

Vorwort

Grenzüberschreitendes Kino: Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitäts- bildung

Seit seiner Erfindung erzählt das Kino von den Praktiken der Grenze: Es setzt die Erfahrungen des Überschreitens nationaler Grenzen ebenso ins Bild wie diejenigen der Abschaffung oder Neuerrichtung von Grenzanlagen. Bereits sehr früh ist das Kino auch Teil einer globalen Ökonomie sowie verbunden mit Kolonialismus und einer Aneignung der Welt durch Bilder. Filme sind ferner selbst spezifische Produkte im globalen Warenverkehr, die zugleich ihre Grenzüberschreitung sichtbar, hörbar, erzählbar – und damit auch verhandelbar – machen.

Grenzüberschreitendes Kino wird zudem mit bestimmten Figuren verbunden: mit Vagabunden, Migrant*innen, Handelsreisenden, Tourist*innen oder Terrorist*innen – aber auch mit Fremden oder Außerirdischen. Grenzüberschreitendes Kino ist nur scheinbar festgelegt auf klassische Genres wie das Roadmovie, den Western, Kriegsfilm, Science-Fiction-Film oder auf zeitgenössische Ausprägungen wie das postkoloniale und transnationale Kino. Als ein genuines Bewegungsbild durchzieht das grenzüberschreitende Kino vielmehr die unterschiedlichsten Formen wie Hollywoodfilm, Dokumentarfilm, Autorenfilm, Essayfilm etc. Von seinen Anfängen bis in die Gegenwart scheint gerade das Kino ein prädestiniertes Medium zu sein, Grenzüberschreitungen zu inszenieren, zu reflektieren – aber auch zu dokumentieren – und auf diese Weise Grenzpraktiken zu gestalten. Damit wird das Kino zum Medium einer ästhetischen Erfahrung des Raumes und

seiner Geschichte, das eine Geoästhetik denkbar werden lässt. Grenzüberschreitung wird darin zugleich als ästhetischer und erkenntnistheoretischer Prozess und Handlungsraum gefasst. Grenze wird folglich weniger als kulturell-politisches Faktum thematisiert, sondern vielmehr als historischer Prozess und Handlungsraum, die der vorliegende Band als drei miteinander verschränkte Aspekte eines grenzüberschreitenden Kinos untersucht: Geoästhetik, Arbeitsmigration und transnationale Identitätsbildung.

Der erste Teil des Buchs widmet sich Strategien der Geoästhetik. Eingeführt wird dieser Teil mit dem Beitrag von Matthias Christen und Kathrin Rothmund, die anhand der Filme HAVARIE (2016; R: Philip Scheffner) und SHIJIE / THE WORLD (2004; R: Jia Zhangke) und unter Berücksichtigung von Kants Kosmopolitismus Grenzüberschreitungen als Mittel der kosmopolitischen Theoriebildung im Kino fassen.

Hauke Lehmann und Nazlı Kilerci-Stevanović beschreiben einen medialen Erfahrungsraum als Raum des medial-kulturellen Austauschs, in dem sich migrantische Kultur mit vorgefundener Kultur verbindet. Anhand des Films ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND (2011; R: Yasemin Şamdereli) zeigen sie die geoästhetische Dimension einer Grenzüberschreitung als Gefühl auf.

Anke Zechner beschäftigt sich mit dem Exil und fasst die Exilsituation, die eine andere Form der Wahrnehmung und Erkenntnis ermöglicht, mit Siegfried Kracauer als Exterritorialität. Sie bespricht verschiedene Filmformen, die eine andere Wahrnehmung ermöglichen und dadurch die »exterritoriale Haltung« der Zuschauer*innen aufzeigen, wie den Experimentalfilm, den interkulturellen Film und insbesondere den Dokumentarfilm am Beispiel von MEIN LEBEN TEIL 2 (2003; R: Angelika Levi).

