

J. Seipel

## Einbindung der Repräsentation von MigrantInnen in ein nationales australisches Kino

You're here as migrants, not here to enjoy life  
(Bing in *Floating Life*)

Im folgenden Artikel stelle ich narrative Einbindungen von Migrantinnen und Migranten in das Repräsentationssystem des multikulturalistischen Nationenprojekts Australien vor. Als Grundlage dient mir dabei die Analyse dreier ausgewählter Filme, *Fistful of Flies* (Monica Pellizzari 1996), *Floating Life* (Clara Law 1996) und *The Sound of One Hand Clapping* (Richard Flanagan 1997), die ich mit Theorien der Repräsentation von nationalen und migrantischen Gemeinschaften und narrativen Strategien australischer Erzählungen in Verbindung setze.

### **Multikulturalität, Multikulturalismus und Film**

Ich unterscheide grundsätzlich zwischen den Begriffen Multikulturalität/multikulturell und Multikulturalismus/multikulturalistisch. Ersteren verwende ich für Gesellschaften deren Selbstbeschreibung definiert, dass ihre Mitglieder diverse regionale Herkünfte und Kulturen einbringen, wobei Kultur hier die Gesamtheit der Lebensweisen einer definierten Gruppe in einem spezifischen Bedeutungssystem und einen dynamischen sozialen Prozess bezeichnet. Der Begriff Multikulturalismus ist ein politisch-ideologischer und an Institutionen gebunden. Eine multikulturalistische Politik impliziert die offizielle Anerkennung kultureller Vielfalt, den Einbezug 'ethnischer Minderheiten' und dass soziale Ungleichheiten, die auf kulturell unterschiedene Herkünfte zurückgeführt werden, als staatliche Verantwortung erfasst und aufgefangen werden.

In Kanada, Neuseeland und Australien haben sich regierungspolitische Konzepte des Multikulturalismus etabliert (vgl. Stratton/Ang). Diese Nationen lassen sich aufgrund ihrer Ausgangslage als *settler societies* nicht auf die Konstruktion eines kollektiv geteilten Ursprungs zurückführen, wie dies bei den 'alten', europäischen Nationen meist der Fall ist. Multikulturelle nationale Gemeinschaften müssen eine gemeinsame Identität konstruieren, die verschiedene regionale und kulturelle Herkünfte verbindet. Dabei verstehe ich den Begriff der Identität – auch die Kategorien Gender und Ethnizität – als instabil, prozesshaft und von Machtbeziehungen durchzogen.

Filme wirken an der ständigen Konstruktion des Selbstbildes einer Nation sowie an deren Wahrnehmung durch Andere mit – sie sind Teil der Wissensproduktion von Identität, sowohl 'geschlechtlicher', 'ethnischer' als auch 'nationaler' Identität. Daher sind sie nützliche Quellen zur Untersuchung gesellschaftlicher Konstruktionen von Wirklichkeit und der politisch-ideologischen Einflussnahme auf die Repräsentationen einer Nation.

### **Ethnisierte Gemeinschaften und kulturelle Repräsentation**

Nationen und 'ethnische Gemeinschaften' lassen sich als Repräsentationssysteme auffassen, die eine Vorstellung von Gemeinschaft konstruieren, mit der sich ihre Mitglieder identifizieren können. Die Gemeinschaft und ihre Mitglieder werden so analog durch Prozesse der Imagination hervorgebracht (Hall 1993:355). 'Ethnische Gemeinschaften' sind dabei in die Strukturen nationaler Repräsentation eingebunden, in dem Kräfte von Seiten der dominanten kulturellen Gruppe und der ethnisierten Gruppen mit- und gegeneinander wirken, so dass sich das System ständig verändert. Der Zugang ethnisierten Kulturschaffender zu diesem Repräsentationssystem wird von multikulturalistischen Regierungspolitiken reguliert, woraus Fragen der Legitimität folgen: Welche Gruppen haben Anspruch auf Förderung? Wer hat das Recht, eine kulturelle Gruppe innerhalb der Kulturindustrie zu repräsentieren? Wie soll eine 'ethnische Gemeinschaft' repräsentiert werden? (Hall 2006:200)

