

Brigitta Kuster

Grenze filmen

Eine kulturwissenschaftliche Analyse
audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas



Aus:

Brigitta Kuster

Grenze filmen

Eine kulturwissenschaftliche Analyse
audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas

Mai 2018, 344 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-3981-0

Welchen Beitrag können filmische Praxen und Erzeugnisse zur Reproduktion von Migrations- und Grenzregimes leisten?

Ausgehend von der Annahme, dass audiovisuelle Umgebungen die Bewegungen der Migration sowohl informieren als auch formieren, analysiert Brigitta Kuster Filmklassiker ebenso wie (künstlerische) Dokumentarfilme, die meist illegale Grenzpassagen nach Europa reflektieren. Hierbei berücksichtigt sie in ihrer Studie auch das filmische Archiv rund um den durch den Film »Terminal« bekannt gewordenen Fall des Mehran Karimi Nasseri, der beinahe zwei Jahrzehnte lang auf dem Pariser Flughafen Charles de Gaulle lebte, sowie die popkulturellen und YouTube-Umgebungen der Harraga.

Brigitta Kuster (Dr. phil.), Künstlerin, Autorin und Cultural Researcher, ist Juniorprofessorin für kulturwissenschaftliche Filmforschung mit Schwerpunkt Gender an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in den Feldern von Video/Film und Visual Studies, zudem bei postkolonialer Theorie, Migrations- und Grenzstudien. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählt die Schrift »Choix d'un passé. Transnationale Vergegenwärtigungen kolonialer Hinterlassenschaften« (2016).

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3981-0

Inhalt

DANK | 7

EINLEITUNG | 9

Kapitel 1: An die Grenze: *passing*, Komplizenschaft, Tier-Werden & Tanzen/Springen | 19

(K)ein Portrait: das zerrissene Bild | 19

Filmische Figurationen und Figuren der Flucht | 25

Pass und *passing* | 30

„Sichtbarkeit“ – eine Grenze ziehen und dagegen verstoßen | 40

Passing down for research | 48

Das Vexierbild im „real reality-TV“ und der Beginn einer Verlagerung der *passing*-Koketterie | 56

„It takes one to know one“ – *passing* und die Dreieckskonstellation des Sehens | 62

V/Erkennen und Zuwenden | 65

Taktisches Erzählen und zeugenschaftliches Zu-Sehen | 69

... Komplizenschaft | 73

Stavros – Hohannes – Joe Arness | 74

Komplizenschaft als moralische Ökonomie | 77

Saeed und Abdelfattah | 80

Sich an den Platz eines Anderen stellen – *speaking nearby* – gescheiterte Komplizenschaft | 86

Coming this far at the end of the whole journey | 94

„Step in“, „step out“ – Ankunft, Abreise: Der Wirbel und der Tanz des *zeibekiko* in *America, America* | 96

Affen und Hunde | 105

Traumsequenzen einer *cinéchronie* der Grenze | 116

Diesseits und jenseits | 122

Maßlos-Werden, Ausfließen | 127

Kapitel 2: Das Film-Werden des Sir, Alfred Mehran | 131

Soziale Medialität und Korpus | 131

Wie in anderen Filmen... | 134

Person – Dokument – Geschichte | 135

Genesis – Sir, Alfred | 142

Werden | 146

Spuren vom Gang des Sir, Alfred Mehran an die Grenze | 151

Film-Werden | 158

Kamera-Blick & *photogénie* | 161
Kräftemessen im Korpus, ein Minimum an Subjekt | 169
Das Werden des Films | 172
Jedermann-Werden | 173
„Vom Himmel Gefallene“ | 175

Kapitel 3: Traversées | 183

Affekte des Transits | 183
Gesichtsmaschine | 185
Affektbild und Gesichthaftigkeit | 188
Rassismus und die Wellen des Gleichen | 189
Wie das Gesicht auflösen? – Vom Transit zur *traversée* | 192
Das Bild des Meeres – *dans une mer de douleur* | 197
Modernités croisées – verschränkter Raum | 199
Das Meer filmen I | 205
Trous migratoires – den Raum durchlöchern | 209
Ouvrir une parenthèse: Ben in *La traversée* | 225
Dritter Raum | 226
Die Erfindung der Migration: Notizen zur Sozialgeschichte der *traversée*
zwischen Algerien und Frankreich | 234
Yal babour ya mon amour – C'est du rap de maghrébin, cousin !
Chaâbi, Raï und Hip-Hop. Von der Fähre zu den Fischerbooten | 244
Nager sa mer und die Affektik | 252
Harraga | 260
Das Meer filmen II: Handyfilme auf offener See | 269
Politik der Unwahrnehmbarkeit | 274
Kapillare und Zielsuchköpfe | 276
Das Europa der Kommenden und die *destinerrance* | 279
Je m'adresse à toi – Nous nous devons à la mort | 289
Devenir, à venir – Irren. Erschütterungen und Nachlaufströmungen | 296

