DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Politische Grenzen – Politik der Grenze.
Darstellungen von Grenzen im österreichischen
Dokumentarfilm (1990-2018)“

verfasst von / submitted by

Stefan Pircher Verdorfer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 190 313 299
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtstudium, UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung, UF Psychologie und Philosophie
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass die vorliegende Arbeit von mir selbst und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst wurde und ich mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.
Ich versichere außerdem, dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe und dass die von mir eingereichten Exemplare (ausgedruckt und elektronisch) identisch sind.

Datum:_____ Unterschrift:_____

Danksagung

Mein außerordentlicher Dank gilt meinen Eltern und Geschwistern, die mir in allen Lebensphasen stets Rückhalt gegeben haben. Einen besonderen Dank möchte ich auch an meinen Betreuer Univ.-Prof. Dr. Frank Stern richten, der mir neue Perspektiven eröffnet hat und im Rahmen der Erstellung dieser Diplomarbeit hilfreiche Anregungen zu teil werden ließ. Auch meiner Partnerin Marion Kofler möchte ich von ganzem Herzen danken. Sie schenkte mir in schwierigen Schreibphasen stets aufmunternde Worte, fand stets Zeit, Teile meiner Arbeit zu lesen, und gab mir wichtige Anmerkungen und Verbesserungsvorschläge. Ferner möchte ich mich bei all jenen Kolleg*innen und Freund*innen bedanken, die mich bei diesem Arbeitsprozess begleitet und unterstützt haben. Herrn Felix Reinstadler gilt mein Dank für die hilfreichen Anmerkungen zu meinen ersten Entwürfen und Herrn Dietmar Meister danke ich für die wertvollen inhaltlichen Hinweise und die Lektüre meiner Arbeit. Letztlich gilt mein Dank auch all den Filmproduktionsfirmen, die mir Ihre Filme zur wissenschaftlichen Analyse zur Verfügung gestellt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG **1**

1.1. ANNÄHERUNGEN AN DEN BEGRIFF DER GRENZE **4**

1.1.1. POLITISCHE GRENZEN UND *BORDERING* 5
1.1.2. POLITIK DER GRENZE UND GRENZREGIME 7

1.2. ZUR SICHTBARKEIT VON GRENZEN **9**

1.3. ZUM BEGRIFF „DOKUMENTARFILM“ **10**

1.4. BEGRÜNDUNG DER FILMAUSWAHL **14**

1.5. METHODE **16**

2.1. MIT VERLUST IST ZU RECHNEN **19**

2.1.1. HISTORISCHER HINTERGRUND 19
2.1.2. PRODUKTIONSVERHÄLTNISSE, REZEPTION UND DER DOKUMENTARISCHE MODUS DES FILMS 21
2.1.3. FILMINHALTE 23
2.1.3. Szene A: Auf Brautschau an der Grenze *24*
2.1.3. Szene B: Vergleich zweier Welten *25*

2.2. ACHTUNG STAATSGRENZE **27**

2.2.1. RECHTLICHE ASPEKTE DER SCHUBHAFT IN ÖSTERREICH 27
2.2.2. DAS THEMA SCHUBHAFT IM ÖFFENTLICHEN DISKURS ÖSTERREICHS 28
2.2.3. FILMVERÖFFENTLICHUNGEN UND REZEPTION 30
2.2.4. DER DOKUMENTARISCHE MODUS DES FILMS 30
2.2.5. FILMINHALTE 32
2.2.5. Szene A: Von der Außengrenze zur Grenze im Inneren *33*
2.2.5. Szene B: Der „Fall Nadja“ und die Ethik der Grenze *34*

2.3. ÜBER DIE GRENZE – FÜNF ANSICHTEN VON NACHBARN **36**

2.4. ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ **38**

2.4.1. DER DOKUMENTARISCHE MODUS DES FILMS 40
2.4.2. FILMINHALTE 42
2.4.2. Szene A: „Diese Stadt kann wieder europäisch werden.“ *42*
2.4.2. Szene B: „Zunehmende Mobilität kann die Idee einer europäischen Identität fördern.“ .. *44*

2.5. POMOCNÍCI **45**

2.5.1. DER DOKUMENTARISCHE MODUS DES FILMS 46
2.5.2. DER HISTORISCHE HINTERGRUND 47
2.5.3. DAS GRENZREGIME DER TSCHECHOSLOWAKEI 48
2.5.4. FILMINHALTE 49
2.5.4. Szene A: Exposition der Grenze *50*
*2.5.4. Szene B: Von Helfer*innen und Puppen* *51*
2.5.4. Szene C: Das Lied des gefallenen Grenzschutzsoldaten *52*

2.6. LITTLE ALIEN **53**

2.6.1. PRODUKTIONSVERHÄLTNISSE, FILMVERÖFFENTLICHUNGEN UND REZEPTION 55
2.6.2. DER DOKUMENTARISCHE MODUS DES FILMS 56

2.6.3. DAS ÖSTERREICHISCHE ASYLVERFAHREN (STAND 2008) 57
2.6.4. ENTWICKLUNGEN AN DER EU-AUßENGRENZE 60
2.6.5. FILMINHALTE 61
2.6.5. Szene A: Die ukrainisch-slowakische Grenze 62
2.6.5. Szene B: Altersfeststellung 64

2.7. DIE 727 TAGE OHNE KARAMO 65

2.7.1. FILMVERÖFFENTLICHUNGEN UND REZEPTION 66
2.7.2. DIE HERAUSFORDERUNGEN DES FREMDENRECHTS FÜR BINATIONALE PAARE 67
2.7.3. DER DOKUMENTARISCHE MODUS DES FILMS UND FILMINHALTE 68
2.7.3. Szene A: Scheinehekontrolle 70
2.7.3. Szene B: Das Scheitern am Fremdenrecht 73

2.8. DIE BAULICHE MASSNAHME 74

2.8.1. DER POLITISCHE UND HISTORISCHE HINTERGRUND 76
2.8.2. FILMVERÖFFENTLICHUNGEN UND REZEPTION 79
2.8.3. DER DOKUMENTARISCHE MODUS DES FILMS 80
2.8.4. FILMINHALTE 82
2.8.4. Erste Einstellung: Der Brennerpass 82
2.8.4. Szene A: Das „Grenzmanagement“ am Brenner 83

2.9. DIE DOKUMENTARFILME IM VERGLEICH 85

2.9.1. DIE GRENZE ALS SCHAUPLATZ 85
2.9.2. REPRÄSENTATIONEN DER GRENZE 87
2.9.3. ERFAHRUNGEN DER GRENZE, AKTEUR*INNEN UND WEITERE ASPEKTE 89

3. PÄDAGOGISCHE ÜBERLEGUNGEN 92

4. FAZIT 95

FILM- UND LITERATURVERZEICHNIS 98

BILDERVERZEICHNIS 110

ABSTRACT 113

1. Einleitung

Hundert Jahre nach den Pariser Vorortverträgen und dreißig Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer ist die Auseinandersetzung um Grenzen aktueller denn je. Sei es, wenn es um die Fortsetzung von Grenzkontrollen innerhalb des Schengen-Raumes,[1] den von US-Präsident Trump geplanten Mauerbau an der Grenze zu Mexiko,[2] Seenotrettungen im Mittelmeer[3] oder den Streit um internationale Zölle geht,[4] Grenzen sind ein fixer Bestandteil der medialen Berichterstattung.

Nicht nur aus diesem Grund haben im wissenschaftlichen Rahmen Grenzen als Untersuchungsobjekte ihren besonderen Platz. Das breite Feld der Grenzstudien oder *border studies* bietet ein Sammelbecken für die raum-, politik-, sozial- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Grenzen und stellt den zentralen theoretischen Hintergrund der vorliegenden Arbeit dar. Einen umfassenden Einblick in aktuelle Forschungsgebiete bieten etwa die Sammelbände *The Ashgate Research Companion to Border Studies* und *Grenzen*, der in deutscher Sprache erschienenen ist.[5] Auch die Wiener Historikerin Andrea Komlosy veröffentlichte unlängst eine umfangreiche Analyse über „Räumliche und soziale Trennlinien im Zeitenlauf".[6]

Zahlreiche Autor*innen regen zu einer interdisziplinären Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsobjekt Grenze an. Anssi Paasi empfiehlt die Vielfalt des Quellenmaterials zu nutzen, sodass auch Filme in den Blick genommen werden sollten.[7] Diese Arbeit greift Paasis Anregung auf und setzt sich im Speziellen mit österreichischen Dokumentarfilmen auseinander. Bereits Jan Kühnemund hat sich den Darstellungen von Grenzen und Grenzräumen in Dokumentarfilmen gewidmet.[8] Er legt den Fokus auf Fragestellungen der

---

[1] Vgl. [O.A.] Bayern beharrt auf Grenzkontrollen (29. August 2019), online unter <https://orf.at/stories/3135295/> (05. September 2019).

[2] Vgl. [O.A.] Pentagon gibt 3,6 Milliarden Dollar für Mauerbau frei (04. September 2019), online unter <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/grenze-zu-mexiko-pentagon-gibt-3-6-milliarden-fuer-mauerbau-frei-16367370.html> (07. September 2019).

[3] Vgl. [O.A.] EU verzichtet im Mittelmeer weiter auf Rettungsschiffe (12. September 2019), online unter <https://www.zeit.de/politik/2019-09/seenotrettung-eu-mittelmeer-mission-sophia-fluechtlinge> (15. September 2019).

[4] Vgl. [O.A.] Weitere Zölle in Kraft getreten (01. September 2019), online unter <https://www.tagesschau.de/ausland/usa-china-zoelle-123.html> (10. September 2019).

[5] Vgl. Doris *Wastl-Walter* (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011).
Vgl. Martin *Heintel*, Robert *Musil*, Norbert *Weixlbaumer* (Hg.), Grenzen. Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen (Wiesbaden 2018).

[6] Vgl. Andrea *Komlosy*, Grenzen. Räumliche und soziale Trennlinien im Zeitenlauf (Wien 2018).

[7] Vgl. Anssi *Paasi*, "A Borderless World" Is it only rhetoric or will boundaries disappear in the globalizing world? In: Paul *Reuber*, Günter *Wolkersdorfer* (Hg.), Politische Geographie. Handlungsorientierte Ansätze und Critical Geopolitics (Heidelberg 2001) 133-145, hier 143.

[8] Vgl. Jan *Kühnemund*, Topographies of „Borderland Schengen". Documental Images of Undocumented Migration in European Borderlands (Bielefeld 2018).

Migrationswissenschaften und erforscht, wie dokumentarische Filme undokumentierte Migration darstellen und inwiefern Migrant*innen als soziale Akteur*innen in den Filmen erscheinen. Grenzen kommen hier als Setting der Filme und Schauplätze des Phänomens Migration in den Blick.

Im Unterschied zu Kühnemund werden die Darstellungen von Grenzen ins Zentrum der vorliegenden Analysen gestellt. Es handelt sich dabei um die Grenzen Österreichs und der EU bzw. des Schengen-Raumes, wodurch eine Vielzahl von Räumen und politischen Handlungsfeldern in den Fokus genommen wurde. Ziel dieser Arbeit ist es, einen besonderen Beitrag zur Erforschung medialer Darstellungen von Grenzen zu leisten und aufzuzeigen, wie sich das Verhältnis von Filmanalyse und Grenzstudien fruchtbar gestalten lässt. Als methodische Basis dient Helmut Kortes *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, deren Ansätze noch näher beschrieben werden.[9]

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil werden die Methode, das Zustandekommen der Filmauswahl und zentrale Begriffe erläutert. Um die Filme auf ihre Darstellungen politischer Grenzen und einer Politik der Grenze hin zu befragen, sind zunächst diese beiden Termini zu klären und von anderen Grenzen zu unterscheiden. Dabei dienen Anssi Paasis Unterscheidung zwischen politischen Grenzen und der Politik der Grenze[10] und Andrea Komlosys Typologie der Grenzen als Ausgangspunkte.[11]

Daran anschließend wird auf die (Un)Sichtbarkeit von politischen Grenzen verwiesen. Denn jedes ästhetische Verfahren – und somit auch das filmische – ist stark auf die Sichtbarkeit von Phänomenen angewiesen. Es wird sich zeigen, dass eine Grenze je nach Konstellation für bestimmte Zielgruppen unübersehbar sein oder auf eine sehr spezifische Art und Weise in Erscheinung tritt. So sind nicht nur die Erscheinungen von politischen Grenzen vielfältig, sondern auch ihre filmischen Darstellungen.

Vor den einzelnen Filmanalysen soll auf Besonderheiten des Dokumentarfilms eigegangen und dieser von anderen dokumentarischen und fiktionalen Formaten unterschieden werden. In diesem Zusammenhang ist es der vorliegenden Arbeit ein Anliegen, auf das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und filmischer Darstellung kurz einzugehen. Die Geschichte des Dokumentarfilms wird hingegen nicht im Detail beschrieben.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die Filmanalysen. Darin werden folgende sechs österreichische Dokumentarfilme untersucht:

---

[9] Vgl. Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (Berlin [4]2010).
[10] Vgl. *Paasi*, Borderless World, 142.
[11] Vgl. *Komlosy*, Grenzen, 91-150.

- MIT VERLUST IST ZU RECHNEN (1992, Regie: Ulrich Seidl)
- ACHTUNG STAATSGRENZE (1996, Regie: Sabine Derflinger, Bernhard Pötscher)
- ÜBER DIE GRENZE – FÜNF ANSICHTEN VON NACHBARN (2004, Regie: u.a. Jan Gogola und Péter Kerekes)
- LITTLE ALIEN (2009, Regie: Nina Kusturica)
- DIE 727 TAGE OHNE KARAMO (2013, Regie: Anja Salomonowitz)
- DIE BAULICHE MASSNAHME (2018, Regie: Nikolaus Geyrhalter)

Einen Sonderfall stellt der Film ÜBER DIE GRENZE dar, da er aus fünf Episoden mit einer Länge von jeweils 25 Minuten besteht. Zwei davon widmen sich auf exemplarische Weise der Darstellung politischer Grenzen und einer Politik der Grenze: Jan Gogolas ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ und Péter Kerekes' POMOCNÍCI. Diese beiden Episoden werden im Detail untersucht, während die restlichen drei Episoden ausgeklammert bleiben. Demnach werden sieben Werke einer systematischen Filmanalyse unterzogen.