In der Bemühung um Anerkennung als 'ethnische Gemeinschaft' stellen ethnisierte Gruppen sich selbst durch kulturelle Praktiken (Musik, Literatur, Film, Malerei, Kunsthandwerk, etc.) als klar definiert und identifizierbar her, indem sie eine kulturelle Identität, Gruppengrenzen und Souveränität beanspruchen und betonen. Dies kann als Ermächtigungsstrategie im politischen Widerstand gegen Unterdrückungsmechanismen gesehen werden. Skeptischen bzw. ablehnenden Haltungen gegenüber dieser Art von Identitätspolitik wird daher häufig vorgeworfen, den Kämpfen gegen Diskriminierung in den Rücken zu fallen. Doch die Kritik, dass im Rahmen von Identitätspolitiken die Herstellung einer kollektiven Identität nicht allein als Mittel politischer Kämpfe eingesetzt, sondern als deren Grundlage hergestellt wird, ist berechtigt. Denn der Mechanismus, der Identitätskategorien durch ihre Festlegung konstruiert, wird oft nicht ausreichend berücksichtigt, so dass Identitätspolitiken immer die Gefahr beinhalten, sich Ausschluss- und Homogenisierungsmechanismen zu bedienen. 'Ethnische Gruppen' eine stellen 'Gleichheit' ihrer Mitglieder auch her, indem sie andere als ethnisierende Identitätskategorien ignorieren oder als 'Nebenwiderspruch' vernachlässigen; Veränderungen, sowohl innerhalb der eigenen als auch in der nationalen Gemeinschaft, in die sie eingebunden sind übergehen; und sie re-produzieren Machtpositionen innerhalb der Gruppe, indem Werte und ideologische Grundhaltungen privilegierter und einflussreicher Positionen als die (einzig) maßgeblichen gelten (vgl. Yuval-Davis 119f; Erel 178).

Es sind diese privilegierten Mitglieder, deren Äußerungen in gesamtgesellschaftlichen Diskursen zu Ethnizität gehört und anerkannt werden. Denn auch von Außen werden 'ethnische Gruppen' in der Regel als homogen betrachtet, eine Wahrnehmung, die von identitätspolitischen Strategien nicht durchbrochen wird. Damit sind identitätspolitische Bewegungen in Unterdrückungsstrukturen eingebunden und stehen in ständiger Gefahr, diese durch die Re-Produktion ihrer eigenen marginalisierten – aber legitimierten – Position darin zu reproduzieren und zu stabilisieren (vgl. Steyerl 169).

Welche Rolle nehmen nun ethnisierte ProduzentInnen innerhalb der Kulturindustrie ein, und welche Funktionen werden ihnen zugewiesen? Es sind immer nur wenige Mitglieder marginalisierter Gruppen, denen Zugang zur Produktion und Anerkennung ihrer Arbeiten gewährt wird – und die damit die gesamte Gruppe repräsentieren. Dabei liegt es häufig im Interesse der Dominanzkultur, den Unterschied zwischen Normalität und dem Anderen als möglichst groß und bedeutungsvoll herzustellen. Nira Yuval-Davis stellt fest:

These voices are constructed to be as distinct as possible (within the boundaries of multi-culturalism) from the majority culture in order to be able to be 'different'; thus, within multi-culturalism, the more traditional and distant from the majority culture the voice of the 'community representatives' is, the more 'authentic' it would be perceived to be within such a construction. (57)

### **Authentizität**

Die Re-Produktion von Authentizität – sowohl aus einer Gemeinschaft heraus als auch durch die Forderung von Außen – unterstützt die Konstruktion, dass Identitätsgruppen in sich widerspruchlos, unveränderlich und 'natürlich' sind. Als Vorstellung einer 'wahrhaften' Repräsentation von Kultur ist Authentizität zugleich Äußerung und Mechanismus der Homogenisierung und Naturalisierung 'kollektiver Identität'. Im Rahmen von Identitätspolitik nehmen die Konstruktion 'authentischer Selbstdarstellung' sowie die Autorität über deren Definition einen wichtigen Platz ein:

"...there are those who take the position that only members of such minority groups have the authority, or at least moral right, to represent themselves. But who, institutionally speaking, decides the group membership and who interprets and legislates whether this authenticity has been achieved?" (Gunew 2)