LITERATUR | 307

FILMOGRAPHIE | 331

APPENDIX | 335

Einleitung

Vermutlich lässt sich ähnlich wie für das Kino und die kolonialen Territorialisierungen in der Hochzeit des Imperialismus¹ von einer historischen Koinzidenz von Kino und Migration sprechen – eine Setzung, die deutlich über ein Verständnis von Migration als *displacement* hinausgeht und Migration entsprechend nicht als eine transhistorisch gefasste *conditio humana* räumlicher Verlagerungen von (Teilen von) Bevölkerungen auffasst, sondern die Entstehung eines Personenstatus als Migrant*in meint, der an die moderne Idee des Nationalstaats und des Staatsvolks als Souverän gebunden ist. Eine solche Globalgeschichte der Migration und des Kinos zu schreiben, sprengt allerdings die Möglichkeiten der vorliegenden Schrift, die davon ausgeht, dass migrantische Praktiken durch das Wahrnehmungsraster der (Staats-)Grenze erfasst werden und dass grenzüberschreitende Bewegungen von Migrant*innen nicht einfach als Ortswechsel zu begreifen sind, sondern als Bewegungen, die die Raumordnung herausfordern, durchlöchern und den Raum definieren, indem sie ihn durchlaufen. Der Grenzüberschreitung, dem *bordercrossing*, kommt daher in den von den *mobility studies* informierten *migration studies*, die zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Axiomatik von auf Immobilität und Sesshaftigkeit beruhenden Konzepten zur Analytik und Deskription des Sozialen geführt haben, eine herausragende Bedeutung zu. Die Grenze ist entscheidend, weil sich an ihr Migration formiert und von ihr formatiert wird. Aber Grenzen verlaufen nicht nur zwischen dem Anderen und dem Anderen des Anderen (z.B. zwischen einem Innen und einem Außen), sondern sie ‚arbeiten‘ auch als Begriffs- und Bedeutungsvektoren, und sie re-signifizieren soziale Bewegungen. Dieser Gedanke motiviert das vorliegende Buch und definiert – als Wahrnehmung von Migration durch die kinetische Optik filmischer Bewegungsvorgänge aufgegriffen – ihren Rahmen. Die bewegte Wirklichkeit des Films streift in der Unruhe des Realen umher. Beide sind dem Tatbestand der *kinesis* zugehörig.

Während die meisten filmischen Narrative der Migration vom Abschied oder vom Ankommen handeln – erinnert sei hier etwa an die Aufnahmen der Ankunft auf Ellis Islands, die zu den frühesten der Filmgeschichte gehören –, befasst sich *Grenze filmen* mit dem selten filmfüllend aufgegriffenen Sujet der Grenze bzw. mit filmischen Formen der Grenzpassage oder des Transits und knüpft an meine bisherigen Forschungen und Filmprogramme an.² Ihr Fokus auf zeitgenössische filmische

1 | Vgl. hierzu etwa Kuster 2010; Shohat/Stam 1994.

2 | Hierbei möchte ich vor allem auf meine Kollaborationen verweisen im Rahmen von *Kleine Pfade – verschränkte Geschichten*, 2008; *Ohne Genehmigung. Die Filme von René Vautier*, 2012; *TRANSITMIGRATION*, 2002-2005 und *Remember Resistance (RemRes)*,