Es wurde der Entschluss gefasst, alle Filmanalysen zunächst einzeln auszuführen, da sich die Filme nicht nur stark in ihren dokumentarischen Modi, sondern auch durch die jeweiligen rechtlichen und gesellschaftlichen Kontexte, in die sie eingebunden sind, unterscheiden. Erst im Anschluss daran werden die sieben Werke verglichen und auf Gemeinsamkeiten oder wesentliche Unterschiede befragt. Es wird erörtert, wie die Dokumentarfilmer*innen und ihre Teams politische Grenzen und eine Politik der Grenze sichtbar machen und welche Aspekte sie dabei betonen bzw. außen vor lassen. Folgende Fragen stehen daher im Zentrum dieser Arbeit:

- Wie werden in den Dokumentarfilmen politische Grenzen und eine Politik der Grenze in Szene gesetzt? Was bezwecken diese Darstellungen? Welche filmischen Mittel und welche dokumentarischen Modi wählen die Filmemacher*innen für ihre Intentionen?
- Welche Aspekte einer Politik der Grenze und politischer Grenzen stehen im Fokus und welche werden in den Filmen nicht dargestellt? Welche Gründe lassen sich dafür finden?
- Welche Wirklichkeit halten die Dokumentarfilme fest und auf welche historischen, gesellschaftlichen und rechtlichen Kontexte beziehen sie sich?

An dieser Stelle kann bereits vorausgeschickt werden, dass die Filme auf jeweils individuelle Art mit der (Un)Sichtbarkeit politischer Grenzen und der Politik der Grenze umgehen. So erscheint in den Dokumentarfilmen die politische Grenze als soziales Konstrukt, das sich vor allem in Form von physischen Repräsentationen, Gesetzen, Dokumenten, Sicherheitskräften und räumlichen Trennungen manifestiert. Gleichzeitig werden konkrete Formen der politischen Grenze implizit in Frage gestellt oder auf subversive bzw. ironische Art in Szene gesetzt.

Im dritten und letzten Teil der Arbeit erfolgen einige pädagogischen Überlegungen zu den untersuchten Filmen. Auf die Ausarbeitung einer konkreten Unterrichtsskizze wurde verzichtet, es soll vielmehr aufgezeigt werden, wie der Einsatz der Filme im Unterricht bildungstheoretisch verortet werden kann.

1.1. Annäherungen an den Begriff der Grenze

Der Begriff der Grenze ist ein umfassender. Er kann sich auf philosophische, kulturelle, politische, wirtschaftliche, soziale, juridische, geographische oder biologische Aspekte beziehen. Je nach Fachgebiet kann er unterschiedlich aufgefasst werden und bedarf demnach einer Einschränkung oder des Versuchs einer Definition. Dabei stellt jede Definition selbst eine Ein- und Ausgrenzung dar. Diesen Aspekt drückt folgender dem Philosophen Baruch de Spinoza zugeschriebene Satz treffend aus: „*Omnis determinatio est negatio*."[12] Jede Bestimmung ist eine Negation. Indem wir etwas bestimmen, negieren wir Anderes. Eine Grenze ist somit

> nicht mehr und nicht weniger als eine wirkliche oder gedachte Linie, durch die sich zwei Dinge voneinander unterscheiden. Wer immer einen Unterschied wahrnimmt, nimmt auch eine Grenze wahr, wer immer einen Unterschied macht, zieht eine Grenze.[13]

Aus diesem Grund scheint die Vorstellung einer Welt ohne Grenzen illusorisch, das Prinzip der Grenze lässt sich nicht aufheben.

Doch für die Zwecke dieser Arbeit ist der Begriff der Grenze zu differenzieren und näher zu präzisieren. In der Folge wird der Blick auf das vielfältige Verhältnis von Politik und Grenze gerichtet und aus diesem Grund eine Unterscheidung Anssi Paasis als Ausgangspunkt genommen. Er differenziert zwischen politischen Grenzen (*political boundaries*), Grenzen der Politik (*boundaries of politics*) und der Politik der Grenze (*politics of boundaries*). Unter ersteren versteht er Grenzen als politische Demarkationslinien, an denen Veränderungen physischer Art stattfinden. Zweitere beschreiben räumliche *scales* der politischen Herrschaft, die sich vor allem durch die Globalisierung wandeln. Letztere umfassen das breite Feld der (Re)Produktion physischer oder symbolischer Grenzen in Gesellschaften mit sich verändernden Identitäten. Staaten sind demnach nicht als klar abgegrenzte „Container" zu verstehen.[14]

---

[12] Georg Wilhelm Friedrich *Hegel*, Wissenschaft der Logik I. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu editierte Ausgabe, redigiert von Eva *Moldenhauer* und Karl Markus *Michel* (Frankfurt a. M. 1986) 121.
[13] Konrad Paul *Liessmann*, Lob der Grenze. Kritik der politischen Unterscheidungskraft (Wien 2012) 29.
[14] Vgl. *Paasi*, Borderless World, 142, zit. nach James Wesley *Scott*, Borders, Border Studies and EU Enlargement. In: Doris *Wastl-Walter* (Hg.) The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 123-142, hier 131.

Bei den Filmanalysen dieser Arbeit stehen die Darstellungen der politischen Grenze und der Politik der Grenze im Fokus. Diese beiden Aspekte werden aufgegriffen und in der Folge näher ausgeführt und mit weiteren Gedanken ergänzt.

1.1.1. Politische Grenzen und *bordering*

Die Historikerin Andrea Komlosy hat sich ausführlich mit der Geschichte von räumlichen und sozialen Trennlinien beschäftigt und verweist auf ein breites Spektrum von Möglichkeiten, wie Grenzen in der Vergangenheit aufgefasst wurden und aktuell verstanden werden. So differenziert sie zwischen Fronten, Kolonial-, Phantom-, Militär-, elementaren, wirtschaftlichen und sozialen, kulturellen und politischen Grenzen.[15] Letztere definieren für sie „Gemeinwesen in Bezug auf den Geltungsbereich von Recht und Gesetz in räumlicher und personaler Hinsicht."[16] Die Art des Gemeinwesens kann dabei von lokalen bis globalen, von dörflichen bis suprastaatlichen Strukturen reichen. Sie hebt explizit die juridische Komponente von Grenzen hervor und verortet sie im politischen Kontext.

Unter Politik versteht sie eine Handlung, „die Macht, Zustimmung und Konsensbildung erfordert, auch wenn die Mitglieder des Gemeinwesens unterschiedlich an diesen Akten der Selbstbestimmung und Selbstverwaltung beteiligt sind."[17] Dieses Handlungsfeld schafft keine Resultate, die ein für alle Mal gültig sind, sondern prinzipiell wandelbar bleiben. Denn es besteht aus ständigen Auseinandersetzungen unterschiedlicher Akteur*innen mit differenten Handlungs- und Mitsprachemöglichkeiten. Van Houtum und Naerssen betonen daher die Prozesshaftigkeit von politischen Grenzen, die sich räumlich manifestieren und sprechen von der Grenze als Verb: *bordering*. „[It is] an ongoing strategic effort to make a difference in space among the movements of people, money or products."[18]

Balibar spricht von einem polysemischen Charakter, den alle Grenzen aufweisen, weshalb sie nicht für jede*n die gleiche Bedeutung haben. Grenzen differenzieren zwischen Einkommensklassen, lenken Kapitalströme oder bestimmen Mitspracherechte in Form von Wahlgesetzen.[19] Sie können auf zwei völlig unterschiedliche Weisen wirksam werden und dennoch als ein und dieselbe Grenze gelten. Wer beispielweise über die nötigen finanziellen Mittel und die richtigen Ausweisdokumente verfügt, genießt eine privilegierte Mobilität,

---

[15] Vgl. Komlosy, *Grenzen*, 91-150.
[16] Ebd. 98.
[17] Ebd.
[18] Henk *van Houtum*, Ton *van Naerssen*, Bordering, Ordering and Othering. In: Journal of Economic and Social Geography Vol. 93, Issue 2, 125-136, hier 126. DOI: 10.1111/1467-9663.00189
[19] Vgl. Étienne *Balibar*, What is a Border? In: Derselbe (Hg.) Politics and the Other Scene. Ins Englische übersetzt von Christine *Jones*, James *Swenson* und Chris *Turner*, 75-86, hier 81-83.

während Geflüchtete die Grenze auch im Zielland stets von Neuem in unterschiedlicher Form antreffen, sei es bei Behördengängen, bei Sprachkursen oder auf dem Arbeitsmarkt.[20]

Balibar bestimmt weitere zwei Charakteristiken aller potenziell flexiblen Grenzen: Überdeterminierung und Heterogenität. Eine politische Grenze ist nie ausschließlich die Grenze zwischen zwei Gemeinwesen, sondern stets überdeterminiert, da sie von mehreren gleichzeitig auftretenden Faktoren bestimmt wird. So steht sie in Wechselwirkung mit den Grenzen anderer Gemeinwesen und wird beispielsweise sanktioniert, repliziert oder relativiert. Dabei fungiert sie prinzipiell als ordnendes System und entfaltet ihre Wirkung über den geographischen Ort der Grenze hinaus. Grenzen sind daher auch heterogen und ubiquitär. Für Balibar befinden sich Grenzen überall dort, wo selektive Kontrollen anzutreffen sind. Zudem überschneiden sich politische, wirtschaftliche, kulturelle und sozioökonomische Trennlinien oder fallen gar zusammen. Dadurch entfalten sie wiederum vielfältige Wirkungsweisen, die je nach Funktion, Ort und Adressat*innen unterschiedlich sein können.[21] In der Moderne lässt sich eine Deterritorialisierung der Grenze konstatieren, da Kontrollen nicht mehr ausschließlich an der geographischen Grenze und bestimmten Übergängen oder Transitorten stattfinden, sondern sich zunehmend verschieben. Sie verlagern sich ins Innere von Nationalstaaten oder werden externalisiert, um eine möglichst breite Wirkung zu entfalten. Dabei beeinflussen neue Technologien und die Digitalisierung die Art, wie Grenzkontrollen praktiziert werden.[22]

Laut Doris Wastl-Walter haben Grenzen für Menschen jeweils unterschiedliche Bedeutungen und wirken auf unterschiedliche Gruppen auf jeweils unterschiedliche Weise.[23] Sie können je nach Person, Ware oder Idee anders trennen, schützen oder als Brücke fungieren. In jedem Fall dienen sie der Kontrolle. William Walters verweist darauf, dass aktuell die Filter-Funktion von Grenzen im Vordergrund steht. Wie Firewalls sollen sie mit immer feineren Differenzierungen „das Gute“ und „das Schlechte“, „das Nützliche“ und „das Gefährliche“, „das Legale“ und „das Illegale“ trennen, um eine kontrollierte bzw. „sichere“ Zone zu schaffen, die sich von einer unkontrollierten „unsicheren“ unterscheidet. Grenzen sind somit nur selektiv durchlässig.[24]

Gemäß Marc Redepenning lohnt es sich, den Blick von politischen Grenzen als den Resultaten politischer Prozesse auf die Prozesse des Grenzziehens selbst und die damit verfolgten Zwecke

---

[20] Vgl. Sarah *Schilliger*, Glossar zu Migration, Flucht und Grenzpolitiken. In: Denknetz Jahrbuch 2016: Migration ohne Grenzen, 16-28, hier 17, online unter <http://www.denknetz.ch/wp-content/uploads/2017/07/Jahrbuch_2016.pdf> (30. September 2019).

[21] Vgl. *Balibar*, Border? 78-84.

[22] Vgl. *Schilliger*, Glossar zu Migration, 17.

[23] Vgl. Doris *Wastl-Walter*, Introduction. In: Dieselbe (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 1-8, hier 2.

[24] Vgl. William *Walters*, Border/Control. In: European Journal of Social Theory, Vol. 9, Issue 2 (Mai 2006) 187–203, hier 197. DOI: 10.1177/1368431006063332

und Interessen zu richten. Tun wir dies nicht, engen wir den Grenzbegriff zu sehr ein.[25] Dabei kommen politische Trennlinien auch als Ausdruck von Machtverhältnissen in den Blick. Sie stehen im Fokus gesellschaftlicher Diskurse, wenn es etwa um die Frage geht, welche Formen der politischen Unterscheidung akzeptiert werden sollen und welche nicht. Wie werden Trennlinien zwischen dem Eigenen und dem Fremden gezogen? Wer sind „wir" und wer sind „die Anderen"? Antworten auf diese vermeintlich abstrakten Fragen zeigen sich mitunter in konkreter Form als detailliert ausformulierte Visaregelungen oder Fremdenrechtsgesetze und verweisen auf eine Politik der Grenze.