Der Anspruch nach authentischer Repräsentation von Ethnizität in Verbindung mit dem eingeschränkten Zugang zur Kulturindustrie führt dazu, dass die Repräsentation ethnisierten Identität auf eine oder wenige Personen übertragen und deren (individuelle) Arbeit als authentische Darstellung für eine gesamte Gruppe verstanden wird. Intern verleiht diese Konstruktion den RepräsentantInnen eine machtvolle Stellung, nach außen eine Position politischer

Handlungsfähigkeit. Aber ihnen wird auch, wie Kobena Mercer beschreibt, die gesamte 'Last der Repräsentation' übertragen:

Where subordinate subjects acquire the right to speak only one at the time, their discourse is circumscribed by the assumption that they speak as 'representatives' of the entire community from which they come. (205)

Mercer argumentiert weiter, dass diese Reduzierung die Festschreibung von minorisierten Gruppen als 'das Fremde' forciert und Diversität und Heterogenität in der Repräsentation ignoriert und unsichtbar macht.

### **Hybridität**

Die Homogenisierung ethnisierten Gruppen wird häufig mit Ethnizitätsdiskursen verflochten, die migrantische Identitäten 'zwischen' zwei Kulturen verorten. Diese Vorstellung reflektiert eine unzulässig vereinfachte Interpretation des Konzeptes der Hybridität, das auf Homi Bhabha zurückgeht, die Komplexität und Ausdifferenziertheit seiner Theorie jedoch unterschlägt (vgl. u.a. Bhabha). Dieses verkürzte Verständnis von Hybridität schließt die Gefahr der Re-Mythisierung kultureller Ursprünglichkeit sowie die der Re-Konstruktion von Kultur als homogener Einheiten ein, da die ständigen Veränderungsprozesse sowohl innerhalb kultureller Gemeinschaften als auch im Austausch mit anderen ignoriert werden (vgl. Yuval-Davis 59). Den populären Multikulturalismus-Diskursen, wie sie auch in Australien geführt werden, bleibt die Gefahr eines strukturellen Mangels inhärent: In der sozialen Praxis sind es allein die ethnisierten Gruppen einer Gesellschaft, denen die hybride Identitäten zugewiesen werden, während der dominante Teil unverändert und stabil bleibt. MigrantInnen werden in der Position des Anderen festgeschrieben, wobei dieses Andere nicht zur Bedrohung werden darf. Ihnen wird die Herstellung einer hybriden 'ethnischen' Identität auferlegt, indem von ihnen erwartet wird, Herkunftskultur und Norm-Kultur des Einwanderungslandes zu verbinden. Im Kontext eines multikulturalistischen Nationenprojektes wird damit die Aufgabe der Konstruktion einer 'neuen', multikulturellen nationalen Identität auf die ethnisierten Gruppen übertragen. Ob dieses Projekt erfolgreich ist oder

nicht, bestimmt die dominante Gesellschaft anhand ihrer Zufriedenheit mit der Identitätsarbeit der Anderen.

Das Konzept der hybriden Identität wird ambivalent bewertet, einerseits erscheint die Positionierung im Zwischenraum als begünstigt, da hybriden Subjekten Verstehen und Handlungsfähigkeit in zwei oder mehr Kulturen zugeschrieben wird (vgl. Hall 1993:361f). Doch oft werden migrantische Identitäten als belastend interpretiert, da sie verschiedene Normen und Werte mit- und gegeneinander verhandeln müssen. Dies geht mit gesellschaftlichen Diskursen der Pathologisierung einher, wie Umut Erel feststellt: "Die nationalen kulturellen Institutionen halten für ethnisierte Menschen keine Narrative einer positiven, ungebrochenen, homogenen Identifikation bereit" (179).

Doch die Forderung nach Authentizität der Repräsentation bleibt bestehen und so bleiben Kulturschaffende in der Reproduktion des Anderen verfangen. Die Authentizität hybrider Positionen – schließlich soll die Repräsentation 'echt' sein – wird durch die Verbindung mit 'eigenen Erfahrungen' der ProduzentInnen hergestellt: "Dem Verhältnis zwischen Biographie der Autorin und ihrem Text wird nicht die kleinste Lücke zugestanden [...] Leben und Werk der Minorisierten haben identisch zu sein" (Steyerl 161).

