

Viktoria Metschl: Durchlöchern als Methode, in: *kolik film*, Sonderheft 30, Oktober 2018, 118-119.

Durchlöchern als Methode

„I like you, not the documentary. To hell with the documentary. I don't care about the documentary. I care about you, the person“, zitiert Brigitta Kuster in ihrer Monografie *Grenze filmen* Abdelfattah, einen Protagonisten aus Saeed Taji Faroukys Film *I See the Stars at Noon* (UK 2004), der einen der ersten filmischen Eintritte in die Gedankenräume des Buches darstellt. *Grenze filmen* liest sich als eine poetisch-engagierte Bewegungsstudie von Film- und Videobildern der Migration. Diese wird gleich zu Beginn politisch definiert und im historischen Kontext platziert als Prozess der „Entstehung eines Personenstatus als Migrant*in [...], der an die moderne Idee des Nationalstaats und des Staatsvolks als Souverän gebunden ist“ (S. 9). Deshalb beginnt Kusters von Trinh T. Minh-ha inspiriertes Nahe-an-den-Filmen-Schreiben im ersten Kapitel mit einer anspruchsvollen theoretischen Klärung der Annäherungsmöglichkeiten zwischen wissenschaftlicher Recherche, filmischer (Re-)Präsentation und den politischen Fragen, die eine „materiell-semiotische audiovisuelle Ko-Produktion des Grenzraums Europa“ (S. 10) aufwirft.

Die Bezugnahmen spannen einen Rahmen, in dem selbst immerzu Grenzpassagen zwischen „migration studies“, Kulturwissenschaften, „visual studies“ und Ansätzen aus „feministischer und postkolonialer Perspektive“ (S. 10) stattfinden. Als Fundamente der repräsentationskritischen Analysen treten Texte von Donna Haraway, Michel de Certeau und Gilles Deleuze hervor. Sie werden im Zuge des ersten Kapitels mit einer Vielzahl von Ansätzen zur performativen wie diskriminierenden, mobilisierenden wie festsetzenden Funktion der Grenzziehung und des „Passierens“ kombiniert, um explizit auf die visuellen Machtstrukturen eurozentristischen Otherings und verwandter (Un-)Sichtbarkeitsstrukturen des Rassismus einzugehen. Über eine Kritik an dominanten Bewegungsmodi von Wissenschaftler*innen, die sich aus einer privilegierten Position auf die Ebene der „Realität“ der Migration hinabzulassen („passing down“) meinen, kommt die Autorin zur sozialen Figuration der Komplizenschaft, die sie als eine Relation definiert, in der „der oder die Eine Verantwortung für die Handlungen des oder der Anderen übernimmt“ (S. 78). Inwieweit dies möglich oder zum Scheitern verurteilt ist, davon handelt die eingangs genannte Szene und davon handelt

das gesamte Buch, wenn unterschwellig stets die Überlegung angestellt werden kann, wie ein Schreiben, auch in Anknüpfung an Kusters eigene künstlerische Arbeiten, in Komplizenschaft mit den kreativen, illegalisierten, performativen, tödlichen, teuren, wiederholten, abgebrochenen ... Grenzübertritten geschehen kann.

Abdelfattahs Aussage bezieht sich im Wechselspiel zwischen Operationen des Filmwerdens und Operationen des Migrant*inwerdens auf gescheiterte Versuche der Komplizenschaft zwischen einem ganz konkreten Migrationsprojekt und einem ganz konkreten Filmprojekt. So lässt die Szene eine der Grundaussagen von Kusters Analysen manifest werden, nämlich dass „die Migration ein soziales Verhältnis [ist], an welchem auch das Filmemachen beteiligt ist“ (S. 94). Der Migrant*in kann der (Dokumentar-)Film egal sein. „To hell with the documentary.“ Er wird trotzdem an der Herstellung einer sozialen, politischen und ökonomischen Verhältnismäßigkeit beteiligt sein, die sowohl das Leben der Migrant*in als auch das der Filmemacher*in und der Zusehenden prägt. Die koloniale Basis jener Form des Nationalstaats, die den Migrant*innenstatus erschafft und ihn in ihren neokolonialen Migrationsregimen zementiert, macht solche Verhältnismäßigkeiten zu Unverhältnismäßigkeiten. Diese führen nicht selten dazu, dass den Filmemachenden die Person ganz egal ist, solange sich eine Geschichte erzählen lässt, wie Kuster zum Beispiel in ihrer Kritik an Laura Waddingtons Film *Border* zeigt.

Nachdem die Illusion der Komplizenschaft „auf Augenhöhe“ im ersten Kapitel zu Recht dekonstruiert wurde, wendet sich *Grenze filmen* dem Grenzübertritt in filmischer Darstellung zu, als „Fluchtwesen“ oder „Figuren des Entkommens“ (S. 13) bezeichnet. Ihnen spricht die Autorin die Eigenschaft zu, die Grenze durch ihr autonomes Handeln zu durchlöchern. Das Durchlöchern wird zur Methode. In den Text greifen lange O-Ton-Transkriptionen aus dem Filmkorpus ein. Orientiert an Kelly Olivers Konzept des „speaking in tongues“ (S. 72) durchlöchern sie die Schrift formal und stimmlich. Auch die ausführlichen Fußnoten bohren Löcher und graben Subtexte mit verzweigten Querverbindungen zum Haupttext.

