

Fremdbilder – Aspekte geographischer und medialer Bewegung

ULRICH MEURER, MARIA OIKONOMOU

1. SYLLOGISMUS:

MIGRATION IST WELT, KINO IST WELT, MIGRATION IST KINO.

Für jede Bewegung ist zunächst eine Differenz oder eine Art Druckgefälle vonnöten: auf der einen Seite ein Bezirk der Fülle oder Überfülle, ein zentrierter Raum der Signifikanzen, der durch seine Beschränkungen und Gewährungen den Möglichkeiten in seinem Inneren Grenzen setzt und sich gleichzeitig gegen sein Außen abschließt. Von hier aus bricht man auf. Im Falle bereits der ersten aller Exilierungen, von der die *Genesis* berichtet, ist dies Eden, eine von der übrigen Schöpfung abgeteilte und mit Zeichen gesättigte Zone im Osten, in die Gott den Menschen setzt und ihn mit Verboten belegt. Auf der anderen Seite ist eine Leere notwendig, ein un- oder bestenfalls schwach definierter Raum, der statt ausdifferenzierter Aktualität ein relativ höheres Maß an Potenzialität aufweist. Hierhin wandert man aus, in die ganze Welt westlich des Paradieses, die zwar schon mit allerlei provisorischen Scheidungen zwischen Licht und Finsternis, Himmel und Erde, Land und Wasser versehen ist, vor allem aber eine Zone des Möglichen darstellt, in der noch keine Feldsträucher wachsen, solange der Boden nicht bestellt wird, in der es noch nicht regnet und alle Feuchtigkeit aus dem Erdboden selbst aufsteigt.¹

In einer solchen Konstellation aus Fülle und Leere muss nun auch ohne jeden Sündenfall die Abwanderung einmal stattfinden; denn so gerecht und vermeintlich einsehbar Gott die erste Übertretung (seines Gesetzes) mit einem anderen Übertritt (der Einfriedung des Paradieses) ahndet und damit eine stabile Symmetrie von Verstoß und Strafe, von Ursache und Wirkung in die Welt einzuführen

1 Vgl. Gen. 2.4-6.

scheint,² so unleugbar übt die Weite jenseits der Grenzen Edens ihre Anziehung allein schon durch ihre viel versprechende Asignifikanz. Von Beginn an also und schon vor dem Vergehen ist in der göttlichen Anordnung der Welt ein Ungleichgewicht auszumachen, das alle ausgewogene Ruhe des Schöpfungsprojekts grundsätzlich in Frage stellt und sich schließlich in Bewegung entladen muss. Die Leere will gefüllt und besiedelt sein, sie verlangt – ganz wie Verteilungsdifferenzen in der Thermodynamik – unausweichlich nach dem Ausgleich und Austritt des Menschen aus dem Paradies, so dass die Missachtung des göttlichen Gebots nur mehr als Vorwand erscheinen mag, die große kinetische Maschine der Welt in Gang zu setzen. Insofern deshalb die Migration in der *Genesis* kaum der einen kontingenten Fehlentscheidung des Menschen als vielmehr jenem ersten und entelechischen Unterschieds-Prinzip der Schöpfung selbst entspringt, insofern die Bewohner ihre erste Heimat verlassen müssen, einfach weil neben ihr die Fremde existiert, zeigt sich die Auswanderung als wesenhafte Bewegung schlechthin. Sie ist deren Anfang und Urbild, als inhärente Folge des Gegensatzes zwischen Fülle und Leere dem Universum zutiefst vor- und eingeschrieben und so eine Form des (Orts-)Wechsels, die allen anderen vorausgeht, da sie unvermittelt dem »Medium« einer prozesshaften Welt erwächst.

Wenn jedoch die Migration in der Topographie der Welt angelegt ist und ihr so unbedingt entspringt, dass sie mit der Schöpfung in eins fällt, dann sind Exil und Auswanderung auf besondere Weise auch mit einer anderen Form der Bewegung verwandt, die ihrerseits und im selben Maß der zutiefst beweglichen Realität angehört, diese nicht nur reproduziert, sondern ohne jede Reduktion in sich aufgenommen hat und in ihrer Qualität offenlegt: mit dem Kinematographen. Da in Bezug auf Bewegungsprozesse keinerlei Unterschied zwischen Welt und Film zu bestehen scheint – schon 1896 bezeichnet das Pariser Magazin *La Poste* die Erfindung der Brüder Lumière als das Leben selbst, als Bewegung, die direkt aus dem Leben gewonnen ist³ –, da die Migration wie auch der Film der ureigenen Bewegung der Welt angehören, zumindest aber ihr *direktes Bild* liefern (indem die eine geradewegs aus der Unruhe des beweglichen Kosmos kommt und ihm nicht erst als Strafe für die Erbsünde hinzugezählt werden muss; indem der andere ebenso wenig eine nach-

2 Ein solches symmetrisches Denken ist dem Alten Testament (wie auch der israelitischen Gesetzgebung) durchweg eigen und findet bereits in der Erzählung vom Sündenfall auf vielfältige Weise seinen Ausdruck; so etwa schickt Gott den Menschen aus Eden fort, »damit er den Ackerboden bestellte, von dem er genommen war« (Genesis, 3.23).

3 *La Poste* vom 12. Januar 1896; vgl. auch Ulrich Meurer: »Cinema Vérité und Cinema Variété. Kann das digitale Bild auf neue Weise erzählen?«, in: http://www.uni-erfurt.de/slawistische_literaturwissenschaft/projekte/meurer_sicher.pdf vom 3. März 2008, S. 3.

träglische Mobilisierung des Statischen, sondern das Faktum der Bewegung selbst darstellt⁴), stehen sie zu ihr im gleichen engen Verhältnis. Beide sind mehr als lediglich zwei Phänomene raumzeitlicher Veränderung unter vielen; sie *sind* diese raumzeitliche Veränderung. Und zu ihrer innigen Entsprechung, die sich zuerst über das gemeinsame Dritte wesenhafter Bewegung herstellt, gesellen sich im Weiteren eine historische und zum anderen eine strukturelle Koinzidenz zwischen Migration und Kinematographie:

2. SYLLOGISMUS:

MIGRATION IST MODERNE, KINO IST MODERNE, MIGRATION IST KINO.

Zwar gehört die Wanderung, zumal wenn sie der beweglichen Anlage der Welt schon in der *Genesis* entspringen soll, zu jeder Zeit und grundsätzlich der *Conditio humana* an und hat sich der *Homo sapiens* im Lauf der gesamten Geschichte stets als *Homo migrans* über die Erde ausgebreitet⁵ (Harry Levin etwa sieht die Abstraktion von den historischen Bedingungen der Migration nachvollzogen im metaphorischen Sprechen über das Exil, das konstant »zwischen Babylon und Zion« siede und so die Erfahrung des *displacement* – in der Literatur von Ovid bis Nabokov – zu einem allgemein anthropologischen Phänomen, zu einer endlosen Sequenz von Proskription und Auswanderung erkläre⁶). Dennoch ist offensichtlich, dass es vor allem die Moderne ist, die besonders mit der Konjunktur der Idee vom Nationalstaat verstärkt eben solche Demarkationslinien hervorbringt, wie sie für die Teilung und Ausbildung »voller« und »leerer« Bezirke und damit für das Anwachsen eines Druckgefälles zwischen diesen Bezirken verantwortlich sind.⁷ Durch die abnehmende Permeabilität politischer und kultureller Raumzellen entsteht im Europa der Neuzeit allenthalben ein Innen und ein Außen samt der damit einhergehenden Verteilungsdifferenzen. Auf dem Boden eines neuen und zunehmend restriktiven Migrationsregimes⁸

4 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/Main 1997, S. 15.

5 Vgl. Klaus J. Bade u.a.: »Die Enzyklopädie: Idee-Konzept-Realisierung«, in: diesn. (Hg.): *Enzyklopädie. Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2007, S. 19-27, hier S. 19.

6 Vgl. Elisabeth Bronfen: »Entortung und Identität. Ein Thema der modernen Exilliteratur«, in: *The Germanic Review*, Bd. LXIX, Nr. 1, Winter 1994, S. 70-78, hier S. 72.

7 Dies sieht H. Levin wiederum in der realen Exilerfahrung bestätigt, die als ein essentiell modernes Phänomen mit der französischen Revolution und dem Beginn des Nationalismus zusammenfalle. Für den exilierten Schriftsteller bedeute der Ersatz der Universalität des Lateinischen durch die neue Vielsprachigkeit die Voraussetzung für das sprachlich verankerte Heimweh des modernen Exilanten. Vgl. ebd.