### **Konstruktion von Authentizität in MigrantInnenfilmen**

Für das 'nationale Kino' Australiens lässt sich seit Ende der 1980er Jahre eine Entwicklung feststellen, die einerseits der zunehmenden Internationalisierung der Filmwirtschaft, andererseits dem sich verändernden Selbstverständnis der Nation zuzuschreiben ist. Filme wie die *period films* und *ocker comedies* der 1970er und frühen 1980er Jahre werden in ihrer weitgehenden Beschränkung auf die anglokeltische dominante Gruppe nicht mehr als adäquate Repräsentationen einer sich als multikulturalistisch verstehenden Nation anerkannt. Damit eröffnet sich eine Ambivalenz zwischen der Einbindung in eine nationale Filmgeschichte und Öffnung hin zu multikulturelleren Erzählungen.

Eine vergleichende Analyse der Film *Fistful of Flies*, *Floating Life* und *The Sound of One Hand Clapping* zeigt relevante thematische Gemeinsamkeiten, es werden Religion, (weibliche) Sexualität, Genealogie und Generationenkonflikte sowie psychische Störungen und emotionales Leid im Migrationsprozess erörtert. Dies gilt auch für andere Filme aus Australien mit ethnisierten Protagonistinnen, z.B. *The Heartbreak Kid*, *Only the Brave* und *Looking for Alibrandi*. Verortet in verschiedenen kulturellen Gruppen entwickeln die Filme ihre Narration jeweils um eine zentrale weiblich Figur und greifen damit auf Korrelationen zwischen Weiblichkeit und biographischem Erzählen in der australischen Erzähltradition zurück.

*Fistful of Flies* erzählt von der 16jährigen Mars und ihren Konflikten zwischen Selbstbestimmung und den psychischen und physischen Sanktionen ihrer Eltern in einer italienisch-katholisch geprägt Kleinstadtgemeinschaft. Erst nach einem Selbstmordversuch solidarisiert sich ihre Mutter mit Mars und gemeinsam konfrontieren sie den gewalttätigen Vater. *Floating Life* handelt von den Migrationserfahrungen der Hongkong-chinesischen Familie Chan um die zweitälteste Tochter Bing und den Auseinandersetzungen zwischen Einwanderungsgenerationen. *The Sound of One Hand Clapping* erzählt die Geschichte von Sonja, die sich mit ihrem entfremdeten Vater Bojan versöhnen will. Dieser ist nach dem Zweiten Weltkrieg aus Slowenien immigriert, zusammen mit seiner Frau Maria, die sich aufgrund einer Kriegstraumatisierung selbst tötet.

Die Erzählungen der drei untersuchten Filme haben jeweils Australien als primären Handlungsort. Ihre Verortungen in vor- bzw. kleinstädtischen Milieus (*suburbia*) und die realitätsnahen Inszenierungen verweisen auf Erzähltraditionen der *social realist*-Filme. Filme dieser Kategorie werden als Auseinandersetzungen mit realen gesellschaftlichen Situationen, und somit als 'authentisch' verstanden (vgl. Dermody/Jacka 41). Dies wird verstärkt durch die Verbindung zu realen Ereignissen. Am deutlichsten wird dies in *The Sound of One Hand Clapping*, der als Gründe für die Immigration aus dem zentraleuropäischen Raum den Zweiten Weltkrieg und seine Folgen thematisiert: der Kalte Krieg, die Trennung Europas in 'Ost' und 'West'

sowie ihre Aufhebung 1989. Die Migration der Familie Chan in *Floating Life* verweist ebenfalls auf sozio-historische Veränderungen, auf die Rückgabe der ehemals britischen Kronkolonie Hongkong an China im Jahr 1997, die zu einer verstärkten Auswanderung insbesondere des Mittelstandes führte. Auch die Migration vieler Chinesinnen und Chinesen nach Hongkong und in andere kolonisierte Regionen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wird erwähnt. Die Auseinandersetzungen mit Auswanderung und Fremdheitserfahrung werden so vervielfältigt. In *Fistful of Flies* werden keine Migrationsgründe benannt, doch weist der Film eine Besonderheit in der Darstellung migrantischer *communities* auf, da Diversität und Konflikte innerhalb einer scheinbar homogenen Gruppe angesprochen werden, hier die kulturellen und sozialen Differenzen zwischen Nord- und Süditalien.

