der gesellschaftlich-kulturellen Verhältnisse in beiden Ländern bietet sich der von Wolfgang Weltsch in die deutschsprachige Debatte eingeführte Begriff »transkulturell« insofern an, als er reflektiert, dass Kulturen keine in sich abgeschlossenen Einheiten darstellen und bei allen Unterschieden vielfältige Verbindungen aufweisen. Demensprechend sind Individuen heute durch ein komplexes System von Differenzierungen und Gemeinsamkeiten bestimmt, die quer zu den nationalen oder ethnischen Kulturräumen verlaufen und diese selbst durchzeichnen.⁵ Es liegt nahe, nach der Repräsentation transkultureller Verhältnisse insbesondere im populären Medium des Films zu fragen, weil ein soziales oder kulturelles Imaginäres im globalisierten Zeitalter in hohem Maße an die mediale Zirkulation von Bildern gebunden ist,⁶ die zitiert, aber auch dekonstruiert werden. Dabei stellt sich die Frage, ob und inwiefern die spezifische Medialität des Films der Gestaltung transkultureller Identitäten, Plots und Konflikte entgegenkommt.

Um die analytische Arbeit auf einen überschaubaren Materiebereich zu fokussieren, konzentriert sich das Projekt *Antipodean Visions of Transcultural Societies* auf zwei Schwerpunkte: einerseits auf den türkisch-deutschen Film, der sich seit den 80er Jahren zu einem Subgenre des deutschen Gegenwartsfilms entwickelt hat und der mit der Verleihung des Goldenen Bären an Fatih Akins Film *Die Wand* auf der Berlinale 2004 verstärkt in das Zentrum des Medieninteresses geriet,⁷ bzw. auf Filme, die Türken in Deutschland the-

and Holemics. In: Exchange. Magazine of the Goethe-Institut Inner Nations in Australia 4 (2002), S. 10 f.

³ Vgl. Reinhold Grotz, *Australiens Bevölkerung im Wandel*. In: Rudolf Bader (Hg.), *Australien auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Tübingen 2000, S. 199–220; hier S. 215.

⁴ Vgl. ebd., S. 217.

⁵ Vgl. Wolfgang Weltsch, *Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*. In: Inemla Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.), *Hybridkulturen. Medien, Netze, Kunst*. Köln 1997, S. 67–90.

⁶ Vgl. Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire*. Cambridge Ma., London 2001, S. 322 f.

⁷ Vgl. etwa Jörg Iau, *Die Türken sind da*. In: *Die Zeit*, 26.2.2004, S. 3.

matisieren,⁸ und andererseits auf Filme von indigenen Regisseuren und Regisseuren Australiens resp. Filme, in denen die Problematik der Aborigines dargestellt wird. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Probleme türkischstämmiger Deutscher und indigener Australier/innen identisch seien; möglicherweise sind sie so antipodisch wie sie antipodischer kaum sein könnten: Handelt es sich bei den Aborigines um die Ureinwohner/innen Australiens, deren Kultur durch Immigration aus Europa nahezu zerstört wurde, besteht die türkische Bevölkerung Deutschlands im Wesentlichen aus Arbeitsimmigranten und -immigranten und deren Nachkommen, von denen Teile der deutschen Öffentlichkeit Anpassung an die deutsche (Leit-)Kultur erwarten und deren Integration doch bislang nur bedingt gelungen sei.⁹ Paul Carter stellt bezweifelnderweise einen expliziten Bezug zwischen Aborigines und Migranten her:

Zugewandene werden sie [die Aborigines] als Gastarbeiter, die sich etwa so einstufen lassen wie Migranten. In dieser Rolle, als Männer und Frauen, die sich aus eigener Kraft hochgearbeitet haben und die mit der australischen Legende konform gehen, werden sie aufgenommen und in gewissen, von der Bevölkerung gebilligten Grenzen (Sport und Kunst) zu exemplarischen Australiern erklärt.¹⁰

Es stellt sich die Frage, in welcher Weise türkisch-deutsche und australische Filme kulturelle Differenz gestalten, welche Strategien der Darstellung zum Einsatz kommen und welche Bedeutung dabei der spezifischen Medialität des Films zugesprochen werden kann.

1. Gegenfüßler: Antipodische Blickkonstellationen

Antipodean Visions of Transcultural Societies: antipodean/antipodisch heißt genau entgegengesetzt; antipodes sind die Antipoden, die Gegenfüßler, »those who dwell directly opposite to each other on the globe, so that the soles of their feet are as if were planted against each other«.¹¹ Die anschauliche

⁸ Türken in Deutschland⁶ – so war eine im August und September 2003 gedruckte Artikelserie in der Wochenzeitschrift *Die Zeit* überschrieben. Vgl. auch Werner Schifflauer, *Exil der Väter, Heimat der Söhne. Wie die türkischen Einwanderer zwischen Isanbul und München pendeln und so beide Länder zu einem gemeinsamen Raum verbinden*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.8.2003, S. 13. Zum türkisch-deutschen Film vgl. grundlegend Deniz Göktürk, *Migration und Kino. Subnationale Migrationskultur oder transnationale Rollenspiele?* In: Carmine Chiallino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 329–347.

⁹ Vgl. dazu Jochen Bittrare, *Chetto im Kopf*. In: *Die Zeit*, 28.8.2003, S. 4.

¹⁰ Paul Carter, *Pastoraorum regio. Paradieses in der mythischen Topographie Australiens*. In: *Lette international* 61 (2003), S. 75–82; hier S. 76. Die englische Version des eigens für *Lette* verfassten Artikels findet About Paradise Parrots. And Other Australian Legends of Place and Identity. www.halukerem.net/haluk3/haluk3.htm#paul

¹¹ Oxford English Dictionary, Bd. I, Bearbeiter v. J. A. Simpson und E. S. C. Weiner, Oxford 2. Aufl. 1989, S. 550–551, Artikel »antipodes«; hier S. 550.

Metapher der wörtlichen Bedeutung,¹² »having the feet opposite«¹³ verbirgt indes eine fundamentale Asymmetrie. Kennwegs nämlich stellen sich europäische und australische Gegenfüßler, Fuß an Fuß, gleichwertig gegenüber, oder anders gesagt: die Erdkugel lässt sich nicht beliebig drehen, sie hat einen Schlag. Der »Antipode« stammt nämlich aus dem Begriffspertorie des kolonialen Europäers und beschreibt (aus europäischer Sicht) diejenigen »down under«, die Bewohner und Bewohnerinnen Australiens und Neuseelands.¹⁴ Diese würden ihrerseits die Bewohnerinnen und Bewohner Europas nicht als »Antipodes« bezeichnen,¹⁵ dies verbietet die historische Perspektive, die sich dem Begriff des Antipoden eingeschrieben hat.¹⁶ Der Begriff transportiert also eine Asymmetrie. Wenn er für das australisch-deutsche Kooperationsprojekt gleichwohl beibehalten wird, dann um gerade die unhintergehbaren Asymmetrien, die jeden Blick auf den/die/das Andere/n bestimmen, gewissenmaßen beim Wort zu nehmen und auszustellen und d. h. auch sie im heuristisch-experimentierenden Sinne einzusetzen. So wäre z. B. zu fragen, was passiert, wenn man die Sicht der Dinge umdreht und die Europäer/innen zu den Gegenfüßlern der Australier/innen macht? Welche verborgenen Sichtweisen kommen dann zu Tage bzw. offenbaren ihren Konstruktionscharakter? Will sagen: die in der gemeinsamen Projektarbeit in ganz unterschiedlichen Nuancen, von ratlos bis humoristisch, strapazierte Vokabel »antipodisch« verweist immer auch auf die expliziten und – wichtiger noch, weil sich erst allmählich und oft beiläufig entbergenden – impliziten Bilder voneinander, Vorstellungen und Erwartungen, die Australier/innen und Deutsche mitbringen.