8 Der Begriff »Migrationsregime« bezeichnet unterschiedliche und in sich veränderliche Ausprägungen und Praktiken räumlicher Bevölkerungsbewe-

und angesichts der immer zahlreicheren Grenzziehungen zwischen den Staaten wird schließlich »Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur größten flüchtlingsgenerierenden Region der Welt«. ⁹ Und nicht nur das Exil als konkrete Massenbewegung, hervorgerufen durch die Radikalisierung nationalpolitischen Denkens und Handelns, sondern auch die allgemeine und vergleichsweise diffuse Erfahrung einer »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Lukács) und »Unbehaustheit« (Heidegger), des »Unterwegs-Seins« und des »Ungewohnten« haben wesentlichen Anteil an der Gestimmtheit der Moderne. Die Auswanderung des neunzehnten scheint sich im zwanzigsten Jahrhundert in eine allumfassende und tiefgreifende Lebensweise zu verwandeln. Zeitgleich aber mit jenen politischen Faktoren der Moderne, die die Migration einerseits herausfordern und andererseits und im selben Moment verstärkt zu kanalisieren oder gar vollends zu verhindern suchen, entwickeln sich auch die technischen Instrumente zur Kontrolle von Bewegung. Wenn Gilles Deleuze und Félix Guattari deshalb den Staat als Regulator der Bewegung definieren, als »Straßenmeister« und »Konverter«, der alle unkontrollierte Geschwindigkeit, die über ihn herzufallen droht, unterbinden will, ¹⁰ so fällt die Hypertrophie dieses staatlichen Regimes sicherlich nicht zufällig mit der Erfindung des Kinematographen zusammen, der eine analoge Regelung von Bewegungsprozessen anstrebt und es zum ersten Mal und im Verein mit dem Automobil und dem Flugzeug möglich macht, »to control acceleration or speed mechanically«. ¹¹ Denn mit Blick auf derlei moderne Maschinen ist nicht nur wie stets nach ihrem fortschrittlichen und den Raum öffnenden Beschleunigungspotential zu fragen, sondern ebenso nach ihrer Funktion der Steuerung, zügelnden Aneignung und Beherrschung der mobilisierten Kultur. Während also mit der Moderne die Mobilität fraglos an Bedeutung gewinnt – in der Verschiebung von Mensch und Gut genauso wie in der Übermittlung von Information –, verlangt sie nach einem Instrumentarium, das die Bewegung sowohl zu realisieren als auch zu domestizieren versteht; insofern sind etwa die (durch die Taktstraße rationalisier-

gung mit ihren jeweils spezifischen Möglichkeiten oder Beschränkungen, wie sie sich innerhalb mehrerer staatlich gerahmter Gesellschaftstypen ausbilden. Vgl. Dirk Hoerder/Jan Lucassen/Leo Lucassen: »Terminologien und Konzepte in der Migrationsforschung«, in: Klaus J. Bade u.a. (Hg.): Enzyklopädie. Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Paderborn 2007, S. 28-53, hier S. 39 ff.

9 Ebd., S. 43.

10 Siehe Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II, Berlin 1997, S. 532, außerdem die Anzeichen einer Staatwerdung in der Kontrolle freier Bewegung, wie sie in diesem Band der Beitrag zu M. Night Shyamalans Film *The Village* beschreibt.

11 Edgar Reitz: »Speed is the Mother of Cinema«, in: Thomas Elsaesser/Kay Hoffmann (Hg.): Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age, Amsterdam 1998, S. 63-72, hier S. 63.

te) Fahrzeugherstellung und das *Vitascope* der Zeitgenossen Ford und Edison Verfahren zur Einführung von Bewegung in die Produktion beziehungsweise Rezeption der Welt und zugleich Mittel ihrer mechanischen Regulierung, die sich dem ungehemmten Raumgreifen der Kinetik und der Geschwindigkeit entgegenstellen. Da in diesem Sinne der Schnelligkeit nun die Bremsung beigeordnet ist, da die Bewegung – diejenige der Migranten über die Staatsgrenzen wie auch die eines technischen Prozesses über die Schranken des menschlichen Aktions- und Wahrnehmungsapparats hinweg – politisch und maschinell kontrolliert werden muss, scheint der Film als genuine Repräsentations- und Kunstform des 20. Jahrhunderts durch mehr als nur eine zufällige geschichtliche Gleichzeitigkeit besonders geeignet, die geographischen Verschiebungen der Ein- und Auswanderung zu reflektieren. In der Moderne trifft er sich mit der Migration und ihrer politischen Behandlung im Hinblick auf die in beiden Fällen anwachsende Bewegung und im Bestreben, sie zu rahmen und zu rhythmisieren.¹²

Nimmt man eine solche geschichtliche Koinzidenz von geopolitischer und medialer Bewegung sowie ihrer Kontrolle an, so wird mit diesem historischen Argument jedoch auch eine gewisse zeitliche Ferne, ein anachronistischer Zug sowohl jenes erwähnten nationalstaatlichen Modells und seines Migrationsregimes als auch des klassischen Kinos und seines Dispositivs fühlbar: Beides – so ließe sich sagen – entwickelt sich zuerst parallel, um in der Moderne eine Blütezeit zu erleben und dann auf ähnliche Weise sein Ende zu finden (eine These, die das Analogieverhältnis zwischen Migration und Film weiter untermauert). Während sich nämlich die Auswanderung für das neunzehnte und das Exil für das zwanzigste Jahrhundert als zentrale Begriffe des Migrationsdiskurses erweisen mögen, vollzieht sich in der nachmodernen Gegenwart ein »Zwielichtwerden der großen Ordnungen«, zwischen denen und entlang deren sich zuvor derlei Bewegungen entwickelt haben. Das bisher von der Ordnung Ausgesonderte sieht sich nunmehr als ein allgegenwärtiges »radikal Fremdes«¹³ mitten in die vormals vertraute und abgedichtete Zone des Eigenen versetzt und transformiert, ohne noch einen Unterschied zu machen, die Migration zu einer unspezifischen Erfahrung. Indem so der Raum der Gegenwart mit Foucault

12 Daher nimmt es nicht Wunder, wenn wohl keine andere Darstellungsform so häufig und eingehend auf ihre inhärente – gleichsam »mediale« – Politik geprüft worden ist wie der Film. Eine ähnliche Verschränkung von politischen Strömungen einerseits und dispositiven Bedingungen des Kinos andererseits, wie sie hier zwischen den sich wandelnden Migrationsregimes im 20. Jahrhundert und der Taktung des Kinematographen angenommen wird, lässt sich etwa im Werk Walter Benjamins, besonders in seinem Kunstwerk-Essay, finden.

13 Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt/Main 1997, S. 11.

als Gleichzeitigkeit und Nebeneinander bestimmt werden kann, als der Raum dessen, was »Seite an Seite und zerstreut ist«,¹⁴ verlieren der Ortswechsel und die räumliche Differenz zwischen dem Eigenen und dem Anderen ihre Bedeutung für die Lebenswelt. Nicht mehr geht es um Ein- und Auswanderung, nicht einmal ist der Immigrant bereits hier, sondern hält sich – statt nur in dessen Territorium – jetzt in jedem einzelnen selbstfremden Subjekt auf. Ähnliches benennt auch Ulrich Bielefelds Diktum von der »Demokratisierung des Fremden«: der Nationalstaat habe seine Form verändert und seine klassischen Souveränitätsrechte und -forderungen verloren. Mithin zeichne sich der Beginn einer Transnationalisierung von Identitäten und Loyalitäten in verschiedenen Segmenten der Bevölkerung ab, an deren Ende die Fremdheit keine Ausnahmeerfahrung mehr bilde, sondern alltäglich geworden sei.¹⁵ Der Raum »abendländischer Kultur« ist ein anderer geworden; ihn charakterisieren die Anwesenheit und statt der *Teilung* die zunehmend gleichmäßige *Verteilung*, so dass – im Gegensatz zur Weltordnung der *Genesis* oder zu derjenigen im Zeichen eines erstmals erstarkenden Nationalgedankens (freilich jedoch nur innerhalb des wiederum nach außen abgeschotteten Hypersystems¹⁶) – fast von einem entropischen Zustand gesprochen werden könnte. Die zielgerichteten Wanderbewegungen und weitläufigen Verschiebungen nehmen ab, materieller Transport und reale Bewegung erscheinen angesichts flächiger Streuung und Präsenz nicht länger notwendig.

Dieselbe Diagnose vom Verschwinden des Transports und der physischen Bewegung ließe sich nun – nach dem »Ende« der Migra-

14 Michel Foucault, zitiert ebd., S. 12.

15 Vgl. Ulrich Bielefeld: »Exklusive Gesellschaft und inklusive Demokratie. Zur gesellschaftlichen Stellung und Problematisierung des Fremden«, in: Rolf-Peter Janz (Hg.): *Faszination und Schrecken des Fremden*, Frankfurt/Main 2001, S. 19-51, hier S. 41 f. Um dabei jedoch nicht willkürlich eine post-moderne, beliebig vernetzte Welt zu postulieren, die in der vermeintlichen Einheitssphäre und den synchronen Verteilungen westlicher Industrienationen jede Migration überwunden hätte, weist Bielefeld darauf hin, dass die »alten sog. ›push and pull‹-Faktoren der Immigration [weiter wirken], d. h. Armut, Unterdrückung und Krieg können zur Wanderung motivieren und tun es tatsächlich.« (S. 42) Nichtsdestoweniger werde die institutionell nach wie vor vorhandene Nation bunter, »d.h. sie kann sich nicht mehr über kulturelle Souveränität definieren, und ihre Grenzen werden nach außen weiter, ohne real verlagert zu werden« (S. 44).

16 So fördern etwa die Schengener Abkommen die Freizügigkeit innerhalb der EU und tragen damit zur Vervielfältigung von »Streuungen« und »Mikrobewegungen« in einem Einheitsraum bei, die den grenzüberschreitenden und gleichsam absoluten Charakter der Auswanderung hinter sich gelassen haben. Zugleich jedoch suchen die Regelungen diesen Raum als »Festung Europa« vor Zuwanderung von außen zu schützen (vgl. D. Hoerder/J. Lucassen/L. Lucassen: *Migrationsforschung*, S. 45). Es lässt sich also neuerlich nur im Innern des politisch definierten Systems Europa tatsächlich eine Abnahme von Makrobewegungen und eine Beliebigkeit der Richtungen annehmen.

tion, nach dem »Tod« des Kinos – auch für den Film stellen. Seine archaischen Aufnahme- und Projektionsmaschinen aus beweglichen und unbeweglichen Teilen, die mit Klebestellen versehenen, dem Verschleiß und der Alterung ausgesetzten Zelluloid-Streifen, »carried arduously to the express train or the central store after they have been shown«,¹⁷ die Mechanik, der Kampf gegen die Schwerkraft, die das Wesen und die Geschichte des Kinos ausmachen¹⁸ – all dies mutet zutiefst unzeitgemäß an, nachdem die analoge Bildfolge eines Films längst schon in einen gewichtslosen und immateriellen Datenstrom verwandelt werden kann. Wie die körperliche Bewegung des Migranten geht diejenige des Films und auch seines Zuschauers, geht der Transport in einer flächigen Verteilung und Präsenz der Bilder *on demand* auf. Folgerichtig sieht Edgar Reitz die Bewegung als grundlegende Kategorie der Bildwahrnehmung durch die Übertragung abgelöst: »No longer is motion that which is most important but the fact that telemedia understand everything our senses perceive in terms of communications technology and to make its transmission possible.«¹⁹ Und gerade am Begriff der »Heimat« – ebenfalls Titel seiner zwischen 1984 und 2004 entstandenen Trilogie von Fernsehfilmen – veranschaulicht Reitz diesen Paradigmenwandel, der nicht nur einen massiven Bewegungsverlust des Bildlichen in dessen steter Anwesenheit herbeigeführt, sondern ebenso den Ursprung und die Möglichkeit der Bewegung in der Sphäre des Vertrauten gelöscht habe:

With *Heimat* I made a film which obviously represents an extreme opposite to this technical world of computer aesthetics. The term »Heimat« itself seems to be the opposite of what has just been hinted at, because it still deals with the fact that each of us experienced a distinctive childhood in a particular place, something which can neither be put into perspective nor be disposed of. [...] *Heimat* tries to describe this state which, after all, is also the memory of something forever lost. To this day I know that this is something which cannot be digitized.²⁰

Da »Heimat« raumzeitliche Ferne konnotiere, die sich – als immer schon verlassen – sogar der Verfügung des Subjekts entziehe, da sie recht eigentlich erst zu existieren beginne, wenn sie nicht mehr präsent sei²¹ und also ihrem Wesen nach der anhaltenden, unaufdring-

17 E. Reitz: *Speed*, S. 69.

18 Vgl. ebd., S. 65.

19 Ebd., S. 68.

20 Ebd., S. 70.

21 »In diesem Sinne würde Heimat als etwas Bezeichnetes, mithin also die Rede von Heimat, überhaupt erst unter den Bedingungen ihres – zumindest drohenden – Verlustes plausibel. Pointiert [mit Friedrich Kittler] gesagt: »um über Heimat zu schreiben, muß sie schon verloren sein.« (Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter: »Heimatdenken: Konjunkturen

lichen Nähe, der mangelnden Schwere und Beharrlichkeit des Digitalen widerspreche, könne zwar das Kino die Erfahrung des Heimatlichen bergen; das gerechnete Bild und die elektronisch übermittelte Information hingegen zersetzten den Abstammungs- und Schutzort des Menschen, indem sie selbst sein Heim in Besitz nähmen, bei jeder Rückkunft dort bereits auf den Heimkehrer warteten und ihn damit zum alltäglichen Exilanten in der Datenwelt machten. Reitz' Zusammenführung des Mediums mit einer Art inneren Geographie veranschaulicht, wie das Heim (der Ort, von dem aus man sich auf den Weg ins Kino macht) und die Heimat (der Ort, der am Anfang aller Migration steht) historisch wie auch technisch mit dem Film verknüpft sind, während das Digitale diesen Ursprung der Bewegung löscht. Hier wie dort, auf dem Gebiet einer Politik und Kultur, die vormals dem Verlassen und der Ankunft Raum geboten haben und nun von ewiger Anwesenheit durchwoben sind, ebenso im Kreis eines Mediums, das einmal auf der kontinuierlichen Veränderung von Phasen und der räumlichen Verschiebung beruhte und jetzt der raumlosen Gegenwart des Signals weicht, markiert dieser Schritt zu Streuung und Präsenz im annähernd selben Augenblick gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts die allmähliche Auflösung der Bewegung. Wie die Moderne – ihr Denken, ihre Politik und ihre Techniken – spätestens mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Mobilität als Leitfigur erfindet, die Tempi steigert, sie zugleich in Rhythmen kadriert, wie damit in ihr die Migration und der Kinematograph unwillkürlich enggeführt sind, so sinkt in der Nachmoderne das universelle Bewegungsprinzip in das weite Spatium unterschiedsloser Verfügbarkeit zurück.

3. SYLLOGISMUS:

MIGRATION IST FORM, KINO IST FORM, MIGRATION IST KINO.

Neben dieser geschichtlichen Koinzidenz von Auswanderung und Exil einerseits und Kinematographie andererseits, die beide die Moderne als Dominante durchlaufen und mit Anbruch des postindustriellen Zeitalters zusehends einer Umkodierung beziehungsweise Marginalisierung anheim fallen, existiert noch eine weitere, diesmal strukturelle Parallele, die sich aus dem eingangs beschriebenen Verhältnis der Migration und des Films zur Kategorie der Bewegung überhaupt ableitet. Denn beide sind nicht nur als deren wesenhafte Verkörperung zu verstehen und setzen direkt eine prozesshafte Wirklichkeit um; darüber hinaus nämlich ordnen sie sie – als Form – in ähnliche Abläufe. Sosehr sie dem unbegrenzten Kon-

und Konturen. Statt einer Einleitung«, in: diesn. (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts, Bielefeld 2007, S. 9-56, hier S. 11).

tinuum der Welt entsprechen mögen, so werden sie dennoch erst als ein Ausschnitt wahrnehmbar, der eine äußere Einfassung und innere Struktur aufweist. Ein Leben mag ganz wie das gesamte (Bergsonsche) Sein keinerlei Schnitte kennen und bildet einen stets veränderlichen, unteilbaren Strom, wandelt sich aber erst durch den Eingriff der Form vom reinen Ereignis zur erzählbaren Begebenheit. Zwischen seinen als wichtig erachteten »Wendepunkten« und entlang der (vielleicht um ein wenig blasser erscheinenden) Entwicklungslinien, die sie verknüpfen, taucht so ein Lebensabschnitt auf, dem dann Anfang, Mitte und Ende eignen. Es ist offensichtlich, dass ein solches Verfahren der Organisation – durch die Erinnerung, durch die Kunst – der Migrationserfahrung und dem Film gleichermaßen unterliegt und sie nun auf dem Feld narrativer Struktur einander annähert. Die Auswanderung beginnt mit einem Aufbruch und mündet nach der Reise in eine Ankunft, sämtlich Phasen, die sich im Bereich der bewegten Realität verteilen und ihr angehören, ohne freilich ihre ganze Fülle zu umfassen; der Film setzt ein, folgt einer – zuweilen noch so kleinteiligen – Ereigniskette,²² endet und stellt mithin ebenso Differenzen im Fluss der durch ihn abgebildeten Wirklichkeit her. Wie also die unbestimmte geographische Bewegung zugleich die Bewegung der Welt ist, während die konkrete Migration durch ihre Auswahl eines kontingent gesetzten Beginns, eines Verlaufs und Abschlusses diese Bewegung zu einer Handlung transformiert, gehört auch das Filmische in seinem Wechsel von Bild und Zwischenbild und der daraus erwachsenden Kinetik grundsätzlich dem beweglichen Kosmos an, während die durch einen Film getroffenen formalen Entscheidungen aus der Potenzialität des Mediums und der Bewegung eine aktuelle Narration herstellen. Insofern sind mit Situation und Milieu, Aktion und Ereignis die Pole benannt, zwischen denen gleichermaßen Auswanderung, Exil und das filmische Erzählen siedeln. Aus dem zutiefst Prozessualen der Wirklichkeit und den technischen Bedingungen des Films gehen dort die Wege und Karten der Migration, hier der Handlungsbogen oder gar all jene Motive und Stoffe der Mobilität hervor, die das Kino als die ihm gemäßen bevorzugt. Auf einer noch relativ abstrakten Ebene bringt die Notwendigkeit der Strukturierung im Film unter anderem das klassische *Aktions-Bild* hervor, dessen so genannte »große Form« Gilles Deleuze eben als

22 Selbst der erste der nur einminütigen Filme der Brüder Lumière, *La sortie des usines Lumière* (1895), in dem man Arbeiter und Arbeiterinnen nach der Öffnung der Tore, und bis diese wieder geschlossen werden, das Fabrikgelände verlassen sieht, umfasst Anfang, einen vollständigen Handlungsablauf und Ende, so dass ihn etwa J. Paech nicht als bloße – vom Titel des Films benannte – Ereignisaussage, sondern als geschlossene Miniaturerzählung beschreibt: »Es ist also durchaus möglich, daß ein Film mit nur einer Einstellung die Gliederung des narrativen Minimalschemas realisiert« (Joachim Paech: *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, S. 7).

eine Verkettung von Situation, Aktion und (veränderter) Situation – SAS' – beschreibt,²³ und es lässt sich unschwer erkennen, dass dieser triadische Aufbau auch den Mustern oder der »Struktur« der Migration zugrunde liegt. Nicht allein aufgrund der Erzählkonventionen des Kinos scheint jenes Syntagma der »großen Form« vielleicht mehr noch als das *Wahrnehmungs-* und das *Affektbild* der Bewegungsdominante des Films zu entspringen.

