

Denkt euch doch selbst was aus!

Ein Gespräch zwischen Brigitta Kuster und Angela Melitopoulos
über Film und Migration

A: Der Aussagekörper der Migration ist ein stimmhafter, volatiler und über die Grenze getragener Körper, der im de facto Dasein des Papierlosen mit einer Poesie des in die Welt ›Geborensens‹ politisch spricht. Diese Poesie ist eine des ungefragten Daseins. Sie spricht in der Gegenwart als Moment einer ›Bildbahnung‹, eines Bildwerdens. Darin deuten die kleinsten Dinge einen großen Zusammenhang, was genau deshalb magisch ist, weil man erinnert, dass alles was da ist, miteinander verbunden sein könnte und wahrscheinlich, wie man vergessen hat, zusammen gehört. Das de facto Recht des Daseins ist dem de jure Recht der territorialen Staatsgewalt überlegen. Die Aussage »ich bin als Mensch geboren und habe ein Recht auf ein Dasein in der Welt« ist ein Grundrecht und bestimmt im Prinzip das Werden einer zukünftigen Politik, die sich jetzt noch unverhältnismäßig sträubt aber bereits als eine Politik der Vergangenheit erscheint.

Die Macht des politischen Aussage-Aktes eines Papierlosen, der hier sein Daseinsrecht einfordert, kann als zukünftiger und visionärer Zeitmoment mit einer politischen Aussage zusammen gelesen werden, die das Werden bestimmt. Das Dasein des Papierlosen zeigt, dass sich die Gegenwart seinem Werden öffnen muss.

Dieser poetisch-politische Akt der Aussage und die Art seiner Stimmhaftigkeit ist für einen Film ein cineastisches Wundermoment. Er ist die Antriebsmechanik einer diagrammatischen Bildproduktion¹, die sich im mikroskopischen, vor-repräsentativen bewegt, indem sie die Welt als Zusammenhang anspricht und skizzenhaft ein mögliches Dasein im Kosmos entwirft, das das Welttreiben und

<http://www.vice.com/de/vice-news/berlin-oranienplatz-refugee-camp-raeumung>



Abb. 1: Screenshot Archiv Kuster

die Menschheit mit einer Vision aus dem Hier und Jetzt anspricht. Das Erfinden der eigenen Subjektposition, formal wie auch inhaltlich, ist deshalb eine überzeugende Position. Die Stimmen der *Sans Papiers* im Film verschaffen sich den magischen Raum eines Bildwerdens über Bewusstseinsprozesse des Zuhörens, die sich anders gestalten als die des Zuschauens. (Man kann seine Augen schließen, aber wie verschließt man seine Ohren). Dieses Bildwerden beschreibt nicht nur sein Dasein oder einen ›Dort-Ort‹, sondern den prekären, unsicheren Raum eines empörten, schaffenden Zustands. Es ist eine unbekannte und neue Stimme, die sich einen Ort der Aussage verschafft, und damit eine Position im Territorium.

B: Die Stimme eines ungefragten Da-Seins, einer Politik des In-die-Welt-geborn-Seins, von der du sprichst, würde ich zum einen mit der Frage nach dem Recht (und ihrem »Abjekt«, dem, was bestimmte institutionalisierte Regeln verwerfen oder als unzulässig taxieren, also etwa die Figur des/der Illegalen hervorbringen) und der Gerechtigkeit, die im Zweifelsfall gegen jegliche Regel steht, ja stehen muss, verbinden wollen. Zum anderen scheint sie mir aber auch sehr verwandt und anschlussfähig an Ansätze aus feministischen Theorien und Politiken der Differenz und der Reproduktion, die die Körperlichkeit, die *corpo-reality* ins Zentrum stellen – statt etwa das Subjekt (welches auch und nicht zuletzt als Protagonistin von Politiken der Identität auftritt, der Einschreibung und der Anerkennung) zu adjustieren. Trotzdem denke ich, dass diese Auseinandersetzungen immer ausgehend von konkreten sozialen Erfahrungen geführt werden, die ich hier insbesondere vielleicht im Darüber-Sprechen nicht vorschnell abstrahieren möchte. Und ich bin gar nicht so sicher, ob diese Stimme dermaßen neu ist – aber du meinst ja auch Immer-wieder-Neu, da different. Ich denke, sie ist mindestens so alt wie das Flüchtlingsrecht, das sich seit dem Ersten Weltkrieg und den Verfestigungen nationalstaatlicher Grenzen herausgebildet hat... – Auf jeden Fall will ich deswegen hier erst ganz basal zurückkommen auf Frauen als soziologische Kategorie – oder – ich sag jetzt leicht abgewandelt lieber – Geschlecht als Vektor von Sozialgeschichte, wobei mir diese aus der Perspektive des Feminismus vielleicht ›frühen‹ Filme einfallen, die sich mit Migration und hierbei vor allem mit Arbeitsverhältnissen beschäftigen wie etwa *ARBEITEREHE* von Robert Boner, 1974 – der ausschließlich in einer Wohnung gedreht, das alternierende Nach-Hause-Kommen und vor allem das Essen und Schlafen eines immigrantischen Ehepaars, welches offenbar Schicht arbeitet, zeigt. Dann bin ich im Zuge meiner Recherchen bei »Projekt Migration«² auf diesen wunderschönen und wie ich finde einzigartigen Film *EMIGRAZIONE* (1979, 100 min., 1979, Produktion: Hochschule für Film und Fernsehen, München) von Nino Jacusso gestoßen, der sein Abschlussfilm an der HFF München war. Der Film eröffnet mit einer Szene auf der Treppe vor der Ausländerbehörde, in der der Filmemacher selbst die unterschiedlichen Aufenthaltsstatus (Saisonier-Ausweis A, Jahresaufenthalter-Ausweis B, Niederlassung-Ausweis C, Kurzaufenthalter-Ausweis L etc.) und ihre Bedingungen erklärt. Im Anschluss daran folgt der Filmemacher, der als 5-Jähriger mit seinen Eltern nach Solothurn in der Schweiz migrierte (der Titel ist

interessanterweise nicht Immigration!), je einen Tag lang mit der Kamera seinem Vater und seiner Mutter, bei der Fabrikarbeit, in der Freizeit, mit Kolleg_innen, zu Hause, um ihrem jeweiligen Verschieden-Sein gerecht zu werden, wie er sagt. – Ich mag diesen Film sehr, weil er eine warme und zugleich scharfe Analytik des Geschlechterregimes des Fordismus ist, die, wenn du so willst, eben auch im so genannt Privaten, in den Kulturen der Intimität Ausbeutungs- und Entfremdungsverhältnisse umfasst. Der Film hat einen öffentlichen, soziologischen Blick auf etwas, was sich unter dem Stichwort heteronormative Lebensverhältnisse zusammenfassen ließe, und ist doch auch von der Sichtweise eines Sohnes auf seine Eltern getragen, zugleich unaufgeregt normal nah dran und verwundert zuschauend auf dem Weg fort davon. Aus dem damaligen feministischen Lager kamen zur gleichen Zeit Filme wie etwa *IL VALORE DELLA DONNA È IL SUO SILENZIO* (Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen), Gertrud Pinkus, 1980, eine Mischung von Dokumentation und Fiktion um das Leben süd-italienischer Immigrantinnen, der allerdings ohne die Schwere deutscher Entsprechungen wie etwa von Helma Sanders-Brahms auskam und über den die Jury der Evangelischen Filmarbeit damals schrieb, er liefere »den von ihm angesprochenen Gastvölkern einen wichtigen Beitrag zum besseren Verstehen der Ausländer, zumal der Frauen unter ihnen, die nicht selten übersehen, unbeachtet, ja, missachtet, in ihrer Mitte leben.«³

Ich will mit diesen Beispielen zwei Dinge deutlich machen: Das eine ist die Frage nach den sozialhistorischen Perspektiven, in denen diese Filmbilder hergestellt worden sind und in denen sie adressieren – »die angesprochenen Gastvölker«. In gewissem Sinne wiederholt ja auch das Setting der Zeitschrift »Frauen und Film« mit einer Spezialnummer zum Thema »Migration« eine solche Perspektive, nunmehr allerdings durch die Art der Geschichtsschreibung und Perspektivierung, welche sicherlich tendenziell weniger genau berücksichtigt – das vermute ich, unterstelle ich, bin aber fast sicher, dass es zutrifft –, was historisch in den Migrant_innenkinos gezeigt und diskutiert worden ist oder etwa, was gegenwärtig von Flüchtlingen für Filme geguckt werden ... Ich habe da in einem informellen Flüchtlingslager in Igoumenitsa nach der Räumung USB-Sticks auf dem Boden aufgelesen mit Filmen drauf ... Anyway, was ich sagen will, die Perspektive »Migrationsfilm« birgt in sich bereits all jene Konflikte, von denen »Migrationsfilme« dann im Bezug auf ihre Motive handeln können. Insbesondere was die Geschichte der Migrantinnen angeht, sind viele der Filme aber auch von einer Art doppelten Ethnographisierung des Blicks⁴ geprägt: meist männliche, mehrheitsgesellschaftliche Filmemacher und Zuschauer – oder aber Feministinnen der Mehrheitsgesellschaft.