1.1.2. Politik der Grenze und Grenzregime

Die Grenze ist ein Medium politischer Kontrolle und zeigt sich in Form von Institutionen mit eigenen Regelwerken, um den Verkehr von Personen, Waren und Ideen von einer Seite der Grenze zur anderen zu verwalten.[26] Sie beeinflusst Gestaltungsmöglichkeiten und Mitspracherechte und schafft die Voraussetzungen dafür, wer eine Grenze überschreiten darf und wer eine Politik der Grenze überhaupt betreiben kann. Nicht alle Akteur*innen können die Grenze als politische Gestaltungsmöglichkeit nutzen, machtvollere Gruppen setzen sich durch, wenn es um die Definition wirtschaftlicher, sozialer und juridischer Trennlinien geht. Politische Grenzen werden demnach von denen bestimmt, die Macht haben, um ihre Interessen zu bedienen.[27] Van Houtum hält fest, dass in demokratischen Gesellschaften Grenzen oft für selbstverständlich gehalten und von der Mehrheit der Menschen implizit akzeptiert werden.[28]

In beständigen politischen Auseinandersetzungen können sich die Motive und Interessen machtvoller Gruppen ändern und zu einer Neuausrichtung der Politik der Grenze führen. Dies kann ebenso durch eine Machtverschiebung innerhalb des Gesellschaftsgefüges ausgelöst werden. Ersteres zeigt sich aktuell im Streit um internationale Zölle und im Wiedererstarken des „geschlossenen Handelsstaates".[29]

Sollen neue politische Grenzen geschaffen werden, stellt (vermeintliche) Verteidigung das häufigste Motiv dar, darunter die Verteidigung vor feindlichen Truppen, „illegalen"

---

[25] Vgl. Marc *Redepenning*, Aspekte einer Sozialgeographie der Grenzziehungen. Grenzziehungen als soziale Praxis mit Raumbezug. In: Martin *Heintel*, Robert *Musil*, Norbert *Weixlbaumer* (Hg.), Grenzen. Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen (Wiesbaden 2018) 19-42.

[26] Vg. David *Newman*, Research Agendas in Border Studies: An Overview. In: Doris *Wastl-Walter* (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 33-48, hier 36.

[27] Vgl. ebd. 35-36.

[28] Vgl. *van Houtum*, *van Naerssen*, Bordering, 126.

[29] Vgl. *Komlosy*, Grenzen, 163.

Migrant*innen[30] oder dem freien Fluss von Billigwaren.[31] Insbesondere nach den Terroranschlägen in den USA vom 11. September 2001 ist „Sicherheit“ zum politischen Schlagwort geworden. In Zusammenhang mit dem „Krieg gegen den Terror“ wurden Migrationskontrollen unter das Primat der Sicherheit gestellt. Migration wurde im öffentlichen Diskurs zur Bedrohung erklärt und Migrant*innen sind als potenziell kriminelle Akteur*innen inszeniert worden. Diese Verknüpfung von Migrations-, Grenz- und Sicherheitsfragen wird unter dem Begriff der Versicherheitlichung zusammengefasst.[32]

Die Möglichkeiten der Grenzpassage von Menschen, Gütern und Ideen wird auf vielfältige Weise beeinflusst und kontrolliert. Die Art und Weise dieser Regulation, die sich in Gesetzen, Verordnungen, Regelwerken, Befugnissen, sowie Überwachungs- und Kontrollweisen manifestiert, wird als Grenzregime bezeichnet. Es basiert auf gesellschaftlichen Auseinandersetzungen und umfasst vorläufige und wieder änderbare, aber prinzipiell auf Kontinuität ausgelegte Institutionen. Die Politik der Grenze gestaltet sich zu einem spezifischen Grenzregime, das stets bestimmte Prinzipien und Normen widerspiegelt. Ein Grenzregime ist somit immer moralisch aufgeladen und seine Legitimation nicht absolut gültig. Vielmehr wird es durch das (bewusste) Handeln über die etablierten Normen hinweg beständig herausgefordert oder unterlaufen.[33]

Durch die Ausgestaltung von Grenzregimen zeigen sich ganz bestimmte Machtverhältnisse, die sich in physischen Erscheinungsformen und materiellen Praktiken manifestieren und auch auf die Körper der Kontrollierten einwirken.[34] Die Grenze nimmt mannigfaltige Formen an und wir treffen sie als schnüffelnde Polizeihunde, Flughafenpersonal, das Reisepässe kontrolliert, oder als Bauanleitungen für die Herstellung von LKWs, um blinde Passagiere zu vermeiden, an.[35] Manche Ausformungen von Grenzregimen zielen auf offenkundige Sichtbarkeit ab, andere werden bewusst verschleiert.

---

[30] Die Begriffe „legal“, „illegal“, „Legalität“ und „Illegalität“ werden unter Anführungszeichen gebraucht, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass sie einer institutionellen Definition unterliegen, die durchaus zu hinterfragen ist.

[31] Vgl. *Newman*, Research Agendas, 35-36.

[32] Vgl. *Schilliger*, Glossar zu Migration, 24-25.

[33] Vgl. Judith *Miggelbrink*, Arbeit, Schmuggel, Quälerei: Kleinhandel im östlichen Europa im Kontext der Rekonfiguration des Schengener Außengrenzregimes. In: Martin *Heintel*, Robert *Musil*, Norbert *Weixlbaumer* (Hg.), Grenzen. Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen (Wiesbaden 2018) 350-378, hier 355.

[34] Vgl. Paul *Reuber*, Politische Geographie (Paderborn 2012) 61-62.

[35] Vgl. *Walters*, Border/Control, 194.

1.2. Zur Sichtbarkeit von Grenzen

Andreas Vasilache verweist auf die eigentümliche Eigenschaft aller Grenzen, dass sie sich immer nur in Form von Repräsentationen zeigen. Wer die Grenze an sich in den Blick nehmen will, kriegt sie nicht zu fassen. Sobald sie in den Fokus geraten soll, wird ihr Bild unscharf und löst sich auf. Doch durch die Einsicht in dieses widersprüchliche Verhältnis können wir unsere Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Manifestationen von Grenzen (z.B. Bauten, Symbole oder Rituale) lenken. Grenzen sind nicht als eigenständige Sinngebilde präsent, sondern immer nur in und durch bestimmte Repräsentationen.[36]

Im politischen Kontext werden Repräsentationen von Grenzen gezielt inszeniert, können aber auch bewusst verschleiert werden. Wenn sie möglichst alle Personen wahrnehmen sollen, werden an den Orten der Grenzkontrollen sichtbare Zeichen und Bauten installiert oder Rituale und Reglements breitenwirksam inszeniert.[37] Zeigen sich Grenzen in Form von Praktiken, müssen sie wiederholt werden und beständig sichtbar bleiben, um Legitimität zu beanspruchen. Einmal bestimmt, verharren sie nicht in ihrem Zustand, da sie als politische Grenzen variabel sind und sich ändern können.[38]

In modernen Staaten werden Grenzen einerseits inszeniert, um territoriale Macht, Kontrolle und Sicherheit auszudrücken, andererseits können Grenzen diverse Funktionen entfalten, ohne sichtbar zu sein.

> Dass Grenzen gleichzeitig sichtbar inszeniert und ausgeblendet werden und dabei Funktionen und räumlichen Verlauf verändern, führt zu großen Diskrepanzen in der Wahrnehmung von Grenzen. Es gibt sie, und es gibt sie nicht. Dies führt zu einer selektiven Wahrnehmung von Grenzen.[39]

Dieser ambivalente Umstand lässt sich anhand der Entwicklung des Schengen-Raums sehr gut verdeutlichen.[40] Während an den Außengrenzen sichtbare Bauten installiert und Praktiken der Abschreckung, Kontrolle und Selektion möglichst wirksam und regelmäßig umgesetzt werden, haben die Binnengrenzen in ihrer Sichtbarkeit stark abgenommen. Kontrollstellen blieben unbesetzt und fixe Personenkontrollen wurden unterlassen. Doch im Rahmen des „langen Sommers der Migration“[41] von 2015 sind die Binnengrenzen wieder stärker in Erscheinung

---

[36] Vgl. Andreas *Vasilache*, Der Staat und seine Grenzen. Zur Logik politischer Ordnung (Frankfurt/New York 2007) 40-47.
[37] Vgl. *Komlosy*, Grenzen, 91.
[38] Vgl. Christoph *Kleinschmidt*, Semantik der Grenze. In: Aus Politik und Zeitgeschichte: Grenzen (4-5/2014), hg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, 3-8, hier 8, online unter <http://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/APuZ_2014-04-05_online.pdf> (20. Oktober 2018).
[39] Vgl. Andrea *Komlosy*, Zwischen Sichtbarkeit und Verschleierung. Politische Grenzen in Europa im historischen Wandel. In: Christoph *Kleinschmidt*, Christine *Hewel* (Hg.), Topographien der Grenze Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie, 87-104, hier 87.
[40] Vgl. ebd. 96-103.
[41] Vgl. Sabine *Hess*, Bernd *Kasparek*, Stefanie *Kron*, Mathias *Rodatz*, Maria *Schwertl*, Simon *Sontowski* (Hg.), Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III (Berlin/Hamburg 2016).

getreten. Dies zeigt, dass die Grenzen und ihre Kontrollfunktionen nicht verschwunden waren, sondern lediglich ihre Sichtbarkeit abgenommen hatte.

Vor diesem Hintergrund ist es ein zentrales Anliegen dieser Arbeit zu zeigen, wie österreichische Dokumentarfilme die Politik der Grenze, politische Grenzen und ihre vielfältigen Funktionen sichtbar machen und welche Aspekte sie in den Fokus nehmen oder außen vorlassen. An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass auch die Regisseur*innen und ihre Filmteams bei ihren Darstellungen von Grenzen einer selektiven Wahrnehmung unterliegen, deren Ausgestaltung nur im Ansatz rekonstruiert werden kann. Dieser Umstand ist stets mitzudenken.

1.3. Zum Begriff „Dokumentarfilm“

In diesem Kapitel wird der Begriff „Dokumentarfilm“ näher beschrieben und eingeengt. Es wird die Frage beantwortet, inwiefern sich der dokumentarische vom fiktionalen Film unterscheiden und sich dessen Vielfalt wiederum genauer fassen lässt. Auf die Geschichte des Dokumentarfilms kann lediglich verwiesen werden.[42]

Es gilt als Binsenweisheit, dass es kein Alleinstellungsmerkmal des dokumentarischen Films ist, sich auf die Wirklichkeit zu beziehen. Auch fiktionale Filme verweisen in ihrer je spezifischen Art auf eine vorfilmische Realität. Auf der anderen Seite wiederum kann jeder Film als fiktional angesehen werden.[43] Die Frage nach dem Unterschied zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film ist daher für einzelne Theoretiker*innen des Dokumentarfilms hinfällig.[44] Thrinh T. Minh-ha etwa negiert die Vorstellung, dass der Dokumentarfilm ein eigenes Genre oder eine eigene Kategorie bildet und geht lediglich von einer dokumentarischen Tradition aus.[45] Für den Vertreter der Semiopragmatik Roger Odin wiederum statten sich Dokumentarfilme nicht durch einen besonderen Wirklichkeitsbezug aus,

---

[42] Einen umfangreichen Überblick über die Geschichte des Dokumentarfilms bieten: Richard M. *Barsam*, Nonfiction Film. A Critical History. Revised and expanded edition (Bloomington/Indianapolis 1992). Oder: Eric *Barnouw*, Documentary. A History of the Nonfiction Film (New York 1974). Sowie in deutscher Sprache: Thorolf *Lipp*, Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in die Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films (Marburg ^{2}2016). Ein Standardwerk in deutscher Sprache zu den Theorien des Dokumentarfilms stellt folgender Sammelband dar: Eva *Hohenberger* (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (Berlin ^{3}2006).

[43] Vgl. Roger *Odin*, Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Eva *Hohenberger* (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (Berlin ^{3}2006) 286-303, hier 286.

[44] Vgl. Eva *Hohenberger* Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dieselbe (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (Berlin ^{3}2006), 8-34, hier 31-32.

[45] Vgl. Trinh T. *Minh-ha*, Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung. In: Eva *Hohenberger* (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (Berlin ^{3}2006), 304-326, hier 304.

sondern werden dokumentarisierend gelesen. Laut diesen dekonstruktiven Theorien kann der Dokumentarfilm keine eigene Ontologie vorweisen.[46]

Sie positionieren sich damit konträr zu den Klassikern Dziga Vertov, Joris Ivens, John Grierson oder Klaus Wildenhahn im deutschen Kontext. Diese verfassten insbesondere programmatische Schriften, in denen sie ihre Vorstellungen proklamierten, wie Dokumentarfilm sein solle. Eva Hohenberger beschreibt sie daher als normative Theorien.[47] Ihre zentralen Problemfelder wurden in Form reflexiver Theorien aufgegriffen und mit kritischer Distanz bearbeitet. Reflexive Theorien betrachten den Dokumentarfilm als historisches Genre und/oder eine eigene Gattung, dessen Definitionsmerkmal ein ontischer Wirklichkeitsbezug ist.[48]

Dass allerdings der Unterschied zwischen dokumentarischen und fiktionalen Filmen kein absoluter ist, hält auch der namhafteste Vertreter der reflexiven Theorien, Bill Nichols, fest. Die Grenzen sind vielmehr fließend und werden stets neu verhandelt.[49] Er nennt folgende vier Ebenen, auf denen diese Aushandlungsprozesse stattfinden: die Produktions- und Rezeptionsverhältnisse (institutionelle Ebene), die kreativen Ansätze der Filmemacher*innen (praktische Ebene), der anhaltende Einfluss bestimmter Filme (Ebene der Tradition) und die Erwartungshaltungen der Zuschauer*innen (eine Form der sozialen Ebene).[50]

An dieser Stelle soll insbesondere die institutionelle Ebene hervorgehoben werden, da sie nach wie vor die Praxis der Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilmen wesentlich prägt und auch die untersuchte Filmauswahl mitbestimmt hat. So unterscheiden sich Dokumentarfilme von Spielfilmen in der Regel durch eine andersgeartete Ökonomie.[51] Sie können auf eigene Fördertöpfe zurückgreifen, wenden meist weniger finanzielle Ressourcen auf und finden diverse Verwertungsmöglichkeiten, beispielsweise auf eigenen Festivals für dokumentarische bzw. nichtfiktionale Filme.[52] Die offizielle Kategorisierung als „Dokumentarfilm“ erfolgt in erster Linie auf der institutionellen Ebene.[53]

Was die Modi des Dokumentarischen anbelangt, unterscheidet Bill Nichols in seinem Werk *Introduction to documentary* zwischen *poetic*, *expository*, *observational*, *participatory*, *reflexive* und *performative mode*.[54] Dieses Raster dient im Rahmen der Filmanalysen als Behelf

---

[46] Vgl. *Hohenberger* Dokumentarfilmtheorie, 31-32.
[47] Vgl. ebd. 29-30.
[48] Vgl. ebd. 30.
[49] Vgl. Bill *Nichols*, Introduction to documentary (Bloomington ^{2}2010) xi.
[50] Vgl. ebd. 15-16.
[51] Vgl. *Hohenberger* Dokumentarfilmtheorie, 20.
[52] In folgendem Sammelband finden sich unter dem Punkt IV. „Neue Wege: Finanzierung und Distribution“ fünf Beiträge, die einen guten Überblick über aktuelle Vertriebsmöglichkeiten des dokumentarischen Films geben: Matthias *Leitner*, Sebastian *Sorg*, Daniel *Sponsel* (Hg.), Der Dokumentarfilm ist tot – es lebe der Dokumentarfilm. Über die Zukunft des dokumentarischen Arbeitens (Marburg 2014).
[53] Vgl. *Nichols*, Introduction, 16.
[54] Vgl. ebd. 31-32.

und lediglich als Orientierung, da sich damit nicht die Vielfalt des Dokumentarischen vollständig bestimmen lässt. Darüber hinaus unterlässt Nichols eine Unterscheidung, die für die Auswahl der Filmliste wesentlich war: die Differenzierung von Dokumentarfilmen und Reportagen bzw. Dokumentationen.