»Antipodean Visions«: Vision« bezeichnet zunächst den Akt des Sehens oder die Fähigkeit zu sehen, aber auch ein Gesehenes. Das Wort beschreibt darüber hinaus eine übernatürliche Wahrnehmung, »something which is apparently seen otherwise than by ordinary sight«,¹⁶ also beispielsweise etwas im Traum oder in Trance Gesehenes. Nicht selten spricht man von der »Vision« eines Politikers und meint damit eine kühne, vorausschauende politische Idee, die über das gängige Spektrum politischer Leitvorstellungen hinausweist. Der Begriff findet aber auch in audiovisuellen bzw. filmischen Kontexten Verwendung, wo er die technische Dimension des Sehens mit der

¹² Ebd.

¹³ »Of or pertaining to the opposite side of the world; esp. Australasian« vermerkt entsprechend das OED (Anm. 11) zu »antipodean«.

¹⁴ Vgl. Carter (Anm. 10), S. 77: »Historisch gesehen sind die Antipoden das feste Fundament der europäischen Imagination gewesen. Seit Ptolemäus waren sie eine notwendige Hypothese, wenn die nördliche Hemisphäre dort bleiben sollte, wo sie war«.

¹⁵ Weltkarten, die es in Australien zu kauen gibt und auf denen Australien und Neuseeland, mit der konventionellen Anordnung der Kontinente brechend, in das Zentrum rücken, während Europa perspektivisch verzerrt zu einem kaum wieder zu erkennenden Randgebilde wird, entfalten ihre komisch-ironische Wirkung vor dem Hintergrund des Normbruchs, den sie darstellen und der gerade auf die Konventionalität und Asymmetrie des vertrauten Weltbildes verweist.

¹⁶ The OED (Anm. 11), Bd. XIX (1989), S. 688 f., Artikel »vision«; hier S. 688.

Bedeutung traumartiger Wahrnehmung zusammenschleßt¹⁷ – die metaphorische Engführung von »Traum« und »Film«, die Bezeichnung von Hollywood als »Traumfabrik«, hat bekanntlich Tradition.

2. Transkulturelle Identitäten

Der oben bereits eingeführte Transkulturalitätsbegriff, mit dem das Projekt arbeitet, bedarf an dieser Stelle einer grundsätzlicheren Darlegung. Welsch geht davon aus, dass unsere herkömmlichen Kulturbegriffe auf die Verfassung heutiger Kulturen nicht mehr passen. In seiner Kritik des bis heute gängigen Kulturbegriffs bezieht er sich auf Johann Gottfried Herder, der in den *Ideen zu einer Geschichte der Philosophie der Menschheit* (1784–1791) eine dreifache Bestimmung von »Kultur« vornimmt. Zum einen geht Herder davon aus, dass eine Kultur das Leben des betreffenden Volkes im Ganzen wie im Einzelnen prägt und jede Handlung, jedes Objekt zu einem unverwechselbaren Bestandteil gerade dieser Kultur macht. Zum anderen ist »Kultur« für Herder immer die Kultur eines Volkes, die sich dreifach spezifisch von den Kulturen anderer Völker unterscheidet und sich von ihnen abgrenzt. Gegen dieses Kulturkonzept wendet Welsch ein, Kulturen seien heute

vertikal differenziert: die Kultur eines Arbeitermilieus, eines Villenviertels und der Alternativszene weisen kaum noch einem gemeinsamen kulturellen Nenner auf. Und sie sind horizontal differenziert: Unterschiede von weiblicher und männlicher, heterosexueller oder homosexueller Orientierung können einschneidende Unterschiede in den kulturellen Mustern und Lebensformen begründen.¹⁸

Daraus ergibt sich, dass das Herdersche Kulturkonzept der inneren Komplexität der modernen Kulturen nicht mehr gerecht wird. Außerdem ist, so Welsch, die ethnische Fundierung des klassischen Kulturbegriffs dubios und politisch gefährlich. »Herder stelle sich die Kulturen wie geschlossene Kugeln oder autonome Inseln vor, die mit der territorialen und sprachlichen Ausdehnung eines Volkes deckungsgleich sein sollten.«¹⁹ Herders Konzept verlange äußere Abgrenzung und tendiere zu kulturellem Rassismus.²⁰ Welschs Kritik betrifft nicht nur Herders Kulturbegriff, sondern auch den gängigen Begriff der »Multikulturalität«, der zwar davon ausgeht, dass innerhalb ein- und derselben Gesellschaft unterschiedliche Kulturen koexistieren, jedoch immer

¹⁷ Vgl. ebd., S. 689: »The visual part of a television broadcast, television images collectively; the transmission or reproduction of such images; also, the signal corresponding to them«. Vgl. auch den Titel des von Lisa French herausgegebenen Bandes *Womenvision: Women and the Moving Image in Australia*. Melbourne 2003.

¹⁸ Welsch (Anm. 5), S. 68.

¹⁹ Ebd., S. 68.

²⁰ Vgl. ebd., S. 69.

nach der Vorstellung, diese einzelnen Kulturen seien in sich abgeschlossen, verhaftet ist. Stattdessen plädiert er für den Begriff der 'Transkulturalität':

Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit. Sie haben vielmehr eine neuartige Form angenommen, die ich als *transkulturell* bezeichne, weil sie durch die traditionellen Kulturgrenzen wie selbstverständlich *hindurchgeht*. Die kulturellen Verhältnisse sind heute weithin durch Mischungen und Durchdringungen gekennzeichnet.²¹

Wenn sich das Projekt *Antipodan Visions* auf Welchs Konzept der Transkulturalität bezieht, teilt es v. a. dessen Bewusstsein von der inneren Differenzierung und Komplexität der modernen Kulturen einerseits und der externen Vernetzung der Kulturen andererseits. Die dem Konzept innewohnende Gefahr eines allzu abstrakten Schematismus und seine Blindheit für konkrete Machtverhältnisse lassen sich vermeiden, wenn man es mit Stuart Halls Begriff von kultureller Identität verbindet und gegenliest. Identität ist Hall zufolge nichts Statisches, dauerhaft Gleichbleibendes, sondern etwas, das immer neu zu gewinnen und darum veränderlich ist. Entsprechend kann kulturelle Identität nicht entdeckt oder gar wiederentdeckt werden, sondern, so Hall, sie wird im Prozess der Erzählung bzw. der Wiedererzählung von Vergangenheit produziert.²² D. h. wenn Angehörige der indigenen Kultur Australiens sich bewusst zu ihrer 'aboriginality' bekennen, sich gar auf die Suche nach Wurzeln der ihnen genommene Kultur machen, liegt, mit Hall gedacht, gerade darin ihre Identifizierung. Es gibt keine (verlorene oder verdrängte) Identität, die am Ende dieser Suche gefunden oder wiedergefunden werden könnte.²³ Hall plädiert dafür, einen so verstandenen Begriff von kultureller Identität innerhalb einer doppelten Struktur von Kontinuität und Differenz zu denken.

As a Jamaican returning for the first Caribbean Film Festival, I 'recognised' Martinique instantly, though I was seeing it for the first time. I also saw at once how different Martinique is from, say, Jamaica: and this is no mere difference of topography or climate. It is also a profound difference of culture and history. And the difference matters. It positions Martiniquans and Jamaicans as both the same and different. Moreover, the boundaries of difference are continually repositioned in

²¹ Ebd., S. 71. Die zitierte Passage suggeriert, es hätte vormals einen Zustand in sich abgeschlossener Kulturen gegeben. Auch wenn sich die Möglichkeiten und Medien transkultureller Vernetzung im Zuge der Globalisierung vervielfältigt haben, stellt die Vorstellung kulturellen Inselstehens ein gedankliches Konstrukt dar. Diese Konzeptionebene ist zu trennen von der Beschreibung historischer Realitäten. Bei Welch wird diese Unterscheidung nicht deutlich. Sein Modell der Transkulturalität ist ebenso *konzepituell* zu verstehen wie Herders Bild von den insofern gegeneinander abgeschlossenen Kulturen. Da jede Begriffsverwendung notwendigerweise Setzungen vornehmen muss, um überhaupt etwas bezeichnen zu können, wird in diesem Beitrag der Begriff 'Kultur' im Sinne konstruktiver Pluralität und Offenheit gebraucht.