Wie jede festgelegte Filmkategorie sind *social realist*-Filme auch von Erzählweisen anderer Gattungen beeinflusst. So knüpft *Fistful of Flies* thematisch an australische *coming of age* Filme wie *Puberty Blues* oder *The Year My Voice Broke* an sowie an sozialkritische, ironische Komödien beispielsweise *Malcom* oder *Sweetie*. *The Sound of One Hand Clapping* greift Elemente der *period films* auf, die vor allem in den 1980er Jahren das Bild des australischen Kinos geprägt haben. Sie folgten zeitlich dicht auf die Herausbildung bzw. Wahrnehmung einer nationalen australischen Kultur und den Beginn der öffentlichen Kultur- und Filmförderung Ende der 1960er Jahre. Damit nehmen sie einen wichtigen Platz in der australischen Filmgeschichte ein und beeinflussen das Selbstbildnis wie auch die Fremdwahrnehmung Australiens bis heute – und sei es in seiner Ablehnung (vgl. Dermody/Jacka 31ff).

Ein Merkmal vieler *period films* sind starke, aktive Frauenfiguren im Mittelpunkt der Narrationen, während die männlichen Charaktere fast ausschließlich reagieren und sich den gegebenen Verhältnissen anpassen (vgl. Dermody/Jacka 33). Auch in *Fistful of Flies*, *Floating Life* und *The Sound of One Hand Clapping* lässt sich eine solche Konzentration auf Frauenfiguren feststellen, die sich gegen psychische, soziale, familiäre oder kulturell begründete Zwänge auflehnen. Die



männlichen Figuren dagegen verkörpern häufig die Hindernisse, die sich den Frauen in den Weg stellen, und bleiben selbst unbeweglich und ratlos gegenüber Veränderungen.

*Period films* greifen 'nationale Mythen' auf, die das Selbstverständnis Australiens als Nationalstaat über lange Zeit bestimmt haben. Dazu gehört auch die Repräsentation von Landschaft als feminisiert, die besonders in *The Sound of One Hand Clapping* zitiert wird. In diesem Film finden etliche Sequenzen in – mehr oder weniger naturbelassenen – Landschaften statt. Hier lässt sich ein Rückgriff auf den Mythos der 'fremden Landschaft' feststellen, der in australischen Erzählungen und *period films* die Fremdheitserfahrungen (anglo-keltischer) Immigranten in einer unbekanntem Natur verarbeitet. (vgl. Lake). In *Floating Life* weist Bing ihre gerade angekommenen Eltern und Brüder auf die Gefährlichkeit Australiens hin: Spinnen, Hunde und die Sonnenstrahlung sind tödlich, und im übertragenen Sinne bringt alles, was von Außen kommt, Gefahr – Einbrecher, Drogen, AIDS.

Alle drei Filme verwenden filmstilistische, narrative und intertextuelle Mittel, um ihre Erzählungen als realistische Abbilder von Wirklichkeit glaubhaft zu machen. Ausgehend von der These, dass die Herstellung von Authentizität für Migrationserzählungen grundlegende Bedeutung hat und in Wechselwirkung mit Gender steht, möchte ich das Zusammenspiel von Narration und Intertexten näher beleuchten.

### **Stilmittel**

*The Sound of One Hand Clapping* setzt in den Anfangssequenzen Stilmittel zur Herstellung von Authentizität in konzentrierter Weise ein. So werden in den ersten Filmminuten zweimal Zeit und Ort des Geschehens mit Hilfe von Untertiteln festgelegt, auch die filmische Gegenwart: "Hobart, Tasmania, 1998". Dazwischen wird die Narration durch einen dokumentarisch wirkenden Einschub unterbrochen: grobkörnige Schwarz-Weiß-Bilder mit leichter Sepia-Kolorierung zeigen Bauarbeiten an einem Staudamm. Zusätzlich binden akustische Stilmittel die Erzählung in die sozio-historische Realität ein: während Sonjas Fahrt zum Staudamm hört sie im Autoradio einen Live-Bericht

über die Grenzöffnung in Berlin: "The Berlin wall, the great symbol of the cold war has fallen". Zwischen den gegebenen Informationen entsteht ein Netzwerk von Wechselwirkungen, in dem sich Bilder und Töne gegenseitig als realistisch autorisieren.