„Fluchtwesen“ werden in *Grenze filmen* in drei Räumen untersucht: Im ersten Kapitel geht es um den tatsächlichen Übertritt der europäischen oder europäisch-kolonialen US-amerikanischen Grenze. Sie kann – so ergeben die Beobachtungen der Tonbildope-

rationen – nur springend, tanzend, als Tier, aber in jedem Fall jenseits des rationalisierten humanistischen Regimes der Rechte überwunden oder unterwandert werden. Und zwar weil die Grenze „nicht einfach ein räumliches Hindernis ist, keine Zweifelt, sondern eine abstrakte Relation, die von der Differenz lebt“ (S. 126).

Das zweite Kapitel verlässt kaum das Territorium des Pariser Flughafens Roissy-Charles-de-Gaulle. Es begleitet mehrere Produktionen im Filmwerden der Person Sir, Alfred Mehran (früher eventuell auch Mehran Karimi Nasseri genannt), der an diesem Zwischenort 18 Jahre im Transit lebte. Auf den filmischen, politischen, sozialen, alltäglichen Spuren dieses Menschen, der die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation durchlöchert, lotet Kuster einen Konflikt aus: zwischen den hegemonialen, bürokratischen Mechanismen der Herstellung einer personalen Identität, die sich durch Ausweise und Dokumente verifizieren lässt, und der Handlungsfähigkeit des Menschen selbst, diese Mechanismen inklusive audiovisueller (Ko-)Produktionen ad absurdum zu führen. Obgleich die Schwerpunktverschiebung des theoretisch-philosophischen Gerüsts des Textes am Übergang zwischen erstem und zweitem Kapitel angekündigt wurde, ist es bedauernd, dass ab dem zweiten Kapitel nahezu alle anderen Stimmen zugunsten von Gilles Deleuzes *Kino*-Schriften zurücktreten. Dadurch wird in Kapitel drei ein Punkt erreicht, an dem im behutsam ausbalancierten Verhältnis zwischen der Autonomie von Bildern, Stimmen und Geschichten und der theoretischen Untermauerung Letztere die Überhand zu gewinnen scheint.

Im dritten Kapitel wird das Mittelmeer als ein von Durchkreuzungen und Überquerungen „durchlöcherter“ Raum zum Resonanzboden. Zum spezifischen Fokus auf die historische Formung der Überfahrt zwischen Algerien und Frankreich liefert Kuster Hintergrundwissen über Immigrationsbestimmungen vonseiten des französischen und Emigrationsbestimmungen vonseiten des algerischen Staates. Vor diesem Hintergrund geht es um die kleinen Formate und Lyrics der Handy- und Musikvideos, die eine Genealogie der Lieder, Gesänge und (akustischen) Bilder der maghrebinischen Emigration/Immigration in Verzweigungen fortführen. Es geht damit auch um das Kleiner- und Mehrwerden des Films und seiner Signale zur Umstrukturierung des administrativ und militärisch verriegelten Mittelmeerraums. Die koloniale Metapher des Schiffs wird den prekären Booten der Harraga gegenübergestellt, die

weitreichenden Auswirkungen des stereotypen Kolonialfilms des frühen 20. Jahrhunderts in die Gegenwart geholt. Auf die kraftvolle Aufforderung der Harraga am Ende des dritten Kapitels, „die Schengener Grenze zu verbrennen – und zwar immer dort, wo sie sich aufrichtet“ (S. 273) in ihren vielen materiellen wie immateriellen Formen, folgt eine von Derrida geprägte Coda. Sie führt vom durchlöcherter Raum über den Dritten Raum als schwarzes Loch zu den Prozessen des Sendens und Empfangens von Nachrichten, die angesichts der Mordmaschinen der aktuellen Migrationspolitiken immer Botschaften des Todes implizieren. Kuster überlässt die Lesenden dem Schwindel(gefühl) der Zahlen der auf dem Mittelmeer bei der Überfahrt Umgekommenen. Sie verweist auf die Gewalt der Abstraktion und die Erinnerung wie Gegenwart der Versklavung von Menschen durch die europäischen Mächte. Zwischen Édouard Glissant und Jacques Derrida endet Kuster dennoch mit einer leisen Hoffnung auf ein anderes, obgleich abstrakt bleibendes Zusammenleben in Europa und an/auf/ohne dessen Grenzen auf der imaginär offenen See der Möglichkeiten und des Mittelmeers. *Viktoria Metschl*

Brigitta Kuster

Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas

Bielefeld: transcript 2018

344 Seiten

Streit und Lust oder „Another four-letter word: film“

Mit Annette Michelsen (1922–2018) und Enno Patalas (1929–2018) sind in diesem Jahr zwei Größen der Filmkritik von uns gegangen. Beide waren im Zuge ihrer publizistischen Tätigkeit auch an der Gründung einflussreicher Zeitschriften beteiligt: *October* (seit 1976) beziehungsweise *Filmkritik* (1957–1984). Während Letztere sich dezidiert dem Film widmete, handelt es sich bei der ersten um ein „peer-reviewed academic journal“, das zeitgenössische Kunst zum Thema hat, was dank