²² Vgl. Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representation', in: *Framework 36* (1986), S. 68–81; hier S. 68–70.

²³ Vgl. ebd., S. 69.

relation to different points of reference. Vis-à-vis the developed West, we are very much 'the same'. We belong to the marginal, the under-developed, the periphery, the 'Other'. We are at the outer edge, the 'fringe', of the metropolitan world – always 'South' to someone else's *El Norte*. At the same time, we do not stand in the same relation of 'otherness' to the metropolitan centres.²⁴

'Kontinuität' und 'Differenz' sind also – und hier schließt sich das Projekt Hall an – relationale Kategorien, die je nach Referenzpunkt variieren. Hall stützt diesen funktionalen Differenzbegriff auf das *différance*-Konzept von Jacques Derrida und macht geltend, dass die Postmoderne einseitig auf das spielerische und unpolitisch begriffene Moment der Bedeutungsverschiebung gesetzt habe.²⁵ Demgegenüber plädiert er dafür, das konstruktive Moment der dekonstruktiven Bewegung vor dem Hintergrund der unabschließbaren Spur des Bedeutens politisch ernst und entsprechend strategisch in Dienst zu nehmen:

For if signification depends upon the endless re-positioning of its differential terms, meaning, in any specific instance, depends on the contingent and arbitrary stop – the necessary and temporary 'break' in the infinite semiosis of language. This does not detract from the original insight. It only threatens to do so if we mistake this 'cut of identity' – this *positioning*, which makes meaning possible – as a natural and permanent, rather than an arbitrary and contingent 'ending'. Where-as, I understand every such position as 'strategic'. And arbitrary, in the sense that there is no permanent equivalence between the particular sentence we close, and its true meaning, as such. Meaning continues to unfold, so to speak, beyond the arbitrary closure which makes it, at any moment, possible. It is always either over – or underdetermined – either an excess or a supplement. There is always something 'left over'.²⁶

Für das australisch-deutsche Filmprojekt von besonderer Relevanz ist der von Hall formulierte Gedanke, dass Identität (als Produktion und Prozess) nur *innerhalb der Repräsentation* zu denken ist. Dies bedeutet, dass jede Äußerung und jede Position des Sprechens auf vorausgegangene Repräsentationen und Bilder Bezug nimmt und damit selbst immer schon Teil der Repräsentation ist. Kulturelle Identität ist nichts, das nach seiner Entdeckung oder Herstellung schließlich repräsentiert wird, vielmehr vollzieht sich der Prozess der Identitätskonstruktion in der unabschließbaren Bewegung der Repräsentation selbst.²⁷ Im Hinblick auf das Medium Film formuliert Hall seinen Gedanken folgendermaßen:

²⁴ Ebd., S. 72 f.

²⁵ In historischer Perspektive ist dies einleuchtend und nachvollziehbar, lag doch das innovative und betriebe Potenzial der Dekonstruktion gerade in der kritischen Subversion sogenannter 'metaphysischer' Einheiten wie 'Sinn', 'Bedeutung', 'Subjekt', 'Wahrheit' u. a. m.

²⁶ Hall (Anm. 22), S. 74.

²⁷ Ebd., S. 68.

1989. Mit der deutschen Wiedervereinigung stellte sich die Frage nach der Nation und ihrer politischen wie persönlich-individuellen Bedeutung neu. Und kamn war die Nation wieder ein Thema, stand auch bereits die Diskussion um die europäische Integration vor der Tür. Auf australischer Seite ist die Frage nach der Nation, dem »nation building«, auf Grund der jungen Geschichte des Landes immer noch präsent.³⁵ Und die Vorstellung der Nation ist eng mit der des Landes verbunden. So hebt Paul Carter hervor, »die australische weiße Siedlerschaft habe ihre kollektive Identität entdeckt, indem sie das Land *proletet*«. ³⁶ Es geht um den »outback«- bzw. den Busch-Mythos, von dem Norbert H. Platz schreibt: »Der Busch gilt etwa seit 1880 als der kollektive Erfahrungshintergrund, auf den sich die damals von der intellektuellen Elite des Landes geplante ›Nation‹ zurückbeziehen kann, um ein spezifisch australisches Ethos zu erlangen und somit nach innen und außen legitimiert zu sein.« ³⁷ Dies gilt auch und gerade in einer Zeit, in der die Mehrzahl der Australier und Australierinnen in Städten und Vorstädten lebt.³⁸

Selbst die Diskussion um den Film, der eingangs als Medium des kulturellen Imaginären bestimmt wurde, ist in Australien vielfach von der expliziten Bezugnahme auf die Nation und den Mythos des Landes bestimmt. Dies ist u. a. mit dem Bestreben der australischen Filmschaffenden zu erklären, sich von der übermächtigen amerikanischen Kinotradsition abzusetzen.³⁹ George Millers Dokumentation im Rahmen der Reihe *Bilder in Bewegung – Das Jahrhundert des Kinos* anlässlich der einhundertjährigen Geschichte des Films, *White Fellas Dreaming. A Century of Oz Cinema* (1996), die ein für deutsche Ohren ungewöhnliches »we« konstruiert, indem sie etwa von »our national cinema« spricht, beginnt mit einer höchst aussagekräftigen Szene. Man sieht einen jungen Aborigine sehr malerisch auf die untergehende Sonne zuschreiten, Kinoleinwandbilder erscheinen am weiten Himmel und plötzlich befindet man sich als Zuschauer/in im Kinosaal und wird gewahrt, dass auch das

³⁵ Zur Idee der ›Nation‹ in Australien vgl. Norbert H. Platz, Australiens kulturelle Identität im Spiegel seiner Zukunftsentwürfe und Leitbilder. In: Bader (Anm. 3), S. 237–269; hier S. 250–252. Dass die Frage der Nationwerdung in Australien noch überaus präsent ist, wird u. a. deutlich in Geoffrey Blainey, Australians Horizons. Die mittelvolle Geschichte eines Kontinents und einer Nation. In: *Letzte International* 61 (2003), S. 68–74. Die engl. Fassung vgl. www.abc.net.au/tr/bayers/stories/4411880.htm; zuletzt abgerufen am 20.2.2005; vgl. auch David Malouf, Australisches Bewusstsein. Träumen von Land und Meer, Gefühle von Schande und Stolz. In: *Letzte International* 61 (2003), S. 57–64. Die engl. Fassung eines Teils des *Letzte*-Artikels (S. 57–60) ebenfalls unter www.abc.net.au/tr/bayers/stories/988457.htm; zuletzt abgerufen am 20.2.2005.

³⁶ Carter (Anm. 10), S. 75.

³⁷ Platz (Anm. 35), S. 259.

³⁸ Vgl. ebd., S. 260 f.

³⁹ Vgl. dazu Adi Wimmer, Der australische Film. In: Bader (Anm. 3), S. 397–415, S. 400; vgl. auch Stephen Crofts, Concepts of National Cinema. In: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.), *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford 2000, S. 1–10; hier S. 6: »Western nation-state cinemas are habitually defined against Hollywood«.

stimmungsvolle Eingangsbild ein Kinobild darstelle. »Our movies are the songlines of whitefella Australia« erläutert der Erzähler. Das zweite Kapitel dieser Geschichte des australischen Films ist überschrieben mit »Movies as Public Dreaming«, d. h. der religiöse Kult der indigenen Bevölkerung Australiens, auch als »Dreaming« bezeichnet, wird hier metaphorisch für eine Selbstdarstellung des australischen Films angeeignet. Ein weißhaariger und daher Weisheit konnotierender Aborigine versichert, die *Mad Max* stories lange vor Millers Filmen gehört zu haben: die menschliche Psyche sei schließlich in der ganzen Welt dieselbe. Konsequenterweise trägt das vierte filmgeschichtliche Kapitel den Titel *Movies as Songlines* und das fünfte, das der »bush culture central to our national identity« Rechnung trägt, lautet: *Songs of the Land*. Geht man davon aus, dass nationale Identität für weiße und schwarze Australier/innen etwas anderes darstellt, wobei zweifellos innerhalb dieser Gruppen weiter differenziert werden muss, ist es für die Thematik des Projekts *Antipodean Visions* von zentraler Bedeutung, dass hier gerade die kinematographische Reflexion versucht, den Spalt zu überbrücken bzw. in sich aufzunehmen. Gleichwohl wird den »Black Fellas« ein eigenes Filmkapitel gewidmet, nach den »Shellas« und den »Gays«.⁴⁰

