

Rezension: Grenzüberschreitendes Kino - Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung

Alkin, Ömer

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Alkin, Ö. (2021). Rezension: Grenzüberschreitendes Kino - Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung. [Rezension des Buches *Grenzüberschreitendes Kino: Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung*, hrsg. von D. González de Reufels, A. Rabing, & W. Pauleit]. *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*, 20(34), 111-115. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-74096-0>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Rezension *Review*

González de Reufels, Delia / Rabing, Angela /
Pauleit, Winfried (Hrsg.)

*Grenzüberschreitendes Kino. Geoästhetik, Arbeitsmigration
und transnationale Identitätsbildung.*

Ömer Alkin

Dr. phil., Medien- und Kulturwissenschaftler; aktuell Projektleiter im DFG-Projekt „Ästhetik des Okzidentalismus“ (Kurztitel) am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; Lehrbeauftragter am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zuletzt erschienen: „Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos“ (Bielefeld, transcript 2020); Forschungsschwerpunkte: Migration und Film, globale Identitätspolitik (Okzidentalismus), Medienästhetik, Visual Culture, Postkoloniale Theorie, Postmigration, digitale Bildung.

Angesichts der globalen Relevanz soziomaterieller Bewegungsvorgänge wird das Grenzkonzept in einer spezifischen Tragweite wichtig, da – so könnte eine philosophische Minimalprämisse lauten – ohne Grenzen nichts möglich ist. Mit dem Sammelband „Grenzüberschreitendes Kino“, der aus dem Bremer Symposium zum Film 2018 entstanden ist, liegt nun ein Buch vor, das den Zusammenhang von Ästhetik und Grenze vom Dispositiv Kino aus denkt und hierbei drei Schwerpunkte ins Zentrum stellt, die zugleich den Untertitel des Sammelbandes ausmachen: Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung.

Entlang dieser drei Konzepte gestaltet sich auch die Gliederung des Buchs, sodass unter den drei Schwerpunkten jeweils die Beiträge situiert sind. Allerdings ist das Vorwort nur sehr kurz, sodass Leser*innen dazu angehalten sind, über die Beiträge selbst die argumentativen Rückbezüge zum übergeordneten Konzept des „grenzüberschreitenden Kinos“ herzustellen. So widmen sich die ersten vier Texte der „Geoästhetik: Grenzüberschreitung als ästhetischer und erkenntnistheoretischer Prozess“. Die ersten beiden Beiträge gehen hierbei eine argumentativ komplexe Allianz ein, die grundsätzlich überzeugend

ist. Der erste Beitrag von Matthias Christen und Kathrin Rothemund versteht Kino als einen ästhetischen Möglichkeitsraum, dessen grenzüberschreitende Leistung darin bestehe, Visionen von Gemeinschaften zu entwerfen, die „über deren Grenze hinaus in kinematografische Rezeptions- und Erfahrungsgemeinschaften“ (S. 23) verlängert würden. Anhand der Analyse des chinesischen Films „The World“ (2004) von Jia Zhangke und Philip Scheffners experimenteller und im Sammelband in mehreren Beiträgen verhandelten Doku „Havarie“ (2016) zum Thema Flucht versuchen sie „Grenzüberschreitungen als Mittel der kosmopolitischen Theoriebildung im Kino“ (so der Titel ihres Texts) zu illustrieren. Über eine genaue Analyse der beiden Filme entlang der Kategorien „Raum und Bewegung“, „Zeit und Geschichte“, „Subjekt und Perspektive“, „Norm und Geltung“ weisen die beiden Autor*innen auf die stets prekären, partikularen und geradezu räumlich umgrenzten filmästhetischen Erzeugungen von Gemeinschaft hin, die gerade deswegen kosmopolitisch würden, weil sie diese in den besagten Rezeptions- und Erfahrungsraum der Gemeinschaft einer Zuschauer*innenschaft verlängerten.