A: Natürlich sind Kategorisierungen der Soziologie unbedingt innerhalb des nationalen und euro-zentristischen Kontextes selbst Aussagen, an denen man die Ethnographisierung ablesen kann. Die Regierungstechniken funktionieren mit identitären Kategorien und sicher sind es genau diese Kategorien, mit denen auch die Filmförderungen diskutiert wurden. Leider. Die Verweigerung diese Kategorien zu bedienen – und man kann diesen Artikel über »Migration und Film«

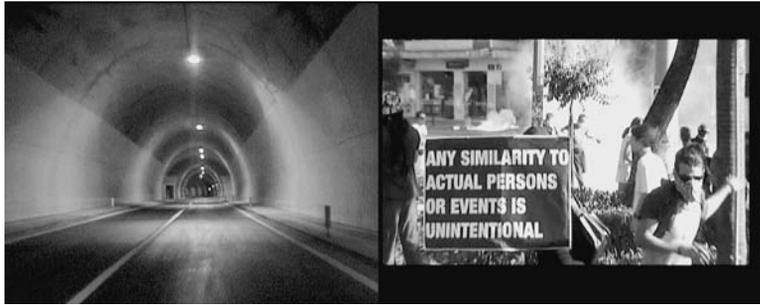


Abb. 2: CORRIDOR X (SURFACES OF AN OLD ARGUMENT, KOMMANDO X, PART 4)



Abb. 3: CORRIDOR X (TRAVELING THE TRAVEL, PART I)

selbst als ein spätes Symptom dazu sehen – hatte die zweite und dritte Generation immer im Kern angetrieben.

B: Der zweite Aspekt, auf den ich heraus möchte, bezieht sich auf die Frage der Erfahrung, die du in unserem Vorgespräch – auch als eine Achse der Differenz zwischen uns – aufgeworfen hast. Statt sie auf die Konstruktion oder Dekonstruktion eines Erfahrungssubjektes zu beziehen, welches dann in graduell abgestuften und zu bewertenden Ausbeutungsverhältnissen verarbeitet wird, möchte ich sie auf etwas beziehen, was sich in zahlreichen Filmen, die mir wichtig sind, zu zeigen scheint: Es ist eine Mischung und Gleichzeitigkeit von Verbindung und Distanz, Nähe und Dis-Identifikation, wie sie etwa für die so genannte zweite Generation der Migrant_innen typisch ist und zudem vielleicht nicht zuletzt als Artikulation im Zusammenhang mit repräsentationskritischen Diskursen und Politiken entstanden ist. – Ich erinnere hierzu etwa den für mich bedeutsamen Kurzfilm eines Bekannten, *NASCONDIGLIO – DAS VERSTECK* von Roberto Di Valentino-Vasques, 1995, der die eigenen Kindheitserinnerungen als *Sans Papier* von seinen Eltern in der Wohnung versteckt und allein gelassen, während diese zur Arbeit gehen mussten, verfilmt hatte. Eine solche, ich nenne sie versuchsweise hybride Perspektive zu entwickeln, wird noch komplexer, wenn es um die In/Differenz von Geschlechtlichkeit in der Migration geht. Erst die Arbeit von »Blickpilotin« in Berlin³, die 1997 unter dem Titel »Ohneland« ein Programm

mit Filmen von Immigrantinnen und Filmemacherinnen der zweiten Einwanderungsgeneration organisiert haben und 2003 mit ihrem Programm »My Migrant Soul«, wo ich zusammen mit Moïse Merlin Mabouna eingeladen war, unsere erste Videoarbeit RIEN NE VAUT QUE LA VIE, MAIS LA VIE MÊME NE VAUT RIEN (2002/03) zu zeigen, hat mich mit Filmen von Serap Berrakkarasu wie EKMEK PARASI – GELD FÜR'S BROT (1994), von Hatice Ayten wie GÜLÜZAR (1994) oder OHNE LAND (1995), von Sema Poyraz wie GÖLGE (1980) bekannt gemacht (ein explizit aus »Frauen«sicht gedrehtes Kammerstück wie der besser bekanntere 40 QM DEUTSCHLAND von Tefik Başer (1984)), und durch die Filmarbeit von Madeleine Bernstorff dann auch mit Filmen von Lisl Ponger, Hito Steyerl und dir natürlich. Das war die Zeit von PASSING DRAMA (1999) ...

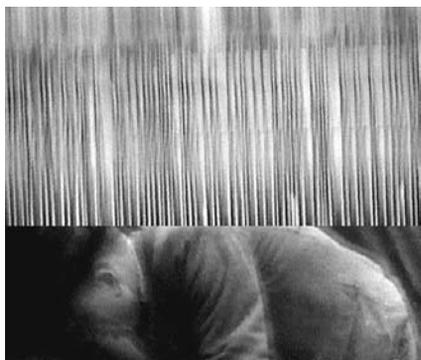


Abb. 4/5: PASSING DRAMA

A: Die Stimmhaftigkeit der Aussage war in meiner Videoarbeit PASSING DRAMA ein inhaltliches Kriterium, um zu lernen, welche Aussagen innerhalb einer über Generationen übertragenen Flüchtlingsgeschichte so lange gesprochen wurden, bis sie zum Refrain wurden. Der Gestus des Aussagenden, die Stimmelodien, das Milieu oder das existentielle Dasein, wird durch die Fragen der Polizei und der Behörden, mit denen der Flüchtling oder der »Illegale« zu tun hat, angezweifelt. Es drückt sich als ein taubes Gegenüber des Zuhörens aus und schreibt sich in sein Erzählen. Man will dem Flüchtling nicht zuhören, sondern ihn lieber loswerden.

Die Geschichte der Flucht wurde in meinem Videoessay PASSING DRAMA zum Refrain eines Exodus, der die Kleinasiatische Katastrophe als ein Hörbild oder ein Bild des Zuhörens erzählt, das sich über drei Generationen und vier Ländergrenzen hinweg bis in die dritte Generation erhalten hat. Die Stimmhaftigkeit, die Melodie der Stimme, die mit wenigen Sätzen die ethnische Säuberung vom Schwarzen Meer und den Exodus bis über Syrien nach Athen beschreiben, haben sich innerhalb der Familien weiter getragen. »Alle mussten gehen!« »Sie kamen mit Gewehren und sagten, »in 24 Stunden müsst ihr euer Dorf verlassen«, »Sie haben uns alles genommen«, »Wir kamen barfuß, ohne Schuhe«, »Überall starben sie, da, dort und dort« ... Solche Sätze, ich sage immer Sätze wie Steine, wurden von Generation zu Generation innerhalb der Familien und Flüchtlingsdörfer weiter getragen.

Sie sind wie Steine, die das Gedächtnis konstruieren, beschreiben aber auch die Taubheit einer Umwelt einer Geschichte gegenüber, mit der man die kleinasiatischen Flüchtlinge über Jahrzehnte alleine ließ.