Zeit-Räume der europäischen Grenze schließt über die eigentliche Kinematographie hinaus das Medium Video ein und berücksichtigt auch all die analogen wie digitalen Formen, in denen vermeintlich raumlose audiovisuelle Signale statt fotochemisch übertragen nunmehr elektronisch aufgezeichnet, gerechnet und fortbewegt werden. Die hier gemeinte Kinetik des Filmischen ist eine erweiterte. Damit orientiert sich *Grenze filmen* eher als an bild- und kunsttheoretischen oder film- und medienwissenschaftlichen Traditionen an den seit den 1980er Jahren aus feministischer oder postkolonialer Perspektive vermehrt aufgebrachten repräsentationskritischen Debatten in den Geisteswissenschaften und an Fragen nach einem gesellschaftlichen Wandel in der Folge von expandierenden transkulturellen Bilderwelten. Diese Beschäftigungsfelder mündeten in ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das sich unter dem Stichwort *visual studies* dem verkörperten, technisch vermittelten und von sozialen Verhältnissen und Hierarchisierungen durchdrungenen Sehen widmet und audiovisuelle Erzeugnisse in einem Gefüge weitreichender sozialer, kultureller und visueller Ordnungen lokalisiert. Filmisches soll nicht nur als nachträgliches Dokument von Wahrnehmungen und Aufzeichnungen aufgegriffen werden, sondern auch als ein*e Akteur*in berücksichtigt werden, die den Zugang zur Wirklichkeit prägt: Im vorliegenden Fall handelt es sich hierbei um die materiell-semiotische audiovisuelle Ko-Produktion des Grenzraums Europa. *Grenze filmen* geht es dabei weniger um ein grundagentheoretisch-systematisches Unterfangen als vielmehr um eine Schrift im Anschluss an ein historisch-deskriptives Bildverständnis, das sich – als Erweiterung und Vertiefung von Ansätzen aus den *cultural studies* – dem Gebrauch, der Produktion und der Wahrnehmung von (alltags)kulturellen Bilderwelten widmet, genauer: der Exposition filmischer Möglichkeiten im Verhältnis zur europäischen Grenze. Auch deshalb sind es nicht bloß Filmklassiker oder im Kino gespielte Filme, die einer cineastischen Hochkultur zuzurechnen sind, die das Material zur Reflexion abgeben, sondern auch die Alltagswelten prägende, meist digitale audiovisuelle Erzeugnisse, wie sie im Fernsehen, im Internet, im Kino oder auf Filmfestivals, auf DVDs, aber auch in Kunstausstellungen oder auf Handydisplays etc. zirkulieren.

Die gegenseitige Bedingtheit von Bewegung und Differenz, die für dieses – am Schnittpunkt von *migration/border studies* und *visual/cultural/film studies* angesiedelte – Buch eine zentrale Rolle spielt, kommt dabei in doppelter Hinsicht zum Tragen: Überqueren und Aufbrechen sind nicht nur scheidende und schneidende Vorgänge, bei denen etwas in sich Geschlossenes zerbrochen oder aufgefächert wird, sondern sie stellen auch den Beginn eines *parcours* der Hoffnung dar, das Einschlagen eines Weges, den Anfang einer Bahnung in Richtung von mehr Potenzialität, mehr Varianz etc. Dies gilt sowohl für die Migration, die kein Resultat von so genannten Push- und Pull-Faktoren ist, sondern an der Grenze entsteht und einem Versprechen folgt, als auch für den filmischen Zeit-Raum und die bildlichen wie sonoren Einfassungen von

2004-2007; *Cours, cours camarade, le vieux monde est derrière toi*–The Cinema of Med Hondo, 2017.