5. Radiance und Lola und Bildlied

Eine vergleichende Modellanalyse eines türkisch-deutschen und eines australischen Films soll im Folgenden die dargelegten theoretischen Perspektiven des Projekts *Antipodean Visions of Transcultural Societies* verdeutlichen und ihr analytisches Potenzial aufzeigen. 1997 kam in Australien Rachel Perkins' Film *Radiance* heraus.⁴¹ Textgrundlage war ein Theaterstück von Louis Nowra, der auch das Drehbuch schrieb. Trotz anfänglicher Skepsis auf Seiten der

⁴⁰ Was George Millers Dokumentation so spannend macht, ist, dass sie die (filmischen) Mythen Australiens aufgreift und als Mythen ausstellt, ohne sie zu zerstören. Es wird deutlich, in welchem Maße der australische Film funktionierte, indem er sich auf sie (durchaus auch kritisch und ironisch) bezieht. Im Vergleich dazu ist das Gegenstück zum deutschen Film *Die Nacht der Regisseure* (1994) von Edgar Reitz eine eher blasse und akademische, »a autorenbetragene Veranstaltung«.

⁴¹ Rachel Perkins gehört den Arrente an, die in der Central Desert Region östlich von Alice Springs beheimatet sind. Seitdem sie im Alter von achtzehn Jahren begann, bei Imparja Television, einem TV-Sender in der Central Australian Desert, der in der Hand von Aborigines ist, zu arbeiten, hat sie sich auf indigene Film- und Fernsehproduktionen spezialisiert und gehört inzwischen dem Rat der Australia Film Commission an. Neben den beiden Spielfilmen *Radiance* (1998) und *One Night the Moon* (2001) produzierte Rachel Perkins die Dokumentarfilme *Travelling Walpiris* (1992), *Freedom Ride* (1993), *From Spirit to Spirit* (1993), *Blood Brothers* (1993), *Crim TV* (1996); vgl. www.abc.net.au/tp/perkins.htm, www.afc.gov.au/filmsandwards (Stand 7.12.2004). Vgl. auch Marica Langton, Grounded and Gendered. Aboriginal Women in Australian Cinema. In: French (Anm. 17), S. 43–56.

der Herstellung Beteiligten⁴² wurde *Radiance* auf den Filmfestivals in Melbourne und Sydney 1998 zum beliebtesten Film gewählt. Im gleichen Jahr, 98, kam in Deutschland Kutluğ Ataman's *Lola und Bilhidil* in die Kinos. 43 Während *Radiance* drei Schwestern indigener Herkunft in den Mittelpunkt stellt, dreht sich *Lola und Bilhidil* um drei Brüder türkischer Herkunft. Beide Filme erzählen Familiengeschichten, in denen am Ende etwas bislang Verwiegenges offenbart wird. Die transkulturelle Brisanz beider Filme liegt darin, dass ihre Protagonisten und Protagonistinnen in einem weißen (australischen) bzw. einem deutschen Umfeld leben, mit dem sie im Sinne des Transkulturalitätskonzepts nach Welsch vielfältig verflochten sind.

Radiance führt anlässlich des Todes ihrer Mutter drei Schwestern zusammen, die mittlerweile ihr eigenes Leben führen. Nona, die bisweilen noch recht kindlich wirkende Jüngste, hat gerade festgestellt, dass sie schwanger ist, und beschließt, in das Haus der Mutter zurück zu kehren, um dort ihr Kind zu bekommen und groß zu ziehen. Zu Hause, d. h. im Haus der Mutter, lebt noch die zweite Schwester, Mae, die ihr eigenes Leben zurück gestellt hat, um die kranke Mutter zu betreuen. Entsprechend verhärtet und verbittert ist sie. Zur Beerdigung kommt auch die dritte Tochter nach Hause, Cressy, die eine bekannte Opernsängerin geworden ist. Sie ist der Stolz der Familie und ihr Gehört die Bewunderung v. a. ihrer jüngsten Schwester. Eigentlich möchte sie nach der Beerdigung so rasch wie möglich wieder abreisen, aber die Umstände (und Nona) verhindern es, so dass die drei Schwestern länger zusammen bleiben als geplant und es zur Aufdeckung des Familiengeheimnisses kommt.

⁴² Vgl. Louis Nowra, Woman on the Mud Flats. In: Ders., *Radiance*. The play + the screenplay Sydney 2000, S. viii-xiv; hier x. »We knew it would never have a large budget because to be truthful it had Aborigines in the leading roles. Films with Aborigines as main characters have a difficult time at the box office. I don't think one can put this down simply to racism. It's more complex than that. There is an expectation that such films be ›worthy, or ›thought-provoking‹ (a term that keeps me away from the cinema) and not ›entertaining. In other words, the film will be about issues – white guilt, black victimhood and so forth. As Rachel said later, ›We wanted to do the first Aboriginal film with humor‹.⁴⁶

⁴³ Kutluğ Ataman wurde in Istanbul geboren und gilt als einer der begabtesten Nachwuchsregisseure in der Türkei. Der heute in London lebende Regisseur drehte seine ersten Filme in den USA und ist neben seiner Regie- und Autorenarbeit auch als Videokünstler tätig. Mit *Lola und Bilhidil*, einer Koproduktion mit ARTE, wurde Ataman weltweit bekannt. Der Spielfilm wurde als Eröffnungsfilm im Pantorama der Filmfestspiele Berlin 1999 gezeigt und u. a. in den USA, Kanada, Deutschland und der Türkei präsentiert. Weitere Filme von Ataman: *Hansel and Gretel* (1984), *La Fuga* (1988), *The Woman Who Came* (1993), *Spikes and Heels* (1994), *Memelikerini Seriyorum* (1995), *The Woman Who Came From The Mountain* (1998). Neben dem in Echzeit gefilmten Interview *semihia b. un-plugged* (1997) begann Ataman Mitte der neunziger Jahre folgende Videointerviews zu produzieren: *Women Who Wear Wings* (1999), *Martin Is Akelep* (1999), *Newer My Soul* (2001), *The Four Seasons of Veronica Redd* (2002); vgl. www.transgender-net.de/Film/film1/ihl.html; www.ciacc.ca/biennale/cv_ataman.html; www.bawag-foundation.at/archiv/detail.asp?id=443 (Stand: 07.12.2004).

