10 2000

Transnationale Rollenspiele im Kino

Deniz Göktürk

Das Fest des Huhnes (1992), eine Fernsehproduktion des Regisseurs Walter Wippersberg für den ORF, präsentiert das "unberührte, rätselhafte Oberösterreich" durch die Linse eines schwarzafrikanischen Fernsehteams, das die Region bereist, um einen ethnographischen Dokumentarfilm für das Publikum zu Hause zu drehen. Die 'Anderen' haben hier die Kamera in der Hand, und der ethnographische Blick, der traditionell 'primitive' Stämme dunkler Hautfarbe im Visier hat, richtet sich umgekehrt auf eine Landschaft im Herzen des zivilisierten Europa und die dort praktizierten fremden Rituale. Gekonnt parodiert der Film gängige Konventionen des Reiseberichts und der Fernsehdokumentation, einschließlich Interviews mit Einheimischen und erläuternde Kommentare von Kayonga Kagame zu Sitten und Bräuchen. Radler und Autofahrer erscheinen als Sinnbilder einer ziellosen Mobilität, deren Wurzeln in nomadischen Ursprüngen vermutet werden, und Bierzelte als Orte eines seltsamen kommunalen Ritus, der alljährlich in jedem Dorf stattfindet und offenbar den Kirchgang abgelöst hat. Die vielfältigen Beobachtungen verdichten sich schließlich zur Hypothese, dass das Huhn für die Oberösterreicher ein zentrales Kulttier ist, dessen Leib als Brathendl verspeist und dessen Bewegungen bei Schuhplattler und Ententanz, sozusagen als

imitatio dei, simuliert werden. Als österreichische Fernsehproduktion richtet sich *Das Fest des Huhnes* vornehmlich an ein österreichisches Publikum, das durch die verfremdete Perspektive auf die lokalen Bräuche animiert wird, über sich selbst (oder über die hinterwäldlerischen Oberösterreicher?) zu lachen. Die Mobilisierung des fremden Blicks zum Zweck der Parodie ethnographischer Konventionen reicht jedoch über den nationalen Rahmen hinaus und richtet sich an ein Weltpublikum, für das multikulturelle Begegnungen in der Medienproduktion und -rezeption eine zunehmend wichtige Rolle spielen. Der Film wurde in englischsprachiger Fassung sogar im australischen Fernsehprogramm gesendet.

Die Prämisse, die in diesem parodistischen Film als absurd entlarvt wird, ist über die ethnologische Forschung hinaus verbreitet, nämlich die Annahme von reinen, unverfälschten, territorial verwurzelten Kulturen, die sich dem Beobachter als kohärentes System erschließen. Das Rollenspiel der Afrikaner als Fernsehreporter und überlegene Feldforscher, die Tirolerhütchen aufsetzen, mit apologetischem Blick in die Kamera dezent mitschunkeln und sich über die bizarren Bräuche wundern, demonstrieren die Potenziale eines ironisch karnevalistischen Umgangs mit ethnischen Identitäten. In den kritischen Reflexionen der Kulturanthropologie über das Verhältnis von schreibenden/filmenden Ethnologen zu ihrem Gegenstand verflüssigen sich ebenfalls die herkömmlichen Oppositionen zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen den Modernen und den Primitiven. Die Beschäftigung mit kulturellen Produkten muss heute den Bedingungen von globaler Zirkulation, Vernetzung und Polyphonie der Sprachen Rechnung tragen. Die in sich abgeschlossene Betrachtung nationaler Kulturen, wie sie etwa die Philologien seit dem neunzehnten Jahrhundert praktizierten,

erscheint zunehmend als unzureichend. Das Interesse richtet sich verstärkt auf Spannungen zwischen globalen und regionalen Diskursen sowie auf Formen der Einbindung international zirkulierender Produkte und Symbole in lokale Praktiken. Authentizität wird als Konstruktion erkannt, "die reinen Dinge werden verrückt", wie der amerikanische Anthropologe James Clifford schreibt.

In Zeiten zunehmender globaler Mobilität von Menschen und Medien haben die Fragen über den Stellenwert der transnationalen kulturellen Produktion von Reisenden und Heimatlosen aller Art eine neue Brisanz gewonnen. Homi Bhabha und andere postkoloniale KritikerInnen lehren uns, den Status von Grenzgängern und zugewanderten Bevölkerungsgruppen als produktive Provokation gegen den Begriff einer reinen nationalen Kultur zu verstehen. Die Präsenz von 'Fremden' wird zur Herausforderung, die Geschichte der Nation neu zu erzählen. Diese Verunsicherung ist insofern produktiv, als sie uns bewusst macht, dass es sich bei Definitionen von Kultur auf der Grundlage von nationaler oder ethnischer Zugehörigkeit meist um fragwürdige Konstruktionen und Zuschreibungen handelt.