Das Alleinsein des Flüchtlings ist auch heute einem tauben Gegenüber im Land der Ankunft geschuldet. Man weiß zwar, dass die Aussage des Flüchtlings nicht mehr aus der Welt genommen werden kann, deportiert ihn aber trotzdem. Die Aussage, die er macht und die Taubheit seines Gegenübers ist die unangemessene Haltung einer Staatsmacht, die vorgibt, nichts mit den Zuständen in der Welt zu tun zu haben, über die der Flüchtling spricht. Diese Taubheit wird in der Stimme und in den zukünftigen Geschichten des Papierlosen lebendig. Denn, wie Mihail Bakhtin annimmt, Ideen und Aussagen beginnen sich zu formen und zu leben und zu entwickeln, wenn sie sich in der verbalen Aussage erneuern, wenn sie in einen Dialog mit anderen Ideen oder mit Ideen von Anderen eintreten. »Human thought becomes genuine thought, that is, an idea, only under conditions of living contact with another and alien thought, a thought embodied in someone else's voice, that is, in someone else's consciousness expressed in discourse. At that point of contact between voice-consciousness the idea is born and lives.«

Dieser Moment des Dialoges spricht von einer zweifellosen Existenz eines »ungefragten« Daseins und auch von der Möglichkeit in irgendeiner Wüste zu beschließen hierher zu kommen.

Der Dialog zwischen Flüchtling und Behörde wird mit gesetzlich vorgegebenem Zweifel, rassistischer Ablehnung und moderner Überheblichkeit geführt, die zum Instrument der Vernehmung gehören. Auch wenn die Erzählung der Grenzüberschreitung des Flüchtlings nicht direkt sein Gegenüber anspricht, identifiziert er die nationalstaatliche Politik als Maschinerie der Ausgrenzung. Wenn ein Film mit solchen Aussagen das Theater der Bildgeschichten betritt, dann ist es auch ein Film über den lebendigen Sinn in der Maschinerie der Taubheit: eine sterbende Maschinerie, die von traurigen Experten bedient wird. Nach dem Verhör, wenn das taube Gegenüber den Arbeitsplatz der Vernehmung verlassen hat, wird diese Aufzeichnung als Bild oder als subjektive Einschreibung in der Stimme vom Publikum im Kino gesehen, das dann diese Geschichte der Taubheit verfolgt. Die Erzählung der Wanderungen über die Grenzen lokaler Nationalgeschichten hinweg ist eine Reihung unterschiedlicher Gegenüber in Bildern, die wandern. Es ist eine Geschichte des Zuhörens. Was ist denn eine Geschichte des Zuhörens im Film?

B: Was eine schöne und wichtige Frage! Und wie wahr, was du über die Taubheit sagst. – Soweit ich verstanden habe, ist dies auch eine der zentralen Aussagen der Lampedusa-Flüchtlinge, die gegenwärtig in Deutschland Anerkennung fordern, diese Taubheit von Medien und Politik gegenüber ihrer eigenen unmittelbaren Involviertheit in die Verhältnisse, die 2011 zur Flucht dieser Migrant_innen führte und die in Europa und hierzulande als *rescue* dargestellt wird. – Aber lass mich nochmals zurückkehren zur Geschichte des Migrationsfilms: Es mussten erst die *Cultural Studies* hierzulande ankommen; es mussten repräsentationskritische



Abb. 6/7: PASSING DRAMA

Ansätze laut werden, die nicht selten aus der migrantischen Selbstorganisation kamen, damit andere Perspektiven gehört und artikuliert werden konnten.⁶ Wenn wir uns diesbezüglich die *Timeline* der Darstellung und Zurschaustellung afrikanischer Kolonialmigrant_innen anschauen – also die Geschichte dieser Stimmbahnungen –, dann begleiten sie das deutsche Kino sogar bereits seit den 1920er Jahren und seit damals dauert auch der Kampf gegen koloniale und rassistische Stereotype⁷, wie er etwa in der Bewegung von Afro-Deutschen und Schwarzen in Deutschland um Sichtbarkeit und Selbstbestimmung seit Mitte der 1980er Jahre verstärkt artikuliert worden ist und die Arbeit von Filmemacherinnen wie etwa Branwen Okpako oder von Vereinen wie Schwarze Filmschaffende in Deutschland e.V. (SFD) prägt. – Ich denke, es geht hier um ein symptomatisches Paradox, nämlich dass das, was die Mehrheitsgesellschaft Migrationsfilm nennt, ein Film sein muss, der für sie erkennbar Migration verhandelt und somit gewissermaßen in ihre Politiken und Diskurse um Migration hinein passen muss und mehr noch, er wird diese Politiken vertreten müssen und zugleich das erheben, was du als Stimmbahnung und Bildbahnung in der Wanderung bezeichnest, und ich würde hinzufügen, als eine Filmsprache im Werden.

A: Die Fiktion von Territorialität zerreißt in der Bewegung. Dies könnte sich auch tripartig als poetische Beschreibung einer Reise bewähren, aber es ist der Riss, der die Spur der Wanderung zeichnet. Das Rissige, Lchrige, Fragmentarische, sich einer falschen Kontinuität bewusste Narrativ wird aus der Perspektive des Gegenübers – der Polizei, des Publikums, der befreundeten Mitstreiter – dann im Film selbst zum mächtigen Denken einer Grenze. Die Erzählung der Wanderung bewertet diese Grenze und seine Polizei als löchrigen Aussagekontext. Das Lchrige in der Aussage rückt sie in die Nähe von Aussagen all dieser anderen Verrückten, die der paranoiden Inquisition der Macht nicht antworten wollen, sondern sich ihre eigenen Welten erfinden. Mit Grenze ist nicht nur die geographische Grenze gemeint, sondern auch die Grenze der Kommunikation, der Sprache, des kollektiven Aussagegefges. Der Hegelianische Hebel der Sender-Empfänger Beziehungen, die sich in Subjekt-Objekt-Subjekt Rahmungen

entwerfen, betrifft die Mnemotechnik der Wanderer irgendwie nicht, weil sich diese im Außen oder im ›Ausland‹ der vorstellbaren Raum/Zeit Ordnungen und der sesshaften Norm des ›Inlands‹ bewegen. Das Werden der Linie, des Weges, der Erzählung aus der Sicht der Bewegung, beinhaltet ein sich ständig veränderndes Verhältnis zwischen den Mikro- und Makrostrukturen des Raumes und der Sprache.

B: Ich glaube aber, es geht genau nicht um eine zweiteilende Differenz, es geht genau nicht um Inland und Ausland, nicht um die Frage von Inklusion kontra Exklusion – auch nicht was den Raum des Politischen angeht, noch mehr weg von Hegelianismus und der Dialektik der Anerkennung, wenn du so willst, genau nicht um die Frage von Erfahrungs- gegenüber Konsum-Subjekt, Vaterlied oder Muttermelodie, sondern es geht um das different Werden in sich selbst – ausgehend von diesem Zwischenraum der Grenze, von dem du sprichst, wo alles jederzeit seine Richtung verändert kann – Verwandlung, Umkehrung und Verschiebung – beweglich, in den Zwischenräumen der Codes lebend, dem Weg den Vorrang gegenüber dem Zustand einräumend, Wege bahnend, sagt Michel de Certeau. – Und, lass es mich so sagen, vielleicht geht es sogar um eine Bewegung, die von den Regeln der Politik und den Institutionen der Einsichtigkeit nicht als Migration oder im Status als Asyl blockiert und gestoppt würde. Ja, in der Tat, diese Bahnungen, dieses Ritornell, das keinem Binarisierungsprojekt folgt, wird wieder erkannt, weil es einen erkennt – in der Tat ist es die Weise, ein Vibrieren, der Rhythmus einer a-signifikanten Differenz: Jedermann, alle Welt. – Ich bin mir nicht sicher, aber vielleicht ist es das, was die Migration antreibt, das, was ihr Begehrensvektor ist, der sie mit allem und allen verbindet?

A: Wahrnehmungsfixierungen innerhalb dessen, was als realer Raum bezeichnet wird, lösen sich auf. Die Produktion von Subjektivität, die an eine Bewegung gebunden ist, muss sich den fixen Positionen oder Rollen im Theater der Politik entziehen. An dieser Grenze der Kommunikation ist das Dasein nicht nur unbequem, sondern auch an der Grenze des Sinnhaften, eben dort, wo die Verhältnismäßigkeit der Positionen kollabiert. Es zeigt sich etwas Zweites oder Drittes. Etwas was Fiktion und Dokumentation weit über das dokumentarische Verständnis katapultiert. Und dieses Zweite und Dritte ist nicht das gelernte A und O der Filmförderer, die dem Prinzip »ein Erzähler, eine Geschichte, ein Ort« (so eine Produzentin und Jurymitglied der deutschen Filmförderung) folgt. Das Kollabieren des Sinnes wird ungerne gefördert. Wenn die Stimme des Flüchtlings das national-territoriale Theater der Politik lächerlich macht, und sich möglicherweise einen heterogeneren Zuhörerraum erobert und sich von der tauben Maschine abwendet, könnte man diese Grenze der Kommunikation als Dispositiv der Macht erkennen.