Ähnlich argumentieren Hauke Lehmann und Nazlı Kilerci-Stevanović die gemeinschaftserzeugende Funktion von Film in ihrem Beitrag „Grenzüberschreitung als Gefühl. Migration und die Entstehung medialer Erfahrungsräume“. Genau wie Christen und Rothmund sehen auch sie eine besondere Leistung des Kinos darin, dass seine ästhetische und fiktionale Qualität es gerade erst ermögliche, gemeinschaftsstiftend zu fungieren – Gemeinschaftsbildung meine hier eben nicht, dass Filme Möglichkeiten böten, einem kognitiven oder historischen Vorausgesetzten und Vorausgegeben sich zugehörig zu fühlen, sondern dass gerade in der ästhetischen Erfahrung des Publikums durch die Fiktionalisierung und komplexe Verwebungsstruktur des Films (Wahrnehmungen, Gefühle usw. zirkulieren) ein besonderes konstitutives Moment der Gemeinschaftsbildung entstehe: „Dieser Verkehr, die ständige Durchquerung und Unterwanderung von Grenzen und Grenzgebieten, avanciert damit selbst zu einer gemeinschaftlich teilbaren Wirklichkeit, in der man sich zu Hause fühlen kann“ (S. 28). Diese ständige Durchquerung markiere einen neuen Erfahrungsraum, der das Eigentliche der Gemeinschaftsbildung ausmache: „Die Geschichte von Migration ist daher immer auch eine Geschichte der Migration kultureller Wahrnehmungs- und Sensibilitätsmuster, die sich mit vorgefundenen, global zirkulierenden, audiovisuellen Bildern zu einem (medialen) Erfahrungsraum verbinden, in dem sich die unterschiedlichsten kulturellen Zugehörigkeiten formieren können“ (S. 28). Die beiden Autor*innen illustrieren ihre Gedanken am Beispiel des Films „Almanya – Willkommen in Deutschland“ (2011) und einer Kritik des Konzepts „Deutsch-Türkisches Kino“.

Anke Zechners Beitrag als dritter Text der Sektion fragt medienphilosophisch nach der Nähe zwischen der Figur der Exterritorialität sowie dem Exil und dem medialen Dispositiv der Fotografie. Ihre Hauptthese ist dabei, dass „Ge-

schichte [...] Photographie unter anderem darin [gleich], daß sie ein Mittel der Entfremdung ist“ (S. 37). Dadurch dass Fotografien und in der Folge Filme in ihrer ästhetischen Zurichtung andere als alltägliche Wahrnehmungen ermöglichen (Verfremdung), geben sie Betrachter*innen die Möglichkeit einer „grenzüberschreitenden Wahrnehmung“ (S. 43). Für Zechner gleicht diese Verfremdung der Wahrnehmung zugleich der „Entautomatisierung der alltäglichen Wahrnehmung“ (S. 41) und so einer exterritorialen Haltung. An der Beschreibung von Szenen aus Experimental-, Dokumentar- und Found Footage-Film stellt Zechners Beitrag so die Bedeutsamkeit raumzeitlicher Figurationen von Wahrnehmung und Medium für eine Beschreibung des Zusammenhangs medientechnischer und phänomenaler Aspekte hin.

Humberto Saldanhas Text weicht erfreulicherweise von der besonders ästhetisch fokussierten Argumentationsweise vorangegangener Beiträge ab und konzentriert sich zugleich postkolonialtheoretisch fundiert auf eine diskurs- und machtkritische Analyse der „Filmfestivals als kosmopolitischen Grenzen“ (Überschrift). Entgegen der anderen Beiträge navigiert Saldanha durch auch die kulturkommerzielle Filmfestivalpraxis als exotistischem und von kommerziellen Konventionen heimgesuchten Milieu, um das filmästhetische Moment der auf den Festivals gezeigten Filmen gleichzeitig als Scharnier für ein Verständnis vom Filmfestival und der Filmproduktion als zusammengehörigem Feld zu detektieren, das immer wieder und neu zu hinterfragen sei. In seinen Worten: „Diese Untersuchung ergründet, wie sich die festivaleigene Förderung und die Aufnahme ins Programm auf die filmische Verhandlung der eigenen Fremdartigkeit auswirkten, um dem westlichen Wunsch nach Begegnungen mit der Andersartigkeit zu entsprechen“ (S. 45). Schließlich kommt Saldanha mit einer Analyse des Films „Boi Neon“ (2015) zur Erkenntnis, dass die filmischen Ästhetiken nicht

von der Kultur der Filmfestivalpraxis zu trennen ist und stets beide Milieus (die ästhetische Seite der Filme und das kulturelle Feld in dem sie zu situieren sind) involviert.

Durch die in den Beiträgen in dreifacher Hinsicht aufgeworfenen Perspektiven (Gemeinschaft, Medientechnik, kulturelle Praxis) wird so ein umfassendes Spektrum „geoästhetischer Facetten“ deutlich.