In Bezug auf das Kino spricht man von einem neuen Genre, das die herkömmlichen geographischen, nationalen, kulturellen und filmischen Grenzen sprengt und das als "independent transnational cinema" (Hamid Naficy), als "postcolonial hybrid films" (Ella Shohat und Robert Stam) oder allgemeiner auch als *world cinema* bezeichnet wird - eine Kategorie, die in Anlehnung an *world music* neuerdings in Videoläden auftaucht und ein buntes Spektrum umfasst, vom "Europudding" und neuen Autorenkino aus Asien bis hin zum ethnographischen Dokumentarfilm. Der Begriff 'Weltkino' betont gegenüber älteren separatistischen Kategorien wie *third cinema* (Dritte-Welt-Kino) oder *sub-state cinema*

(subnationales Kino) die Universalität von Mobilität und Diversität. MigrantInnen beginnen, in der kulturellen Imagination der subnationalen Nische zu entwachsen und in transnationale Netzwerke einzutreten, wenngleich sie sich häufig noch im Rahmen nationaler Diskurse verorten.

Damit eröffnet sich eine erweiterte, vergleichende Perspektive auf das 'Migrantenkino', die besonders in Deutschland geboten scheint, wo MigrantInnen lange Zeit als Gefangene einer fürsorglichen Förderkultur in Erscheinung traten. Das 'Migrantenkino' als sozial-realistisches Genre, das sich seit den sechziger Jahren im Gefolge der Masseneinwanderung von ArbeitsmigrantInnen in die Bundesrepublik etabliert hat, gedieh weitgehend abseits von humoristischen Rollenspielen und fruchtbarer Vermischung. Vielmehr hat es sich eingebürgert, die neuen MigrantInnen als Opfer am Rande der Gesellschaft darzustellen - unfähig zur Kommunikation und Interaktion. Unzählige Dokumentar- und Unterrichtsfilme beschäftigten sich mit den 'Integrationsproblemen' der 'Ausländer'. Die problematische Grundannahme von klar abgrenzbaren, homogen in sich geschlossen nebeneinanderher existierenden kulturellen Identitäten führte, im Gefolge der Bürgerrechtsbewegungen der sechziger Jahre, zu einer Rhetorik über Minderheiten, die von ethnographischem Interesse und sozialem Engagement getragen war, zugleich jedoch Ungleichheit und Ausgrenzung festschrieb. Gut gemeinte Projekte zur Förderung des Multikulturalismus resultierten häufig in der Konstruktion binärer Gegensätze. Das Postulat kultureller Differenz, das vorgab, befreiend zu sein, erschwerte häufig den Dialog, statt ihn zu erleichtern.

Das Neue Deutsche Kino rebellischer Autoren, die in den sechziger Jahren "Papas Kino" für tot erklärten und die Nation mit dem

Spiegel ihrer Vergangenheit konfrontierten, entstand zu einer Zeit, als in Europa das populäre Kino im Sterben lag, während Hollywood sich immer größere Marktanteile sicherte und zugleich das Fernsehen sich als Massenmedium etablierte. Der Aufbruch des Neuen Deutschen Kinos wurde ermöglicht durch öffentliche Filmförderung, Fernsehkoproduktionen und das Ansehen einiger Starregisseure auf internationalen Festivals (Thomas Elsaesser). Dieser Rahmen von sozialem Sendungsbewusstsein und öffentlicher Förderung eröffnete einen Projektionsraum für Erfahrungen von AußenseiterInnen, zunächst Frauen und allmählich auch ethnischen Minderheiten als Gegenstand von Spielfilmproduktionen. Unter den Autoren des Neuen Deutschen Kinos stach allenfalls Fassbinder mit Filmen wie *Katzelmacher* (1969) und *Angst essen Seele* auf (1973) durch ein Interesse an Minderheiten hervor, das nicht nur von fürsorglich ausgrenzendem Mitleid geprägt war.