Bevor sich die vorliegende Arbeit dieser Unterscheidung widmet, ist auf das ambivalente Verhältnis des Dokumentarfilms hinzuweisen, wobei eine Auseinandersetzung mit den Begriffen „dokumentarisch" und „Inszenierung" hilfreich ist. Dabei wird vor allem auf François Nineys essayistisch verfasste Überlegungen zum Dokumentarfilm zurückgegriffen.[55]

Laut dem „Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache" leitet sich der Begriff „dokumentarisch" vom lateinischen *documentum* (Lehre, warnendes Beispiel, Beweis, Probe) bzw. von *docere* (lehren, unterrichten) ab.[56] Durch diese Wortverwandtschaft kann von dokumentarischen Aufnahmen ein vermeintlicher Evidenzcharakter erwartet werden. Außerdem schwingt im Begriff des dokumentarischen Films ein belehrender Sinn mit. Er informiert uns scheinbar über Tatsachen oder ist imstande zu zeigen, „wie es eigentlich gewesen" ist.[57] Ihm kann die Eigenschaft zugeschrieben werden, die Dinge nicht nur darzustellen, sondern „richtig" und fest zu stellen. In diesem Zusammenhang verweist Niney zurecht auf die Nähe des Dokumentarischen zur Propaganda.[58]

Andererseits ist jeder Dokumentarfilm inszeniert und interpretiert die Wirklichkeit[59] – und zwar in drei Schritten. Der erste bezieht sich auf das Profilmische und somit dasjenige, was vor der Kamera für diese arrangiert ist. Im zweiten Schritt wird dieses Vor-Gesehene kadriert. Jede Einstellung ist eine Selektion und nimmt gewisse Elemente in den Fokus, während sie andere ausschließt. Der letzte Schritt besteht in der Montage der Einstellungen und Töne und umschließt eine Vielfalt von Prozessen der Auswahl, Kombinierung und Neuanordnung. Trotz dieser drei Schritte der Inszenierung wird nicht im Umkehrschluss davon ausgegangen, dass jeder Film reine Manipulation sei und sich nichts Wahres darin finden ließe.[60] Es ist vielmehr die Fragen zu stellen, welche Wirklichkeit ein dokumentarischer Film vermittelt und auf welche Art er dies tut. Will er *die* Wirklichkeit oder *eine* Wirklichkeit zeigen? Können die Formen der

---

[55] Vgl. François *Niney*, Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Übersetzt und herausgegeben von Heinz-B. *Heller* und Matthias *Steinle* (Marburg 2009).
[56] URL: <https://www.dwds.de/wb/dokumentarisch> (02. Oktober 2019).
[57] In Anlehnung an den Satz des Historikers Franz Leopold von Ranke: „Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: so hoher Aemter unterwindet sich gegenwärtiger Versuch nicht: er will blos zeigen, wie es eigentlich gewesen." [Leopold *von Ranke*, Sämmtliche Werke Bd. 33/34 (Leipzig 1885) VII.]
[58] Vgl. *Niney*, Wirklichkeit, 20.
[59] Der Filmemacher und Autor Christian Schadt beschreibt den Dokumentarfilm als „Interpretation von Wirklichkeit". [Thomas *Schadt*: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms (Bergisch Gladbach 2002) 12.]
[60] Vgl. *Niney*, Wirklichkeit, 52-53.

Inszenierung nachvollzogen werden oder werden sie gar bewusst verschleiert? Welche Erkenntnisse lassen sich aus dieser Inszenierung über unsere Welt gewinnen?

Anhand dieser Fragen können zwei Formen des dokumentarischen Films näher unterschieden werden: Reportagen bzw. Dokumentationen einerseits und Dokumentarfilme andererseits. Erstere zielen auf die Vermittlung von Information ab und gebrauchen dabei das Audiovisuelle als ein Werkzeug und nicht als Ausdrucksmöglichkeit. Sie stellen in den Bildern einen (vermeintlichen) Evidenzcharakter her, um etwas zu beweisen, zu erklären oder zu illustrieren. Davon wird auch ein belehrender Sinn abgeleitet. Gängige Werkzeuge sind das Beschreiben einer Situation, während dazu passende Orte gezeigt werden, Interviews mit Protagonist*innen, Zeug*innen oder Expert*innen und der Einsatz eines „objektiven" Off-Kommentars. Im Unterschied zu den meisten Dokumentarfilmen haben Reportagen daher keine*n Autor*in (*nobody's point of view*).[61]

Ein Dokumentarfilm hingegen ist eine filmische Inszenierung und eine persönliche Nachforschung. Der/die Regisseur*in nimmt hier eine zentrale Rolle ein, indem er/sie Form und Inhalt von der ersten Idee bis zum fertigen Werk wesentlich prägt. Dabei können sie sich als Autor*innen entfalten, indem sie Fragen an die Wirklichkeit stellen oder aufwerfen und nicht einer immer schon in journalistische Rubriken zerstückelten und vorsortierten Welt begegnen wollen. Stattdessen sollen in den drei Schritten der Inszenierung neue erkenntnisreiche Verknüpfungen entstehen, wodurch der/die Autor*in einen verbindlichen Blick wirksam machen kann, der sich durch den Film zieht und eine bestimmte Perspektive erkennen lässt.[62] Für Niney ist

> [d]iese Wahrung des gleichen Blicks (muss man ‚subjektiven' Blicks sagen?), von der Konzeption über die Konfrontation vor Ort während des Drehs bis zur Montage mit den sukzessiven Nachbesserungen und Neuinterpretationen, [...] tatsächlich die beste Garantie für ‚Objektivität' und zwar nicht im Sinne von Neutralität, sondern von einer „spezifischen Erfahrung der Sache" [...].[63]

Somit ist der Dokumentarfilm im Gegensatz zu Reportagen und Dokumentationen kein subjektloses Unterfangen. Die Zuschauer*innen können sich vielmehr mit einem ganz bestimmten Blick auseinandersetzen und diesem zustimmen oder nicht. Auch Thorolf Lipp verweist auf die Bedeutung einer besonders überlegten oder gar unverwechselbaren Autor*innenhandschrift, die wesentlich für einen Dokumentarfilm ist.[64] Insofern der Blick des/der Regisseur*in jedoch *die* Perspektive schlechthin und nicht *eine* spezifische vermitteln will, ist von Propaganda zu sprechen.[65]

---

[61] Vgl. *Niney*, Wirklichkeit, 152-153.
[62] Vgl. ebd. 30.
[63] Ebd. 154, in Rückgriff auf Theodor W. *Adorno*, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (Berlin/Frankfurt a. M. 1951) 12.
[64] Vgl. *Lipp*, Spielarten, 31.
[65] Vgl. *Niney*, Wirklichkeit, 161.

Daniel Sponsel hält fest, dass Dokumentarfilme explizit oder implizit auf die Methodik ihrer Herstellung verweisen und die Haltung ihrer Autor*innen zu erkennen geben. Im Unterschied zum in sich abgeschlossenen Illusionsraum des fiktionalen Films bricht der Dokumentarfilm die Identifikation mit der Wirklichkeit auf. Diese vermeintliche Schwäche des Dokumentarfilms wird zu seiner eigentlichen Stärke. Er schafft einen offenen Raum, der die Zuschauer*innen in eine reflektierte Betrachtung versetzen kann.[66]

Im Unterschied zu Reportagen oder Dokumentationen haben Dokumentarfilme in der Regel den Anspruch, Kino zu sein. Sie verstehen sich als Einzelwerke und unterwerfen sich somit nicht der Logik des Fernsehens, das dokumentarische Formate als Beiträge in bestimmte Themenabende, Sendereihen oder Nachrichtenmagazine einbettet. Reportagen und Dokumentationen sind Auftragsproduktionen von TV-Sendern und werden in ihrer Herstellung in einzelne Arbeitsschritte zerlegt, die von unterschiedlichen Personen übernommen werden. Diese Arbeitsteilung wird fälschlicherweise als Objektivitätsgarantie aufgefasst. Dahinter verbergen sich aber Standardisierungen, Konformierungen und Form(at)ierungen, denen die jeweiligen Inhalte und Themen unterworfen sind.[67]

Aus diesem Grund unterscheiden sich Dokumentarfilme und Dokumentationen bzw. Reportagen auch hinsichtlich der Produktionszeiten und -kosten. Während in der Regel für die Produktion eines Dokumentarfilms mindestens ein Jahr aufzuwenden ist, sind es für Reportagen – wenn überhaupt – zwei oder drei Monate.[68] Dementsprechend fallen für Dokumentarfilme, insbesondere bei einer elaborierten Postproduktion, auch höhere Kosten an.

Auch im Verhältnis zu den Protagonist*innen kann ein Unterschied festgemacht werden. Dieser zeigt sich mitunter in alltagssprachlichen Wendungen: Reportagen informieren *über*, während ein Dokumentarfilm *mit* jemandem gemacht wird.[69]

1.4. Begründung der Filmauswahl

Bei der Auswahl der Filme sind bewusst ausschließlich Dokumentarfilme – genauer gesagt österreichische Dokumentarfilme – beachtet worden. Die vorliegende Arbeit versteht unter

---

[66] Vgl. Daniel *Sponsel*, Der Dokumentarfilm – die Kunst der Stunde. In: Matthias *Leitner*, Sebastian *Sorg*, Derselbe (Hg.), Der Dokumentarfilm ist tot – es lebe der Dokumentarfilm. Über die Zukunft des dokumentarischen Arbeitens (Marburg 2014) 15-22, hier 21-22.
Vgl. Daniel *Sponsel*, Epilog. Authentizität im Spiegel des Zusehens. In: Derselbe (Hg.), Der schöne Schein der Wirklichkeit (Konstanz 2007) 177.
[67] Vgl. *Niney*, Wirklichkeit, 152-154.
[68] Vgl. ebd. 154.
[69] Vgl. ebd. 153.

österreichischen Filmen Arbeiten, bei denen Menschen, die ihren Lebensmittelpunkt in Österreich haben, Regie führten, die von Produktionsfirmen mit Sitz in Österreich wesentlich mitgestaltet wurden oder die durch eine starke finanzielle Unterstützung österreichischer Filmförderungen umgesetzt werden konnten. Durch die Bestimmung dieser Kriterien war ein erster Rahmen gesteckt.

Im nächsten Schritt wurde der genauere Zeitraum der zu untersuchenden Filme bestimmt. Da mit dem Ende des Kalten Krieges politische Grenzen wieder stärker in den Fokus der Wissenschaften gerieten, sollte diese politische Wende den Beginn des zeitlichen Rahmens vorgeben.[70] Mit dem Erscheinen von DIE BAULICHE MASSNAHME (2018) konnte wiederum ein aktueller Film das Ende bilden. Somit konnte ein Zeitraum von knapp drei Jahrzehnten umrissen werden. Um eine ausreichende Vielfalt von Darstellungsformen politischer Grenzen behandeln zu können, wurden knapp zehn Filme in die nähere Auswahl genommen. Eine wesentliche Hilfe bei der Recherche nach themenrelevanten Dokumentarfilmen war die Online-Plattform *dok.at – Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm*.[71]

Bei der Entscheidung der finalen Filmauswahl wurde darauf geachtet, dass die Werke den zeitlichen Rahmen von 1990 bis 2018 möglichst gut abdecken. Zwischen den Veröffentlichungen der sechs untersuchten Dokumentarfilme liegt somit ein Abstand von vier bis fünf Jahren und in einem Fall der Maximalabstand von acht Jahren. Erschienen Filme aus der ersten Auswahl zu einem ähnlichen Zeitpunkt, wurde jener Film genauer analysiert, der die Darstellungen politischer Grenzen stärker in den Blick nimmt.