Jedoch ist das Kino nicht lediglich durch derlei allgemeine Aktionsstrukturen oder Schemata raumzeitlicher Verschiebung gekennzeichnet, sondern darüber hinaus – wie Jean-Christophe Royoux betont – bereits durch seine Prähistorie mit bestimmten Themen verbunden und (als Erbe einer Vielzahl mechanischer Abbildverfahren) so oftmals mit der Reise in eins gesetzt: Bilder von Reisen gehören seit ihrer Anfangszeit zu den bevorzugten Motiven der Photographie, die sie als medialer Nukleus des Films daraufhin in diesen fortzutragen weiß. Und auch früher schon, in den Bildern, die der Erfindung selbst der Photographie vorausgehen, aber fraglos zur weit verzweigten Vorgeschichte des Films gezählt werden müssen, in Guckkästen, in Pano- und Dioramen, in den Bildsujets der *Laterna Magica*, nimmt die Reise eine beherrschende Stellung ein: »So wie der Schausteller durch die Lande reist, lädt auch sein Projektionsapparat dazu ein, sich an andere Orte zu begeben, also eine Reise an Ort und Stelle anzutreten.«²⁴ Derweil ist es wiederum Edgar Reitz, der – weil das Kino ein Kind der Geschwindigkeit sei und das Anhalten des Projektors oder der Filmriss sein Ende bedeuten würden – nun dem Film selbst (nicht aufgrund seiner »Genetik«, sondern mit Blick auf seine Mechanik) bestimmte Themen zuordnet, in denen diese Mechanik pointiert zutage trete, die seiner Kinetik entsprechen und daher besonders »filmisch« genannt werden können: »[The] two major topics of the cinema are crime and sex. In crime as well as in sexual passion the inevitable moment arrives when something gets going that can no longer be stopped.«²⁵ Indem Reitz allerdings zugesteht, dass daneben auch andere Gegenstände, etwa der filmische Lebensbericht (*Heimat*), von der ununterbrochenen Sequenzialität der Bilder abhängen und die grundlegende Bewegung des Kinos auf die Ebene des Bildinhalts transponieren, findet das Prinzip des Kinos sein thematisches Pendant schließlich ebenso im Migrationsfilm. Die Auswanderung stellt im Auge des Films also keinen beliebigen Anteil phänomenaler

23 Vgl. G. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 194 ff.

24 Jean-Christophe Royoux: »Was ist Kino? Vom bewegten Bild zum multiplen Bild: Eine Lektüre des *Media Magica*-Zyklus von Werner Nekes«, in: Nike Bätzner/Werner Nekes/Eva Schmidt (Hg.): *Blickmaschinen – oder wie Bilder entstehen. Die zeitgenössische Kunst schaut auf die Sammlung Nekes*, Köln 2008, S. 261-271, hier S. 269.

25 E. Reitz: *Speed*, S. 64.

Realität dar; sie ist mit ihm vielmehr wesensverwandt, da sie den Verlauf filmischen Erzählens vorzeichnet und ihn implizit zum Ausdruck bringt. Ob man Exil und Kino also als unvermittelte Präsenz und Präsentation ansehen will, denen die (Welt-)Bewegung vor allem anderen eigen ist, ob man sie als historische Phänomene betrachtet, die mit den Kontrollmechanismen und Maschinen der Moderne ihre Konjunktur erleben, um dann in den Disseminationen der Postmoderne aufzugehen, oder ob man ihnen eine strukturelle Verwandtschaft zuspricht, da beide Formen kontinuierliche, aber begrenzte Serien ausbilden – stets erscheinen sie als Reflektoren, die einander spiegeln, ohne dass in ihrem Wechselverhältnis von einem Primat noch die Rede sein könnte.

EIN BILD DER POLYMORPHEN BEWEGUNG: *THE IMMIGRANT*

Dieser vielfältig changierende und doch stabile Konnex zwischen Migrations- und filmischer Bewegung zeigt sich exemplarisch bereits für Charles Chaplins 1917 entstandene Komödie *The Immigrant* als konstituierend. Alle Ebenen der Darstellung – der mediale und der modale Raum, die Sphäre der Thematik wie diejenige der Motive, das »reale« und auch das metaphorische Bild – werden dort von einer einzigen großen Bewegung durchlaufen, die sich immer sowohl auf die Auswanderung als auch auf deren Repräsentation auf der Leinwand bezieht. Indem *The Immigrant* so auf beständig neue Weise das Verhältnis von bewegtem Bild und abgebildeter Bewegung (des Auswandererschiffs, der Passagiere) variiert, sind die Übergänge zwischen ihnen bald kaum mehr auszumachen; der Film in seiner Gesamtheit entwirft einen kinetischen Kosmos, in dem beides ineinander übergeht. Schon ganz zu Beginn etwa folgt auf den Establishing Shot eines Dampfschiffs auf hoher See eine Bildsequenz, die zunächst eine undifferenzierte, vielköpfige Gruppe von Migrant*innen, dann ein aus der Menge herausgegriffenes Paar – Mutter und Tochter (Kitty Bradbury/Edna Purviance) – und schließlich den von Chaplin verkörperten Tramp an Deck zeigen. Diese Einstellungsfolge verlagert nicht nur das Thema Immigration schrittweise aus dem Bereich einer allgemeinen gesellschaftlichen in den einer individuellen Erfahrung, insofern sie letzten Endes den Tramp als Synekdoche oder Typus einer ganzen sozialen Gruppe vorstellt;²⁶ darüber hinaus macht sie deutlich, wie

26 Auf eine solche für die Darstellung der Migration im Kino bzw. in der Literatur typische »Vertretung« der Masse durch den Einzelnen geht im vorliegenden Band besonders M. Oikonomous Beitrag zu Elia Kazans Spielfilm *America, America* und Thanasis Valtinos' Roman *Andreas Kordopatis* ein; wenn dort die Zeichnung der Protagonisten zunächst biographischen Anspruch zu erheben und damit das individuelle Erleben herauszustellen scheint, so erwächst aus dem epischen Erzählstil Kazans und aus Valtinos'

die Bewegung der Reise von der des Aufnahmeapparates grundsätzlich nicht zu unterscheiden ist, da das Rollen des Schiffs hier weniger dem Seegang, dem physischen Umgebungsraum, sondern vor allem der gleichmäßig auf ihrem Stativ schwankenden Kamera entspringt. Die Dynamisierung, welche die Welt durch die Migration erfährt, verschmilzt demnach von Anfang an mit dem durch einen technischen Effekt dynamisierten Bild, wird von ihm zugleich simuliert, dupliziert und amplifiziert. Kurz darauf jedoch löst sich die Bewegung vom Apparat und geht abermals in eine neue Komponente über; jetzt ist es nicht mehr der Kader, der die Bewegung vom zu überquerenden Ozean übernommen und in sich aufgenommen hat, jetzt ist es die Figur *im* Bildfeld, es sind die Auswanderer, die ihrerseits vom bewegten Bild affiziert scheinen: Während nämlich die Kamera in den nächsten Einstellungen statisch den Raum fixiert, hat sich ihr vormaliger Bewegungstakt nun hinein in die Körper der Personen verlagert, die von Seekrankheit geschüttelt werden und jeden Moment ihr aufbegehrendes Inneres nach außen kehren möchten. Dabei geht mit jener »Verinnerlichung« der Bewegung ein deutlicher Wechsel der Einstellungsgröße einher. Wenn zuvor der Raum als Erstreckung erschienen ist, in der die Körper der Bewegung ausgesetzt waren, so drängt jetzt die Nahaufnahme auf diese Körper ein, um auf ihrer Oberfläche die minutiösen Bewegungen darunter sich abzeichnen zu sehen. Denn der hier abgebildete Affekt (die Übelkeit) stellt eben keine raumgreifende Aktion, sondern einen »Stau« dar, der die direkte Aktion als Antwort auf eine leibliche Wahrnehmung aufschiebt. Er findet sich nur mehr als Gesichtsausdruck – als Expression einer Körperpartie, die »den wesentlichen Anteil ihrer Bewegungsfähigkeit aufgeben mußte, um Träger von Empfangsorganen zu werden«²⁷ –, anstatt sich im gesamten Bild auszubreiten. Die extensive Makrobewegung des modalen Raums, des krängenden Schiffs, die sich zuerst auf den medialen Raum des schwankenden Bildkaders übertragen hat, verwandelt sich mithin in die intensive Mikrobewegung eines Gesichts in Großaufnahme²⁸ – sie geht über in ihren dritten Zustand,

Wendung seines Berichts zur Legende doch in beiden Fällen eine Verallgemeinerung der geschilderten Ereignisse, die nunmehr »beispielhaft« die Migration an sich veranschaulichen.

27 G. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 123.

28 Wenn man das Gesicht Chaplins, das von der See(-krankheit) bewegt ist und in dem sich so die Raumbewegung abzeichnet, an einem der beiden Pole des Affektbildes ansiedeln will, die Gilles Deleuze als eine reflektierende Empfindung – »Staunen« – beziehungsweise einen gerichteten Bewegungsimpuls – »Verlangen« – bezeichnet, so deuten die vom Umriss des Gesichts unabhängigen Teile (das zuckende Bärtchen, das Heben und Senken der Augenbrauen) auf die zweite dieser Varianten: »Tatsächlich befinden wir uns immer dann vor einem Gesicht mit starkem Ausdrucksgehalt, wenn die Gesichtszüge sich vom Umriß freimachen, auf eigene Rechnung arbeiten und eine autonome, einer Grenze zustrebende [...] Serie bilden.«

so dass deutlich wird, wie bereits in der ersten Szene des Films die Bewegung tatsächlich alle Repräsentationsebenen in Besitz zu nehmen trachtet. Und daraufhin wechselt sie erneut ihren Ort, verlässt den Körper, auf dem sie sich als affektive Mimik zu erkennen gegeben hat, und kehrt in den Außenraum zurück, diesmal jedoch nicht, indem sie wie zuvor den Aufnahmeapparat erfasste oder die bewegte Wasserfläche beträfe, sondern indem sie – gleichsam »zwischen« dem technisch abbildenden und dem real abgebildeten Feld, zwischen Medialität und Modalität – das *Set* okkupiert. Auf das Glockensignal des Schiffstewards hin eilen die Auswanderer in den Speiseraum, der auf einer mechanisch bewegten Studiobühne errichtet ist, so dass nun, während die Kamera still gestellt ist, der ganze Raum und mit ihm die Menschen und Requisiten von einer zur anderen Seite geschleudert werden. Die auf eine Wippe montierte Lichtbühne, die die Emigranten durcheinander wirft und die Suppenteller tanzen lässt, stellt einen neuen (und nicht den letzten) Ort einer Bewegung dar, die sich in *The Immigrant* unaufhörlich von einer Instanz des Dispositivs auf die nächste verlagert, die sich unablässig im Bild und zwischen den Bildern verschiebt, bis sich Handlung und Form – und darunter Thema und Medium – als kinetische Serien offenbaren und damit die Differenz zwischen Chaplins Vorliebe für »Ganzkörper«-Aufnahmen beziehungsweise weiträumige Kameraführung und den von seinem Aufnahmeleiter Rollie H. Thotheroh bevorzugten Nahaufnahmen in einer allgegenwärtigen Dynamisierung aller Bildelemente und Einstellungsgrößen aufgehoben ist.²⁹