Im Gegensatz zu *The Sound of One Hand Clapping* verwenden die beiden anderen Filme keine zusätzlichen visuellen und akustischen Stilmittel, um ihren Anspruch auf Realitätsnähe zu betonen. Sie scheinen sich darauf zu verlassen, dass sie im Bezugsrahmen australischer Filmnarrationen als *social realist*-Filme und somit als Repräsentationen realer gesellschaftlicher Verhältnisse erkannt werden.

Um eine 'ethnische' Markierung der Figuren zu erzielen, nutzen die drei Filme jedoch übereinstimmende Stilmittel und Inszenierungen sowie diskursive Felder und greifen auf wohlbekannt narrative Versatzstücke der Konstruktionen von Ethnizität zurück:

What counts as 'ethnic': the foreign name; the 'un-Australian' history; the first-person narrator delivering an authentic story, the alleged eyewitness accounts underpinning the foreign. [...] The sense of a wider community is also absent because this would complicate the essential(ist) frame of reference. (Gunew 4)

Tatsächlich spielen alle drei Filme fast ausschließlich in der jeweiligen ethnisierten Gemeinschaft und konzentrieren sich auf eine Familie, Kontakte mit anderen (ethnisierten) kulturellen Gruppen werden bestenfalls am Rande thematisiert.

### **Authentizität durch Biographie**

Die drei von mir untersuchten Filme wurden durch öffentliche Institutionen subventioniert, wofür nicht nur Inszenierung und Inhalt eines Films geprüft werden, sondern auch Nationalität bzw. Ethnizität der MitarbeiterInnen vor und hinter der Kamera (vgl. O'Regan 23ff). In der intertextuellen Analyse fällt auf, dass in Texten zu den drei Filmen (Pressematerialien, Kritiken, Festivaltexten sowie filmwissenschaftliche Schriften) das Spektrum nationaler und kultureller Herkünfte der Filmschaffenden hervorgehoben und mit den Erzählungen in Beziehung gesetzt wird, beispielsweise: "The crew was an extraordinarily multi-cultural mix, spanning fifteen nationalities" (Floating Life Press Kit:14).

Die Ethnisierung der Filmschaffenden steht in Verbindung mit gesellschaftlichen Diskursen zu Multikulturalität. Sie dient der Konstruktion einer 'Authentizität' der Erzählungen, die für alle drei Filme über biographische Daten stattfindet. Für *Fistful of Flies* und *Floating Life* werden dazu direkte Verbindungen mit den Biographien der Regisseurinnen Monica Pellizzari und Clara Law herangezogen. Clara Law stellt in einem Interview eine Verbindung zwischen ihrem eigenen Leben und ihrer Filmarbeit her:

Caught between East and West has always been my dilemma. But it's come to the point where I find myself living comfortably in both cultures, enriched by both. And that's where *Floating Life* started: in coming to a realisation that you can actually talk about the two cultures happily. (*Floating Life* Press Kit:6)

Monica Pellizzari wird in einem Interview wie folgt zitiert: "The story of *Fistful of Flies* comes out of my cultural background as an Italo-Australian" (*Fistful of Flies* Press Kit:2). Diese ethnisierte Herkunft wird teilweise als direkter, emotionaler Auslöser für ihren Film konstruiert.

Um die Realitätsnähe und Authentizität für *The Sound of One Hand Clapping* herzustellen, werden, da Richard Flanagan keine ethnisierte Biographie hat, andere Nachweise bemüht:

He grew up in a mining town on the west coast of Tasmania and spent time at the hydro-electricity power plant construction camp, where some of his story is set. He married a Slovenian, 'and a large part of my life has been spent in that cultural environment'. (*Moving Pictures/Berlinale* 33f)

Die drei Filme werden so zu Auseinandersetzungen mit Erfahrungen ethnisierten Frauen – der Regisseurinnen selbst bzw. einer dem Regisseur nahestehenden Frau – konstruiert. Diese Verknüpfung von biographischem Erzählen und Authentizität mit den Konstruktionen von Ethnizität und Weiblichkeit stehen, besonders in der australischen Erzähltradition, in Beziehung zu Multikulturalitätsdiskursen.