Freilich wissen die beiden älteren Schwestern Bescheid, so dass streng genommen nur Nona und mit ihr die Zuschauer/innen des Films das Geheimnis entdecken müssen. Nona träumt von ihrem ihr unbekanntem Vater als dem »Black Prince«, den sie eines Tages treffen – und dem gegenüber sie die Rolle der Verführerin spielen möchte. Im Laufe des von einer spannungsvollen Näherung geprägten Zusammenseins der Schwestern zerbricht Nonas Vaterbild, denn sie erfährt, dass ihr Vater keineswegs ein ›Prinz‹ war, sondern ein Liebhaber der Mutter, der die älteste Schwester, als diese zwölf war, brutal vergewaltigte, so dass Cressy in Wirklichkeit Nonas Mutter ist. Diese schmerzliche Entdeckung verbindet sich mit anderen Enthüllungen: Nona und Cressy erfahren, wie schwierig, ja kaum zu ertragen, die Pflege der als Hexe verschrieenen kranken Mutter für Mae war. Aber auch die älteste Schwester muss erkennen, dass sie sich ihrer Vergangenheit, der traumatischen Vergewaltigung durch den Liebhaber der Mutter, stellen muss. Auch ihr Mutterbild erfährt eine Korrektur: Von der Mutter in ein Heim gegeben, hatte sie sich von ihr stets als nicht gelebt und verstossen betrachtet. Nona aber erzählt ihr, dass die Mutter oft von ihr geredet und am Zaun des Heims nach ihr Ausschau gehalten habe. Diese mannigfaltigen Erkenntnis- und Läuterungsprozesse gipfeln in einem v. a. von Cressy, die dabei von Mae unterstützt wird, lustvoll gelegten Brand, der das mütterliche Haus in Flammen aufgehen lässt und physisch auslöscht. Diese Brandstiftung hat für alle drei Schwestern eine befreiende Funktion. Cressys Vergewaltigung hatte im wörtlichen Sinn »under the house«⁴⁴ stattgefunden – »unter dem Haus- und damit gleichsam das Haus tragende Befreiung von Verdrängen und Verschwiegene. Für Mae ist die Brandlegung die einzige Möglichkeit, nach dem Tod der Mutter ein eigenes und neues Leben zu beginnen. Für Nona, die im Haus der vermeintlichen Mutter selbst Mutter werden wollte, ist die Brandtat zunächst unverständlich und schmerzhaft. Aber doch macht die Vernichtung des Hauses auch für sie Sinn: Sie muss erkennen, dass die vermeintliche Idylle des mütterlichen Hauses eine trügerische war und dass sie für sich und ihr Kind eine andere Basis suchen muss. Die transkulturelle Dimension der die Filmerzählung tragenden Konfliktstruktur wird unter anderem darin deutlich, dass Nona sich nicht mit dem Gedanken anfreunden kann, die sterblichen Überreste der Mutter bzw. der Großmutter den christlichen Gepflogenheiten⁴⁵ des weißen Australiens entsprechend in der Urne zu bestatten, vielmehr wünscht sie sich, die Asche der (Groß-)Mutter auf Nora Island, der Heimatinsel der Verstorbenen, zu zerstreuen – eine Tat, die ihr die Schwestern, nachdem bereits das Haus zu Asche geworden ist, zugestehen. Das zentrale Motiv des Hauses ist in hohem

⁴⁴ Vgl. Nowra, *Radiance* (Anm. 42), S. 63, 130. Häuser im australischen Norden stehen vielfach auf hölzernen Pfählen, so dass sich »unter dem Haus« tatsächlich ein Stauraum für Dinge eröffnet, die man nicht im Hause haben möchte.

⁴⁵ Ebenso wie in der im Film gezeigten christlichen Trauerfeier für die Mutter wird hier die transkulturelle Bedeutung des Parameters ›Religion‹ sichtbar.

Maße transkulturell kodiert. Das Haus war der Mutter nämlich von einem weißen Liebhaber, Harry, geschenkt worden, der indessen nicht einmal zur Trauerfeier erschien. Mehr noch: Nach dem Tod der Mutter verlangt er das Haus zurück. Das Niederbrennen des Hauses bedeutet also für die Schwwestern nicht nur eine persönliche Befreiungstat, sondern stellt ebenfalls einen kollektiven Verweigerungsakt dem Repräsentanten des weißen Australien gegenüber dar, dem nicht zurückertattet wird, was ihm seiner Meinung nach gehört.⁴⁶ Auch dieser Befreiungsakt ist nötig, bevor die Schwwestern lachend und mit Pertücke und Sonnenbrillen maskiert ins Auto steigen und ihrer Zukunft entgegenfahren können. Der Film endet gewissermaßen als Roadmovie, nachdem er der Vorstellung vermeintlichen Bewusstseins und d. h. eindeutiger Positionierung eine Absage erteilt hat.

In Kurtlög Aamanns *Lola und Bilidiki* sind es drei Brüder die im Mittelpunkt der Filmerzählung stehen. Der jüngste von ihnen, Murat, hat gerade sein schwules Coming-out, als er erfährt, dass sein älterer Bruder Osman, der in der Familie die Vaterrolle vertritt, einen anderen Bruder aus der Familie verbannt hat. Dieser hatte sich mit einer roten Pertücke im familiären Wohnzimmer gezeigt und sich damit zu seiner schwul-transvestitischen Identität bekannt. Und Murat erfährt weiter, dass er, Murat, in die Welt gesetzt wurde, um den verstorbenen Bruder, von dem man im Film nur den transvestitischen Namen, Lola, erfährt, zu ersetzen. Kurze Zeit, nachdem Murat Lola, der in der Transvestiten-Bauchanzgruppe *Die Gastarbeiterinnen* auftritt, kennen gelernt hat, wird Lola tot aufgefunden. Der Verdacht fällt auf eine Gruppe junger Rechtsradikaler, die immer wieder Jagd auf die türkischen Transvestiten gemacht hat – ungeachtet der Tatsache, dass es zwischen einem von ihnen und Murat zu homoerotischen Begegnungen kommt. Bilidiki, Lolas Geliebter, der wiederholt den Wunsch geäußert hat, Lola solle sich operieren lassen, versucht, auch Murat an sich zu binden. Er redet ihm ein, dass es seine und Murats Aufgabe sei, Lolas Tod zu rächen und so kommt es gegen Ende des Films zu einer Verfolgungsjagd im Stil eines Western-Showdowns zwischen Bilidiki und dem als Lola verkleideten Murat einerseits und den Rechtsradikalen andererseits. In einer blutrünstigen Szene kasstriert Bilidiki den Anführer der Rechtsradikalen, kommt jedoch bei der Verfolgungsjagd selbst ums Leben. Von dem jungen, ebenfalls schwulen Neonazi, erfährt Murat, dass die Rechtsradikalen Lolas Tod nicht zu verantworten haben. Da Murat bereits zuvor durch Lolas Kolleginnen von den *Gastarbeiterinnen* mit der Tatsache konfrontiert worden war, dass sein ältester Bruder Osman, der mit allen Mitteln versucht hatte, Murat zum Mann zu ma-

chen, ebenfalls schwul ist und sich sogar an Lola vergangen hatte, wird Murat nun klar, dass Osman Lola umgebracht haben muss. Der Film endet damit, dass Murat Osman und der Mutter der Brüder die Tat Osmans vor Augen stellt. Die Mutter, die sich bislang der Vaterrolle ihres Ältesten unterworfen hatte, ohreigt ihn, und läuft, gefolgt von Murat, aus der Wohnung. In etwas plakativer Weise wirft sie ihr Kopftuch ab, eine Geste, die im Kontext der aktuellen Kopftuchdebatte in Deutschland zu lesen ist und auch hier den Differenzparameter der Religion einspielt. Diese dramatische Haupthandlung wird enggeführt mit einer eher komödiantisch-humoristischen Nebenhandlung, die gleichfalls eine schwule Liebesgeschichte erzählt. Ihre Protagonisten sind der türkische Taxifahrer Iskender und der deutsche Architekt Friedrich von Seeckt. Im Laufe der Filmerzählung wird aus gekaufter Liebe rechte Liebe, die auch von Friedrichs Mutter, einer standesbewussten alten Dame, akzeptiert werden muss. Vergänglich hatte sie ihren Sohn immer wieder gedrängt, er solle zu ihr an den Wannsee ziehen.

Am Ende des Films wird die stattliche Familienvilla am Wannsee zwar nicht wie das Haus in *Radiance* in Brand gesetzt, doch bleibt Frau von Seeckt vorderhand ihre einzige, etwas gespensterhaft überkommene Bewohnerin. Immerhin rechnet der Film mit der Möglichkeit (und Frau von Seeckt spricht sie aus), dass Friedrichs türkischer Geliebter Iskender zum Alleinerben des von Seecktschen Vermögens werden könnte. Grund und Besitz werden als historische Relikte erkennbar, während *Lola und Bilidiki*, ganz anders als der australische Vergleichsfilmbild *Radiance*, Geschichte und ihre Resignifizierung in den Mittelpunkt rückt. Historische Anspielungen sind allenfalls präsent. Der Name von Seeckt zitiert die historische Gestalt Hans von Seeckt (1866–1936), einen im Ersten Weltkrieg hochdekorierten Generalstabchef; der Anführer der bereits erwähnten Rechtsradikalegruppe studiert Hitler-Posen vor dem Spiegel ein; das Berliner Olympiastadion wird zum Schauplatz einer erotischen Szene zwischen Murat und einem der jungen Neonazis, und die Siegestsäule mit der Viktoria-Figur (der im Volksmund sog. Goldelse) wird geradezu leitmotivisch von der Kamera ins Bild gerückt. Was im Film jedoch deutlich wird, ist die Resignifizierung der deutschen Geschichte, die gleichsam palimpsestartig unter dem aktuellen transkulturellen Filmtext lesbar wird. So wird die Siegestsäule mit der Goldelse am Ende des Films gleichsam zum transvestitischen Ironiesignal, wenn in ihrem Zeichen die verbliebenden »Gastarbeiterinnen«, die soeben im Gebüsch Frau von Seeckts Goldbrose gefunden haben, beglückt und ausgelassen zu H&M zum Klammontkauf fahren.