Wie bewusst Chaplin eine Bewegung an die andere anschließt – das Thema der Auswanderung an die große mobile Maschine des Schiffs, das Schiff an den in Bewegung versetzten Reisenden, an den akrobatischen Schauspieler, all dies wiederum an den Aufnahmeapparat, an die Bewegung der Narration und immer so fort –, zeigt sich nicht zuletzt in seinem Umgang mit Gags und Erzählelementen, die die Bewegung der Migration »metaphorisch« ein um das andere Mal wieder aufnehmen und fortführen (sogar der durch die Aristotelische *Physik* eingeführte Begriff der *metaphora* selbst impliziert ursprünglich eine Umwandlung oder Verschiebung im Raum). So wird etwa das Rollen des Dampfers, dessen Passagiere dem Meer und den Wechselfällen eines ungewissen Schicksals ausgesetzt sind, durch den anschließenden Zwischentitel »More

(Ebd., S. 125 ff.) Chaplins in Unruhe versetztes Gesicht, das nicht denkt, sondern Anlass gibt zu Fragen wie: Was ist in dich gefahren, was fühlst du oder spürst du?, spiegelt eine aus dem Umgebungsraum gespeiste und nun im wahrsten Sinne verinnerlichte Erregung.

29 Vgl. Catherine Bot: »The Mutual Comedies«, in: dies. (Hg.): Booklet zur DVD: Charlie Chaplin - The Mutual Comedies Vol. 6, 1917, Euroarts 2000, S. 1-3, hier S. 1.

rolling« mit der darauf folgenden Szene, dem Würfelspiel des Tramps und einiger Mitreisender, in Beziehung gesetzt. Die Schrifttafel scheint dabei die Würfel zum Dingsymbol zu erklären, mehr noch: sie spannt durch die Bedeutungsvielfalt des Begriffs »rolling«, der deshalb als *tertium comparationis* dienen kann, die erste und die nächste Sequenz, das Schiff und das Glücksspiel auf eine Weise zusammen, die den ganzen Bewegungskomplex der Migration in den Würfeln aufgehoben erscheinen lässt. Und obwohl der gesamte von der Atlantikpassage weitgehend unabhängige zweite Teil von *The Immigrant*, in dem der Einwanderer seine erste Mahlzeit in einem New Yorker Speiselokal zu sich nimmt, nur aus produktionstechnischen Gründen mit der Überfahrt zu einem einzigen Film montiert wurde,³⁰ ist sicherlich die Münze, die der Tramp nach seiner Ankunft auf dem Pflaster findet, als verknüpfendes Element zwischen den beiden sonst disparaten Episoden, nämlich als eine weitere metaphorische Verdichtung der Migrationsbewegung zu sehen. Im Geldstück, das dem Migranten zumindest für einen weiteren Tag das Überleben in der Fremde erlaubt und ihn als Subjekt innerhalb des weltumspannenden Kapitalkreislaufs kenntlich macht, verbinden sich nicht lediglich die Schlüsselthemen des Films, die Ungleichheit sozialer Klassen und diejenige ethnischer Gruppen (Zuwanderer vs. Einheimische);³¹ zugleich schließt die Münze das Leben nach der Ankunft in den Vereinigten Staaten mit der zuvor unternommenen Reise kurz, indem nun auch sie zu wandern beginnt. Sie wiederholt gleichsam die ganze Bewegungsserie, taucht zuerst an Bord des Passagierschiffs als Wetteinsatz auf, dann unvermittelt auf dem Bürgersteig der Großstadt, wo Chaplin sie entdeckt und in die löcherige Tasche steckt, so dass die Münze unbemerkt durch sein Hosenbein zurück auf den Boden rollt und wenig später von einem Passanten aufgelesen wird, der daraufhin dieselbe Gaststätte betritt wie vor ihm der Tramp. Nachdem der Fremde seine Tasse Kaffee bezahlt hat, fällt das Geld nunmehr durch das Loch in der Tasche des Oberkellners, und Chaplin kann es sich erneut aneignen; jedoch stellt es sich, als er zu zahlen versucht, als falsch heraus; der mittellose Vagabund bemüht sich verzweifelt um Ersatz und bemächtigt sich schließlich des Trinkgelds eines wohlhabenden Gastes, um seine Rechnung zu beglei-

30 Der Fernsehdokumentation »Unknown Chaplin« von Kevin Brownlow und David Gill aus dem Jahr 1983 zufolge plante Chaplin zunächst einen Film, der das Leben der Bohème in einem Pariser Künstlercafé zum Thema hat. Da nach dem ersten Schnitt das Material jedoch nicht für zwei Rollen reichte, fügte er den ersten Teil an, der die Personen als Immigranten in Amerika darstellt. Vgl.: http://www.path.coe.uh.edu/seminar2002/week2/immigrant_chaplin.html vom 27. Dezember 2008.

31 Vgl. Ben Dooley: »Music, comedy and class: The Immigrant and Gold Diggers of 1933«, in: *Offscreen*, Bd. 10, Nr. 1, Januar 2006 (http://www.offscreen.com/biblio/phile/essays/comedy_class/ vom 27. Dezember 2008).

chen. Das Würfelpaar, auch der Hut des Tramps (der von seinem Kopf in die Hand des Kellners, auf die Tischplatte, neuerlich auf den Kopf, die Wand empor, über die Stuhllehne wandert) und vor allem die Münze (deren Weg sich unablässig verzweigt, die erscheint und sich wieder entzieht, Kreise zieht, Substitutionen eingeht, sich verwandelt und stets in Bewegung bleibt), geben sich so als Elemente zu erkennen, die einerseits die Migration und das Kino als dynamische Phänomene in sich fassen und andererseits durch ihren Relais-Charakter die zwei Teile von *The Immigrant* in ein strukturelles Verhältnis setzen. Denn besonders das Münzgeld »migriert« nicht nur selbst unaufhörlich durch Hände und Hosentaschen, als Nukleus aller Bewegung durchläuft es zudem beide Serien des Films – das Schiff/das Speiselokal – und stellt auf diese Weise zwischen ihnen eine symbolische Brücke her. Wie der Brief in Edgar Poes *Purloined Letter*, wie das Taschentuch Othellos bildet die Münze den Konvergenzpunkt, der das Geschehen in Episode eins und zwei des Films koordiniert, nach dem sich die Differenzen in ihnen verteilen, die Objekte und Personen anordnen, und der auf beiden Seiten der Struktur anwesend ist. Ein solches Objekt – so Gilles Deleuze, wenn er die Kriterien des Strukturalismus aufzählt – bewegt sich über die Grenzen der Serien hinweg, es zirkuliert in ihnen und von einer zur anderen und hat daher die Eigenschaft, »nicht dort zu sein, wo man es sucht, aber dafür auch gefunden zu werden, wo es nicht ist«. ³² Die ganze zweiseitige Struktur, der ganze Film, das heißt auch, die ganze Bewegung sowohl der Auswanderung als auch der Kinematographie, wird von diesem ursprünglichen Dritten, das zwischen den Bewegungen vermittelt, in Gang gesetzt.

Derweil aber weiß *The Immigrant* ebenso um das Bedürfnis, um den Auftrag der Moderne und ihres Staatsapparates, diese wuchernden Bewegungen in den Dingen und Menschen zu kontrollieren. Einerseits schließt der Film an die Migration den Kinematographen an und stellt beides als ununterscheidbar dar; er erfindet Bilder, die auf besondere Art Bewegung zeigen und zugleich bewegt sind, er erfindet Requisiten, um noch in ihnen die Anwesenheit der Bewegung zu demonstrieren. Andererseits jedoch deutet er hin auf die Mechanismen der Entschleunigung, die bereitstehen, der überbordenden Kinetik ein Ende zu setzen, und stets mit einem Augenblick der »Erfüllung« sich vermählen, der die Leere und damit das Druckgefälle zwischen dem Status der Aktualität und einer entfernten Potenzialität abzuschaffen sucht. Sowohl für den ersten als auch für den zweiten Teil des Films gilt, dass sie mit einem solchen Eingriff in die Bewegung, mit einer Bremsung oder gar Stillstellung

32 Vgl. Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin 1992, S. 44.

schließen. Zunächst markiert so der Zwischentitel »The arrival in the land of liberty« das Ende der Überfahrt, eine hoffnungsfrohe Masse von Menschen versammelt sich an Deck des Schiffs, worauf im Umschnitt die Freinheitsstatue als Ikone des gewährten neuen Handlungsraums auftaucht. Gleich darauf aber – bevor sich die Schiffsladung von Migrant*innen dem disziplinierenden Zugriff entziehen und in jenen Raum der Möglichkeiten ergießen kann – sind Staatsmacht, Schiffsbesatzung und Einwanderungsbehörde zur Stelle, um die Menschenmeute mit Hilfe eines festen Taus zurückzuhalten. Denn wenn der Staat (wie bereits erwähnt) unaufhörlich damit beschäftigt ist, Bewegung aufzulösen, zu transformieren und die nomadische Geschwindigkeit zu regulieren, wenn die Schwerkraft sein Wesen ist und er den Raum gegen alles einkernt, was über ihn hinausgehen will,³³ so stellt für ihn die Einwanderung eine besondere Herausforderung dar, die kanalisiert werden will, indem die Masse durch registrative Mittel in Subjekte zerteilt und diesen nur zögerlich in der neuen Gesellschaft ein Platz zugewiesen wird: die durch das Wachpersonal und das Seil in eine Ecke des Schiffsdecks gepferchten Migrant*innen, deren Identität – auf Zetteln verzeichnet – an ihre Kleider geheftet ist, werden einer nach dem anderen in eine Liste aufgenommen und daraufhin einzeln von Bord geschickt. Allerdings stellt neben der kleinen Öffnung, durch die der Staatsapparat hier die Bewegungsenergie entweichen lässt, der in die Menge aus Körpern gekeilte Vertreter dieser Bewegung, der Vagabund, ein besonders widerständiges Element dar, das sich der Beschränkung entgegenstellt. Einem der Uniformierten versetzt er ungesehen einen Tritt und markiert zuletzt damit eben die kinetische Gegenkraft, die sich dem Regulativ zu entziehen sucht.³⁴

