



wird *bordercrossing* in „Grenze filmen“ nicht als Metapher, sondern als Metamorphose verstanden: als Transformation im/des Transit/s.

Vor einem Jahr schrieb Brigitta Kuster an ebendieser Stelle über „Europas Grenzen und die mobile undercommons“ (TzK, 105, 2017, S. 118–125). In ihrem Beitrag geht sie von der Aporie aus, dass jedes Sprechen über die Kontrolle und Steuerung von Migration auf den Zusammenhang von Territorium, Staat und Statistik rekurriert. Zwei Formen der Exklusion definieren dieses Feld: „Man wird gezählt, oder man zählt nicht.“ (Ebd., S. 119) Dagegen steht die Fähigkeit, grenzüberschreitende Mobilität entgegen staatlichen Intentionen

und Restriktionen zu realisieren. Dagegen stehen die Kämpfe der Migration, deren Infrapolitiken der Mobilität Kuster als *mobile undercommons* begreift. Sie stellte daher die notwendige Forderung auf, den Blick auf das Unverfügbare, das Unerwartbare, das Unzählbare der Migration zu richten, das sich innerhalb dieser kontrolltechnischen und identifizierenden Apparaturen organisiert: „Der Überschuss der Migration ist zugleich ihr Minderwerden als *peuple qui manque*“ (Ebd.). Dieser Figur des „Volkes, das fehlt“ aus Gilles Deleuze’ zweitem Kinobuch nimmt sich „Grenze filmen“ erneut an, wie auch andere Denkfiguren von Deleuze und Félix Guattari das Buch wesentlich informieren. Dieses „Volk“ ist jedoch keines, das kommt, das die Herrschaft oder die Mehrheit erobert, sondern eines, das stets im Werden ist. Ein Werden, das sich den Zählungen, auch der ungezählten Toten des „Schwarzen Mittelmeers“ (Alessandra DiMaio, in: Kuster 2018, S. 295), grundsätzlich entzieht, deren „Nachbuchungen“ (S. 295) den „Tod dieser Leben“ (Ebd.) nicht zu bergen vermag. Das Werden, das auch in den audiovisuellen Produktionen, die das Buch in den Blick nimmt, stattfindet und sich „als offensiver Riss im herkömmlichen Angebot von Darstellungsweisen, der durch migrantische Umwidmungs- und Aneignungsweisen vollzogen wird“ (S. 20) zeigt, steht der Gewalt der rechnenden Abstraktion entgegen. An anderer Stelle bezeichnet Kuster dies als „dem Gang der Boote der *Harraga* treu sein. In ihren Kielwassern erschütterungsdenken.“ (S. 302)

Den *Harraga* widmet Kuster sich im dritten Kapitel, in dem sie sich nicht zuletzt explizit mit der Frage des Rassismus befasst und damit, wie aus dieser von der „Gesichtsmaschine“ (Deleuze/Guattari) erzeugten Gewalt, aus diesem Bildkader,

herauszutreten sei. Wie das Gesicht auflösen?, fragt sie und bewegt sich vom Transit zum *traversée*, zu transversalen Bewegungen, deren Quergehen nicht als Überqueren in der Erwartung eines Ortes der Ankunft zu verstehen ist (S. 195). Dabei dient das Meer, genauer seine Ortlosigkeit, als Ausgangspunkt für die Frage nach den Filmen der Überquerung (S. 197), zu denen die *Harraga*-Videos zählen. *Harraga*, so Kuster, „ist keine vorgestellte Welt, sondern unmittelbar Welt schaffend. *Harraga* ist migrantische Potenzialität.“ (S. 260) Mit dem Blick auf das Meer, mit der Abwendung von den Rassierungen durch die Gesichtsmaschine, taucht eine neue Perspektive bei Kuster auf, die sich jedoch im ersten Teil des Buches schon angedeutet hat, in der Beschreibung des wirbelnden Tanzes von Stavros in Elia Kazans „*America, America*“ (USA 1963): Zu den Bildern gesellen sich die zirkulierenden Lieder und Songs. So wechselt Kuster nach ziemlich genau zwei Dritteln des Buches fließend von Tariq Teguias „*Inland/Gabbla*“ (Algerien 2008) zu „*Gibraltar*“ des Rappers und Poeten Abd al-Malik, dessen *jeune noir* in einen wilden Tanz ausbricht, der seinem Aufbruch vorausgeht – oder diesen bedingt? Unklar bleibt, ob Kuster sich hier auf den Songtext oder das Musikvideo bezieht, eine Unschärfe, die programmatisch zu verstehen ist, insbesondere wenn es um die *Harraga*-Videos geht. Einige ausgewählte Songtexte sind daher auch im Anhang des Buches abgedruckt: Text, Gesang, Worte, Bilder, Sound, Musik und deren Verfügun g stehen für die Bewegungen der Migration nicht als Vereindeutigung, sondern um die „Durchlöcherung der zeit-räumlichen Aufspannung“ (S. 303), sie betonen also das, was Kuster mit dieser beeindruckenden Schrift als die Empirie der Affektik begreift und womit sie eine

Verschiebung vornehmen will, die gerade in den Momenten des „Grenze-Filmens“ sich wegbewegt von „der Wahrnehmung, Kontemplation oder Erläuterung hin zu einem Handlungsvermögen“ (S. 254) und damit weg von den gängigen Ineinssetzungen von Migration und Film in einem Bild, das zu erkennen ist und zu erkennen gibt. Ein Handlungsvermögen also, das die Bewegungen der Migration – und was davon zu sehen und zu hören ist – als Kommendes begreift, das „die europäische Grenze“ auf die „Grenze Europas“ hin öffnet (S. 303).

Brigitta Kuster, „Grenze filmen: Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas“, Bielefeld: transcript, 2018.

Anmerkungen

Kusters Schrift ist in der von Ulrike Bergermann herausgegebenen Reihe „post_koloniale Medienwissenschaft“ bei transcript erschienen. In derselben Reihe ist auch mein Buch „*V/erkennungsdienste*, das Kino und die Perspektive der Migration“ (2015) erschienen, in dem ich, wie auch an anderer Stelle, diese These zentral aufgreife. Allerdings fordert Kusters Argumentation meine Arbeit auch grundsätzlich heraus. So bezeichnet sie in der von mir zum Thema Migration herausgegebenen Zeitschrift *Frauen und Film* die gängige thematische Verlinkung (also auch durch die thematische Ausrichtung des Heftes) als „sozialhistorische Perspektive“. „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.“ („Denkt euch doch selbst was aus!“, in: *Frauen und Film*, 67, 2016, S. 73–92, S. 75).

2 Kuster befasst sich neben Spielbergs „*Terminal Man*“ mit fünf weiteren Filmen.