Bewegung, die, wenn sie hier konzeptuell erfasst werden, immer auch von Aspekten einer ‚Philosophie des Films‘ getragen sind.³ So hatte etwa der Kinematograph im konkretesten Wortsinne fünfzig Prozent dessen, was beim Schauen vor den Augen lag, im Unsichtbaren belassen. – Dennoch, es geht mir auch diesbezüglich weder darum, eine Wesensbestimmung des Filmischen über das Zelluloid hinaus zu leisten noch sollen audiovisuelle Erzeugnisse als Illustrationen bestimmter Themen oder Konzepte verwendet werden. Vielmehr sind Engfügungen, das heißt verkörperte Nähen zwischen bestimmten Filmen oder filmischen Komplexen, dem Denken, das sie anregen und auslösen, und den materiellen Verhältnissen, aus denen sie erwachsen, anvisiert. Im Umgang mit der Konzeption des Vorstellungsvermögens machte Gilles Deleuze die prägnante Beobachtung, dass die meisten Denker*innen den Film nicht berücksichtigen und entweder an die Bewegung glauben und dabei das Bild übergehen oder aber am Bild festhalten und die Bewegung übergehen (Deleuze 1993 a: 71-72). Im Gegensatz dazu ist es das Anliegen dieses Buches, dicht gedrängte, vielleicht sogar unauflösliche Verbindungsstellen zwischen dem Erschaffen von Audiovisualitäten und der Produktion von Imaginationen, Gedanken, Reflexionen und Konzepten zu stiften – nach Möglichkeit in glücklichen Fügungen und Modulationen. Denn, auch wenn es der Anstrengung des Verfugens bedarf, ist die Fügung selbst immer kontingent, Engfügungen lassen sich weder planen noch systematisch ableiten, sondern es gilt, Kongruenzen, vergleichende oder gegenüberstellende Abschlüsse, Deduktionen oder Syllogismen zu vermeiden, aber auch begriffliche *Sfumatos*, Schärfenverlagerungen, die voneinander scheinbar klar unterschiedenes und Konturiertes malerisch und weich ineinander überfließen lässt. Aus diesen Gründen spürt diese, ohne Abbildungen, aber hoffentlich nicht ohne Bilder verfahrenende Schrift auch den Korrelationen des Schreibens – der Schreibweisen und Beschreibungen – mit dem Sehen und dem Filmemachen – dem Drehen oder dem Montieren – nach und verkettet unterschiedliche Ansätze und Zugänge – aus *border* und *migration studies*, aus *film* oder *cultural studies* und Philosophie –, ohne sie vereinigen bzw. von ihren je spezifischen Ausdrucksweisen trennen zu wollen. Sie folgt einer „pensée de langue à langue“, wie der Philosoph Souleymane Bachir Diagne das Postulat eines mehrsprachigen Denkens nennt⁴, wobei ich ergänzen möchte, dass meine theoretischen Referenzen es mir ermöglichen, weder zwischen Sprache und Redeweise zu unterscheiden, noch Zeichen und Bilder vor allem lingu-

3 | Dimitri Liebsch etwa besteht zwar auf dem Unterschied zwischen der Philosophie des Films und der Filmtheorie, die sich – meist im Rückgriff auf Semiotik und Psychoanalyse – dem begreifenden Nachvollzug des Verständnisses von Filmen widme, weist zugleich aber darauf hin, dass zwischen den beiden Annäherungen an den Film eine „weiche‘ Grenze“ besteht (Liebsch 2010: 9). Gilles Deleuze, der den Film als Selbstbewegung und Selbstzeitigung des Bildes begreift, hebt die historische Koinzidenz des Denkens der Bewegung in der Philosophie mit dem Aufkommen des Films besonders besonders hervor (Deleuze 2010: 150).

4 | Vgl. <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/symposium-2016-05-02-09h40.htm> [zuletzt gesehen am 27.12.2017]

istisch zu rahmen, sondern vielmehr Weisen des Hörensehens, des Wahrnehmens, des Denkens in einem „speaking nearby“, wie Trinh T. Minh-ha sagt, aufeinander zu beziehen. Dies führt zu einem weniger von Systematik geprägten als vielmehr mäandernden und essayistischen Textverlauf, der sich immer wieder auf das Primat des Filmanschauens, auf die Rezeption filmischer Komplexe zurückbesinnt, um davon ausgehend die vielfältigen Beziehungen zwischen Bilder(folgen), Tönen und Konzepten neu zu knüpfen und eng weiterzuschreiben – in einer Intuition, wie Henri Bergson es nennt, oder als eine „pensée du tremblement“ (Édouard Glissant), die aus der Verbindung der wahrnehmbaren mit der intelligiblen Welt entsteht, statt die beiden Welten wie üblicherweise zu trennen. Dabei geht es um den emergenten Charakter filmischer Operationen, um das mit der Grenzüberschreitung im Entstehen Begriffene. Die Schrift selbst vollzieht dabei selbst immer wieder eine Bewegung von Filmbildern und audiovisuellen Gefügen *zu* oder *über* Motive und Figuren von Grenzüberschreitungen hin zu Bild-Ton-Gefügen *als bordercrossing*. Letztere sind weniger Metaphern als vielmehr Metamorphosen, in denen weder ein eigentlicher noch ein übertragener Sinn liegt: Sie sind das, was sie tun – und indem sie das tun, was sie sagen, sind sie taktische Narrative.