Und man kann sagen, daß jedesmal dann, wenn man sich gegen den Staat wehrt (Undiszipliniertheit, Aufstand, Guerillakrieg oder Revolution), eine Kriegsmaschine wiederbelebt wird, ein neues, nomadisches Potential auftaucht, und damit die Rekonstitution eines glatten Raumes oder einer Lebensweise wie in einem glatten Raum (Virilio erinnert an die Bedeutung des aufständischen oder revolutionären Themas, »die Straße zu halten«).³⁵

(Wie bedrohlich eine solche emanzipatorische Geste wirkt, belegt zudem die Tatsache, dass dieser Tritt von der McCarthy-Administration in den fünfziger Jahren als Beweis für Chaplins staats-

33 Vgl. G. Deleuze/F. Guattari: Tausend Plateaus, S. 532 f.

34 Der Tritt in das Hinterteil eines Wachtmeisters/Staatsvertreters gehört selbstverständlich zum festen Repertoire des Slapsticks in der Stummfilmära, wird jedoch zuweilen explizit – wenn etwa in der Kriegskomödie *Shoulder Arms* (1918) der von Chaplin gespielte französische Soldat dem deutschen Kaiser Wilhelm I. (Sydney Chaplin) einen solchen Tritt versetzt – als Element subversiver Auflehnung gegen die politische Macht kenntlich.

35 G. Deleuze/F. Guattari: Tausend Plateaus, S. 532.

feindliche und unamerikanische Haltung herangezogen werden konnte.) Die Schließung also, die am Ende des ersten Teils von *The Immigrant* den Auswanderern die freie Bewegung verwehrt, erweist sich – auch weil der Film selbst ein Innehalten, die Unterbrechung nicht hinnehmen kann – zumindest als angreifbar und noch provisorisch. Aber gleichermaßen scheint dann die zweite Episode in einen Status zu münden, der dem ungebundenen und wesenhaft dynamischen Migrantendasein ein Ende setzt. Indem nämlich die Auswanderung zugleich eine Lösung aus dem Verband des Familialen bedeutet, indem sogar ihr »Ideal« die Überwindung jedes Abstammungsverhältnisses und den Eintritt in eine Gemeinschaft aus nur mehr wahlverwandten Einwanderern aller Länder bedeuten mag – der Tramp ist der Prototyp des nomadisierenden Einzelgängers, und ebenso hat seine junge Reisegefährtin ihre Bindungen aufgegeben und nach der Ankunft in Amerika auch die Mutter verloren, wie deren Taschentuch als letztes Erinnerungsstück in ihren Händen deutlich macht –, lässt sich die Eheschließung zwischen diesen beiden jetzt gleichsam flottierenden Elementen, mit der der Film endet, als eine Rückwendung, als neuerliche Gründung eines Familienkomplexes verstehen, der die im doppelten Wortsinn *unverwandte* Bewegung tilgt. Was von ihr bleibt, ist die kokette Parodie der Bewegung, die lediglich spielerische Flucht vor der Heirat, wenn das Mädchen, schon vor der Tür des Standesamts und unter den Augen des blassen, strengen und stillen »Standbilds« des Bürokraten, mit ein paar Schritten zappelnd noch zu entkommen sucht, unverkennbar jedoch in der Erwartung, von ihrem Begleiter eingeholt und über die Schwelle der Amtsstube getragen zu werden. *The Immigrant* endet, indem sich hinter dem Paar die Tür mit der Aufschrift »Marriage Licenses« schließt, ganz anders also als zahlreiche der Stummfilm-Komödien Chaplins, die vor der Ablende eine in die Ferne sich streckende Landstraße zeigen, auf der der Vagabund – selten nur in Gesellschaft – in die Tiefe des (Bild-)Raums sich aufmacht und das im Kinosessel bewegungslose Publikum bewegt zurücklässt.

ZU DEN BEITRÄGEN

Bereits die vielen verschiedenen Ausprägungen der Migration, die sich reflektiert sehen in einer entsprechenden Begriffsvielfalt – in der Aus- und der Einwanderung, im Exil, in der Landesflucht, Diaspora oder Verbannung –, gestatten kaum trennscharfe Definitionen, so dass sich die Kulturwissenschaften, die Soziologie, die Philosophie (von Georg Simmel über Vilém Flusser und Julia Kristeva bis hin zu Peter Sloterdijk) auf immer neue Weise den zahlreichen Varianten des Fremdseins nähern. Fraglos unterschei-

den sich diese in der Motivation für den Aufbruch, in dessen ökonomischer beziehungsweise politischer Begründung, die daraufhin ihren Niederschlag in der inneren Haltung desjenigen findet, der die Heimat verlässt. So versucht etwa Flusser eine Differenzierung solcher Befindlichkeiten, indem er den Flüchtling als »positiv und negativ der verlassenen Bedingung verhaftet« beschreibt, den Emigranten hingegen als »über die verlassene Bedingung erhoben«,³⁶ während sich wiederum Kristeva auf das dem Exilanten und Emigranten gemeinsame Erleben der Fremdheit konzentriert.³⁷ Aus fast ebenso zahlreichen Blickwinkeln betrachten daher die in diesem Band versammelten Beiträge die Migration, die so vielgestaltig ist, dass sie – auch wenn hier der Schwerpunkt durchgängig auf ihrer künstlerischen Repräsentation liegt – notwendig den interdisziplinären Zugriff zu fordern scheint. Angesichts unvermindert proliferierender Konzepte der Globalisierung und Mobilität sowie eines anhaltenden Einflusses des »spatial turn« auf die unterschiedlichsten Wissensgebiete verspricht eine solche Herangehensweise darum eine angemessen weite Perspektivierung des Gegenstands und eine Ergänzung zur allgemeinen Migrationsforschung. Methodisch also versteht sich die Sammlung als eine die Grenzen der Disziplinen bewusst überschreitende Auseinandersetzung mit Exil und Auswanderung im Spiegel künstlerischer Formbildung und erstreckt sich vor allem auf die Bereiche der Cultural Studies, der Medienwissenschaft oder auch der Philologien, während die Migration im Kino bislang nur in wenigen verstreuten Aufsätzen und zumeist aus soziologischem Blickwinkel betrachtet worden ist.³⁸

Vor diesem Hintergrund lassen sich diverse Aspekte nennen, die inhaltlich wie formal die Darstellung der Migration auf der Leinwand kennzeichnen (und doch sämtlich miteinander verwoben sind). So widmet sich das Kino zuweilen dem Augenblick des ersten *Aufbruchs* – dies allerdings auffallend selten, da der Migrant im Film, wie bereits bei Charles Chaplin, auf dem Weg und die Heimat immer schon verlassen ist,³⁹ da der Projektor schon laufen muss, damit die Welt sichtbar wird –; häufiger hingegen zeigt es die *Ankunft* und entwirft Szenarien gelungener Integration oder auch des

36 Vilém Flusser, zitiert nach: Dieter Bachmann: »Editorial«, in: Du. Nicht zuhause – Migranten der Literatur, Heft Nr. 12, Dezember 1992, S. 11.

37 Siehe: Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt/Main 1990.

38 Erst in jüngerer Zeit beginnt die kulturwissenschaftliche Forschung, die Themen Migration und Film im Verein zu betrachten. In diesem Zusammenhang sei auf einen erst kürzlich erschienenen Sammelband hingewiesen: Ricarda Strobel/Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven, München, Paderborn 2009.

39 Eine der wenigen Ausnahmen bildet hier der Episodenfilm *Mechri to ploio* (*To the Ship*, Alexis Damianos, 1966), der den Weg des Protagonisten von seinem Bergdorf bis in die Hafenstadt Piräus schildert, auf eine Darstellung der Überfahrt und seiner Ankunft in Australien jedoch verzichtet.

Scheiterns am abweisenden Anderen; es handelt den Komplex der *Nostalgie* ab, das rückgewandte Sehnen, das oft genug die Schaffung einer exterritorialen »kleinen Heimat« in der Fremde motiviert oder aus dem Verschwimmen der vergangenen und der gegenwärtigen Sphäre eine *Unentscheidbarkeit* und typische Anwesenheit des Dort im Hier erwachsen lässt; es kann genauso aber auf der unüberwindbaren *Differenz* beharren und das Eigene und das Fremde radikal auseinander setzen; es schildert manches Mal die Migration als stete *Wiederholung*, mithin als eine Reise, die immer neu unternommen werden muss, um sich dem Ziel zu nähern und es dabei nur im Glücksfall zu erreichen; es verknüpft den physischen mit einem geistigen Weg, den geographischen Grenzübertritt mit der Grenzüberschreitung und *Transgression*, die die Migration in die Nähe einer spirituellen Erfahrung rückt – all diesen Aspekten begegnet man in den Beiträgen des Bands. Bei ihrer kursorischen Betrachtung aber wird augenfällig, dass jener (sicherlich unvollständige) Katalog von Themen und Motiven in einem kategorialen Punkt konvergiert: sämtlich geben sich die aufgezählten Facetten der Migration als *Bewegungs-Phasen* zu erkennen, so dass schließlich die Bewegung als Grundschema, in das alles Weitere einzuordnen ist, für jeden der Aufsätze die Matrix abgibt. Ob ihr Anfang oder ihr Ende betrachtet, der äußeren eine innere zugeordnet oder der Raum ins Auge gefasst wird, der ihr »Medium« ist, ob sie als Singularität oder als Serie, ob sie physisch oder metaphysisch erscheint: immer (und selbst im Gegenbild der Stasis und der Grenze) folgt die Diskursivierung der Migration und des Films hier einer Bewegungsspur, die unweigerlich die eine wie die andere Seite, die Geographie wie auch die Kinematographie durchläuft. Es mag nach historischen Momenten des Exils und der Emigration, nach der ethnischen, politischen oder wirtschaftlichen Bedingung in der Heimat und der Fremde, nach Utopie und Dystopie, nach der für das Thema zentralen Inszenierung von Gedächtnis und Erinnerung gefragt werden. Doch dabei erweist sich stets, dass zwei bewegliche Elemente eines kinetischen Kosmos im »Migrationsfilm« aufeinander treffen, sich überlagern, Interferenzen bilden, einander verstärken und immer neu die grundsätzliche Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Bewegung im Bild und dem Bewegungs-Bild aufwerfen. Da der Band aus einer Vorlesungsreihe hervorgeht und deshalb die Auswahl der behandelten Filme nur exemplarisch ist, kann er sich zwar weder als enzyklopädische Aufarbeitung noch als umfassendes Vademekum für die Untersuchung der Migration im Film verstehen; nichtsdestoweniger verknüpft er durchweg topographische mit medialen Aspekten, indem die Mehrzahl der Beiträge die Darstellung räumlicher Veränderung mit Überlegungen zum Film (und dessen Theorie) verschränkt: Der Film – so ließe sich als