Besonders türkische Frauen wurden zu Opfern filmischer Projektionen. Helma Sanders erzählte in *Shirins Hochzeit* (1975) die traurige Geschichte von Shirin, die ihr armes Heimatdorf in Anatolien verlässt, um in Köln nach dem Verlobten Mahmut zu suchen, auf der Straße endet und von einem Zuhälter umgebracht wird. Auch in den achtziger Jahren handelten die Filme häufig von türkischen Frauen, von der Unterdrückung durch patriarchalische Väter, Brüder, Ehemänner, von dem Ausschluss aus der Öffentlichkeit und der Gefangenschaft in verschlossenen Räumen. So ist Tevfik Basers *40 qm Deutschland* (1986) ein 'Kammerspiel' im wahrsten Sinne des Wortes über eine Frau, die von ihrem Mann in einer Hamburger Wohnung gefangen gehalten wird. Monatelang bleibt sie eingeschränkt auf "40 qm Deutschland", ohne jeden Kontakt zur Außenwelt, die gleichförmigen Tage unterbrochen nur von subjektiven Rückblenden, Erinnerungen an

das Heimatdorf. *40 qm Deutschland* wurde 1987 für den Bundesfilmpreis nominiert - nationale Anerkennung, die paradoxerweise den subnationalen Status von 'Ausländerkultur' zementierte. Auch in seinem zweiten Film *Abschied vom falschen Paradies* (1988) inszenierte Baser die Gefangenschaft von Frauen in verschlossenen Räumen, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Hier spielt sich die Handlung in einem deutschen Gefängnis ab, das jedoch paradoxerweise eher als Zuflucht erscheint.

Mit der kulturellen Produktion der neuen MigrantInnen tat sich die Kritik zunächst schwer, da sie nicht die Kriterien der einen oder anderen Nationalkultur erfüllten. - Welche Nationalität hat beispielsweise ein Film, der in Hamburg spielt und dort unter deutscher Regie produziert ist, in dem jedoch türkische SchauspielerInnen türkisch-deutsche Dialoge sprechen und türkische Milieus darstellen? Ist ein solcher Film dem deutschen oder dem türkischen Kino zuzurechnen? Macht er Aussagen über die deutsche oder die türkische Kultur oder über beide? Wie verhält es sich, wenn der Regisseur ein in Deutschland lebender Türke ist, der unter ähnlichen Produktionsbedingungen arbeitet wie seine deutschen KollegInnen? Fällt dann die Zuordnung leichter? Wie kommt es, dass Türken im deutschen Kino jahrzehntelang so undifferenzierte, unwandelbare Rollen zu spielen hatten? Zeichnet sich heute ein neuer Trend zu wechselseitigem Grenzverkehr und humoristischen Spiegelungen ab?

Die Filmförderung auf Bundes- und Landesebene sowie die Möglichkeiten der Koproduktion mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen, insbesondere mit der Redaktion "Das kleine Fernsehspiel" beim ZDF, die - im Sinne des Autorenkinos - um die Förderung von künstlerischem Nachwuchs bemüht ist und die Produktion vieler 'Migrantenfilme' ermöglicht hat, schufen einen Nährboden für Filmprojekte, die nach einer neuen Rhetorik über

ethnische Differenzen und Minderheitenkulturen suchten. Allerdings bedingten die Kriterien der Auswahl und Förderung oft eine Einschränkung auf bestimmte Themenfelder und Fragestellungen. Gefragt waren pflichtbewusste Problemfilme, ein *cinema of duty*, wie es im britischen Kontext heißt. Mit einer gewissen Herablassung wurde den 'Ausländern' ihr kultureller Platz zugewiesen, und FilmemacherInnen sahen sich häufig festgelegt auf leidvolle Geschichten vom Verlorensein 'zwischen den Kulturen'. Um der Förderung teilhaftig zu werden, reproduzierten in Deutschland lebende AutorInnen und RegisseurInnen ausländischer Herkunft in ihren Drehbüchern und Filmen häufig Klischees über die 'eigene' Kultur und deren archaische Sitten und Bräuche. Wer aus der Türkei stammte und in Deutschland Filme machen wollte, hatte lange Zeit nur Chancen mit einem Drehbuch, das von der Unterdrückung einer rückständigen Landbevölkerung handelte. Die Förderung hegte eine Reservatskultur, die sich große Mühe gab, Integration zu propagieren, aber selten große Popularität und Publikumswirkung erzielte.