Nicht in die Arbeit eingeflossen ist der Dokumentarfilm THOSE WHO GO THOSE WHO STAY (2013, Regie: Ruth Beckermann). Darin belief sich die visuelle Darstellung politischer Grenzen auf ein Minimum, Aspekte des *bordering* und des österreichischen oder europäischen Grenzregimes wurden nicht konkret behandelt. Stattdessen stehen Topoi der Migration im Vordergrund. Im selben Jahr erschien der Dokumentarfilm DIE 727 TAGE OHNE KARAMO, der rechtliche Hürden und Aspekte der österreichischen Politik der Grenze ins Zentrum stellt und daher für eine genauere Analyse in die vorliegende Arbeit einfließen sollte. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass Beckermanns Film durch die große Mobilität der Regisseurin und ihren essayartigen Stil auf vielfältige politische Diskurse rund um das Thema Migration

[70] Vgl. Anssi *Paasi*, A Border Theory: An Unattainable Dream or a Realistic Aim for Border Scholars? In: Doris *Wastl-Walter* (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 11-32, hier 11.

[71] Weitere Infos finden sich online unter: <https://dok.at/> (20. Oktober 2019).

verweist, die in diesem Kontext eine genauere Analyse mit Sicherheit fruchtbar gestalten würden.

Ähnlich verhält es sich mit LAMPEDUSA IM WINTER (2015, Regie: Jakob Brossmann), der ebenfalls nicht in die finale Auswahl aufgenommen wurde. Auch hier war die zeitliche Nähe zu den Filmen DIE 727 TAGE OHNE KARAMO und DIE BAULICHE MASSNAHME ein Grund für den Ausschluss. Der Europa gewidmete Film befasst sich mit den vielfältigen Herausforderungen der Inselbewohner*innen Lampedusas. Neben den streikenden Fischer*innen nimmt das Filmteam den Umgang einzelner Bewohner*innen mit Geflüchteten aus Afrika in den Blick ohne dabei konkreten Bezug zu Prozessen des *bordering* oder dem europäischen Grenzregime zu nehmen. Er verweist nicht im Detail auf jene Aspekte, die im Zentrum dieser Arbeit liegen. Aus diesem Grund wurde Brossmanns preisgekrönter Film nicht genauer analysiert.

Durch den Ausschluss von LAMPEDUSA IM WINTER ergibt sich in der vorliegenden Arbeit allerdings ein gewisses Defizit. Die Entwicklungen des europäischen Grenzregimes im Mittelmeerraum werden nicht im Detail beschrieben. Im Rahmen der Analysen von LITTLE ALIEN und DIE BAULICHE MASSNAHME wird lediglich in groben Zügen auf den Umgang der EU bzw. der südeuropäischen Staaten mit den Immigrationsbewegungen der letzten Jahre verwiesen. Dieses Manko ergibt sich auch daraus, dass neben dem Film Jakob Brossmanns dem Autor dieser Arbeit kein weiterer österreichischer Dokumentarfilm aus dem ausgewählten Zeitraum bekannt ist, der die Situation im Mittelmeerraum als Thema aufgegriffen hat.

1.5. Methode

Die systematische Filmanalyse nach Helmut Korte hat sich bewährt und dient auch der vorliegenden Arbeit als methodisches Werkzeug für die Ausarbeitung der ausgewählten Dokumentarfilme. In der Folge werden ihre vier Dimensionen näher beschrieben und ihre spezifischen Fragestellungen ausgeführt. Es handelt sich dabei um die Filmrealität, die Bedingungsrealität, die Bezugsrealität und die Wirkungsrealität.[72] Diese vier Dimensionen sind nicht voneinander getrennt und weisen zahlreiche Schnittpunkte auf. Aus diesem Grund sind auch die Ausführungen der Filmanalysen nicht in vier separierte Unterkapitel getrennt, sondern sollen pro Dokumentarfilm ein großes Ganzes ergeben.

Im Rahmen der Filmrealität werden jegliche Aussagen, Daten und Informationen analysiert, die aus dem Film selbst gewonnen werden können. Inhalt, Form und Handlung stehen im

[72] Vgl. *Korte*, Einführung, 23-25.

Fokus.[73] In diesem Zusammenhang erfahren die dokumentarischen Modi und Filmstile der Regisseur*innen eine besondere Beachtung. Darüber hinaus werden zwei bis drei Szenen oder einzelne Einstellungen möglichst detailliert beschrieben, auf ihre Darstellungen politischer Grenzen hin untersucht und mit relevanten Theorien der Grenzstudien in Verbindung gebracht. In Bezug auf die Bedingungsrealität wird die Frage beantwortet, warum die jeweils spezifischen Inhalte in der gegebenen historischen Situation in der jeweiligen Form filmisch aktualisiert wurden.[74] Hier spielen unter anderem persönliche Motivationen der Filmemacher*innen eine Rolle, aber auch technische oder finanzielle Möglichkeiten, sowie der historisch-politische Kontext. Auch auf Bezüge zu weiteren relevanten Arbeiten des Filmteams wird verwiesen.

Im Zusammenhang mit den Fragestellungen dieser Arbeit findet die Bezugsrealität besondere Aufmerksamkeit. Sie fragt nach dem Verhältnis der filmisch dargestellten Sachverhalte zu deren realer Bedeutung.[75] Je nach Film unterscheiden sich die Kontexte stark, weshalb auf rechtliche Aspekte, Entwicklungen politischer Trennlinien oder gängige Theorien der Grenzstudien verwiesen wird.

Es könnte allerdings die Erwartungshaltung vorliegen, dass dokumentarische Filme die Realität lückenlos abbilden und sie als filmische Dokumente mit Evidenzcharakter ausschließlich Fakten wiedergeben. In diesem Fall wäre eine Analyse der Bezugsrealität hinfällig. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die vorfilmische Realität stimmt auch bei dokumentarischen Filmen nicht mit der gefilmten Realität überein. Dokumentarfilme halten nicht *die* Wirklichkeit fest.

Eine weitere wesentliche Dimension der systematischen Filmanalyse ist die Wirkungsrealität. Filme werden in der Regel für ein bestimmtes Publikum gedreht, doch die Rezeption kann sich im historischen Verlauf wandeln und unterscheidet sich von Gruppe zu Gruppe, ja von Person zu Person. Daher wird im Detail beschrieben, in welchen Zusammenhängen die Dokumentarfilme gezeigt und wie sie in der Öffentlichkeit rezipiert wurden.[76] Dokumentarfilme suchen nicht selten den Kontakt zu Bildungsinstitutionen wie Schulen, weshalb eigens Unterrichtsmaterialien erstellt werden. Bei den drei jüngsten Filmen der Auswahl liegen solche vor und werden mit Blick auf ihre didaktischen Ansätze kurz beschrieben.

Es folgt der Hauptteil dieser Arbeit: die Filmanalysen. Zunächst werden die Filme einzeln untersucht ehe sie in Bezug auf die Darstellungen von politischen Grenzen, bestimmten Politiken der Grenze, Grenzregimen und Aspekten des *bordering* miteinander verglichen

[73] Vgl. *Korte*, Einführung, 23.
[74] Vgl. ebd. 23-24.
[75] Vgl. ebd.
[76] Vgl. ebd.

werden. Da die historischen und politischen Hintergründe der einzelnen Filme sich sehr unterschiedlich gestalten, erfahren sie jeweils eine ausführliche Erläuterung. Allein dadurch ließ sich im Rahmen dieser Arbeit gewährleisten, dass die systematische Filmanalyse nach Korte nicht zu kurz kommt.

2.1. MIT VERLUST IST ZU RECHNEN

Ulrich Seidl wurde mit dem Film GOOD NEWS – VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN (1990) einem größeren Publikum bekannt.[77] Nach diesem Erfolg war der österreichische Regisseur zusammen mit seinem Kollegen Michael Glawogger für ein neues Filmprojekt über den Räuber Johann Georg Grasel (1790 - 1818) im Gebiet an der österreichisch-tschechischen Grenze unterwegs. Die beiden Filmemacher wollten Schauplätze und Menschen kennenlernen und machten dabei Bekanntschaft mit Paula Hutterová. Die spätere Protagonistin von MIT VERLUST IST ZU RECHNEN war eine der wenigen in der Tschechoslowakei verbliebenen Sudetendeutschen. Seidl und Glawogger hatten Paulas Neugier geweckt und boten ihr eine willkommene Gelegenheit, in der Öffentlichkeit deutsch zu sprechen, was ihr jahrzehntelang verboten war. Durch Paula lernten die beiden Filmemacher nicht nur den Alltag und die Menschen im tschechischen Grenzort Šafov kennen, sondern auch den Landwirt Josef Paur, genannt Sepp, aus dem österreichischen Langau. Jeden Sonntag gingen einige Dorfbewohner*innen Šafovs an die Grenze, um sich mit Leuten „von drüben“ zu treffen, Waren zu tauschen oder Souvenirs zu ergattern. Auch Sepp und Paula verabredeten sich regelmäßig an der Grenze und bei einem dieser Treffen erfuhren die Filmemacher von Sepps Interesse an Paula. Diese Begegnungen an der Grenze waren der Ausgangspunkt für den Film, der die Beziehungsverhandlungen zwischen Paula und Sepp ins Zentrum stellt.[78]

Die neu entstandene Durchlässigkeit der Grenze nach 1989 und ihre Funktion als Treffpunkt und Ort des Austausches stellt somit eine wesentliche Voraussetzung für Seidls und Glawoggers filmische Erzählung dar. Aus diesem Grund folgt ein Rückblick auf die Geschichte der österreichisch-tschechoslowakischen Grenzziehung.

2.1.1. Historischer Hintergrund

Während sich die Grenzen zwischen Österreich und der Tschechischen Republik (bzw. der Tschechoslowakischen Republik) nach dem Ersten Weltkrieg mehrfach verschoben haben, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in Folge der Beneš-Dekrete der Großteil der deutschsprachigen Bevölkerung aus der Tschechoslowakei vertrieben und durch Neuansiedlungen ist eine Tschechisierung der Grenzgebiete betrieben worden. Das lokale Gesellschaftsgefüge in den Grenzgebieten Südböhmens ist stark verändert und aus den

[77] Für eine genaue Analyse der Filme Ulrich Seidls vor 2007 vgl. Stefan *Grissemann*, Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl (Wien 2007).
[78] Vgl. *Lotus Film GmbH*, Mit Verlust ist zu rechnen, Presseheft, 5-6, online unter <http://www.ulrichseidl.com/_filestorage/b7/28/presseheft-mvizr-d-e.pdf> (30. September 2019).

gewohnten Verbindungen gerissen worden.[79] Infolge der Machtübernahme der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei (*Komunistická strana Československa*) im Februar 1948 nahmen diese Grenzen eine neue Qualität an. Mit der Errichtung der Sperranlagen, die bis 1952 fertiggestellt waren, kam es zu einer nahezu hermetischen Abschließung und Militarisierung der Grenze.[80] Die historischen Landesgrenzen zwischen den österreichischen und den böhmischen Ländern wurden mit der Demarkationslinie ident, die Winston Churchill 1946 als „Eisernen Vorhang" bezeichnet hatte. Sie bildeten fortan einen Teil der Systemgrenze zwischen „Ost" und „West".[81]

Einmal geschaffen, verwandeln sich Grenzen (auch über deren erneute Aufhebung hinaus) in eine Realität und eine Standardsituation. Sie wirken sich auf Alltagsmuster und soziale Sitten aus und schaffen bestimmte Normen und Kategorien von Ausgrenzung und Inklusion, durch die eine soziale und räumliche Trennung aufrechterhalten wird.[82] Dementsprechend wandelte sich auch in den österreichisch-tschechoslowakischen Grenzregionen der Alltag der Menschen wesentlich. So ließ die „tote Grenze", wie sie von den Grenzbewohner*innen selbst häufig genannt wurde, vielerorts die andere Seite weiter weg erscheinen als beispielsweise Amerika.[83] Erst nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs" entstanden neue Möglichkeiten des intensiven Kennenlernens. Dabei war festzustellen, wie fremd sich die Nachbar*innen geworden waren. Zahlreiche Fremd- und Selbststereotypen prägten die ersten Begegnungen, wobei auch eine besondere Überheblichkeit gegenüber Tschech*innen mitspielte.[84]

Zwar hatte die Grenze ihren systemteilenden Charakter verloren, doch ihre Funktion als Wohlstandsgrenze gewann sie zurück. Als solche bestimmt sie nach wie vor basierend auf den Unterschieden von Löhnen und Kaufkraft die Geld- und Arbeitsströme im Grenzland. Nach einer anfänglichen Euphorie, die der Fall des „Eisernen Vorhangs" ausgelöst hat, wurde der Entwicklungsunterschied zwischen Österreich und seinen postkommunistischen Nachbarländern deutlich sichtbar.[85] Diese wirtschaftliche Komponente spiegelt sich auch in den Dialogen zwischen Sepp und Paula wider. Beide argumentieren in erster Linie ökonomisch,

---

[79] Vgl. Andrea *Komlosy*, Waldviertel – Südböhmen. Fünfzehn Jahre „offene" Grenze. In: Tomáš *Knoz* (Hg.), Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, gemeinsame Zukunft (Wien/Brno 2006) 261-272, hier 262.
[80] Vgl. ebd.
[81] Vgl. Andrea *Komlosy*, Einleitung. In: Dieselbe, Vaclav *Bůžek*, František *Svátek* (Hg.) Kulturen an der Grenze. Waldviertel – Weinviertel – Südböhmen – Südmähren (Wien 1995) 11-14, hier 13.
[82] Vgl. *Newman*, Research Agendas, 36.
[83] Vgl. Karl *Schwarzenberg*, Im Gespräch mit Paul Lendvai. Man sieht im anderen das eigene Spiegelbild. In: Europäische Rundschau. Vierteljahreszeitschrift für Politik, Wirtschaft und Zeitgeschichte: Österreich und Tschechien zwischen Konflikt und Kooperation. Jg. 28, Heft 4 (2000), 5-18, hier 12-13.
[84] Vgl. Barbara *Coudenhoven-Kalergi*, Die Wiederkehr des Vergangenen. Zwei Völker, zwei Geschichten. In: Tomáš *Knoz* (Hg.), Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, gemeinsame Zukunft (Wien/Brno 2006) 173-178, hier 175-176.
[85] Vgl. *Komlosy*, Einleitung, 13.

sowohl was ihre angestrebte Partnerschaft anbelangt, als auch darüber hinaus. Sepp hebt die moderaten Preise in tschechischen Gasthäusern hervor, Paula ist von den teuren Geräten und der Produktvielfalt in Österreich angetan.
Am Ende des Films erfahren wir, dass Paula nicht nach Langau zu Sepp geht. Sie sind nicht zusammengekommen, weder wirtschaftlich, noch persönlich. MIT VERLUST IST ZU RECHNEN kann auch als eine Allegorie auf die allgemeine Stimmung der Nachbar*innen an der österreichisch-tschechischen Grenze in den ersten Jahren nach 1989 betrachtet werden.