Filme warten nicht darauf, dass man sie mit Theorie besser versteht. Wenn Deleuze in seinem Text „Was ist der Schöpfungsakt?“ fragt, was eine Idee im Kino sei und dies mit der Beschreibung einer Disjunktion zwischen einer Stimme, die sich erhebt, während man zugleich das, wovon sie spricht in die Erde versinken sehe, beantwortet, dann beschreibt er nichts anderes als das Entstehen einer Fuge. Fugen und Risse, nicht zuletzt auch bezüglich disziplinarischer Konstellationen und Zuständigkeiten, bilden jeweils den Ausgangspunkt der transdisziplinären Ver fugungen in *Grenze filmen*. Ergebnis sind dabei nicht notwendigerweise neue, sondern vielmehr möglichst enge Fügungen, die nichts mit einer Naht oder der „suture“ der psychoanalytischen Filmtheorie zu tun haben, sondern Glücksfälle einer möglichen, aber ganz und gar nicht wesensnotwendigen Passung sind. Und nur in diesem Sinne haben Filme, die mit der Weise zu tun haben, wie Differenz zur Tat schreitet und so Bewegung erzeugt, mit dem Überschreiten von Grenzen zu tun, wie es grundlegend für die Erfahrung der Migration ist. Sicherlich gibt es Affinitäten und historische Koinzidenzen, aber sie folgen keinerlei Unumgänglichkeit.⁵

Das erste Kapitel fokussiert Figurationen der Migration im Zeitraum des *bordercrossing*. Zunächst wird hier der Zeitraum der Grenzüberschreitung als ein Artikulationsraum in zeitgenössischen Dokumentarfilmen und künstlerischen Essayfilmen aufgespannt. Aus den dort stattfindenden konflikthaften Verhandlungen und filmi-

5 | In dieser Hinsicht unterscheidet sich mein Ansatz von Mieke Bals „migratory culture“ (2011) oder „migratory aesthetics“ (2008), mit denen die Literaturwissenschaftlerin und Kulturhistorikerin Überschneidungen und Parallelisierungen der Erfahrungsräume von Migrationsgesellschaften mit dem Medium Video behauptet, welche sie als Boden für Experimente verstanden wissen will.

schen Figurationen schäle ich in drei *case studies*-artigen Untersuchungen drei unterschiedliche Figuren heraus, die ich als Figuren des Entkommens, als „Fluchtwesen“ bezeichne.⁶ Sie sind verkörperte Tendenzen, die auf eine Öffnung der Grenze zielen, auf jene Zeit-Löcher, die Michel de Certeau als günstige Gelegenheiten bezeichnet (2007: 251; vgl. erstes Kapitel, „Taktisches Erzählen und zeugenschaftliches Zu-Sehen“). Das was diese Fluchtwesen fliehen, ist immer auch ein bestimmter Begriff der Grenze, eine bestimmte Weise der Grenzziehung und somit eine Wissensform, die bestrebt ist, Migrant*innen zu identifizieren, zu vereindeutigen, anzuordnen und zu normalisieren: Das *passing* flieht das Verhältnis des Einen zum Anderen. Dieser binäre Modus authentifiziert, indem er eine Identität attestiert und verifiziert, insofern sie nachweislich nicht einem Anderen entspricht. Beim *passing* wird man mehr als das Eine oder Andere und das heißt mindestens drei. Die Komplizenschaft ist eine Unzertrennlichkeit, die den Modus der unterscheidbaren Eigenheit des Einen vom Anderen flieht bzw. die Identifikation als Modus, in dem der Eine den Anderen empfinden und erkennen kann. – Hier ist man zwar einzig, aber niemals ungeteilt. Das Tier-Werden schließlich flieht das Zählen überhaupt; es entkommt dem Ermessen eines Abstands von einer Norm oder einer Maßeinheit und geht deswegen zwischen dem Einen und dem Anderen hindurch. Es schleicht sich ein und lenkt dabei alles um, es stiftet verdichtete Koexistenzen. Repräsentationskritisch aufgefasst fungieren die Figuren *passing*, Komplizenschaft und Werden als drei unterschiedliche Darstellungsstrategien der grenzüberschreitenden Bewegung, die zugleich den Exzess der Flucht sowie die Nicht-Darstellbarkeit der Bewegung ersetzen. Die Grenze operiert zum einen als ein Reduktionsfaktor für die Repräsentation als Darstellung, zum anderen aber auch als ein Ort, an dem der kontinuierliche Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Handlung zerbricht.⁷ Das erste Kapitel mündet anhand von Deleuzes Denken von Filmbildern als Bewegungs- und Zeit-Bilder im Ausblick auf eine Konzeption des Filmischen, das die Figuration von der Übertragung nach den Mustern der Analogie, der Ähnlichkeit und der Metaphorik ‚befreit‘ hat, und schließt auf Beobachtungen und Überlegungen zur Entfesselung der Zeit von ihrer Unterordnung unter die Bewegung. Zeit wird zur Dauer, indem sie aufhört, metrisch zu sein und einer deduktiven, progressiven Ordnung etwa von Name, Herkunft oder Abstammung zu folgen. Wenn an der Grenze irreduzibel plurale Dauern simultan werden, erscheinen Vergangenheit und Gegenwart ineinander verfugt, Zeit wird unmittelbar bevorstehend, imminent: Im Tanz überquert man die Grenze, nicht im