Die Zusammenfassungen der Plots machen deutlich, in welchem Maß der deutsche und der australische Film die Differenzierung Lokation-filmisch verschiedenen umsetzen. Die Zerstörung des Hauses und das Verstreuen der mütterlichen Asche auf Nora Island, zu dem Nona vom Festland hinüberschwimmen muss, ebenso wie der roadmoviehafte Aufbruch der Schwwestern am Ende, rücken »Land- und »Territorium« in *Radiance* auf andere Weise in den Blick als in *Lola und Bilidiki*. Beide »Lokationen« sind historisiert, in

⁴⁶ Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die indigenen Australier gewohnheitsmäßig Feuer legen, um trockenes Unterholz abzubrennen, das weiße Australen sich aber durch an besiedelte Gebiete heranreichende Buschfeuer regelmäßig bedroht fühlt, bekommt die Brandtat der Schwwestern eine besondere Symbolkraft. Da die Aborigines traditionellerweise überhaupt nicht in Häusern lebten, stellt das Niederbrennen des der Familie von Harry (lehnweise) zugewiesenen Hauses überhaupt einen sprechenden transkulturellen Akt dar.

Lola und Bilhikiid rücken historisch bedeutsame Monumente Berlins in den Blick, wie das Olympiastadion oder die Siegessäule, *Radiance* hingegen spielt nicht zufällig gerade in der Gegend, wo sich Australien im 2. Weltkrieg gegen Japan verteidigen musste und die heute ein besonders beliebtes Ziel japanischer Touristen und Touristinnen ist. Bemerkenswerterweise wird in *Lola und Bilhikiid* (wie in vielen anderen türkisch-deutschen Filmen) passagenweise türkisch gesprochen, so dass auch sprachliche Transkulturalität zu einem Gestaltungsmoment des Films wird. Die Protagonisten beider Filme sind als Angehörige der indigenen Kultur Australiens auf der einen und als Angehörige immigrierter Türken auf der anderen Seite insofern transkulturell, als sie sich offensichtlich unproblematisch in der australischen bzw. deutschen Mainstream-Kultur bewegen. Unter dem Aspekt der »Generation«, d. h. im Blick auf Eltern bzw. Großeltern wäre dieser Befund indessen zu differenzieren.

Gleichwohl gibt es Bruchstellen dieser modernen transkulturellen Identitäten, die von beiden Filmen aufmerksamer in den Blick gerückt werden. Da ist in *Radiance* etwa die Gruppe Steine werfender weißer Jungs, die immer wieder das Haus der schwarzen Frauen attraktieren, offenbar eine »normale« Störung des Alltagslebens. Ihnen entspricht in *Lola und Bilhikiid* die Gruppe der jungen Neonazis, die Jagd auf die türkischen Transvestiten macht. Gerade in der Auseinandersetzung zwischen der Neonazigruppe und den türkischen Homosexuellen und Transvestiten wird deutlich, in welchem Maße sich beide Gruppen im Wechselblick der anderen als jeweils Andere konstituieren. Und gerade die homoerotische Beziehung zwischen Murat und dem jungen Rechtsradikalen, die so unvermittelt in Aggression umschlagen kann, zeigt unmissverständlich, wie eng die eine Position mit der jeweils anderen verbunden ist, ja, in welchem Maße sie ihre Identität durch die Abgrenzung von den »Anderen«, gleichsam als »Anderer« des Eigene- und »eigenes Anderer« konstruiert. Kulturelle Identität als Produktion und Prozess ist hier im Sinne von Stuart Hall zu diagnostizieren. Auch in *Radiance* geschieht die Selbstkonstitution im Wechselblick des/r Anderen. Da ist z. B. der Pfarrer, der bei der Trauerfeier semen taxierenden, ja sexualisierenden Blick auf die Schwestern, insbesondere auf Nona in ihrem etwas zu kurz geratenen Kleid richtet. Zu nennen ist auch der Barkeeper der Hotelbar, bei der die Schwestern nach der Trauerfeier vorbeifahren; mit abschätzigem Blick misst er die Frauen, ebenso wie die anderen Barbesucher, allesamt weiß und männlich, die von Nona denn auch mit einem »What are you stanning at, bug-eyes?«⁴⁷ angeberscht werden. Gerade die aggressiv-erotische Selbstkonstitution im Blick des Anderen ist es, die beide Filme mit spezifisch filmischen Mitteln inszenieren: Wo *Lola und Bilhikiid*, gerade in seinen das Westerngenre zitierenden Verfolgungsszenen, die beschleunigte Montage einsetzt, gestaltet *Radiance* den transkulturellen Blickwechsel über das Schuss-Gegenschuss-Verfahren.

⁴⁷ Vgl. Nowra, *Radiance* (Anm. 42), S. 86.

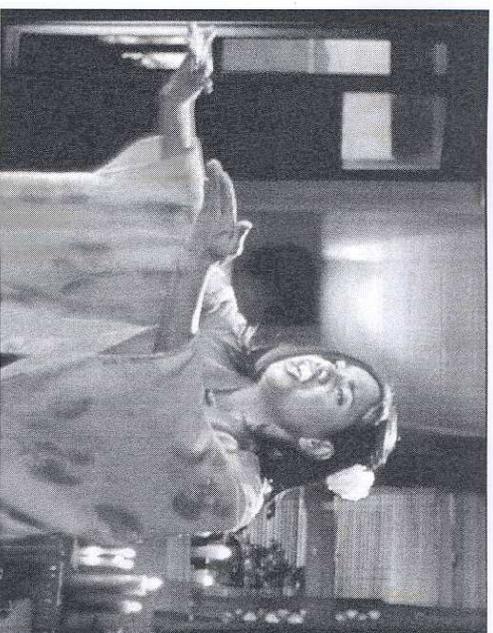


Abb. 1: Nona (Deborah Mahman) als Madame Butterfly in *Radiance*

Signifikanterweise wird in beiden Filmen das komplexe transkulturelle Transaktionsgeschehen über ein kulturell Drittes in Szene gesetzt. In *Radiance* kommt der japanischen Maskerade der Oper *Madame Butterfly* von Giacomo Puccini diesbezüglich eine besondere Rolle zu. Als die älteste Schwester und Opernsängerin zur Verteidigung der Mutter nach Hause kommt, hört Nona gerade eine CD mit einer von ihrer Schwester gesungenen Arie der Madame Butterfly. Später drapiert sie sich selbst mit Kimono und Perücke als Madame Butterfly und parodiert mit viel Theatralik und Komik die Rolle der sterbenden Butterfly, sehr zur Erhörung der Schwestern (vgl. Abb. 1). Bezeichnenderweise erzählt die Geschichte der Oper, die um 1900 in Nagasaki spielt, von einer scheiternden transkulturellen Liebesbeziehung zwischen dem amerikanischen Marineleutnant F. B. Pinkerton und der jungen Geisha Cho-Cho-San.⁴⁸ Nona's japanische Maskerade steht