Im zweiten Teil des Buchs „Arbeitsmigration: Grenzen in und zwischen den Amerikas“ verlagert sich die Perspektive auf einen regionalen Bereich, ohne dass die medienästhetische Fokussierung, die der erste Teil schon anbot, verlassen wird. Hier verlagert sich die Perspektive medientheoretisch hin zu einer, die besonders die konstruktivistische Formatierungsfunktion (Kuster 2007) von Filmen fokussiert. Auch hier steht der Umgang mit vielfältigen Grenzen im Fokus. Camilla Fojas besonders medienkritischer Beitrag stellt die menschenverachtende Medientechnik der Drohnenüberprüfung als „Technologien“, die die „Souveränität schützen“ (S. 61) ins Zentrum ihres Texts, um schließlich an der Reflexion von Alex Riveras Film „Sleep Dealer“ (2008) die „mediale Auseinandersetzung mit Drohnen“ (S. 61) als Mittel einer Umgestaltung der „Gewalttätigkeit eines ‚verdohnten‘ Imperiums“ (S. 61) analysieren zu können. Wie bei Saldanha wird die Filmästhetik in Fojas' Beitrag ein epistemologisches Moment, das die Gewaltförmigkeit von Regimen zu unterwandern erlaubt.

Auch Olaf Stieglitz' widmet sich der Produktivkraft von Filmen, hier US-Filmen der 1910er Jahre, um von dort aus „[d]ie Darstellung- und Kommunikationsformen des Mediums Film“ als „an der Hervorbringung und Veränderung des Sozialraum, Grenze, des Grenzgebiets, beteiligt“ (S. 63) zu analysieren. Sergej Gordons Beitrag, der einen kulturtheoretischen Parcours durch die Transkulturalitätsansätze nimmt, untersucht die „mexikanische Küste“

als Kontaktzone. Severin Müllers Text untersucht Roberto Minervinis „The Other Side“ (2015), um ebenfalls im Sinne dekonstruktiver Vorgehensweise auf die Notwendigkeit der Überwindung antagonistischer Binarismen bei der Beschäftigung mit „Ideologien“ (S. 80) hinzuweisen.

Aufgrund der Auseinandersetzung mit einem US-Film fällt Ivo Ritzers Text in der Sektion positiv aus dem Rahmen. Anhand eines kurzen diskursgeschichtlichen Parcours zum unscharfen Begriff des „Dispositivs“ versucht Ritzer wie die ersten beiden Texte des Buchs das Ästhetische nicht konstruktivistisch zu fundieren, sondern die Ästhetik im Sinne als produktive Eigenqualität selbst zu sehen, wofür – wie bei Lehmann und Kilerci-Stevanović – auf das Konzept der Poiesis abgehoben wird. Aus so einer Sicht wird es möglich, die historischen Vollzüge als Filme nicht nur repräsentationskritisch zu lesen (die Gefahr solcher Ansätze besteht ja darin, dass sie Medien lediglich als (De-)Stabilisatoren einer außerfilmischen Wirklichkeit sehen). In so einer analytischen Sicht, wie Sie Ritzer vorlegt, kommt den Filmen eine *andere* epistemologische Qualität zugute, die darin besteht, die Produktivität von Filmen *zuerst* in ihnen selbst zu suchen. Daher lautet Ritzers Anliegen für seinen Text auch: „Im Folgenden wird diskutiert, wie ein konkretes poetisches Machen [der Filme] beide Schritte – Aufhebung von populärer Poetik und Drittem Kino wie Negation essentialistischer Biologismen [hier rassistische, auf Schwarz- und Weißsein basierende, Ö.A:] – selbst bereits lange vollzogen hat (S. 94)“.

Die dritte und letzte Sektion des Buchs widmet sich der „Transnationale[n] Identitätsbildung: Europäisches und arabisches Kino“. Den Auftakt macht hier Laura Rascarolis Beitrag zur filmischen Verhandlung von EU-Grenzen. Mit den theoretischen Gewährspersonen einer prozessphilosophischen Perspektive wie sie Deleuze mit dem Konzept der „Falte“ vorlegte, arbeitet