Formel des Bandes angeben – erkennt sich in der Migration wie die Migration im Film.

So leitet bereits Volker Mergenthalers Lektüre von Josef von Sternbergs *The Last Command* das Exil ins Mediale über, wenn er zeigt, dass die Migrationsproblematik den Blick auf einen überaus komplexen ästhetischen Zusammenhang lenkt, der »Migration« als Struktur begreift. Freigelegt wird das transitorische Potential der Migration, und zwar im Rekurs auf ein anderes Feld, das Feld der Ästhetik. Sternbergs Film nämlich ist als *mise en abyme* organisiert, in der ein Binnennarrativ (die Erinnerung eines in der Revolution gestürzten Zarengenerals) und ein es spiegelndes Rahmennarrativ (die Situation, in der erinnert wird) so zusammengeschlossen sind, dass sie einander wechselseitig durchdringen. Der Ex-General, der zur Zeit der Revolution in die USA emigriert und dort – traumatisiert vom Fall des Zarenreichs – als Komparse arbeitet, erhält eine Rolle in einem Film über die Revolution, in der er spielen muss, was er zuletzt war: einen zaristischen General, der vor dem Fall des Zarenreichs seinen letzten Befehl gibt. Die in der Erinnerung geschlagene Wunde kann so durch einen Wiedereintritt in das Trauma geheilt, die Integration in die neue Ordnung abgeschlossen und die Figur etabliert werden. Als Medium der Transgression und damit als Medium der Migration setzt *The Last Command* auf diese Weise sich selbst – als Film – ein.

Ähnlich schlägt Maria Oikonomous Untersuchung von Elia Kazans *America, America* nicht nur die intertextuelle wie intermediale Brücke zu Thanasis Valtinos' Roman *Die Legende von Andreas Kordopatis*, da beide Werke aufzeigen, wie die Neue Welt um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zur Hoffnung und zum Ziel südosteuropäischer Migranten wird. Zugleich sucht die vergleichende Analyse der in beiden Fällen vorherrschenden Thematik, Motive und Formalia zu ermitteln, inwiefern sich aus künstlerischen Verarbeitungen der Auswanderung unter Umständen medienübergreifende Merkmale einer »Poetik der Migration« extrapolieren lassen. So erweist sich hier wie dort etwa die als persönliches Dokument eines Einzelschicksals inszenierte Erzählung zugleich als exemplarisch und zielt auf eine »mythische« Verallgemeinerung von Heimatlosigkeit und Wanderschaft. Weiter lässt vor allem die Figurenzeichnung die Protagonisten als »Maschinen« erscheinen, deren einsetzende Bewegung erst die Handlung initiiert und deren Furor und kinetische Energie sich daraufhin der Landschaft, der Transportmittel, des gesamten Erzählraums bemächtigen. Diese Geschwindigkeit findet ihr formales Pendant in der lakonischen und stark parataktisch geprägten Erzählweise bei Valtinos wie auch in der »Somatomotorik« des gleichsam ungebremsten Aktionsbilds bei Kazan. Schließlich aber zeigt sich die Differenz der beiden Werke,

indem der Roman seine Hauptfigur nicht mehr zur Ruhe kommen, sie in der manischen Bewegung wie auch sprachlich an Amerika »abgleiten« lässt und ein Ende der Migrationsbewegung damit aussetzt, während Kazans Film den amerikanischen Traum wie auch das Aktionsbild »festigt« (Deleuze) und die Migration in einem – zumindest scheinbar – konventionellen Kreisschluss aufgehen sieht.

Derweil zeichnet Heinz Drügh nach, wie *The Sound of Music*, ein Musical-Film über die Trapp-Familie, Österreichs berühmteste Emigranten während des Nationalsozialismus, in den USA zu einem Schlager an den Kinokassen wurde und in Sachen ökonomischer Ertrag sogar Victor Flemings *Gone with the Wind* beerben konnte. Nach wie vor gilt *The Sound of Music* als der meistgesehene Film überhaupt und prägt weltweit auf maßgebliche Weise das Bild Österreichs sowie das des deutschsprachigen Kulturraums, während an deutschen Kinokassen der Erfolg weitgehend ausblieb – *The Sound of Music* ist nicht nur einer der in Europa am wenigsten bekannten Kino-Welterfolge aller Zeiten, er wird auch von Cinéasten im allgemeinen wenig geschätzt. Drüghs Überlegungen zu diesem Film versuchen jedoch, diese verengte Sicht zu korrigieren und *The Sound of Music* mit Blick auf seine filmische Semiotik, auf die mythologische Intertextualität und die Struktur des ins Bild gesetzten Begehrens nicht zuletzt auch auf seine politischen Implikationen hin zu befragen. Dabei erscheint unter der vermeintlich harmlosen Oberfläche des Illusionskinos eine elaborierte Inszenierung des Fremden – in der markierten Autoreflexivität des Filmbilds ebenso wie in der unterschweligen Assoziation etwa der Protagonistin mit Figuren des »Anderen«. Und so geht schließlich auch die idyllische Unschuld des katholischen Konservatismus der Trapp-Familie, die der Film säuberlich vom aggressiven Nazitum zu trennen weiß, in der Theatralität und Künstlichkeit des Musicals auf, und das Genre wird auf diese Weise gegen jede Erwartung zu einer »art réaliste« (M. Chion).

Georgiana Banita widmet sich daraufhin der »Ikonographie des Exils« in Andrej Tarkowskij's *Nostalghia*: Tarkowskij's 1983 in Italien entstandener Spielfilm lasse sich – so Banita – weniger als Verhandlung einer konkreten Differenz zwischen östlich-orthodoxer und westlicher Kultur lesen denn als Verbildlichung eines »abstrakten« Exils, die den Heimatverlust nicht im Kontrast, sondern in einem Zugleich von Ferne und Nähe, von erinnertem und gegenwärtigem Raum fühlbar macht. Insofern bilden ein imaginiertes Russland und ein unablässig (und entgegen romantischer Tradition) »verschleiertes« Italien nur mehr die Pole eines seelischen Spannungsfelds, in dem Abwesendes und Anwesendes miteinander verschmelzen. Jene Grenzlöschung findet ihr Pendant in der vielfältigen

Bezugnahme Tarkowskij's auf die traditionelle Ikonenmalerei. Wie die Ikone, die alle bloße Mimesis und Symbolik ablehnt und stattdessen formelhaft als Mittler zwischen sichtbarer Realität und einer unsichtbaren höheren Sphäre fungiert, versucht auch *Nostalghia* – ästhetisch wie geistig –, die (Bild-)Wirklichkeit hinter sich zu lassen, und strebt in einer gleichsam religiösen Wendung dem Undarstellbaren zu. So setzt der Regisseur gestalterische Mittel wie die Leerung des Bildraums, die rituelle Wiederholung und zurückgenommene Farbgebung, die meditative Plansequenz oder auch den expliziten Verweis auf historische Heiligendarstellungen ein, die an der Öffnung des Films auf ein Transzendentes arbeiten, dessen Entfernung von der Physis des vorfilmischen Raums am Ende nur durch den Tod des Protagonisten zu überwinden ist. In Tarkowskij's Film manifestiert sich derart die Nostalgie nicht als Lebenszustand des Migranten, sondern als metaphysische *Conditio*.