⁴⁸ Vgl. Peter Czerny, *Madame Butterfly*. In: Ders., *Opernbuch*. Berlin 1980, S. 220–221. Das Libretto hat eine durchaus transkulturelle Vorgeschichte. Der um 1880 von dem ehemaligen französischen Marineoffizier Pierre Loti verfasste autobiografische Roman *Madame Chrysantheme* wurde von dem amerikanischen Rechtsanwalt und Schriftsteller John Luther Long zu einer Erzählung umgearbeitet, aus der wiederum der amerikanische Regisseur und Theaterdichter David Belasco den am Broadway aufkeimenden erfolgreichen Einakter *Madame Butterfly* formte. 1901/02 gestalterten Luigi Illica und Giuseppe Giacosa daraus einen Zweakter, der zur Grundlage von Puccinis Oper wurde.

in einem strukturellen Zusammenhang mit der geschichtlichen Dimension, die dem Schauplatz des Films (s) Lokation) eingeschrieben ist. Das zunehmend derangierte Butterfly-Kostüm trägt Nona bis zum Ende des Films. In *Lola und Bilidikid* übernimmt China eine transkulturelle Spiegelfunktion. Nach dem Sex führt Friedrich von Seeckt Iskender regelmäßig ins Chinolokal zum Essen aus, möglicherweise eine ironische Anspielung darauf, dass Hans von Seeckt 1934/35 militärischer Berater von Tschang Kai-schek in China war. Eine weitere transkulturelle Figur ist die des Westernhelden, über die ein heroisches Männlichkeitskonzept inszeniert wird. Die Inszenierung eines kulturell Dritten macht darauf aufmerksam, dass es keinen neutralen oder kulturell unmarkierten Grund gibt, während im binären Denken, also in der Gegenüberstellung ›weißes/schwarzes Australien, bzw. ›Türken-/Deutscher, stets die eine Position als unmarkiert gesetzt und die andere als Andere markiert wird. Die Einnahme einer deutlich markierten dritten Position unterläuft die hegemoniale Matrix des Binären und exponiert ein zweifaches ›Anderes‹. Ganz im Sinne der Transdifferenzthese lässt sich die Maskerade des Dritten als den Charme und ästhetischen Reiz beider Filme tragendes Transgressionsmoment interpretieren, das die vorgemmen Differenzierungen in Oszillation versetzt.

Transkulturalität fokussiert unter dem das Projekt *Antipodan Visions* leitenden Differenzparameter der Nation nicht allein den Parameter der Ethnie, sondern exponiert gleichmaßen Genderbeziehungen. Diese erhalten sogar einen herausragenden Stellenwert und rufen andere Unterscheidungen mit auf, welche die Geschlechterdifferenz weiter differenzieren. In *Radiance* richtet sich der koloniale weiße Blick, der eindeutig als männlich figuriert wird, auf ein ebenso eindeutig markiertes weibliches Anderes. Männlichkeit und Weiblichkeit sind hier klar verteilte Positionen und die inszenierte Agonie der Madame Butterfly verweist einmal mehr auf kulturelle Rollenverteilungen, die gesellschaftliche Handlungs- und Bedeutungsmacht als männlich entwirft, während Weiblichkeit die todesfallene Stütze der Repräsentationsordnung selbst darstellt.⁴⁹ Allerdings könnte man Nonas parodistische Maskerade auch als Subversion dieser Geschlechtermatrix lesen. Auch die Brandtat der Schwestern stellt einen Anspruch aus der kulturellen Ordnung der Geschlechter dar, insofern als sie Harrys Souveränität sabotiert. In *Lola und Bilidikid* sind die Geschlechterverhältnisse weniger eindeutig verteilt. Die männlichen Protagonisten sind allesamt schwul und/oder Transvestiten und außer den Müttern (neben der Mutter der drei türkischen Brüder und Frau von Seeckt wäre auch noch Hella, die Imbissbudenbesitzerin, als Mutterfigur anzusprechen) gibt es überhaupt keine ›richtigen‹ Frauen. Nun könnte man auch sagen, dass es in Atmans Film auch keine ›richtigen‹ Männer gibt, die kulturellen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit überhaupt in

⁴⁹ Vgl. dazu grundlegend Elisabeth Bronfen, Nur über ihre Leiche, Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Übers. v. Thomas Lindquist, München 1996.

Frage gestellt werden.⁵⁰ Es ist auffallend, dass sowohl in *Radiance* als auch in *Lola und Bilidikid* in den im Mittelpunkt stehenden Familien die Väter abwesend sind. In *Radiance* gibt es ohnehin nicht den Vater, denn die Schwestern haben verschiedene Väter und der von Nona imaginierte ideale Vater, der zugleich der ideale Liebhaber wäre, erweist sich als brutaler Vergewaltiger und damit als Trugbild. Über den Verbleib von Osman, Lolas und Murats Vater in *Lola und Bilidikid* erfährt man gar nichts, nur eben, dass Osman die Vaterrolle vertritt, und dies, wie bereits deutlich wurde, mehr schlecht als recht, jedenfalls geht es ihm nicht, die männliche Position, um die es ihm so sehr zu tun ist, zu bewahren. Der ›Ausfall‹ der Väter in beiden Filmen indiziert eine Destabilisierung der kulturellen Ordnungen, die damit in transkulturelle Bewegung geraten. Urso bedeutsamer wird in beiden Filmen die Rolle der Mütter, die als Frauen indessen immer schon in der Position der Anderen sind. Für *Lola und Bilidikid* bietet sich an dieser Stelle eine psychosomatische Lesart an, da die Psychoanalyse den strukturellen Zusammenhang von Mutterbindung und Homosexualität zu beleuchten vermag.⁵¹ Aus Raumgründen und weil dieser Zusammenhang für *Radiance* weniger nahe liegt, muss die detaillierte Ausführung hier unterbleiben. An dieser Stelle sei nur so viel gesagt, dass Lolas rote Pettico, die Osman so sehr provozierte und auf die auch die Neonazigruppe Jagd macht, als Penisersatz und Fetisch in einer Konstellation dient, in der Männlichkeit und Weiblichkeit zu äußerst hybriden, ja fast disponiblen Positionen geworden sind. In *Radiance* taucht nur einmal ein Fetisch auf, der Hut des ›Black Prince‹, den Nona unter dem Haus findet und den sich in ihrem Begehren des Vaters auf den Kopf setzt. Mit Lacan lassen sich Pettico und Hut als Phallussymbole lesen, deren Aneignung als Begehren nach der Deutungsmacht interpretierbar wird. So konkurrieren in *Lola und Bilidikid* Bilidikid, der nicht zufällig den im Türkenlang reformulierten Namen eines Westernhelden trägt und beständig versucht, seine Männlichkeit zu behaupten, und die Gruppe der Rechtsradikalen um die (kulturelle) Deutungsmacht. Auch wenn es in *Radiance* nicht zum ›Gender trouble‹ kommt, tritt in beiden Filmen das Moment der Maskerade stark in den Vordergrund.

In *Lola und Bilidikid* sind es vor allem Geschlechtsidentitäten, die inszeniert werden und in den transvestitischen Performances (vgl. Abb. 2) darauf aufmerksam machen, dass Männlichkeit und Weiblichkeit keineswegs naturgegebene Einheiten sind, sondern dass sie performativ hergestellt werden. Die Geschlechtermaskerade hat in Atmans Film insofern weitergehende transkulturelle Valenz, als sie sich mit ihrer namentlich in Osman und Bilidikid

⁵⁰ Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf, Fetisch und Maskerade. Inszenierte Transkulturalität in Karoly Atmans Film *Lola und Bilidikid* (1998); Vortrag, am 21.7.2004 gehalten an der Kunstakademie Münster im Rahmen der Vortragsreihe ›Zwischen Orient und Okzident‹.

⁵¹ Vgl. dazu Sigmund Freud, Fetischismus, in: Ders., Studienausgabe, Bd. III: Psychologie des Unbewussten. Hr. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt/M., 1975, S. 379–388; hier S. 388; vgl. Wagner-Egelhaaf (Anm. 50).