Humberto Saldanha befasst sich mit kosmopolitischen Grenzen im Rahmen von Filmfestivals, die grenzüberschreitende Begegnungen kultureller Differenz ermöglichen, deren finanzielle Förderungsmöglichkeiten er aber zugleich im Kontext einer neokolonialen Produktion von Alterität liest.

Anhand des brasilianischen Spielfilms *BOI NEON / NEON BULL* (2015; R: Gabriel Mascaro) untersucht er Strategien inszenierter Authentizität und der geoästhetischen Verhandlung und Umdeutung kosmopolitischer Grenzziehungen mit den Mitteln des filmischen Realismus.

Der zweite Teil des Buchs fokussiert Arbeitsmigrationen an den Grenzen in und zwischen den Amerikas. Eingeleitet wird dieser Teil mit dem Beitrag von Camilla Fojas, die sich mit Arbeitsmigration und Grenzsicherung beschäftigt und dazu den Science-Fiction-Film *SLEEP DEALER* (2008; R: Alex Rivera) heranzieht. Fojas fasst ihr Filmbeispiel als *Speculative Fiction*, das in einer imaginativen Zukunft spielt und dabei in der Gegenwart vorherrschende Tendenzen bezüglich der Grenzsicherheit aufdeckt und analytisch-spielerisch umlenkt. Arbeitsmigration zwischen dem Globalen Süden und dem Globalen Norden wird als militärisch-politischer Komplex der Grenzüberwachung mithilfe von Drohnen gefasst.

Olaf Stieglitz befasst sich mit der Grenze zwischen den USA und Mexiko. Anhand von drei Filmen aus den Jahren 1910–14 zeigt er, wie diese die Grenze nicht nur repräsentieren, sondern gleichsam konstituieren und erstmals für ein breiteres Publikum erfahrbar machen. Die Grenzschließung, die der Autor als den Übergang von offenen *Borderlands* zu geschlossenen und regulierten *Bordered Lands* fasst, wurde von den Filmen vorangetrieben und gefestigt, so die These.

Sergej Gordon beschäftigt sich mit der Blütezeit des mexikanischen Nationalkinos und befragt diese im Hinblick auf ihre Empfänglichkeit für kinematografische Transnationalität. Er betrachtet die mexikanische Küste als Kontaktzone, die er als kulturell diversen, sozialen Schwellenraum fasst. Während der epochemachende Film *REDES* (Netze; 1936; R: Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel) in einem vergleichsweise offenen Feld entstand und den solidarischen Kampf örtlicher Fischer gegen die Obrigkeit inszeniert, propagiert *FLOR DE MAYO* (Aufruhr der Gefühle; 1959; R: Roberto Gavaldón) einen ausschließenden Nationalismus in Abgrenzung zu US-amerikanischen Eindringlingen.

Severin Müller folgt dem »Akt der symbolischen Grenzüberschreitung«, den der Dokumentarfilm *THE OTHER SIDE* (2015; R: Roberto Minervini) vollzieht. Der befasst sich mit zwei Gruppen in den Südstaaten der USA, die sich am Rande der Gesellschaft befinden: einem prekär lebenden Drogenabhängigen in Louisiana und einer paramilitärischen Einheit in Texas. In seinem Beitrag liest der Autor den Film im Kontext der Wahl Trumps zum US-Präsidenten sowie unter Berücksichtigung des soziopolitischen Hintergrunds und des kulturellen Subtexts.

Ivo Ritzer schlägt vor, das US-amerikanische *Black Cinema* als postkoloniales Dispositiv zu fassen, das Ein- und Ausschlüsse produziert. Am Beispiel des Films *HICKEY & BOGGS* (Magnum Heat; 1972; R: Robert Culp) nimmt er das transgressive Potenzial des Genres in den Blick, das Grenzziehungen markiert und angreift. Unter Rückgriff auf das Konzept der Prekarität von Judith Butler zeigt der Autor anhand des Films auf, wie Ausschlüsse auf inkludierende Szenarien der Solidarität treffen.