6 | Auch konträr zu Mieke Bal akzentuiere ich also gerade eher die Spannung und den Streit zwischen grenzüberschreitenden migrantischen und filmischen Strategien. Vgl. Fußnote 5.

7 | Gilles Deleuze konzipiert diesen kontinuierlichen Zusammenhang als sensomotorisches Schema. Interessanterweise bestimmt er das Moment des Zerbrechens des sensomotorischen Schemas in seinen Kinobüchern historisch, als Zäsur des Zweiten Weltkriegs. Mit meiner Konzeption des Werdens des Films bzw. des Film-Werdens im ersten und zweiten Kapitel denke ich gegen die geschichtliche Festlegung eines solchen Bruchs bzw. darüber hinaus.

Gehen, nicht Schritt für Schritt, nicht im zielgerichteten Handeln, sondern in einem Wirbel, mit einer zentrifugalen Bewegung, die aus der Scheidelinie eine Mitte macht und die Grenze als Blockade mit sich fortreißt. – Das gilt insbesondere, wenn die Grenze illegal überschritten werden muss.

Die Loslösung der Grenze aus dieser Ordnung von Diesseits-Jenseits und Vorher-Nachher wird im zweiten Kapitel weiter fortgesetzt und anhand des Konzepts des Film-Werdens entwickelt. Dieses wird in der Auseinandersetzung mit einem filmischen Korpus um eine Person entworfen, die als *sans papiers* fast zwei Jahrzehnte lang auf dem Pariser Flughafen Charles de Gaulle gelebt hat und als „the man who lost his past“ galt (Berczeller 2004). Aus dem attribuierten Namen Mehran Karimi Nasserri wurde über die Jahre und die an ihn gestellte Anforderung, jemand zu sein, der irgendwo herkommt und hingehört, „Sir, Alfred Mehran“. Diese neue Benennung macht ein Werden im und mit dem Kreuzungspunkt der Produktivität medialer Repräsentanz und europäischer Migrationspolitiken kenntlich und entspricht einem filmischen Produktionsprozess. Im Film kommen die möglichen Anschlüsse, offene Kontaktpunkte für neue Verfügen immer von seinen Rändern her, vom kleinen Film und vom Kleiner-Werden des Films. Das Film-Werden des Sir, Alfred Mehran verläuft zwischen den Standpunkten Filmen oder Gefilmt-Werden hindurch bzw. quer dazu. Film-Werden überführt das Problem des Mehran Karimi Nasserri mit seiner Identität in eine filmische Angelegenheit. Es ist eine Autopoiese, die aus dem Spannungsverhältnis innerhalb einer „corporeality“ entsteht, die sowohl einen Körper als auch ein filmisches Korpus umfasst und lässt sich auch als Teil und Konsequenz der Imagination eines erweiterten Kinos verstehen, welches das herkömmliche Zeit-Raum-Verhältnis, in dem etwa die Zuschauer*in situiert wird, herausfordert: Im Film-Werden entfaltet sich ein neues audiovisuelles Gefüge, in dem die Welt anfängt, Film zu machen (Deleuze 1993 b: 96), so dass ein neues, potenzielles Existenzfeld aufscheint.⁸

8 | Das erweiterte Kino spielt hier etwa auf den seit den späten 1950er Jahren gebräuchlichen Begriff des „expanded cinema“ an, der zunächst von einer experimentellen Filmzene mit Übergängen zu Performance, Fluxus und Happening beansprucht worden ist. Auch heute noch adressiert das erweiterte Kino (allerdings vorwiegend technisch geprägte) Umgebungen, welche das konventionelle Dispositiv des Kinos bzw. dessen Zeit-Raum-Verhältnisse zwischen Produktion (Kamera), Werk/Film, Projektor/Leinwand und Zuschauer*in in verdunkeltem Raum erweitern (und z.B. auf eine Polysemie von Bildschirmen hin öffnen), dekonstruieren oder unterminieren. Bereits Gene Youngbloods stark kybernetisch orientierte Schrift stellte allerdings die (wenngleich auf das Bewusstsein hin orientierte) Erweiterung audiovisueller gesellschaftlicher Erfahrungsräume heraus: „When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes.“ (Youngblood 1970: 9)