Ich spreche also von Bildbahnungen (auch in und von meinen eigenen Filmen), die das Experiment und den Kinoraum als eine »Couch der Armen« liebt.⁸

PASSING DRAMA ist ein Videoessay, in dem die aktive Geste einer experimentellen Aufmerksamkeit des Zuhörens von Fragmenten aus unterschiedlichen

existentiellen Territorien, die über Generationen hinweg repetiert werden, bis sie die nicht-verbale Qualität eines Wiegenliedes erlangt, das zur Kriegsmaschine wurde. Das klingt so, als ob man sich an seine eigene Geschichte im Traum erinnert. Das Wiegenlied ist selbst Methode einer Bildbahnung. Es gibt Bildrichtungen vor, einen Ort, für den das Bild agiert. Bilder wandern dann ebenfalls, sie überschreiten Grenzen, verweilen eine Weile, deuten auf andere Bilder, sie unterhalten sich und gehen spazieren. Das Wiegenlied ist ein Refrain für eine Aussageherstellung, die eine utopische Figur des sorglosen Daseins in den Raum stellt. Die Stimmhaftigkeit der Papierlosen fordert etwas ein, was die Grenze nicht beachtet, weil es durch seine Sprache den Raum selbst herstellt. Der Refrain der Migrationsbewegungen beschreibt das Dasein im Raum als primäres Recht der Existenz, etwas, das die Neuerung eines Politischen Raumes meint. Diese Position innerhalb der filmischen Erzählung beschreibt ein unbedingtes Vorwärts, eine Art Kreativekt oder auch Geburtsakt. Es gibt kein Zurück mehr, die Politik muss diese neuen Existenzen anerkennen.

In den 1990er Jahren wurden durch die Produktion von unabhängigen, experimentellen Filmarbeiten andere Zeiterfahrungen und Subjektivitäten wahrnehmbar, die den sesshaften Herrschaften einer Zeiterfahrung gegenüber gestellt wurden. Der Bewegungsfilm ist für die Herstellung neuer Fluchtlinien in der Filmbewegung genutzt worden. Es sind also auch Bewegungsfilme der Wahrnehmungspolitik, die sich als komplexe und fantastische *Lullabies* äußern, und die den sphärischen, molaren Raum der Aussage in Schwingung versetzen. »Nobody is illegal« richtet sich an den Kosmos und überläuft die Außenposition der männlich-bürgerlich-westlichen Figur der Freiheit. Die Bildbahnungen einer de-territorialisierten existentiellen Stimmmaschine, die als Aussagemaschine den Raum für ein ungefragtes Dasein herstellen möchte, drückt sich dann mit Mitteln aus, die das analytische Feld in Schwierigkeiten bringt. Derjenige, der woanders herkommt, zeichnet sich Derrida zufolge zunächst dadurch aus, dass ihm die Sprache, in der sich ihm gegenüber die Gesetze der Gastfreundschaft, etwa das Recht auf Asyl, seine Grenzen, seine Normen, seine Polizei usw. ausdrücken, fremd ist. In Anlehnung daran interessiert und berührt mich in der Tat, dass die Migration jene fremden Fragen aufbringt bzw. buchstäblich heranträgt, welche am äußeren Rand von Signifikanten liegen oder radikaler sogar, die Fähigkeit zur Signifikation an ihre Grenzen treiben. Was ich meine, ließe sich auch umschreiben mit: Was spricht die Migration? – Und sie spricht immer das Kommende, etwas, was in Derridas stark auf die Polis ausgerichtem Verständnis der Frage, was oder wer ein Fremder ist, beantwortet wird mit dem Rechtwerden der Gerechtigkeit.

B: Ja, und nicht von ungefähr ist es die Frage des Fremden bzw. aus der Fremde und an das Fremde, welche Jacques Derrida ins Zentrum seiner Ausführungen über die Gastfreundschaft⁹ stellt und zudem in die Nähe der Geburt einer Frage schlechthin rückt: Derjenige, der woanders herkommt, zeichnet sich Derrida zufolge zunächst dadurch aus, dass ihm die Sprache, in der sich ihm gegenüber die Gesetze der Gastfreundschaft, etwa das Recht auf Asyl, seine Grenzen, seine



Abb. 8/9: RIEN NE VAUT QUE LA VIE, MAIS LA VIE MÊME NE VAUT RIEN

Normen, seine Polizei usw. ausdrücken, fremd ist.¹⁰ In Anlehnung daran interessiert und berührt mich in der Tat, dass die Migration jene fremden Fragen aufbringt bzw. buchstäblich heranträgt, welche am äußeren Rand von Signifikanten liegen oder radikaler sogar, die Fähigkeit zur Signifikation an ihre Grenzen treiben. Was ich meine, ließe sich auch umschreiben mit: Was spricht die Migration? – Und sie spricht immer das Kommende, etwas, was in Derridas stark auf die Polis ausgerichtetem Verständnis der Frage, was oder wer ein Fremder ist, beantwortet wird mit dem Rechtwerden der Gerechtigkeit.¹¹

A: Bei unseren Videoarbeiten *PASSING DRAMA* (1999, Angela Melitopoulos) und *RIEN NE VAUT QUE LA VIE, MAIS LA VIE MÊME NE VAUT RIEN* (2003, Brigitta Kuster & Moïse Mabouna) geht es aus unterschiedlicher Sicht um einen Gestus der Resistenz gegenüber signifikanten Systemen. Eben dem signifikanten System des Dokumentarischen, das sich auf ein lokales Referenzsystem von Mehrheiten bezieht, welche die Geschichten der unzählbaren Minderheiten nicht integrieren kann. Zum Beispiel gegen Wahrheiten, die sich nur aus der regulierten Kommunikation des kulturellen Mainstreams nähren, die eine lokale Geographie aus nationalen Sprachen und Geschichten konstruieren, und zum Koordinatensystem aller Aussagen erklären. Darin ist das »Bra-bra« derer, deren Sprache man nicht versteht – (der Barbaren also) – dann ein unverständliches Murmeln. Die dagegen Murmelnden im Anti-chambre der Mehrheitsgeschichte sollen in ihrer Aussage historisch entwertet werden. Das als »Bra-bra« notierte Gemurmel kann niemals der Axiomatik des nationalen Theaters genügen. Die Aussage der Flüchtlinge, wenn sie erzählen müssen, woher sie kommen und warum sie hier sind, sind aus der Perspektive der Kulturproduktion unwirkliche, zweifelhafte Maschinen der Fragmentierung. Die Aussage »Europa hat mit der Nato Belgrad in die Steinzeit zurück bombardiert« (Aussage eines amerikanischen Militärs), die am eigenen Körper der Flucht in das Herz des Feindes (z. B. nach Berlin) getragen wird, soll ein individuelles Problem eines Menschen bleiben, der Pech hatte und zur falschen Zeit am falschen Ort war. Der Zusammenhalt seiner Logik muss jedem Detail standhalten. Die polizeiliche Untersu-

chung im Aufnahmeverfahren hat keinen Platz für seine Geschichte, dass dieser Krieg sein Land »in die Steinzeit katapultiert hat« und politische Verfolgungen ausgelöst hat. Seine Aussage wird so lange in Einzelsätzen geprüft, bis ihr Wahrheitsgehalt aus der Sicht der mehrheitspolitischen Vertretung, dieser Vertretung einer nicht unschuldigen Mehrheit, annehmbar ist. Dieses Verfahren der kafkaesken Einzelsatz- und Kontextüberprüfung, wirkt wie die dauernde Unterbrechung einer Rede. Alles wird auf seine Glaubwürdigkeit untersucht. Ein feindlicher paranoider Raum. Und die Glaubwürdigkeit bezieht sich immer auf diesen einen lokalen Raum der Mehrheit und seine lokale Kulturgeschichte. Da ist es wieder, ein filmisches Motiv einer ›Bildbahnung‹. Natürlich kann man diese Erzählungen niemals prüfen. Der extra-staatliche Raum der Kriegsnation will von den unzählbaren, noch nicht in die Wahrheit der Geschichte eingetretenen Ereignissen nichts wissen. Post-koloniale Zusammenhänge, denen man nicht den gesetzlichen Status der Wahrheit geben kann ohne Wiedergutmachungszahlungen zu riskieren, werden zum Produktionsort der Erzählung. Wer aber in dieses System der Verzweiflung als Erzähler eintreten muss, wie die meisten der Filmemacher mit diesem strahlenden »Migrationshintergrund« hierzulande, der produziert Gegenstrategien, um sich seiner Geschichte und seines Gedächtnisses zu versichern. Mnemosysteme, die mit Bild-Wort Montagen, mit imaginären Reisen durch Gedanken-Landschaften ad hoc abgerufen werden können und den Zuhörer in die Position eines Reisenden versetzen kann.