2.1.2. Produktionsverhältnisse, Rezeption und der dokumentarische Modus des Films

Nach einer intensiven Recherche im Jahr 1991 erfolgten von Jänner bis April 1992 unter dem Arbeitstitel ZUM WEINEN ZU KALT die Dreharbeiten. Hauptschauplätze waren die Nachbardörfer an der tschechisch-österreichischen Grenze Langau und Šafov, die Wohnorte von Sepp und Paula. Die beiden Ortschaften sind keine vier Kilometer voneinander getrennt, doch laut Seidl lagen „Welten dazwischen".[86]
Um die „Außenstimmung" der inneren Stimmung der dargestellten Personen – zumindest wie Seidl diese wahrnahm – anzupassen, entschloss er sich ausschließlich an Tagen mit wolkenbedecktem Himmel und bei natürlichen Lichtverhältnissen zu drehen. Auf zusätzliches Kunstlicht an den Aufnahmeorten wurde verzichtet. Für den Kameramann Peter Zeitlinger, der auf 16mm-Film drehte, bedeutete dies vor allem bei den diversen Plansequenzen mit Wegen von draußen ins Hausinnere eine flexible Hand am Blendenring zu bewahren. Teilweise mussten Unterschiede von sieben Blendenstufen bewältigt werden.[87]
Die streng durchdachten Bilder des „Geometer[s] am Visuellen"[88] Seidl lassen sich nicht ohne besondere Vorbereitung und Proben arrangieren. Dieser Umstand mag für Dokumentarfilme unüblich erscheinen, steht aber nicht nur bei Seidl-Drehs an der Tagesordnung. Ein bis ins letzte Detail ausgearbeitetes Skript verwendet er allerdings nicht und auch bei MIT VERLUST IST ZU RECHNEN arbeitete er ohne Drehbuch. Dennoch achtete der Regisseur bei jedem szenischen Dreh darauf, eine vorher festgelegte Handlung zu haben. Insbesondere bei Plansequenzen wurde mit den Protagonist*innen der Handlungsverlauf eingeübt und vorab besprochen. Bei Dialogen war es ihnen überlassen, die finalen Worte zu wählen.[89]

---

[86] Vgl. *Lotus Film GmbH*, Mit Verlust ist zu rechnen, 6.
[87] Vgl. ebd. 6-8.
[88] Birgit *Schmid*, Forscher am Lebendigen. In: Filmbulletin Nr. 2 (2003) 46-55, hier 46, online unter <http://www.ulrichseidl.com/_filestorage/2a/ab/filmbulletin.pdf> (20. Oktober 2019).
[89] Vgl. Florian *Lamp*, „Die Wirklichkeit nur stilisiert". Die Filme des Ulrich Seidl (Darmstadt 2009) 169.

Seidls Arbeitsweise lässt sich nur schwer in theoretische Konzepte wie etwa Bill Nichols Modi des Dokumentarischen fassen. Ein möglicher Ansatz findet sich in einem Essay des Regisseurs Michelangelo Antonioni, den dieser 1963 für die italienische Tageszeitung „La Stampa“ schrieb:

> Ich glaube, dass auch das eine Art sein kann, Cinéma vérité zu machen: einer Person ihre eigene Geschichte zuzulegen, das heißt, die Geschichte, die mit ihrem Aussehen, ihrer Haltung, ihrem Gewicht, ihrem Volumen in einem Raum zusammenfällt.[90]

Dementsprechend kann Seidls Filmschaffen dem *Cinéma vérité*[91] zugeordnet werden, was er selber auch nicht verneint.[92]

Seidl gehört einer Generation von Filmemacher*innen an, die die Grenzen von bewährten Konzepten wie Dokumentar- und Spielfilm ausloten. In seinen Werken erweitert er das Dokumentarische um fiktionale Formen. Es geht ihm nicht darum, einen „natürlichen“ Vorgang „authentisch“ einzufangen, sondern um die Manipulation von Wirklichkeit.[93]

An klaren Kategorien und Genreeinteilungen liegt Seidl daher wenig. Am Beginn seines filmischen Schaffens nutzte er das Arbeitsfeld des Dokumentarfilms als bloßes Mittel zum Zweck, als „direkteste[n] Weg, um überhaupt Filme machen zu können.“ Denn er sagte sich, „daß im Bereich des Dokumentarfilms Projekte wohl schneller finanziert und auch weniger irgendeiner Art von Gremienzensur unterliegen würden als beim Spielfilm.“[94]

Bei Festivals liefen Seidls erste Filme unter der Kategorie „Dokumentarfilm“. So auch MIT VERLUST IST ZU RECHNEN, der beim renommierten *Amsterdam International Documentary Film Festival* 1993 mit dem *Special Jury Award* und beim *Yamagata International Documentary Film Festival* mit dem *Runner-up prize* honoriert wurde.[95] In

---

[90] Im Original heißt es: „Penso che anche questo sia un modo di fare del ‚cinema verità‘. Attribuire a una persona la sua storia, cioè la storia che coincide con la sua apparenza, con la sua posizione, il suo peso, il suo volume in uno spazio.” [Michelangelo *Antonioni*, Il parere di un regista. Cinema e verità. In: La Stampa, 11. Juli 1963, online unter <http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0093_01_1963_0163_0003_24550643/> (07. Oktober 2019), zit. nach *Grissemann*, Sündenfall, 24.

[91] Im Cinéma Vérité werden mittels der Anwesenheit der Kamera bestimmte Handlungen der Protagonist*innen provoziert. Dazu zählen auch spontane oder intentionale Interaktionen zwischen den Menschen hinter und vor der Kamera wie Interviews oder Aufforderungen zur Selbstinszenierung. In jedem Fall wird die Kamera als Stimulans genutzt. [Vgl. Max *Schroer*, Alexander *Bullik*, Zwischen Dokument und Fiktion. Grenzbewegungen des Dokumentarischen. In: Carsten *Heinze*, Thomas *Weber* (Hg.), Medienkulturen des Dokumentarischen, 61-84, hier 69.]
Für Thorolf Lipp besteht „das dramaturgische Rückgrat des *Cinéma Verité* [...] in der Annahme, dass der Filmemacher immer nur das abbilden kann, was er mit der Kamera selbst herzustellen hilft.“ [*Lipp*, Spielarten, 102.]

[92] Vgl. *Lamp*, Wirklichkeit, 172.

[93] Vgl. *Schmid*, Forscher, hier 48.

[94] Constantin *Wulff*, Eine Welt ohne Mitleid. In: Peter *Illetschko* (Hg.), Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich (Wien 1995) 241-254, hier 243-244.

[95] [O.A.] Loss is to be expected, online unter <https://m.imdb.com/title/tt0104894/awards?ref_=m_tt_awd> (04. Oktober 2019).

diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass der Film 2013 erneut in Yamagata im Rahmen des Themenabends „Eiserner Vorhang“ gezeigt wurde.[96] 2007 ist der Film in der Edition *Der österreichische Film* auf DVD erschienen und kann mittlerweile auf www.flimmit.at online gestreamt werden.

Anhand der Preise und Kritiken lässt sich eines mit Sicherheit feststellen: Ulrich Seidls Filme polarisieren. Für die einen sind seine Filme Sozialvoyeurismus ohne Moral, für andere sind sie einzigartige Sittenbilder voller Radikalität und Kompromisslosigkeit. Die Wahrnehmung der Filme Seidls als Tabubrüche galt umso mehr für die Zeit vor dem Boom an Reality-TV, Docu-Soaps und Talkshows Ende der 1990er Jahre, die das Verhältnis von Privatem und Realem zunehmend beeinflussten.[97]

Auch nach MIT VERLUST IST ZU RECHNEN schieden sich die Geister, ob der Inszenierung, Voreingenommenheit und Indiskretion des Filmemachers.[98] Insbesondere durch Seidls Formalismus wirkt sein Interesse für den privaten Raum und an intimen Handlungen auf gänzlich andere Weise als eine Show von Rudi Carrell oder BAUER SUCHT FRAU. Wie mit all seinen Filmen wollte Seidl auch bei MIT VERLUST IST ZU RECHNEN nicht unterhalten, sondern durch seine stringente Form provozieren.[99]

2.1.3. Filminhalte

MIT VERLUST IST ZU RECHNEN nutzt Grenzorte als Schauplätze und thematisiert neben wirtschaftlichen und kulturellen Unterschieden vor allem zwischenmenschliche Differenzen. Die aktuelle und historische politische Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei steht dabei nicht im Fokus und lediglich in vier Einstellungen erscheinen Repräsentationen der politischen Grenze im Bild. Allerdings liegt ihre Wechselwirkung mit den oben genannten Faktoren dem Filmsetting zugrunde und konstituiert die Ausgangssituation: Das Ende des Realsozialismus in Europa und das Wegfallen des „Eisernen Vorhangs“ haben das Aufeinandertreffen alter Nachbar*innen erst ermöglicht.

So steht es dem Witwer Sepp offen, nicht nur in Österreich, sondern auch jenseits der Grenze, nach einer neuen Frau und Wirtschafterin zu suchen. Da seine in der Tiefkühltruhe gelagerten Essensvorräte allmählich zu Ende gehen, sucht er eine neue Frau und wirft ein Auge auf Paula,

---

[96] [O.A.] The YAMAGATA Documentary Film Library Friday Theater (June–July), online unter <http://www.yidff.jp/news/13/130520-e.html> (04. Oktober 2019).
[97] Vgl. *Schmid*, Forscher, 47.
[98] Vgl. Stefan *Grissemann*, Die radikale Indiskretion. In: Die Presse, 11. März 1993 [ohne Seitenangabe].
Vgl. Werner *Herzog*, Das Grauenhafte im Alltäglichen. In: Der Standard, 11. März 1993, 10.
Vgl. Claus *Philipp*, Die Welt als Wille und Karikatur. In: Der Standard, 11. März 1993, 10.
[99] Vgl. *Lamp*, Wirklichkeit, 181.

die er aus seiner Kindheit kennt. Sepps Brautschau inszeniert Seidl durch eine Plansequenz an der Grenze. Es ist Sepps erste Szene im Film.

2.1.3. Szene A: Auf Brautschau an der Grenze

Sepp fährt mit dem Fahrrad auf einer nassen Landstraße frontal auf die Kamera zu. Er stoppt ein paar Meter vor dieser auf ein paar Kieselsteinen bremsend, die ihm als Markierung dienen. Er schiebt das Fahrrad Richtung Schlagbaum, vorbei an der Kamera und einem Schild mit der Aufschrift „Achtung Staatsgrenze“ (vgl. Abbildung 1). Die handgeführte Kamera folgt ihm langsam und beobachtet, wie Sepp eine Zeitung samt Werbeprospekten in ein Rohr am Schlagbaum klemmt. Als Sepp mit dem Fernglas Richtung Šafov blickt, kreist die Kamera langsam um ihn und verharrt eine Weile auf seinem Profil. Sepp nimmt das Fernglas wieder ab, geht vom Schlagbaum weg, nimmt sein Fahrrad und geht die Landstraße zurück, die er gekommen ist. Schnitt. In der nächsten Einstellung sitzt Sepp auf einem Grenzstein, um in aller Ruhe die Situation im Nachbardorf aus der Ferne zu beobachten.[100] (Vgl. Abbildung 2)

Abbildung 1: Sepp auf dem Weg zur Staatsgrenze

Abbildung 2: Sepp auf Brautschau an der Grenze

In gewisser Weise kehrt Seidl hier die Praxis der Grenzwache um. Während die Grenze vor 1989 auf tschechoslowakischer Seite streng kontrolliert wurde, blickt Sepp nun von der Grenze nach Šafov zu Paula hinüber. Er erkundet und erforscht die Seite „drüben“, um seinem Wunsch nach einer neuen Partnerin nachzukommen. Die Grenze wird als Ort der Sehnsucht inszeniert. Van Houtum weist darauf hin, dass eine Grenze nicht nur die Funktion der Verteidigung und Abwehr erfüllt. Sie ist nicht ausschließlich eine Schutzmauer, hinter der Zuflucht gesucht werden kann. Sie repräsentiert auch eine Schwelle zu einer anderen Welt und kann Sehnsüchte auslösen. Demnach ist die Grenze janusköpfig und hat zwei Seiten: eine zentripetale, nach innen gerichtete, und eine zentrifugale, nach außen gerichtete. Der Wunsch, das Bekannte zu

[100] Vgl. Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten, 00:04:57-00:06:47.

verlassen und neue Orte zu entdecken, kann viele Gestalten annehmen. Die bekannteste ist Urlaub und der Wunsch für eine überschaubare Zeit ein*e Fremde*r zu sein.[101] Eine andere Form ist es, an der Grenze zu stehen und mit dem Feldstecher nach einer neuen Frau Ausschau zu halten.