Narrative Konstruktionen von Authentizität reichen in Australien zurück auf literarische Werke der National Liberal-Bewegung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Diese wurden über lange Zeit als realistische Darstellungen reproduziert und haben diesen Status teilweise noch heute. Etliche der zu dieser Zeit ent-

standenen Erzählungen wurden in *period films* verarbeitet, u.a. *The Getting of Wisdom* und *My Brilliant Career*. Beide Romane wurden von Autorinnen unter männlichem Pseudonym veröffentlicht und werden häufig in Bezug zu ihren Biographien rezipiert. Die Verbindung von Werken von Frauen mit biographischem Erzählen stellt diese Narrationen in die Nähe zu 'nacherzähltem Erleben' und damit zum Authentischen – mindert jedoch auch ihren kreativen Wert (vgl. Wimmer 408).

Im Kontext australischer Narrationstradition und deren Reproduktion in der Literatur- bzw. Filmgeschichtsschreibung lässt sich also eine Wechselwirkung zwischen Werk, Autorin/Filmmacherin und ihren Biographien, zwischen Weiblichkeit und der Konstruktion 'authentischer' Erzählungen erkennen.

### **MigrantInnenfilme und Multikulturalismus**

Der Analyse von Intertexten und Kontexten zu den Filmen *Fistful of Flies*, *Floating Life* und *The Sound of One Hand Clapping* unter Einbezug relevanter Stilmittel folgend, lässt sich die Herstellung von Authentizität migrantischer Erzählungen als ein bedeutungsvolles Moment aufzeigen, in dem Ethnizität und Weiblichkeit in enger wechselseitiger Beziehung stehen. In multikulturalistischen Diskursen zur Kulturförderung kann die Ethnisierung von Kulturschaffenden sowie ihrer Werke Einfluss auf die Vergabe von Fördergeldern haben. Dadurch wird der Zugang ethnisierten Personen zur Kulturindustrie begrenzt und die Repräsentation ethnisierten Gruppen verbleibt unter Kontrolle dominanter kultureller Diskurse. Die Biographien der Filmschaffenden belegen deren Ethnizität, des Weiteren stellen Texte wie Pressematerialien, Kritiken und Festivaltexte durch die Nennung ethnisierten Herkünfte Bezüge zwischen biographischen Daten und Narrationen her. Damit wird die Authentizität ethnisierten Erzählungen begründet, die bei Regisseurinnen durch die in australischen Erzähltraditionen etablierte Verbindung weiblichen Erzählens mit biographischen Narrationen unterstützt wird. Die Form der Inszenierung bindet die Filme zusätzlich an Erzählformen der *social realist*-Filme und *period films*, die ebenfalls im Kontext 'authentischer'

Schilderung australischer Geschichte und Gegenwart stehen. Die Narrationen selbst, die durch die Perspektive einer weiblichen Hauptfigur den autobiographischen Aspekt herausstellen, bekräftigen die Rezeption als realistische Erzählung.

Die Filme, die ich dieser Analyse zugrunde gelegt habe, reproduzieren Vorstellungen und Bilder der jeweiligen ethnisierten Gruppe. Narrative und filmstilistische Strategien unterstützen dabei die Konstruktion von Authentizität. Die Filme haben, wie auch andere mediale Texte die Migrationserfahrungen und Ethnizität verhandeln, Einfluss darauf, wie bestimmte Gruppen wahrgenommen werden, welche Stereotype entstehen, verworfen oder bestätigt werden. Dies gilt sowohl für Selbstbilder einer ethnisierten Gruppe als auch für Fremdwahrnehmungen, und in diesem Wechselspiel re-konstruieren sich sowohl die ethnisierte als auch – durch Abgrenzung – die dominante Gruppe. Die Filme zeigen ethnisierte Figuren, wie sie zwischen Herkunfts- und Einwanderungskultur verhandeln. MigrantInnenfilme liefern also Repräsentationen der Herstellung einer 'hybriden' australischen Identität als 'ethnisierte Australierin'/'ethnisierter Australier'. Darüber hinaus dienen sie als 'Entwürfe', wie sich eine multikulturalistische nationale Gemeinschaft gestalten sollte. In diesem Aushandlungsprozess konzentriert sich allerdings die Problematisierung von Multikulturalität auf die ethnisierte Position, und die dominante australische, anglo-keltische Position bleibt von Veränderungen und Anpassungsforderungen weitgehend unberührt.