sie an der Beschreibung dreier Filmbeispiele den engen Zusammenhang von der Bildwerdung von Grenzen und ihrer medientechnischen Erzeugung heraus. Immer wieder stellt sie Verknüpfungen zwischen filmischer Inszenierungsweise her, sodass Film auch hier wieder zu einer epistemologischen Eigenqualität führt: „sie [die Filme, Ö.A.] repräsentieren sie [die Grenze, Ö.A.] nicht in festen Kategorien, sondern untersuchen das Auffalten der Grenze. Aus dieser Perspektive führen sie den Betrachter*innen vor Augen, in welcher möglicher Weise Europa und die Welt in jeder Wiederholungsschleife der Falte/Grenze aufeinandertreffen und sich ineinander ausdehnen“ (S. 108). Aidan Power verhandelt genderkritisch den katalanischen Science-Fiction-Film als Reproduktionsinstanz einer Untergrabung der Kapitalismuskritik, während Olesya Dronyak im Sinne eines repräsentationskritischen Aufsatzes die besondere Leistung der französischen Filme „Bande de Filles“ (2014) und „Divines“ (2016) bei der Destabilisierung essentialistischer Modelle von Zugehörigkeit und Identität hervorhebt: „Beide Filme liefern Einblicke in eine Kultur, die den Konstruktionen der etablierten Diskurse in Medien und Politik entgegentritt, da diese die negative Integration junger Französischen und Franzosen nichteuropäischer Herkunft nur weiter verstärken“ (S. 127 f.). Angela Rabings Beitrag zu den beiden Filmen „Havarie“ (2015) und „Les Sauteurs“ (2016) nimmt beide Filme zur Thematik von Flucht und Migration zum Anlass, um an ihnen bildtheoretisch ein Charakteristikum digitaler Realitätsbildung zu untersuchen. Ihr Fazit: „So lässt sich ein Konzept des digitalen filmischen Realismus formulieren, das neben einem indexikalischen Wirklichkeitsbezug und ästhetischen Realismuseffekten auch selbstreflexive Verweise auf die mediale Vermittlung des Dargestellten beinhaltet“ (S. 140). Die letzten beiden Beiträge schließen die Sektion mit einer genauen Analyse von aus dem arabischen Raum entstan-

den Filmen in dezidiertem Bezug zu ihrer erinnerungspolitischen Funktion. Während Evelyn Echle den „jungen arabischen Film“ als Mittel betrachtet, Grenzlandschaften zugleich als Erinnerungslandschaften („*memoryscapes*“, S. 148) zu entwerfen, so dass „[...] diese jungen, arabischen Filme die Relevanz des Erinnerns [propagieren] – über alle Grenzen hinweg“ (S. 148), geht Iris Fraueneders Beitrag einen anderen Weg. Durch eine genaue Beschreibung der *found-footage*-Strategie von Kamal Aljafari zur visuell kaum dargestellten Hafenstadt Jaffa bei Tel-Aviv arbeitet sie facettenreich und nahezu kategorisch die funktionale Rolle filmischer Bilder als „*cinematic justice*“ bei der Erinnerungsbildung heraus. Durch eine differenzierte und überzeugend theoriegesättigte Beschreibung der vielfältigen Strategien des Regisseurs z. B. als „*Archive-to-Come*“ figuriert sie eine Untersuchungsstrategie, in der gerade die dysfunktionalen, oder genauer: ambivalenten filmästhetischen Effekte ihre dezidierte Wirkleistung konstituieren.

Was bleibt übrig, nach der Lektüre des Buchs? Manchmal eine durchaus überzeugende Verdichtung von Gedankenängen wie z. B. in der ersten Sektion; und manchmal – dem typischen Medium einer konzeptfokussierten Herausgabe geschuldet – ein eher thematisch vielfältiger, aber dafür umso assoziationsreicherer Eindruck. Eine systematischere Einführung hätte hier durchaus mehr Möglichkeiten der Zurechtfindung und Diskursverdichtung für Leser*innen bieten können. Wer sich trotzdem auf die Beiträge einlässt, wird mit einer Vielzahl von Denkansätzen sowie Filmempfehlungen zum Zusammenhang von Grenze, Film, Kino und den Regionen belohnt – und der kaum hoch genug einzuschätzenden Einsicht, dass die Leistung des Medienästhetischen und so auch entsprechender medienkulturwissenschaftlicher Ansätze für eine reflektierte Transkulturalitäts- oder Migrationsforschung unabdingbar ist.

Quellen:

Kuster, Brigitta (2007): Die Grenze
filmen. In: TRANSIT Migration (Hg.):
Turbulente Ränder. Neue Perspektiven
auf Migration an den Grenzen Europas.
Bielefeld: transcript Verlag (Kultur und
soziale Praxis), S. 187-202.

González de Reufels, Delia
/ Rabing, Angela / Pauleit,
Winfried (Hrsg.) (2019):
*Grenzüberschreitendes Kino.
Geoästhetik, Arbeitsmigration
und transnationale Identitätsbil-
dung.*
Berlin : Bertz & Fischer
168 Seiten.
Preis 19,00 EUR.
ISBN: 978-3865052612.