1998 auf den Filmfestspielen in Berlin wehte ein frischer Wind. Kritiker schrieben, das neue deutsche Kino würde von jungen Türken gemacht. Neben Filmen wie *Lola und Bilidikid* (1999) und *Dealer* (1999) sticht unter den neuen Produktionen *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998) hervor, eine Produktion des ZDF/Das kleine Fernsehspiel und die zweite Regiearbeit des Schauspielers Hussi Kutlucan, der selbst die Hauptrolle des illegalen armenischen Immigranten Dudie spielte. In dieser anarchistischen Komödie wird Ethnizität karnevalistisch als Maskerade und Rollenspiel inszeniert. Dudie findet Arbeit auf der Baustelle am Potsdamer Platz, die bevölkert ist von illegalen Arbeitern unterschiedlicher Herkunft und Hautfarbe, die nicht zuletzt von den bereits

'naturalisierten' türkischen Gastarbeitern angefeindet werden. Vor der Kulisse der unfertigen Reichstagskuppel beugt sich ein Türke zum muslimischen Gebet. Als die Schwarzarbeiter ihren Lohn nicht bekommen, besetzen sie kurzerhand ein Stück Land und feiern mitten in der Sandwüste eine wilde Grillparty mit "Bimbo-Musik" (so der konsternierte Meister). Deutlich klingen hier Referenzen an auf die langjährige Debatte über das Grillen im Tiergarten und die Präsentationen von 'Exoten' im Haus der Kulturen der Welt. Damit eröffnen sich ironische Perspektiven auf die Lage der Republik.

Ich Chef, Du Turnschuh zeigt, dass ein Film über MigrantInnen in Deutschland auch ein Film über Deutschland sein kann. Die neuen Einwanderer sind sesshaft geworden, sie etablieren sich in deutschen Städten und auf deutschen Leinwänden, ebenso wie ImmigrantInnen in anderen Ländern der Welt. Filme wie *Ich Chef, Du Turnschuh* lassen hoffen, dass das Gespenst des sprachlosen türkischen Gastarbeiters endlich ausgetrieben wird. MigrantInnen, die im Kino lange Zeit als Objekte in Erscheinung traten, agieren jetzt - vor und hinter der Kamera - selbstbewusst als Subjekte und wissen sich rhetorisch zu behaupten. Mobilität und Migration sind in den letzten Jahren weltweit in den Brennpunkt der Diskussion gerückt und als Herausforderung für einen distanzierteren Umgang mit territorial und puristisch definierten nationalen Kulturen verstanden worden. Auch im Kino befreien MigrantInnen sich langsam aus dem Gefängnis einer subnationalen Leidkultur, gehen transnationale Allianzen ein und unterlaufen durch ironische Rollenspiele ethnische Zuschreibungen und Identifizierungen. Wenn wechselseitige Spiegelungen und Grenzverkehr in beiden Richtungen die einseitigen Integrationsbestrebungen ablösen und Prozesse der Begegnung und Vermischung gelegentlich auch mit

Humor betrachtet werden, ist auch die Provinzialität der Diskussion um eine 'deutsche Leitkultur' nicht mehr zu übersehen.

Literatur

Bhabha, Homi (Hg.): Nation and Narration. London/New York: Routledge 1990.

Crofts, Stephen: "Concepts of National Cinema". In: Hill, John / Church Gibson, Pamela (Hg.): Oxford Guide to Film Studies. New York: Oxford UP 1998, S. 385-394

Elsaesser, Thomas: New German Cinema: A History. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1989

Hallensleben, Silvia / Noack, Frank: "Auferstanden aus dem Ghetto. Die spannendsten deutschen Filme werden derzeit von Türken gedreht: *Dealer* und *Lola und Bilidikid* erzählen vom Leben zwischen zwei Welten". In: Der Tagesspiegel (11.2.1999), S. 23

Karpf, Ernst / Kiesel, Doron / Visarius, Karsten (Hg.): "Getürkte Bilder": Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren 1995

Malik, Sarita: "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s". In: Higson, Andrew (Hg.): Dissolving Views: Key Writings on British Cinema. London: Cassell 1996, S. 202-215

Martenstein, Harald: "*Ich Chef, du Turnschuh*. Filme mit doppelter Staatsbürgerschaft: türkisches Kino auf dem Weg in die deutsche Gegenwart". In: Der Tagesspiegel (11.2.1999), S. 31

Naficy, Hamid: "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". In: Rob Wilson/Wimal Dissanayake (Hg.): Global/Local: Cultural Productions and the Transnational Imaginary. Durham/London: Duke University Press 1996, S. 119-144

Schoenberner, Gerhard / Seifried, Ursula: "Ausländer unter uns.

Ein Filmkatalog". In: Deutsch lernen. Zeitschrift für den Sprachunterricht mit ausländischen Arbeitnehmern. (Heft 2/3, 1983), S. 1-273
Shohat, Ella / Stam, Robert: Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media. London/New York: Routledge, 1994