Dieser Artikel basiert auf meiner Dissertation *Film und Multikulturalismus*, der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des transcript Verlags.

## Literatur

- Bhabha, Homi K, 1995, first 1988. "Cultural Diversity and Cultural Differences", in: Ashcroft, Bill, et al., eds., *The Post-Colonial Studies Reader*. London/New York: Routledge, 206-213.
- Dermody, Susan/Jacka, Elizabeth, 1988. *The Screening of Australia, vol 2: Anatomy of a National Cinema*. Sydney: Currency Press.
- Erel, Umut, 1999. "Grenzüberschreitungen und kulturelle Mischformen als antirassistischer Widerstand?", in: Gelbin, Cathy, et al, Hgr., *AufBrüche: Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 170-194.
- Fistful of Flies, Preliminary Press Kit*, ohne Jahresangabe. Sydney: Southern Star Film Sales.
- Floating Life, Press Kit*, ohne Jahresangabe. Sydney: Southern Star Film Sales.
- Gunew, Sneja, 1996. "Performing Australian Ethnicity: ›Helen Demidenko‹". <http://faculty.arts.ubc.ca/sgunew/HDDUP.HTM> (letzter Zugriff: 24.03.2011).
- Hall, Stuart, 1993. "Culture, Community, Nation". *Cultural Studies*, 7(3), 349-363.
- Hall, Stuart, 2006. "New Ethnicities", in: Bill Ashcroft et al., eds., *The Post-Colonial Studies Reader*, London/New York: Routledge (199-202).
- Lake, Marilyn, 2000. "The Ambiguities for Feminists of National Belonging: Race and Gender in the Imagined Australian Community", in: Blom, Ida, et al., eds., *Gendered Nations: Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*. Oxford/New York: Berg, 159-176.
- Mercer, Kobena, 1991. "Skin Head Sex Thing – Racial Difference and the Homoerotic Imaginary", in: Bad-Object Choices, ed., *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press, 169-222.
- Moving Pictures, 1998. *Offizielles Bulletin der Internationalen Filmfestspiele Berlin*. London/Berlin.
- O'Regan, Tom, 1996. *Australian National Cinema*. London/New York: Routledge.
- Seipel, J., 2009. *Film und Multikulturalismus*. Bielefeld: transcript.
- Steyerl, Hito, 1999. "Was ist ]Kunst[? eine Untersuchung über den Zusammenhang von Kultur, Produktion und Rassismus", in: Gelbin, Cathy, e.a., Hg., *AufBrüche: Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Königstein/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 155-171.

- Stratton, Jon/Ang, Ien, 1994. "Multicultural imagined communities: cultural difference and national identity in Australia and the USA". *Continuum*, 8(2). <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Stratton.html>, (letzter Zugriff: 24.03.2011).
- Wimmer, Adi, 2002. "Der australische Film", in: Bader, Rudolf, Hg., *Australien: Eine interdisziplinäre Einführung* (2. überarbeitete Auflage). Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 397-415.
- Yuval-Davis, Nira, 1997. *Gender and Nation*. London: Sage (Dt.: *Geschlecht und Nation*. Übersetzung Marcel Stoetzler, Lars Stubbe. Emmendingen: Verlag die Brotsuppe, 2001).

## **Filme**

- Fistful of Flies* – Monica Pellizzari, AUS 1996.
- Floating Life* – Clara Law, AUS 1996.
- The Sound of One Hand Clapping* – Richard Flanagan, AUS 1997.
- The Getting of Wisdom* – Bruce Beresford, AUS 1978.
- The Heartbreak Kid* – Michael Jenkins, AUS 1993.
- Looking for Alibrandi* – Kate Woods, AUS 2000.
- Malcolm* – Nadia Tass, AUS 1986.
- My Brilliant Career* – Gillian Armstrong, AUS 1979.
- Only the Brave* – Ana Kokkinos, AUS 1994.
- Puberty Blues* – Bruce Beresford, AUS 1981.
- Sweetie* – Jane Campion, AUS 1989.
- The Year My Voice Broke* – John Duigan, AUS 1987.