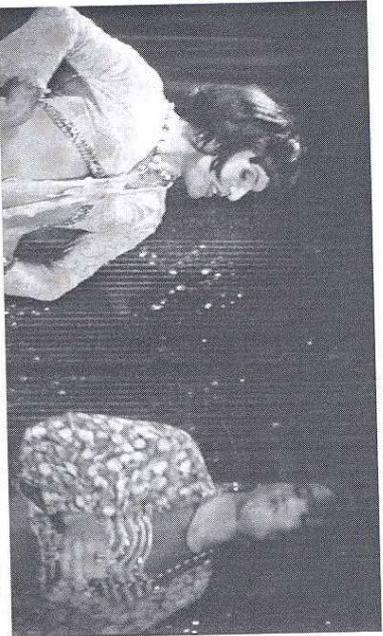


Abb. 2: Die Gastarbeiterinnen: Transwestische Tanzperformance *Lola und Bilhikid* (links Gandi Muhl als Lola).

verkörpert hybriden Männlichkeit auch auf die nicht minder hybride Inszenierung von deutscher Männlichkeit auf Seiten der Rechtsradikalengruppen erstreckt.⁵² Und wenn Iskender darauf besteht, dass er türkisches Blut habe, dem der HI-Virus nichts anhaben könne, wird nur allzu deutlich, dass Türk(e) sein ebenso sehr eine (Selbst-)Inszenierung darstellt wie das behauptete Deutschum. Man könnte in Iskenders Behauptung auch eine ironische Anspielung auf den deutschen Blut- und Boden-Mythos lesen. Bei *Radiance* verleiht der Maskerade-Aspekt, gerade weil die Geschlechterbilder weitgehend stabil sind, im ethnisch-kulturellen Bereich. Zwar kommt es durch das Maskerade-Thema nicht zum Gender trouble, Weiblichkeiten werden aber gleichwohl ausgestellt: So träumt sich Mae im weißen Brautkleid in die Rolle einer Ehefrau und Nona gibt die Performance eines Organismus, mit der sie übliche Rollenwartungen an eine junge Frau unterläuft. Die Madame Butterfly-Nummer durchzieht den Film mit einem überaus verästelten und differenzierenden Bedeutungsgeflecht. Über das japanische Dritte wird nämlich auch deutlich, dass Australiens längst keine Angelegenheit mehr allein zwischen indigenen und weißen Australiern ist, einmal ganz abgesehen davon, dass Indigenität so vielfältig binendifferenziert ist wie auf der anderen Seite die weiße Bevölkerung Australiens, die ganz unterschiedliche Immigrationsherkünfte aufweist. *Radiance* erinnert daran, dass Australien in hohem Maße rassistisch geworden ist.⁵³ Von Nora Island, der Insel, von der die Mutter der

⁵² Zum Thema transkulturelle Maskerade: vgl. auch Katrin Sieg, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor 2002, die aber nicht über *Lola und Bilhikid* spricht.

⁵³ Nach der gezielten Einwanderungspolitik, die nach dem Zweiten Weltkrieg vor al-

Schwestern kam und auf der Nona ihre Asche verstreut, heißt es im Text: »The Japs have a tourist resort there now«,⁵⁴ Da es Nona ist, die dies ausspricht, ist (ihre) Klar, dass die Vorstellung von Nora Island längst keine Fantasiaen unverstelter aboriginaler Ursprünglichkeit mehr zulässt. Der mütterliche Ursprung ist immer schon transkulturell gespalten und bestenfalls nachträglich angeeignet. In welchem Maße das Performative im doppelten Sinn von Performance und Performativität⁵⁵ über die Butterfly-Szene hinaus die Ästhetik des Filmes prägt, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Cressy, als sie das Haus der Mutter in Brand setzt, mit einem geradezu manischen Flackern in den Augen sagt: »This is so operatic«. ⁵⁶ Der ironische Einsatz vorgetragener Bilder, Genres und Requisiten (Roadmovie, Oper, Western, Bauchtanz, Pertücken, Kostüme etc.) in beiden Filmen lässt sich nicht zuletzt mit Halls Theorem erklären, dass sich kulturelle Identität immer nur als Identifizierung innerhalb der Repräsentation bzw. des immer schon Repräsentierten vollzieht.

Der »anthropodische« Ansatz des Projekts proliferiert die beiden Filme, Rachel Perkins' *Radiance* und Kutlug Atmans *Lola und Bilhikid*, erst im Wechselblick aufeinander: Über die Beobachtung von auffällenden Gemeinsamkeiten in thematischer und formaler Hinsicht lässt er signifikante Differenzen in den Blick treten: Die gesellschaftliche Randgruppenposition der filmischen Protagonisten und Protagonistinnen bedingt eine unvollkommene Übernahme kulturell dominierender Vorstellungen und Werte bzw. ermöglicht deren problematische Hypostasierung. Beide im Laufe der Filmhandlung zu Tage tretenden Familiengeheimnisse beruhen auf sexuellen Gewaltakten, die über die Problematik gewaltsamer sexueller Aneignung kulturelle Normen und Tabus zur Sprache bringen. Während kulturelle Alterität in *Radiance* weiblich kodiert wird, inszeniert *Lola und Bilhikid* die – keinesfalls unproblematische – Auflösung scheinbar eindeutiger Geschlechtsidentitäten. In dem Maße, in dem Aggression und Begehren bei Atman das Verhältnis der Geschlechter regulieren, scheinen sie auch das Verhältnis zwischen Deutschen und Türken in Deutschland zu grundieren. Die Aufdeckung des Familiengeheimnisses hat in *Radiance* zu einem engeren Zusammenhalt der Schwestern bzw. zu einer neuen Familienkonstellation geführt, während Lolas Tod die Kluft zwischen den Brüdern Murat und Osman nur noch verstärkt. Die Krise der Männlichkeit, die Atmans Film in Szene setzt und die im Grunde auch Perkins' Film zu Grunde liegt, indiziert beide Male eine Auflösung traditioneller Familien- und Gesellschaftsstrukturen. Dem schwestertlichen Zusammenhalt im Ande-

lem Immigranten und Immigrantinnen aus Europa anwacht, bemühte sich Australien seit dem 70er Jahren verstärkt um asiatische Immigration. Vgl. Reinhold Greif/Bernst Löffler, *Australien. Wissenschaftliche Länderkunden*, Bd. 40, Darmstadt 1995, S. 162–164.

⁵⁴ Nowra, *Radiance* (Anm. 42), S. 89; vgl. auch S. 96.

⁵⁵ Performance meint die künstlerisch-theatrale Darbietung, während mit Performativität im Sinne Judith Butlers die wiederholende Ausführung und damit Konstitution von kulturellen Identitäten bedeutet.

⁵⁶ Vgl. dazu auch Nowra, *Women* (Anm. 42), S. xiv.

ren, einem geradezu visionären Aufbruch in eine neue, unbelastete Zukunft, die *Radiance* in der Bildsprache des Roadmovies zu lesen gibt, steht in *Lola und Bilidikid* eine nach dem Showdown hybrider Männlichkeit auf ihr Anderssein zurückgeworfene türkisch-deutsche-schwule Identität gegenüber, die eingedenk ihres gesellschaftlichen Konfliktpotenzials nur im komödiantischen Handlungsstrang so etwas wie Euphorie zulässt.

Hendrik Blumentrath, M. A., Humboldt-Universität Berlin, Graduiertenkolleg »Codierung von Gewalt im medialen Wandel«, Schützenstraße 21, D-10099 Berlin; E-Mail: Hendrik.Blumentrath@web.de

Julia Bodenbug, M. A., Westfälische Wilhelms-Universität Münster; Germanistisches Institut, Abt. f. Neuere dt. Literatur, Domplatz 20–22, D-48143 Münster; E-Mail: julia.bodenbug@gmx.de

Dr. Roger Hillman, Australian National University, German Studies/Film Studies, A. N. U., Canberra, ACT 0200, Australien; E-Mail: Roger.Hillman@anu.edu.au

Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf, Westfälische Wilhelms-Universität Münster; Germanistisches Institut, Abt. f. Neuere dt. Literatur, Domplatz 20–22, D-48143 Münster; E-Mail: martina.wagner@uni-muenster.de