PASSING DRAMA verweigert sich der Idee, dass man eine Geschichte der Flucht, die den existentiellen Grund mehrerer Generationen miteinander ins Spiel bringt, vom Standpunkt der Aufnahme erzählen kann. PASSING DRAMA ist eine Montage-Arbeit. Ein Schnitt durch das Gedächtnis einer Flucht über drei Generationen und vier Länder hinweg .

Bei RIEN NE VAUT QUE LA VIE, MAIS LA VIE MÊME NE VAUT RIEN geht es noch mehr um einen Gestus der Resistenz gegenüber signifikanten Systemen. Bei PASSING DRAMA um die Frage, ob diese Form von Signifikanz überhaupt eine Rolle spielt. Es geht um die Aneignung von Mitteln, die sich aus einem subkulturellen



Abb. 10/11: RIEN NE VAUT QUE LA VIE, MAIS LA VIE MÊME NE VAUT RIEN

Kontext deuten, weil sich das Narrative immer im Vorfeld dessen bewegt, was signifikant wird – oder was überhaupt verhandelt wird.

B: Finde ich richtig und extrem wichtig, was du sagst! – Der »Standpunkt der Aufnahme«¹², dessen Idee ja ein eigentlicher Klassiker des Positionierungs-Appells an das »Dokumentarfilme politisch machen« geworden ist, ist doch eigentlich auch viel zu statisch, um dem zu begegnen, dem wir begegnen, wenn wir es mit Flucht und Migration zu tun bekommen ... Man verliert viele und vieles auf dem Weg ... – Trotzdem, was mich dabei am Handeln mit Film interessiert, ist, dass er immer einen Durchgang eines Nicht-Ortes, also auch eines utopischen Moments, zu einem anderen Ort erzeugt; ganz buchstäblich, man nimmt irgendwas auf und speist es in diesen dunklen Apparat ein, und von dort wieder raus, an den Ort des Films, der dann montiert wird, etwas zeigt, irgendwo gezeigt wird, vielleicht sogar irgendwo hin zeigt ... Das Faszinierende ist für mich dieser Durchgang von der Utopie, die keinen Ort hat, zur Heterotopie, wenn du so willst, die ein realer Ort ist, aber außerhalb aller Orte liegt. Es ist großartig, Konflikte, Unvorstellbares, Wünsche oder sowas, mit denen man selbst verwickelt ist, in so eine Maschine einzuspeisen.

A: Man muss fragen, was der eigene Zeiterfahrungsraum bedeutet – oder inwieweit die Diskussion in der Anthropologie über die Zeit, die ja im Zentrum der kapitalistischen Produktion steht, als differente Zeit eine Rolle spielt. Ich glaube, man kann Universalismus-Debatten aus der Anthropologie mit den Problemen von Zeiterfahrung durch die Migration und den Film diskutieren. Die Anthropologie als eine Maschine des *Otherings* wurde als Normierung der Zeitsysteme kritisiert. Aber auch wenn die Zeiterfahrung der Migration eine ist, die sich von der Zeiterfahrung der »Sesshaften« unterscheidet, gibt es, wenn man darin Film oder Medien als Raum der Konnektivität sieht, einzig das Problem, dass die Zeiterfahrung der Migration eine ist, die mit der Zukunft zu tun hat. Mit der virtuellen Zeit.

Ich bin der Meinung, dass trotz aller Verlangsamungs- und Filtereffekte, trotz aller Lager, die Subjektivitätsmaschinen sind, trotz all dieser Formen von Gewalt, die versuchen den Gestus der anti-kolonialen Erzählung in der Migration zu unterbrechen, ich glaube, dass trotzdem etwas ankommt. Und zwar genau durch den Film, der als Zeitmedium Formen der Repräsentation überläuft. Das ist genau der Punkt. Meiner Ansicht nach ist die diverse Zeiterfahrung im Film, oder sagen wir im Bewegtbild, nach wie vor eine starke politische Kraft.

B: Und dann auch die neue und separate Zeit des Films, die man über Differenzen hinweg teilen kann, das war ganz wichtig für uns bei RIEN NE VAUT QUE LA VIE, MAIS LA VIE MÊME NE VAUT RIEN. Eine Produktion des Neuen insoweit, als dass es etwas ist, was voneinander gesellschaftlich abgetrennter Plätze gemein sein könnte, etwas, was wir teilen konnten, ein Ort, an dem wir ein neues, ein nicht-diskriminierendes Sehen gesucht und erprobt haben. Etwas Neues für mich zudem insofern, als dass etwas über die Verhältnisse zum Ausdruck gebracht wird, was

die Mehrheitsangehörigen oder die Kompromisse mit der Mehrheitsgesellschaft nicht zum Ausdruck bringen können, obwohl sie damit zu tun haben. Hier wird etwas artikuliert, was mit mir zu tun hat, ohne dass es meines ist. Es ist also nicht mein Erfahrungsraum, aber mein/ein Potential meiner Lebensverhältnisse – das war für mich ein Geschenk, dass etwas davon bei mir ankam. Vielleicht ist Film und das Filmemachen ein besonders komplexer, unvorhersehbarer und wenn man Glück hat dichter Versammlungsraum der Vielfältigkeit von Stimmen, die von einem bestimmten Ort ausgehen, und indem sie sich hörbar machen, diesen Ort beschreiben, umkreisen und ausschmücken und sich gleichzeitig von diesem Ort abtrennen, um woanders hin zu gelangen. So beschreibt etwa Derrida die Sprache als »elle est [...] ce dont je pars, me pare et me sépare.«¹³

A: Man befasst sich also damit, weil man radikal nach Neuem sucht. Aber die Frage ist dann da, ob diese Form der – sagen wir – Untersuchung nicht so eine Art Luxusproblem darstellt. Aus der Perspektive der migrantischen Kräfte ist es die Frage, dass man immer wieder auf Verhältnisse zurück stürzt, in denen nichts mehr geteilt wird. – Dann sitzen die da, in ihren Kirchen und Gärten und haben wahnsinnig viel Sympathie, aber keine Rechte, also ...

B: Ja, denn Darstellung bzw. mediale Repräsentation sind immer auch politische Aushandlungs- und Kampfzonen. Artikulation ist dem nicht vor- oder nachgelagert. Wem gelingt es, mittels einer kulturellen Produktion seine Handlungsspielräume zu erweitern? – Und wir sollten bedenken, dass Migration und Flucht immer auch Orte der Anziehung des Rassismus und eines Spektakels der Differenz sind. Erinnere dich nur an *BLACK HAWK DOWN* (Ridley Scott, USA 2001). Dafür haben einige Flüchtlinge aus Mogadischu, im Transit in Marokko, wo der Film abgedreht wurde, den Job als Statist_innen gemacht. Aber auch etwa an *KENEDI SE VRACA KUCI / KENEDI GOES BACK HOME* (Serbien/Montenegro 2003), der erste aus der Filmtrilogie, die Želimir Žilnik zusammen mit Kenedi Hasani, einem Roma und Kriegsflüchtling realisiert hat, wobei die Filme alle ganz unmittelbar mit den ganzen Abschiebungs- und Einreisebeschränkungs- und Europäisierungsregimen interagieren und die machtvollen Übergänge zwischen Realem und Symbolischem bespielen.¹⁴ Genauso, aber weniger bewusst im Film und mit dem Film verhandelt der Fall Mujic Nazif, der als Darsteller seiner selbst große Erfolge feierte, die sich allerdings nicht in sein soziales Leben übersetzten, wobei hier die Berlinale ein Jahr nach der Verleihung des Silbernen Bären an ihn aktiv wurde und eine Anti-Abschiebe-Kampagne lancierte.¹⁵ Daher kam doch mal unsere Idee, *Story Telling Studios* in den Europäischen Grensräumen einzurichten ... Gut gefallen mir in diesem Zusammenhang die Überlegungen von Kelly Oliver¹⁶, die eben wie die Stimm- und Bildbahnungen, die sich im Film-Werden ereignen, von einer Zeugenschaft spricht, die gerade nicht in der Logik der Subjektivierung als Unterwerfung und in der Anerkennungslogik verfangen bleibt. Das ist der Unterschied unserer Phantasie von *Telling Studios* mit den Interviews der V/Erkennungs-Agenturen¹⁷ z.B. des Bundesamtes für Migration und Flucht ...