Im dritten Teil des Bandes werden schließlich transnationale Identitätsbildungen im europäischen und arabischen Kino untersucht. Unter Bezugnahme auf das Konzept der Falte, wie es Gilles Deleuze entwirft, beschäftigt sich Laura Rascaroli mit den Grenzen Europas und mit Filmen, die sich mit der Frage der europäischen Identität auseinandersetzen. Dabei betrachtet sie Filme, die die Grenze nicht narrativ oder repräsentativ fassen, sondern vielmehr die Grenze operativ, als »Prozesse des Werdens« verstehen.

Olesya Dronyak beschreibt symbolträchtige Kulturgrenzen des postkolonialen Europas anhand zweier Filme, die in den Pariser *Banlieues* spielen. In ihrem Beitrag widmet sie sich jungen Französisinnen mit Migrationshintergrund und untersucht diese Figuren im Hinblick auf ihre transkulturelle, hybride Identitätsbildung in einem soziopolitischen und -kulturellen Umfeld, das ihnen viele Chancen verwehrt.

Angela Rabing setzt sich in ihrem Beitrag mit filmischen Bildern von Flucht und Migration am Mittelmeer auseinander und befragt die Filme

HAVARIE und LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP (2016; R: Moritz Siebert, Estephan Wagner, Abou Bakar Sidibé) nach Strategien des filmischen Realismus unter den Bedingungen des Digitalen. Sie geht davon aus, dass der Wirklichkeitsbezug der Filme durch die filmische Bearbeitung von digitalem, audiovisuellem Material hergestellt und erfahrbar gemacht wird.

Aidan Power untersucht in seinem Beitrag den katalanischen Science-Fiction-Film LOS ÚLTIMOS DÍAS (The Last Days – 12 Wochen nach der Panik; 2013; R: David und Àlex Pastor) im Kontext der europäischen Finanzkrise und der Abspaltungsbewegung der Autonomen Spanischen Gemeinschaft Katalonien. Er setzt sich kritisch mit der im Film entworfenen post-kapitalistischen Utopie auseinander und legt dar, wie die Kapitalismuskritik im Film durch die Fortführung von Geschlechterungleichheiten unterlaufen wird.

Evelyn Echle fasst das arabische Kino als heterogenen Gegenstand und setzt dies in Beziehung zu dem Topos der Grenzüberschreitung. In ihrem Beitrag betrachtet sie das Genre des Roadmovies,

das in jüngeren arabischen Filmen eine wiederkehrende Rolle spielt. Anhand der Filme FROM A TO B (2014; R: Ali F. Mostafa) und TRAMONTANE (2016; R: Vatche Boulghourjian) diskutiert sie die Formung von Kollektiven beziehungsweise die Verhandlung nationaler Identitätsbildungen.

Iris Fraueneder fragt anhand des Films RECOLLECTION (2015) von Kamal Aljafari nach filmischen Strategien der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung von Palästinenser*innen in Israel. Die Strategie des Regisseurs ist es, internationale Spielfilme, die in Jaffa gedreht wurden, als Archiv zu verwenden und dokumentarisch zu bearbeiten. Die Autorin beschreibt diese Form der Aneignung als grenzüberschreitende Praxis auf ästhetischer wie auch soziopolitischer Ebene.

Dieser Band ist aus dem gleichnamigen Symposium hervorgegangen, das von der Universität Bremen in Kooperation mit dem CITY 46 / Kommunalkino Bremen e.V. im Jahr 2018 veranstaltet wurde.

Delia González de Reufels, Winfried Pauleit, Angela Rabing

Vorwort aus: Delia González de Reufels / Winfried Pauleit / Angela Rabing (Hg.): **Grenzüberschreitendes Kino**
ISBN 978-3-86505-261-2 | © 2019 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de