2.1.3. Szene B: Vergleich zweier Welten

Nachdem die Grenze 1989 durchlässiger geworden war, kam es zum äußeren Vergleich zweier Welten, den auch Seidl in MIT VERLUST IST ZU RECHNEN inszeniert.[102] In zwei Autofahrten wird ein Blick auf die Nachbar*innen geworfen. Auf der einen Seite werden Sepp und sein Bekannter Alois, der angeblich zum ersten Mal die Grenze überquert, durch die tschechischen Nachbardörfer gefahren und kommentieren dabei die Landschaft und alte Häuser (vgl. Abbildung 3). Auf der anderen Seite bestaunen Paula und ihre Schwester im Auto sitzend die modernen Straßen und Gebäude in Österreich (vgl. Abbildung 4). Beide Szenen sind von der Einstellungsgröße ident, wodurch gerade inhaltliche Unterschiede stärker zum Vorschein kommen und das ökonomische Gefälle zwischen „West“ und „Ost“ betont wird.[103]

Abbildung 3: Autofahrt durch Tschechien

Abbildung 4: Autofahrt durch Österreich

Im gesamten Film setzen Seidl und sein Schnittmeister Christof Schertenleib auf die Schnittmethode der Gegenüberstellung insbesondere gleich kadrierter Einstellungen. Hier präsentieren österreichische Hausfrauen ihre elektronischen Haushaltsgeräte (vgl. Abbildung 5). Dort zeigt ein Bewohner Šafovs seine karg eingerichtete Wohnung (vgl. Abbildung 6). Hier sitzt Sepp alleine im Ehebett und putzt sich die Nase, dort sitzt Paula alleine im Doppelbett und

[101] Vgl. Henk *van Houtum*, The Mask of the Border. In: Doris *Wastl-Walter* (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 49-61, hier 59.
[102] Vgl. Thomas *Samhaber*, Franz *Pötscher*, Niklas *Perzi*, 1989-1994. Fünf Jahre geöffnete Grenze. In: Andrea *Komlosy*, Vaclav *Bůžek*, František *Svátek* (Hg.) Kulturen an der Grenze. Waldviertel – Weinviertel – Südböhmen – Südmähren (Wien 1995) 85-94, hier 93.
[103] Vgl. *Seidl*, Mit Verlust ist zu rechnen, 00:28:50-00:33:38.

schnäuzt sich. Dabei lassen sich zwei unterschiedliche Ansätze feststellen, die durch zwei Kamerateams zustande kamen. Während die Hauptgeschichte des Films, die Beziehungsverhandlungen von Paula und Sepp, vom Kameramann Peter Zeitlinger mitunter durch eine nahezu Steadycam-ähnliche Handkamera gefilmt wurde, drehten Seidl und Glawogger abseits der eigentlichen Drehphasen diverses Zusatzmaterial vor allem in Form von Tableaus. Es sind jene Momentaufnahmen in die Kamera blickender Menschen, die sich in allen Dokumentarfilmen Seidls finden lassen (vgl. Abbildung 5).

Abbildung 5: „Moderner Westen“

Abbildung 6: „Karger Osten“

Insbesondere die Bilder Glawoggers zeigen die Nachwirkungen der Systemgrenze und halten in erster Linie ökonomische und soziale Unterschiede zwischen „Ost“ und „West“ fest: Auf der einen Seite das kleinbürgerliche Österreich und die Blüten des Kapitalismus, auf der anderen Seite das bäuerliche Tschechien und die harschen Lebensbedingungen als Folge des Kommunismus. Doch hüben wie drüben ist die Stimmungslage deprimierend und die filmische Erzählung von Paula und Sepp vermittelt, dass sich das Leben auf beiden Seiten der Grenze durchaus ähnlich ist. Laut Grissemann ist es symptomatisch,

> dass Seidl die Beziehungen zwischen dem postkommunistischen Osten und dem kapitalistischen Westen – ein Thema, das er Jahre später in IMPORT EXPORT wieder aufnehmen wird – anhand zweier Dörfer untersucht, die in mancherlei Hinsicht fast ununterscheidbar, gewissermaßen zwei Seiten einer Medaille sind und einander in jedem Sinn nahe stehen.[104]

Indem die Gegenüberstellung von „West“ und „Ost“ mit dem ernüchternden Ende und dem Nichtzustandekommen der Beziehung zwischen Paula und Sepp kombiniert wird, entsteht ein Gesamteindruck der Vereinsamung. Trotz aller wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Grenzen sind letzten Endes die zwischenmenschlichen Differenzen entscheidend.

In Seidls eigenen Worten ist sein Film ein Essay über den Verlust, der die Unwägbarkeiten sich wandelnder politischer Grenzen überwindet: „Angefangen vom Verlust der Heimat, über den

[104] *Grissemann*, Sündenfall, 115.

Verlust der Jugend, den Verlust der Liebe, den Verlust des Ehepartners, den Verlust der Sexualität, den Verlust des Geldes bis hin zum Verlust des Lebens.“[105]

2.2. ACHTUNG STAATSGRENZE

Der Dokumentarfilm ACHTUNG STAATSGRENZE (1996, 79min) von Sabine Derflinger[106] und Bernhard Pötscher widmet sich nicht – wie der Filmtitel vermuten ließe – den Außengrenzen des österreichischen Staates, sondern einer rechtlichen Maßnahme gegenüber Fremden[107] infolge eines „illegalen“ Grenzübertritts oder Aufenthalts in Österreich: der Schubhaft. Melita H. Sunjic zählt sie zum „dritten Wall“ westlicher Staaten gegen Migrant*innen, indem das Warten auf die Entscheidung über das Asylverfahren so unangenehm wie möglich gemacht und die persönliche Freiheit entzogen wird.[108] Für ein besseres Verständnis der Filminhalte wird vorbereitend auf einzelne rechtliche Aspekte der Schubhaft näher eingegangen.

2.2.1. Rechtliche Aspekte der Schubhaft in Österreich

Die Schubhaft wurde 1954 im österreichischen Fremdengesetz verankert. Während sie zunächst dazu dienen sollte, die öffentliche Ruhe, Ordnung oder Sicherheit zu wahren oder ein zu befürchtendes strafbares Verhalten eines Fremden zu verhindern, änderte sich dies mit der Novellierung des Fremdenpolizeigesetzes 1990. Seitdem können Fremde allein aus dem Grund inhaftiert werden, um ihre Ausweisung vorzubereiten.[109]

Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten im Jahr 1995 sah das österreichische Fremdengesetz Folgendes vor:

---

[105] *Grissemann*, Sündenfall, 118-119.

[106] Sabine Derflinger machte sich zunächst als Regisseurin von Dokumentarfilmen einen Namen und war 2000 Mitgründerin von dok.at, der Interessengemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm. Die erste internationale Anerkennung erfuhr sie jedoch mit ihrem Spielfilmdebüt VOLLGAS (2002), der beim Saarbrückener Filmfestival Max Ophüls Preis sowohl den Preis der Jury, als auch den Femina-Preis gewann. Heute ist sie als Spielfilm-Regisseurin bekannt und gewann u.a. den Grimme-Preis für den TATORT „Angezählt“ (2013). [Vgl. Katja *Kreuzhuber*, Das ist alles nur eine Zwischenphase. Interview mit Sabine Derflinger, online unter <http://www.kirtag.org/das-ist-alles-nur-eine-zwischenphase/> (20. Oktober 2019).]

[107] Fremde*r ist, „wer die österreichische Staatsbürgerschaft nicht besitzt“. [§ 1 Abs. 1 FrG (1995).]

[108] Vgl. Melita H. *Sunjic*, Das Weltflüchtlingsproblem: gestern – heute – morgen. Manuskript für die Ringvorlesung Internationale Migration: Die globale Herausforderung des 21. Jahrhunderts. Sommersemester 2000, Universität Wien und Salzburg, 3, online unter <http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/sunjic.pdf> (30. September 2019).

[109] Vgl. Margit *Paier*, „Zur Nicht-Akzeptanz einer Haft ohne Delikt – Öffentliche Kritik, Widerstand und Protest gegen die Schubhaft in Österreich“. Diplomarbeit (Wien 2011) 72.

> Fremde können festgenommen und angehalten werden (Schubhaft), sofern dies notwendig ist, um das Verfahren zur Erlassung eines Aufenthaltsverbotes oder einer Ausweisung bis zum Eintritt ihrer Durchsetzbarkeit oder um die Abschiebung, die Zurückschiebung oder die Durchbeförderung zu sichern.[110]

Demnach kann eine Polizeibehörde Fremden aus bestimmten Gründen – es reicht beispielsweise die Vermutung, dass eine Person der Ausreiseverpflichtung nicht nachkommen wird – die persönliche Freiheit entziehen. Es bedarf dafür keiner richterlichen Anordnung, da die Schubhaft juristisch gesehen nicht als (Straf-)Haft, sondern als Anhaltung einzuordnen ist. Sie durfte 1995 laut Gesetz nicht länger als sechs Monate dauern,[111] 2011 stieg die maximale Dauer auf zehn Monate.[112] Grundsätzlich besteht bei der Festnahme das Recht auf Information und jedem/r Festgenommenen ist ehestens in einer ihm/ihr verständlichen Sprache der Grund der Festnahme zu nennen.[113] Darüber hinaus erwähnt das Fremdengesetz explizit die „Achtung der Menschenwürde des Fremden" und „Schonung seiner Person".[114]

In der Folge wird beschrieben, inwiefern die Themen Schubhaft und Abschiebung im Vorfeld der Entstehung von ACHTUNG STAATSGRENZE im öffentlichen Diskurs Österreichs präsent waren.

2.2.2. Das Thema Schubhaft im öffentlichen Diskurs Österreichs

Die Themen Schubhaft und Abschiebung spielten in den 1990er Jahren kaum eine Rolle im öffentlichen Diskurs. Allerdings entstand eine breite und medienwirksame Auseinandersetzung mit den Themen Flucht und Asyl. Vor allem im Rahmen der Ereignisse von 1990 in Kaisersteinbruch[115] setzte eine negative Darstellung von Menschen mit Fluchterfahrung ein und durch Begriffe wie „Scheinasylanten", „Wirtschaftsflüchtlinge", „Ausländerkriminalität" und „Flüchtlingswellen" wurde ein Klima der Bedrohung in Österreich geschaffen. Als eine Art Gegenpol wurde das Thema Asyl im Rahmen von moralischen und humanitären Sichtweisen diskutiert. So sollte durch mediale Repräsentationen Mitgefühl und Sympathie – etwa nach

---

[110] § 41 FrG (1995). [Erich *Feil*, Fremdenrecht. Gesetzestexte, Materialien, Rechtsprechung, Literatur (Wien 1995) 150-151.]
[111] Vgl. § 48 Abs. 4 FrG (1995). [Vgl. *Feil*, Fremdenrecht, 168-170.]
[112] Vgl. *Paier*, Nicht-Akzeptanz, 92.
[113] Vgl. § 45 Abs. 1 FrG (1995). [Vgl. *Feil*, Fremdenrecht, 159.]
[114] § 45 Abs. 4 FrG (1995). [*Feil*, Fremdenrecht, 160.]
[115] Im März 1990 sollten ca. 800 männliche rumänische Asylwerber in Kaisersteinbruch, einem burgenländischen Dorf mit rund 260 Einwohner*innen, untergebracht werden. Dies war der auslösende Moment für xenophobe Diskurse. Peter Zuser beschreibt die Ereignisse rund um Kaisersteinbruch daher als Wende in der Konstruktion der Ausländerfrage in Österreich. [Vgl. Peter *Zuser*, Die Konstruktion der Ausländerfrage in Österreich: Eine Analyse des öffentlichen Diskurses 1990. Institut für Höhere Studien Reihe Politikwissenschaft Nr. 35 (Wien 1996), 14-15, <online unter https://irihs.ihs.ac.at/id/eprint/916/1/pw_35.pdf> (08. Oktober 2019).

Bekanntwerden von Verletzungen in der Schubhaft oder im Zuge von Abschiebungen – gefördert werden. Teilweise geschah dies auch mit plakativen Mitteln.[116]

Vor dem Hintergrund einer umstrittenen Fremden- und Migrationspolitik initiierte 1992 die FPÖ unter dem Parteivorsitzenden Jörg Haider das Volksbegehren „Österreich zuerst", auch „Anti-Ausländer-Volksbegehren" genannt. Es sah u.a. die Einbindung des Satzes „Österreich ist kein Einwanderungsland" in die Verfassung, die Schaffung eines ständigen Grenzschutzes und zahlreiche Restriktionen für Fremde vor. Es scheiterte 1993 bei der Abstimmung letztlich an mangelnder Beteiligung. Als Reaktion auf das Volksbegehren wurde Ende 1992 die Menschenrechtsorganisation SOS Mitmensch ins Leben gerufen. Sie mobilisierte breite Bevölkerungsschichten und organisierte am 23.01.1993 das Lichtermeer als ein Zeichen gegen Fremdenfeindlichkeit und für Solidarität. Nach wie vor gilt dieses Lichtermeer als die größte Demonstration der Zweiten Republik.[117] Im gleichen Jahr initiierte SOS Mitmensch in Zusammenarbeit mit der Plattform gegen Fremdenhass die Kampagne „Licht ins Dunkel der Schubhaft" gegen die Inhaftierung von Asylwerber*innen. Diese Kampagne erfuhr jedoch nur geringe mediale Beachtung.[118]

In diesem Zusammenhang ist auch auf eine im Juli 1995 erschienene Studie des Wiener Ludwig-Boltzmann-Instituts für Menschenrechte (BIM), die im Auftrag des UNO-Flüchtlingshilfswerks in Österreich (UNHCR) erstellt wurde, zu verweisen. Diese kam zum Schluss, dass die österreichische Schubhaft teilweise verfassungswidrig sei und Bestimmungen der europäischen Menschenrechtskonvention widerspreche.[119] Eine öffentlich wirksame Rezeption der Studie ist nicht bekannt.