Im Anschluss beschäftigt sich der erste Teil von Roger Lüdekes Beitrag über Jim Jarmusch's Spätwestern *Dead Man* mit dem Film als einem »road movie« und legt dar, wie seine Reiserstruktur neuerlich die Grundlage bildet für eine religiös geprägte Erlösungshandlung, die von Jarmusch auf emphatische Weise für ein Projekt der interkulturellen Versöhnung verwendet wird, als Ausgangspunkt nämlich, von dem aus das geschichtlich bestimmte Konfliktverhältnis zwischen englischen Besatzern und indianischen Ureinwohnern Amerikas einer entscheidenden kritischen Revision unterzogen wird. In diesem Zusammenhang erklärt sich nicht zuletzt auch die Funktion, die Jarmusch's auffällige Reverenz an den englischen Dichter William Blake erfüllt, dem der Held von *Dead Man* seinen Namen verdankt. Der zweite Abschnitt des Beitrags setzt sich mit den komischen Aspekten von *Dead Man* auseinander. Wie nicht anders zu erwarten, ist allerdings das Verhältnis zwischen der grotesken Komik von Jarmusch's Film und seiner religiös geprägten Rahmenhandlung alles andere als unproblematisch, denn in der Bewegung vom Religiösen zum Komischen verliert die Rahmenhandlung ihre transzendente Qualität und wird ästhetisch profaniert, wie in der Bewegung vom Komischen zum Religiösen die grotesken Gewalthandlungen wiederum ihre komische Qualität verlieren, religiös transzendiert und in einen übergeordneten Bezugsrahmen lebensweltlichen Ernstes eingelassen werden, dessen Geltungsanspruch lachend jedoch immer wieder zerbrochen wird. Damit ist die Überschreitungsstruktur von *Dead Man* so beschaffen, dass sie immer wieder eine Grenze durchbricht, aber – indem sie dies tut – zugleich den Bezugsrahmen zerstört, von dem aus die Überschreitung dieser Grenze als solche überhaupt wahrgenommen werden kann. Im Wechselspiel mit der religiösen Rahmenhandlung verhindern die profanierenden Überschreitungsrituale in

Dead Man also in letzter Instanz zwar, »das Heilige in seinem unmittelbaren Inhalt« (Foucault) zu vergegenwärtigen; gleichwohl ermöglichen sie es, dieses Heilige als Bezugspunkt politischer und postkolonialer Praxis als Leerform und als Horizont des Unüberschreitbaren zu erfahren.

Indem sich Ira Sarma dann der Inszenierung der »Heimat« im Hindi-Film *Aa ab laut chalen* (*Komm, wir gehen zurück*) widmet, wird deutlich, dass die Fremde gegenüber dem kulturell und politisch einheitlich gezeichneten Herkunftsraum als eine fragmentierte Sphäre des stets drohenden Werteverlusts zu verstehen ist, wann immer das Bollywood-Kino Europa oder die Vereinigten Staaten nicht lediglich als pittoreske Kulisse, sondern als realen Handlungs-ort und damit zumeist als Lebenswelt indischer Emigranten in Szene setzt. Der Text stellt beispielhaft dar, wie deshalb die Bindung des Migranten an sein Herkunftsland in einer Ausdifferenzierung vor allem imaginärer Bereiche resultiert, die der nostalgischen Erinnerung an die Heimat den ungebrochenen Wunsch nach Rückkehr in diesen mittlerweile utopisch verklärten Raum beordnet, während ein befriedigendes Dasein in der Fremde nur durch die Errichtung einer – im Sinne Foucaults – heterotopischen Version Indiens im Gastland möglich ist. Auswanderung, wie sie die oft konservative Filmindustrie Bombays ins Bild setzt, gerät damit zum stereotypen Kontrast zwischen dekadentem Westen und einer besonders mit Familie, Tradition und Ganzheit emotional verbundenen Ursprungs-Gemeinschaft. Auf solche Weise ergibt sich ein dichtes Beziehungsnetz zwischen Bollywood-Produktionen und den so genannten NRI (Non-Resident Indians): Die Filme untermauern den politisch-kulturellen Mythos von einer homogenen indischen Nation, darüber hinaus leiten sie das Selbstverständnis der in der Diaspora lebenden Inder an, wirken einheitsstiftend und reflektieren daher nicht nur die Emigration, sondern nehmen – als (besonders in den neunziger Jahren) kaum verhohlene Aufforderung zur Rückkehr wie auch als moralisches Leitbild – aktiv Einfluss auf das in ihnen repräsentierte Leben in der Fremde.

Ein ähnliches Paradigma problematischer Integration zeichnet Hans-Edwin Friedrich in seinem Beitrag zu Martin Scorseses *Gangs of New York* nach: In der Schlacht zwischen den Banden der »Natives« und »Dead Rabbits« um die Herrschaft über den New Yorker Stadtteil Five Points im Jahr 1846 siegen Butcher Bills Natives. Der Sohn des Anführers der unterlegenen irischen Rabbits macht sich sechzehn Jahre später auf, den Vater zu rächen. Aus der historischen Vorlage konstruiert *Gangs of New York* diese Auseinandersetzung, um die Formung der Stadt als sozialer Organismus vor dem Hintergrund des amerikanischen Bürgerkrieges zu erzählen. Politik, Faustrecht, Religion bilden eine Einheit, die sich in dieser Phase

aufgrund der sozialhistorischen Entwicklungen ausdifferenziert, so dass der Einfluss der Gangs schwindet; sie werden aus dem öffentlichen Raum in die Illegalität gedrängt. Insofern erscheinen die Thematik der Migration und diejenige der Integration der Einwanderer in die amerikanische Gesellschaft zuerst als grundsätzliche Verhandlung der Begriffe des Autochthonen und des Fremden, wie sie sich in unterschiedlichen Diskursen darstellen. In *Gangs of New York* sieht sich der Immigrant letzten Endes weniger aufgrund seiner ethnischen Zugehörigkeit oder nationalen Herkunft mit Misstrauen bedacht und abgewiesen, sondern vor allem wegen seiner religiösen Zugehörigkeit (zum irischen Katholizismus), die jedoch nur ein vorgeschobenes und vorübergehendes Alteritätsschema bildet. Sobald die Macht von den stammesähnlich organisierten Banden auf die demokratischen Institutionen überzugehen beginnt, die sich statt über Gewalt nun über Wählerstimmen etablieren, zeigt sich die integrierende Macht des jungen Staatenbundes, der – in Anspielung auf die Metapher vom Schmelztiegel – im Film schließlich zum »furnace« wird und dessen neue Ordnung überkommene xenophobe Muster hinter sich zu lassen scheint.

Auch Isabella Schwaderer beschäftigt sich mit ideologischen Grenzziehungen und der Möglichkeit ihrer Überwindung, diesmal jedoch in einem gänzlich anderen kulturellen Umfeld: Indem Eran Riklis' Spielfilm *The Syrian Bride* die Geschichte der jungen Mouna erzählt, einer Drusin aus den Golan-Höhen, die, um ihren syrischen Bräutigam zu heiraten, unwiderruflich Heimat und Familie verlassen muss, setzt sich der Film – ganz wie Riklis' fünf Jahre zuvor entstandene Dokumentation *Borders* – mit konkreten geopolitischen Beschränkungen auseinander. Die hochgesicherte Staatsgrenze gibt jedoch zugleich Anlass, Ein- und Ausgrenzungen zu thematisieren, wie sie durch Religion, Generation und Geschlecht entstehen. Mit Blick auf jene Diskurse, die das Leben im Mikrokosmos des grenznahen Dorfs Magd-as-Shams bestimmen, entwirft *The Syrian Bride* ein komplexes Gesellschaftspanorama, unternimmt aber auch den Versuch, Modelle für eine individuelle wie auch kollektive Bewegungsfreiheit zu erstellen. Dabei sind es neben einer Haltung des engagierten »Pessoptimismus« (E. Habibi) vor allem Medien – vom handgeschriebenen Brief über Fotografie und Video bis hin zum Megaphon, mit dem man sich über Grenz- und Sicherheitszonen hinweg verständigt –, die der oktroyierten Erfahrung von Migration und Separation entgegenarbeiten und auf diese Weise auch den Film selbst als ästhetisch wie politisch wirksames Kommunikationsinstrument ausweisen.

In methodischer Hinsicht unternimmt daraufhin Jörn Glase-napps Text zu Steven Spielbergs *The Terminal* den – nicht eben oft gemachten – Versuch, Argumentationsweisen der Cultural Studies

für die Filmanalyse und -interpretation (und nicht für die Filmrezeption!) nutzbar zu machen. Er rückt mit Spielbergs »post-9-11 comedy« eine Hollywood-Produktion in den Fokus, die den Exilanten als *bricoleur* im Sinne Lévi-Strauss', zugleich aber auch als Taktiker im Sinne de Certeaus präsentiert. So hat sich der von Tom Hanks gespielte Protagonist Viktor Navorski als taktischer *bricoleur* zu bewähren, dies in einem ihm zunächst völlig fremden Raum, der Welt des New Yorker Flughafens, die er sich jedoch immer mehr anzueignen vermag. Hierbei kommen »Praktiken des Auskommens« (J. Fiske) zum Zuge, mit denen Navorski die Macht der Herrschenden immer wieder unterläuft und düpiert.

Schließlich erläutert der Beitrag zu M. Night Shyamalans *The Village*, wie Walt Whitman mit der Formel der »institution of the dear love of comrades« ein politisches Konzept benennt, das dem Staatsapparat und hierarchischen Denken Europas das postrevolutionäre Ideal einer Migrationsgemeinschaft von locker verbundenen Individuen in Amerika gegenüberstellt. Zugleich scheint im Oxymoron der »Institution der Liebe« aber auch die Restituierung des alten Staates auf, die dem Ideal unweigerlich ein Ende macht. Jene Bewegung von der Utopie zum System verzeichnet auch Shyamalans Film als paradigmatisch für die US-amerikanische Geschichte und reflektiert sie sowohl in seinem Entwurf einer alternativen Gesellschaft von Auswanderern, die sich am Ende einem despotischen Patriarchat unterworfen sieht, als auch in der Darstellung der Räume, die zuerst als heterogen und wild, dann jedoch in wachsendem Maß als homogen und geregelt erscheinen. Dabei vollzieht sich das filmische *re-enactment* der Besiedelung und anschließenden Staatsbildung (im Übergang von Bewegung zu Stagnation oder Land zu Stadt) nicht lediglich durch die Illusionsmaschinerie des Kinos, sondern ebenso auf intradiegetischer Ebene: Indem sowohl der Zuschauer als auch die von ihrer Führerkaste getäuschten Figuren des Films fälschlicherweise annehmen, es handele sich beim *Village* um eine Dorfgemeinschaft am Ende des 19. Jahrhunderts, gerät die soziotopologische Wiederaufführung der Vergangenheit im Jetzt zum transdiesgetischen Phänomen, das »Amerika« in seiner Realität und genauso in seinen Bildern als eine stete Wiederholung der eigenen Geburtsstunde aufdeckt.