Das dritte Kapitel widmet sich der post/kolonialen Tiefe des (film)historischen Raums der „traversée“, der Überquerung des Mittelmeers zwischen ‚Europa‘ und ‚Afrika‘. Im Resonanzraum der großen Fährschiffe der Moderne und der nostalgischen franko-arabisch/kabylich/berberischen Musiken des Exils tauchen heute Videoclips auf, welche die gefährlichen Meeresüberfahrten mit windigen Booten zeigen, von den angeblich ‚undokumentierten‘ Migrant*innen mit ihren Mobiltelefonen selber aufgenommen und auf *YouTube* verbreitet. „Harraga“ heißen diese Akteur*innen, die seit den 1990er Jahren die massenmediale und vor allem (pop-)kulturelle Bühne betreten haben; – ein Begriff, der auf Arabisch „die, welche verbrennen“ bedeutet und jene meist jungen Frauen und Männer meint, die ihre Ausweise und persönlichen Dokumente verbrennen, um mit behelfsmäßigen Motorbooten irregulär nach Europa zu gelangen, von wo sie, ohne identifiziert zu sein, nicht so leicht wieder abgeschoben werden können. „El harga“, die illegale Bootsfahrt, ist Teil eines Gefüges von Bildern und Tönen, das angeschaut, distribuiert, geteilt und laufend modifiziert, neu angeordnet, weiter entwickelt und angeeignet wird. Während in diesem Kapitel die *traversée* als räumliche Perforierung im Anschluss an den bei Deleuze und Guattari skizzierten Begriff des durchlöcherten Raums reflektiert wird, entspricht ihr auf einer filmischen Ebene eine Erweiterung, die in Fortführung des Werdens des Films als ein nicht stillzustellendes Montage-Gefüge der Affektik in den Blick genommen wird. Affektik bezeichnet die Offenheit, die Diachronizität und Transversalität jeder filmischen *cinéchronie*, sie ist die jeder Filmsequenz, jedem Clip, jedem Stream, jedem *sound bite* innewohnende überspringende Kraft, hier zwischen unterschiedlichen historischen Epochen, Geschwindigkeiten, Bildgedächtnissen, emotionalen Tonalitäten von Migrationsgeschichte(n) und musikalischen Genealogien von Sehnsucht, Armut, (De-)Kolonisierung, Fortschritt, sozialem Aufstieg, Konsum sowie von globalen Jugendkulturen seit den 1960er Jahren (migrantisch, postkolonial, maghrebisch, Chaâbi, Raï, Hip Hop). Die Filme auf der Überfahrt auf dem Mittelmeer werden als Experimente im Kontakt mit dem Realen aufgegriffen. Mit dem Realen ist hier gleichermaßen das Reale der Filme wie auch das Reale, mit dem sich diese Filme befassen, gemeint. Genauso wie die Filme transversal zu einer vor allem von der Europäisierung vorangetriebenen Kontinentalisierung verlaufen, tragen sie sich quer zur Unterscheidung zwischen einer ‚Außenwelt‘ sozialer Realitäten und archivierten Innenräumen eines historischen Bilder- und Melodienrepertoires fort. Stattdessen agieren sie in Differenzierung, Transformation, Wiederholung, Transmission, kurz in Affektion und bilden Blöcke von Zeitdauern, die keineswegs eine Subjektform suchen. Verbrennen ist das in *vivo coding*. In der Produktion und Modifikation der filmischen Gefüge der *harraga* bricht sich das Insistieren auf einem Selbstbestimmungsrecht, welches zugleich mit der narratologisch rekonstruierbaren Kohärenz von Story (Herkunft, Biografie, Reisegeschichte), Person (Identität) sowie deren Dokumentierbarkeit (Ausweispapiere, Identifikation) gebrochen hat, Bahn. Die *harga* ist eine – vielversprechende wenngleich zweifellos furchterregende – Existenzform auf einer sich ausdehnenden Grenze.