A: Also die Idee ist, die Grenze als Erzählraum zu öffnen, d.h. der Ort des Ereignisses ist die Grenze – hier zum Beispiel die Europäische Grenze. Wir möchten Erzählräume oder Story Telling Studios an der Europäischen Grenze öffnen, die zur Reflektion und Sammlung dienen. Es sollten Produktionsräume für Flüchtlinge oder besser für die Weltenwanderer sein, die ihre Geschichte selbst bearbeiten wollen, d.h. ihr Gedächtnis, damit es sich nicht allein durch polizeiliche Verfahren desubjektiviert, sondern, wenn man will, ausweitet, z.B. mit Archiven oder z.B. zu möglichen Filmskripts, die mehr über die Bedingung der Globalisierung und den Post-kolonialen Raum aussagen. (Anstatt Kenedi zu filmen, filmt Kenedi seine politische Geschichte selbst). Wie richtig gesagt wurde, ist die Grenze ein Raum der Subjektivierung, der vom Grenzregime beherrscht wird. Wenn die Flüchtlinge die ›richtige Geschichte‹ erzählen, um zu passieren, dann beginnen sie damit auch ihre eigene Perspektive zu verändern. Diese Kunsträume oder Studios sollen für Formen der Mnemotechnik oder der Performance (und, und, und ...) offen sein. Die Materialität der Stimme aus Phonems und Melodien sind ja die volatilen (flüchtigen) a-signifikanten Elemente, die für das Gedächtnis und die Erfahrung der Migrationsgeschichte wichtig werden. Über diese a-signifikanten Ebenen ist es möglich, Querverbindungen herzustellen, die nicht dem System der signifikanten Strukturierung durch neo-koloniale Medien unterworfen sind.



Abb. 12: ERASE THEM! – THE IMAGE AS IT IS FALLING APART INTO LOOKS



Abb. 13: ERASE THEM! – THE IMAGE AS IT IS FALLING APART INTO LOOKS

Ein Archiv für die Akteure – auch damit sie mit ihrer Fluchtgeschichte aus der Vereinzelung heraus treten können, wenn sie es wollen. Natürlich ist es der Akteur, der bestimmt, was aus seinem Material wird. Die Verwertung soll ja gerade nicht aus der Perspektive der medialen Verwertbarkeit innerhalb der Europäischen Zone strukturiert werden. Um das Subjekt/Objekt Verhältnis der Migrationsgeschichte ein wenig zu bearbeiten, ist die Verwertung Sache des Erzählers. Zunächst aber wird überhaupt klar, was diese Erzählung in der kulturellen und politischen Verwertung bedeuten könnte. Kooperationen sollen und können natürlich stattfinden. Es ist ein innovatives Projekt, das die Perspektive der Migranten als Perspektive der Kulturproduzenten vorstellt. Es

sollte ein ökonomisch mächtiges Instrument sein, das Wissensproduktion, anti-koloniale Geschichte, die Position der Migration als nicht-nationale Position und als künstlerische Recherche ermöglicht ...

B: Diese Überlegung ›antwortet‹ in gewisser Weise ja auch auf die Akkumulation und Verteilung von Bildern der Migration, die in Europa in Filmen und anderen audiovisuellen Medien die letzten Jahre vor sich geht. Lass uns versuchsweise zwischendrin eine Art evaluativen Blick auf die Filmproduktion der letzten 10, 20 Jahre werfen. Man kann ja die Migration auch von ihrer Präsenz im Film aus diskutieren. Dies würde dann die Frage aufwerfen, was für die Migration ihr Eintritt in den Film bedeutet, ihr Eintritt in die Repräsentation.

A: Fatih Akin ist sicherlich zu einem der wichtigsten deutschen Filmemacher geworden. Er hat die dramatische, emotionale, blutverschmierte Erzählung erneuert. Er sucht eine Art der Bohème-Verbindung Hamburg-Berlin herzustellen und ist jemand, der über Ton und Musik nachdenkt. Über Ton, Übertragung im Sinne der Generationen etc. Ich finde aber auch, dass nicht unbedingt der vörsprachliche, autistische Raum der Migrationsverhältnisse und ihrer Geschichte angesprochen wird. Es gibt wesentlichere Filme darüber. Man kann sagen, dass er mit einer gewissen Form der Langeweile gebrochen hat.

Aber ich weiß nicht, ob da nicht, der Mainstream mit plakativen Rollen befriedet wird und dadurch die mikropolitischen Mechanismen der unsichtbaren Macht im Hintergrund bleiben.

B: Als Fatih Akin 2004 den Goldenen Bären erhalten hat, musste er sich fragen lassen, ob er jetzt ein türkischer oder ein deutscher Filmemacher sei, ein migrantischer oder ein *deutsch-türkischer*, das waren auch noch Kategorien, die zur Verfügung standen – man hat sich schließlich darauf geeinigt, seine Filme als Beitrag zum deutschen Film zu labeln. In diesen Debatten spiegelte sich sicherlich auch die damalige Migrationspolitik der Zeit ... Im selben Jahr wurde nach langen Diskussionen das Zuwanderungsgesetz verkündet und damit das Ende der Ära von Deutschland als Nichteinwanderungsland ... Ein Gegenmodell eines migrantischen Filmemachers zu Fatih Akin in Deutschland ist vielleicht Thomas Arslan, bei dem mir scheint, dass seine Auseinandersetzung sich oft um das Zum-Verschwinden-Bringen der Differenz, die man mit ›Migration‹ bezeichnet und die nun mit dem Begriff des Migrationshintergrunds noch einen Vorhang feiern soll... Arslans Filme beschäftigen sich mit Alltag – und nicht zuletzt mit unterschiedlichen Genres: Gangster, Western, Familiendrama etc. ... Er bringt mich auf die Frage, ob nicht der Migrationsfilm selbst Genrequalitäten auszubilden begonnen hat, die es erschweren, die Differenzen zu erzählen, um die es gegenwärtig vielleicht geht ... ob nicht dieses Immer-Weitergehen-ohne-Anzukommen aus Arslans letztem Film GOLD als Western-Erzählung besser geeignet wäre, Immigrationsgeschichten in diese post-migrantische Gesellschaft zu erzählen.

A: Du meinst die in der Autonomie der Migration beschriebene politische Kraft?

B: Die Frage, die ich meinte, ist, wie die sozialen Verhältnisse der Migration sich zu so etwas wie einer kulturellen Ökonomie verhalten, die beide in die Filme, die als Migrationsfilme gelabelt worden sind, hineinwirken.

A: Für einen großen Zeitraum waren Formen der migrantischen Artikulation im Film an eine historische Aufarbeitung des Faschismus und Nazismus angeschlossen. Wir sahen die Bilder der Gastarbeiter, die ankommen und medizinisch untersucht wurden. So wie die Bilder von Häftlingen in Lagern, die von einer Auswahlkommission von Ärzten eingeteilt wurden. In jene, die leben und jene, die nicht mehr leben durften. Diese Bilder gehören zu den Aufarbeitungsfilmen der 1960er und 1970ern, in denen man die Motive der Nummerierung, des Anstehens, der Kategorisierung, der Entmenschlichung durch den institutionellen Apparat ein Bild gegeben hat. Das ist ein antifaschistisches oder antinazistisches Projekt gewesen, das sicherlich für die Kulturproduktion Deutschlands relevant war, insofern es aus einer anderen Perspektive das Problem, warum und wo der Nazismus überlebt hat behandelt. Z. B. der Film *DIE INDUSTRIELLE RESERVEARMEE* von Helke Sanders-Brahms. Die Migration der 60er und 70er Jahre wird in der Fortsetzung der Zwangsarbeitergeschichte aus dem 2. WK gelesen. Trotzdem hat man die Geschichte der Migration nicht aus der Perspektive der Zwangsarbeit angenommen. Das war und ist aufgrund des Argumentes der Singularität der Lagergeschichte im Zweiten Weltkrieg fast untersagt. Trotzdem gab es in der Zwangsarbeit Macht und Kontrollverhältnisse, die sich strukturell in der aktuellen Politik gegen die Papierlosen fortsetzen. Entzug der Papiere, Festsetzung des Wohnortes, Illegalisierung der Hilfe für Papierlose. Die Lager der Zwangsarbeiter waren den Gastarbeiterlagern in den 1950er Jahren nicht unähnlich und manchmal identisch. Insofern kann man sagen, dass es da einen Schnitt gegeben hat, d. h. wenn man ›post-migrantisch‹ sagt, dann ist dieses Projekt über die Migrationsverhältnisse der Zwangsarbeit im Nazismus irgendwann zum Stoppen gekommen, z. B. über Fatih Akin.

– *Unser Freund Vassilis S. Tsianos schließt sich unserem Gespräch an:* Eine kleine Häresie, auch wenn das politische und ästhetische Projekt der Anerkennung der migrationsgeschichtlichen Erinnerung absolut begrüßenswert ist. Kann es aber sein, dass das Genre Migrationsfilm eine besondere Umgangsweise mit Proletariat darstellt? Also der Zusammenhang von Migration und Film ist in der Regel ein Zusammenhang von Film und Subproletariat, die sonst im deutschen Kino die letzten 20, 30 Jahren nur ins Lächerliche gedreht wurde. Die Häresie besteht in der Frage ob die Repräsentation von Migration im deutschen und auch im europäischen Kino eigentlich das schlechte Gewissen der europäischen oder deutschen Filmwelt ist bezüglich ihres eigenen Nicht-Umgangs mit ihrer nationalen Arbeiterklasse.

B: Ich finde, diese Überlegung vergisst den Kolonialfilm und seinen Zusammenhang zu Proletariat und Subproletariat – Von daher finde ich es zu einfach, das

Nationale gegenüber dem Migrantischen zu denken, ohne den dritten zentralen Term des 20. Jh., nämlich die Kolonie. Aber in der Tat, die Arbeiterklasse ist repräsentationspolitisch gesehen immer ›Irgendwo anders‹, sie wird tendenziell immer aus dem Raum der politischen Repräsentation ausgeschlossen; in diesem Sinne ist vielleicht deine Beobachtung auch wiederum zutreffend. – Die Migrantin ist ja auch so eine unscharfe Chiffre, die für Vieles eintreten kann, und der Begriff selbst birgt gewissermaßen all jene Konflikte, die ausbrechen, wenn er mit dem Bindewort ›und‹ Evidenz erzeugen soll.

A: Der Begriff Proletariat selbst birgt derartig extreme kategorische Unterschiede; das Subproletariat und das Proletariat sind nicht auf der gleichen Ebene angesiedelt. Das Proletariat hat über die Gewerkschaften Vereinbarungen geschaffen. Das Subproletariat entsteht in den neuen Antworten des Kapitals, um diese Rahmenbedingungen auszuschalten. Das Subproletariat ist und war ohne Schutz.

B: Manche der ersten deutschen Filme, in denen die Gastarbeiter_innen vorkommen, scheinen mir allerdings zu zeigen, dass sie von etwas zu sprechen versuchen, was sie nicht als soziale Klasse erfassen und einordnen können. Abgesehen von Fassbinder vielleicht. Und das andere ist die Frage, dass die Geschichte solcher filmischer Versuche – der letzte war dann vielleicht KUHLE WAMPE (Sláta Dudow, D 1932) – mit dem Nazismus zum Verstummen kommt. Da ging es doch darum, das Proletariat als Konzept und Bild in die Nähe subproletarischer Fragen zu bringen – oder umgekehrt.

A: Ja, Fassbinder, das stimmt, hat die Frage des Faschismus anhand der Figur des migrantischen Subproletarischen aufgegriffen. Großartig.

B: Ich glaube aber, dass wenn wir die Geschichte so perspektivieren, dass wir dann Gefahr laufen, ein Deutschland zu zeichnen, was so wenig europäisch ist, dass es zahlreiche weitere Kontexte, in denen es auch steht, über sich selbst vergessen hätte. Z.B. steht die Immigration in der Nachkriegszeit in der Schweiz ganz deutlich in einer Kontinuität des Antifaschismus und dann des kommunistischen Projektes der Arbeiterschaft. Die *Colonie Libere Italiane in Svizzera* waren die zentrale Anlaufstelle der immigrierten Arbeiter_innen ... In Italien und vor allem in Frankreich ist Arbeiterschaft sehr deutlich verbunden mit der kolonialen Frage – diese Aspekte lassen sich interessanterweise z.B. auch bei jemandem wie Antonioni ziemlich deutlich nachzeichnen. – Und *last but not least* reden wir von Deutschland hier als Westdeutschland; DDR-Filmreferenzen habe ich einfach auch viel zu wenige, damit ich sie hier aufführen könnte ...

A: In den letzten Jahren arbeitete ich an einem Projekt über Archive und ihre performative Auslegung im Kinoraum, der zu einer Art öffentlichen Postproduktionsstudio umgebaut wird. Das Format heißt ›Möglichkeitsraum‹. Es sollen die möglichen, virtuellen im filmischen Dokument liegenden Erzählungen *live* in einer Doppelprojektion, Soundmix, und Stimme miteinander verschalten. Ich

untersuchte verschiedene Archive und lud Gäste ein die sich mit diesen Archiven auskannten, und bat sie sich in die Rolle des ›neuen Archivars‹¹⁸ zu denken. Das Projekt ist aus dem Gestus meiner Filmarbeit über die Erzählungen in der Migration entstanden – also dass jemand z.B. 5 Bilder in seiner Tasche hat, die er überall mithin trägt und sie immer wieder hervorholt, um von seinem Leben zu erzählen. Wir haben PASSING DRAMA im Möglichkeitsraum mit griechischen Filmen aus dem Arsenalarchiv aktualisiert. Wir zeigten Ausschnitte, lasen und kommentierten Texte von Yannis Ritsos und mixten *live* Musik zum Filmsound von PASSING DRAMA. – Ich erwähne das, weil es um eine kartographische, migrantische und kinematografische Praxis geht. Und wir sind dabei, von da ausgehend ein Projekt unter dem Stichwort *Film-Werden* zu entwickeln und für eine Performance und eine Ausstellung in Hamburg zu konkretisieren. Hierbei geht es darum, das Möglichkeiten stiftende Potential ästhetischer und migrantischer Praxen zu verbinden. Dies bedarf einer veränderten zeitlich/räumlichen Anlage der Screen-Matrix.

B: Das Film-Werden ist für mich genau diese oben bereits erwähnte Schnittstelle zwischen Realem und Symbolischem, die auf eine post-repräsentationspolitische Anlage oder wie du sagst Screen-Matrix hinausläuft. Dabei geht es auch darum, die Geschichte der Migration neu zu schreiben als eine Geschichte der Einsprache gegen die Beraubung von Geschichte, indem all diese Geschichten der Migration, die im Alltag weitergereicht werden, zum Schweigen gebracht werden. – Ausgangspunkt hierfür ist John Bergers und Jeans Mohrs Projekt A SEVENTH MAN¹⁹, das, was wir unter dem Stichwort »Der erste Blick« aktualisieren wollen. Es geht dabei also nicht so sehr um das klassische Argument, dass die Geschichte die Geschichte der Sieger sei, sondern darum, dass mit Migration eine allzu oft gewaltsame Beraubung derjenigen Dinge verbunden ist, aus denen Geschichte üblicherweise entsteht: z.B. Orte und andere Materialisierungen, z.B. Archive, Verhältnisse der Transmission und andere kontinuierlich bildende Institutionen. – Wenn sich an diesen Stellen Brüche, Verluste und andere Abgründe auftun, dann verbinden sich Geschichten mit der Vorstellungskraft und der Kraft des Fabulierens. Damit ist hier keinesfalls ein psychoanalytisches Imaginäres gemeint, sondern wir setzen uns auf die Spur des ästhetischen Paradigmas in der Folge Felix Guattaris, das die Kraft, die Realität mit neuen Möglichkeiten aufzuladen oder anders: Operationen auf der Ebene des Virtuellen meint. Die migrantische Operation, eine Vergangenheit zu stiften, ist ein transversaler Vektor, sie ist nie auf dem Weg der Integration in eine wie auch immer geformte Staatlichkeit; sie entspricht nicht der Geschichte, die üblicherweise eine gemeinsame Herkunft konstruiert oder erinnert, sondern der Möglichkeit, den Fuß in der Welt neu und erneut aufzusetzen – *de prendre un nouveau départ*. – Oder wie François Tosquelles, mit dessen Archiv ihr für die Video-Installation DÉCONNAGE (Angela Melitopoulos & Maurizio Lazzarato, 2011) gearbeitet habt, so wahnsinnig toll ausdrückt:

Wenn man sich in der Welt bewegt, ist das, was zählt, nicht der Kopf, sondern die Füße. Man muss wissen, wo man die Füße aufsetzt. Sie sind die großen Leser der Weltkarte, der Geographie. Man geht ja nicht auf

dem Kopf! Die Füße sind der Ort, von dem ausgehend Spannkraft entsteht. Deswegen fängt jede Mutter damit an, die Füße zu kitzeln. Es geht darum, aufrecht zu stehen, eine Verteilung des Tonus' zu veranlassen, um irgendwohin zu gehen. Aber du gehst mit den Füßen dorthin, nicht mit dem Kopf!²⁰

Anmerkungen

- 1 Mit diagrammatische Bildproduktion ist nicht einfach die Darstellung einer Vektorgrafik gemeint, sondern eine Bildproduktion, die sich nicht nur als Repräsentation versteht sondern auch als Funktion, zum Beispiel als mnemotechnische Funktion, wie dies zum Beispiel in den Kartographien der Wanderwege autistischer Kinder von Fernand Deligny zu sehen ist. Der Begriff der diagrammatischen Bildproduktion spielt eine zentrale Rolle im Denken von Félix Guattaris, das Konzept des Diagramms erscheint in den *Tausend Plateaus* und in anderen Texten Guattaris.
- 2 http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/trans_und_inter/archiv/projekt_migration.html; 16.08.2014.
- 3 Siehe http://www.film-des-monats.de/sites/default/files/pdf/12_1980.PDF, 16.08.2014.
- 4 In Anspielung an den Begriff der doppelten Vergesellschaftung in der Migration, den Encarnación Gutiérrez Rodríguez prägte (etwa mit ihrem 1999 erschienenen Buch *Intellektuelle Migrantinnen – Subjektivitäten im Zeitalter der Globalisierung*), um das Spannungsfeld von Ethnisierung und Vergeschlechtlichung, mit dem Migrantinnen konfrontiert sind, zu adressieren.
- 5 Verein zur Förderung feministischer Filmbildungsarbeit e.V., www.blickpilotin.de.
- 6 Siehe dazu auch etwa das Filmprogramm »Familienbande« von Madeleine Bernstorff und Marion von Osten für »Projekt Migration« 2005, in dessen Broschüre es hieß: »Das Herkunftsland als »vormodernes« Hinterland ist ein Topos, der sich durch die Filmgeschichte zieht. Sexuelle Unterdrückung in traditionellen Familienstrukturen wird seit Beginn des Migrationsfilms ethnisiert, und das auch in Filmen, in denen ein »frauenbewegter« Gestus ein allgemeines »fremdes« weibliches Schicksal behauptete. Die Erzählform von Migration im Film reproduzierte so lange Zeit das Muster, die Protagonisten der Handlung als ihr Schicksal Ertragende darzustellen. Der Migrantin kam darin eine zentrale Rolle zu. Das Bild von vormodernen, traditionellen Familien- und Geschlechterverhältnissen, vom ungelerten Arbeiter/Bauer-Mann und der unterdrückten Frau, blieb hartnäckig präsent und dient bis heute zur Funktionalisierung. Eine ganze Serie von Filmen musste etwas symptomatisch »durcharbeiten«, bevor andere Erzählstrategien möglich wurden.« (<http://koelnischerkunstverein.net/wp/familien-bande/>, 13.08.2014.)
- 7 Siehe dazu Nagl, Tobias: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München 2009.
- 8 Félix Guattari definiert in seinem Artikel *Le Divan des Pauvres* das Kino als bessere Form der psychoanalytischen Funktion. Guattari, Félix: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Berlin 2011.
- 9 Derrida, Jacques: *De l'hospitalité*. Paris 1997.
- 10 Ebd., S. 21.
- 11 »le devenir-droit de la justice«, ebd., S. 69.
- 12 Titel des jüngst erschienenen Sammelbandes: Hering, Tobias (Hg.): *Der Standpunkt der Aufnahme. Positionen politischer Film- und Videoarbeit / Point of View. Perspectives of political film and video work*. Berlin 2014, Archive Books in collaboration with Arsenal – Institut für Film- und Videokunst e.V.
- 13 Derrida, *De l'hospitalité*, S. 85.
- 14 Die beiden anderen Filme der Trilogie sind *KENEDI, LOST AND FOUND* (Serbia and Montenegro, 2005) und *KENEDI IS GETTING MARRIED* (Serbien, 2007).
- 15 Siehe auch den taz-Artikel »Tausche Silbernen Bär gegen Leben«, <http://www.taz.de/!131477/>; oder: http://www.tagblatt.de/Home/kino/ausder-filmwelt_artikel,-Berlinale-will-Abschiebung-des-Schrottsammlers-aus-dem-Kinofilm-verhindern-_arid,244927.html; 16.08.2014.
- 16 Oliver, Kelly: *Witnessing Beyond Recognition*. Minneapolis 2001.
- 17 Vgl. Heidenreich, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld 2015.
- 18 Möglichkeitsraum, im Rahmen des »Berlin Documentary Forums« (HKW 2010) und des »Living Archive« Projektes (<http://www.arsenal-berlin.de/living-archive/projekte/living-archive-archivarbeit-als-kuenstlerische-und-kuratorische-praxis-der-gegenwart/einzelprojekte/angela-meli>

topoulos.html und <http://www.arsenal-berlin.de/kalender/filmreihe/article/4113/2796.html>; 16.08.2014).

- 19 Berger, John; Mohr, Jean: *A Seventh Man*. New York 1975.
- 20 Tosquelles, François: Déconnage und »Une politique de la folie«, in: *Revue Chimères*, Automne 1991, N°19. ÜdA. Originaltext: »Quand on se promène de par le monde, ce qui compte ce n'est

pas la tête, mais les pieds! Il faut savoir où on met les pieds. Ce sont eux les grands lecteurs de la carte du monde, de la géographie. Ce n'est pas sur la tête que tu marches! Les pieds sont le lieu de ce qui deviendra le tonus. Voilà pourquoi toute mère commence par faire des chatouilles aux pieds. Il s'agit de tenir debout, de faire une distribution du tonus pour aller quelque part. Mais c'est avec les pieds que tu y vas, pas avec la tête!«

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot Archiv Kuster

Abb. 2: CORRIDOR X von Angela Melitopoulos SURFACES OF AN OLD ARGUMENT, KOMMANDO X PART 4. Montage aus dem kollektiven Datenbankprojekt TIMESCAPES B-ZONE. Bild links: Angela Melitopoulos, Loiblpass 2004; Bild rechts: Hito Steyerl, Thessaloniki 2003

Abb. 3: CORRIDOR X von Angela Melitopoulos TRAVELING THE TRAVEL, PART 1. Montage aus dem kollektiven Datenbankprojekt TIMESCAPES B-ZONE.

Bild links: Angela Melitopoulos, Super 8, 1971; Bild rechts: Octay Ince, Hakkari 2004

Abb. 4–7: PASSING DRAMA, Videoessay von Angela Melitopoulos (66 min, PAL, Digibeta, 1999)

Abb. 8–11: RIEN NE VAUT QUE LA VIE, MAIS LA VIE MÊME NE VAUT RIEN (Brigitta Kuster, Moise Merlin Mabouna, Video, 24min, 2002/03)

Abb. 12 & 13: ERASE THEM! – THE IMAGE AS IT IS FALLING APART INTO LOOKS (Brigitta Kuster, Video, 8 min, 2013)