Laut Asylkoordination ist 1995 die Zahl der Schubhaftverhängungen stark angestiegen. Während 1994 insgesamt 14.675 Inhaftierungen und 9.951 effektive Abschiebungen zu verzeichnen waren, waren es allein im ersten Halbjahr 1995 rund 10.000 Inhaftierungen und 5.245 Abschiebungen. Da sich die Ressourcen für die Betreuung chronisch knapp gestalteten, blieben viele Asylwerber*innen in Schubhaft ohne Betreuung. Aufgrund der aussichtlosen Situation griffen einige von ihnen auf drastische Methoden wie Selbstverstümmelungen oder Hungerstreiks zurück, um eine (temporäre) Haftentlassung zu erreichen.[120]

---

[116] Vgl. *Paier*, Nicht-Akzeptanz, 41-42.

[117] Vgl. Dirk *Rupnow*, „Ausländer-Volksbegehren" / Lichtermeer, online unter <https://www.hdgoe.at/auslaender-volksbegehren> (30. September 2019).
Vgl. *Paier*, Nicht-Akzeptanz, 147.

[118] Vgl. *Paier*, Nicht-Akzeptanz, 147.

[119] Vgl. Helmut *Hofbauer*, Andreas *Netzer*, Walter *Suntinger*, Internationale menschenrechtliche Normen und österreichische Schubhaft (Wien 1995).

[120] Vgl. Anny *Knapp*, Aktuelle Trends und Statistik. In: Asylkoordination aktuell 4/95, 28-29, hier 29.

2.2.3. Filmveröffentlichungen und Rezeption

Vor dem skizzierten Hintergrund erschien ACHTUNG STAATSGRENZE 1996 in den österreichischen Kinos, nachdem der Film beim *International Documentary Film Festival Amsterdam* und den *Internationalen Hofer Filmtagen* erstmals gezeigt worden war. Am 30.07.1997 wurde er in der für TV-Standards gekürzten Länge von 52 Minuten im ORF ausgestrahlt.[121] Neben der Festival-, Kino- und TV-Auswertung gestalteten sich die Filmvorführungen durchaus vielfältig. So wurde ACHTUNG STAATSGRENZE auch auf diversen Bildungsveranstaltungen von Polizeischulen gezeigt und vom Innenministerium eine Kopie zu Ausbildungszwecken angekauft.[122]

Nach der fahrlässigen Tötung von Marcus Omofuma am 1. Mai 1999[123] bis zur Verurteilung der drei verantwortlichen Polizisten im Jahr 2002 ist keine Ausstrahlung des Films bekannt. 2003 lief er hingegen im Rahmen des *Europafestivals* der *Lichtspiele Drosendorf* mit dem Schwerpunkt Flucht, Migration und staatliche Grenzen,[124] Anfang des Jahres 2004 im Wiener Metro Kino in der Reihe des Filmarchivs *Gastarbajteri – MigrantInnen im Film*, 2008 auf der *Diagonale* in Graz, da ein Fokus auf Derflingers Werke gelegt wurde, und 2009 im Linzer Stadtkino.

2.2.4. Der dokumentarische Modus des Films

Nach Bill Nichols ist ACHTUNG STAATSGRENZE klar dem *expository mode* zuzuordnen. Der Film setzt auf einen verbalen Kommentar, der direkt zum Publikum auf eine erklärende und beschreibende Art spricht.[125] Die Kommentarstimme des Schauspielers Rainer Egger, dem Publikum bekannt als Fredl Karner aus dem Film HASENJAGD – VOR LAUTER FEIGHEIT GIBT ES KEIN ERBARMEN (1995), soll Objektivität und Allwissenheit vermitteln. Sie dient den Filmemacher*innen, die Bilder sinnstiftend zu ordnen und schafft eine argumentative Logik, um komplexe Umstände auf eine verständliche und möglichst sachliche Weise zu vermitteln.

Für den Inhalt und die Dramaturgie des Kommentars waren Sabine Derflinger und Bernhard Pötscher verantwortlich. Sie schrieben das Buch und führten – wie schon zuvor bei ES WAR

---

[121] In der Filmanalyse wird auf die gekürzte TV-Version Bezug genommen. Sie wurde dem Autor dieser Arbeit dankenswerterweise von *Prisma Film* als DVD-Kopie zur Verfügung gestellt. Die Kinoversion stand nicht zur Verfügung.

[122] Vgl. Alexandra *Pernkopf*, Dokumentarfilm und Politik in Österreich. Diplomarbeit (Wien 2003) 109.

[123] [O.A.] Omofuma-Urteil rechtskräftig (02. August 2002), online unter <https://www.derstandard.at/story/1029015/omofuma-urteil-rechtskraeftig> (20. Oktober 2019).

[124] Vgl. [O.A.] Grenzziehungen in Drosendorf, online unter <https://www.derstandard.at/story/1348615/grenzziehungen--in-drosendorf> (20. Oktober 2019).

[125] Vgl. *Nichols*, Introduction, 31.

EINMAL (1992) und GERAUBTE KINDHEIT – UND DAMIT LEBEN LERNEN (1994) – gemeinsam Regie. Mit letzterem Film über ein Kärntner Modell zur Rehabilitation misshandelter Kinder hatten sie Erfahrung in der filmischen Umsetzung eines Sozialthemas gesammelt.

Bernhard Pötscher arbeitet aktuell vor allem als Kameramann und übernahm auch bei ACHTUNG STAATSGRENZE die 1. Kamera. Als 2. Kameramann war Daniel Pöhacker, der bei folgenden Projekten mit dem Regieduo arbeiten sollte, tätig. In ihren Visualisierungen des Gefangenenhauses setzten sie in zahlreichen Einstellungen auf Elemente der Trennung und Objekte, die den Aspekt der Gefangenschaft unterstreichen. Stahlgitter, Eisentüren oder Glasscheiben werden als „natürliche" Umgebung dieses Mikrokosmos in Szene gesetzt (vgl. Abbildung 8, 9 und 10).

Durch die Verwendung von zwei Kameras konnte auf Unvorhergesehenes spontaner reagiert werden und die Szenen im Linzer Polizeigefangenenhaus ließen sich umfangreicher einfangen. Die Dreharbeiten hatten begonnen, ohne dass eine besondere Vorrecherche möglich war, und dauerten lediglich zwei Wochen.[126] Vor allem bei Gesprächen und Treffen mehrerer Personen waren durch die Verwendung von zwei Kameras und ihre unterschiedlichen Blickwinkel im Schnitt mehr Möglichkeiten gegeben, um eine Handlung nachvollziehbar und szenischer zu gestalten. Die mehrsprachige und TV-erfahrene Cutterin Suzana Brejcha orientierte sich in ihrer Montage des Drehmaterials stark an den Inhalten der Kommentarstimme. Sie setzte die Priorität auf ein einfaches Verständnis des Films und baute nur sehr dosiert metaphorische Elemente ein, um etwa die beklemmende Atmosphäre des Gefängnisses zu stilisieren.[127]

Die Idee für ACHTUNG STAATSGRENZE ging von SOS-Mitmensch Oberösterreich aus. Über Walter Wippersberg, der an der Wiener Filmakademie eine Drehbuchklasse leitete, erfuhr Sabine Derflinger vom Projekt und nahm sich der Ausgestaltung an.[128] Der von *Prisma Film* produzierte und vom Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst (BMWFK), dem ORF (Film-/Fernsehabkommen), dem Landeskulturreferat Oberösterreich, der Grünen Bildungswerkstatt Bund und Grünen Bildungswerkstatt Wien geförderte Film kann eine besondere Premiere für sich beanspruchen: Es ist der erste österreichische Dokumentarfilm, der in einem Gefängnis gedreht werden konnte. Dass dies nicht so leicht zustande kam, erläuterte Sabine Derflinger in einem Interview mit Alexandra Pernkopf: Zunächst waren den ersten Anfragen um eine Dreherlaubnis negative Antworten gefolgt, doch nach dem Wechsel im

---

[126] Vgl. *Pernkopf*, Dokumentarfilm, 107-109.

[127] Vgl. Sabine *Derflinger*, Bernhard *Pötscher* (Regie), Achtung Staatsgrenze, 1996, TV-Version, 52 Minuten, 00:28:39-00:28:46.

[128] Vgl. Ulrike *Steiner*, In den Boden hinein geschämt. In: Oberösterreichische Nachrichten, 05. Juni 1996 [ohne Seitenangabe].

Innenministerium im April 1995 bekamen die beiden Regisseur*innen von Neu-Innenminister Caspar Einem die erhoffte Drehgenehmigung.[129] Allerdings kam nur das Linzer Polizeigefangenenhaus, eine Art Mustergefängnis, in Frage. Derflinger und Pötscher akzeptierten diese Auflage, da sie unabhängig von einem bestimmten Gefängnis die Methode des Einsperrens als Mittel zur „Problemlösung“ in den Fokus nehmen und kritisch beleuchten wollten. In Linz fanden sie geschönte Verhältnisse vor, da bestimmte Polizeibeamt*innen während der Dreharbeiten beurlaubt waren. Darüber hinaus gestaltete sich der Kontakt zu den Polizist*innen recht schwierig, da durch die stark hierarchische Ordnung erst Genehmigungen eingeholt werden mussten, um die Gespräche filmen zu dürfen. In ACHTUNG STAATSGRENZE erscheint daher eine merkbare Distanz zu den Polizeibeamt*innen, doch auch im Umgang mit den Inhaftierten ist diese zu erkennen. Zahlreiche Sprachbarrieren erschwerten einen engeren Kontakt. In der Kommunikation war das Filmteam vor allem auf die Gefängnis-Dolmetscher*innen von SOS Mitmensch angewiesen.[130]

Aus der Sicht des Autors erklärt sich aus diesen Rahmenbedingungen die Umsetzung des Themas Schubhaft im *expository mode*. Einerseits bot sich den Regisseur*innen wenig kreativer Gestaltungsraum aufgrund struktureller Hürden, mangelnder Zeit und diverser Sprachbarrieren. Andererseits war das Thema Schubhaft in der Öffentlichkeit wenig präsent, wodurch eine sachliche Auseinandersetzung attraktiv schien um einen „objektiven“ Standpunkt zwischen mitleidszentrierten und xenophoben Positionen gegenüber Migrant*innen zu schaffen. Darüber hinaus war der Film für ein möglichst breites TV-Publikum geplant und bediente sich daher einer einfach verständlichen Filmsprache.

2.2.5. Filminhalte

In der Folge werden zwei Szenen des Films näher beschrieben. Sie nehmen nicht die Außengrenze als den Ort der Unterscheidung zwischen „Legalität“ und „Illegalität“ in den Blick, sondern zeigen, dass auch im Staatsinneren entsprechende Kontrollprozesse institutionalisiert sind.

---

[129] Caspar Einems Vorgänger, Franz Löschnak (SPÖ), war die treibende Kraft einer schärferen Asyl- und Fremdengesetzgebung. Caspar Einem distanzierte sich von dessen Linie und versuchte in Zusammenarbeit mit NGOs und der Zivilgesellschaft positive demokratische Reformen durchzuführen. Dennoch stieg unter ihm die Anzahl an Abschiebungen stark an. [Vgl. Michael *Genner*, Michael Genner über Caspar Einem (03.04.2017), online unter <http://www.asyl-in-not.org/php/michael_genner_ueber_caspar_einem,22045,42645.html> (08. Oktober 2019).]

[130] Vgl. *Pernkopf*, Dokumentarfilm, 107-109.

2.2.5. Szene A: Von der Außengrenze zur Grenze im Inneren

Irgendwo im Nirgendwo wirbelt lauter Wind Schnee durch die Luft. Die Abendsonne taucht die Landschaft in bedrohliche Rottöne und am Horizont erscheinen dunkle Silhouetten laufender Soldaten. Auf dem kargen schneebedeckten Boden biegen sich die wenigen Grashalme im Wind. In signalroter Farbe erscheint der Titel ACHTUNG STAATSGRENZE. Bild und Ton vermitteln eine bedrückende Atmosphäre. Ein Militärtransporter ist zu sehen und Soldaten steigen ein. Die im Teleobjektiv gedrehten Bilder sind verwackelt und lassen Bewegungen wesentlich schneller erscheinen, wobei die Ästhetik ein Gefühl der Unruhe vermittelt.

In einer Nahaufnahme erscheint ein Schild mit verbleichter Aufschrift: „Achtung! Staatsgrenze!“ Der Sprecher beginnt mit ruhiger und sanfter Stimme seine Narration, während Bilder einer unwirtlichen, militärisch überwachten und nahezu menschenfeindlichen grünen Grenze gezeigt werden:

> Wer dazu gezwungen ist aus seiner Heimat zu flüchten, der kann das oft nur ohne oder mit gefälschten Papieren. Wer jedoch ohne offizielle Papiere in ein anderes Land einreist, um dort entweder um Asyl anzusuchen oder nur durchzureisen, tut dies illegal und begeht damit eine Verwaltungsübertretung. In vielen Ländern Europas werden deshalb Schutzsuchende in Gefängnisse eingesperrt, obwohl sie keine kriminelle Tat begangen haben. Pro Jahr sitzen in Österreichs Polizeigefangenenhäusern 15.000 Menschen bis zu 6 Monate in Schubhaft.[131]

Damit ist das eigentliche Thema des Films, die Schubhaft, benannt und die Szenerie wechselt ins Polizeigefangenenhaus von Linz. Dort nimmt der Film den „Alltag“ von Schubhaft-Gefangenen und Polizist*innen in den Fokus und fängt das konfliktreiche Spannungsfeld zwischen bemühten Helfer*innen, überforderten Beamt*innen und den Gefangenen ein.

Die Darstellung der politischen Grenze wandert hier nahtlos vom Äußeren ins Innere und zeigt, wovon Étienne Balibar schreibt: Politische Grenzen wechseln ihre Erscheinungsorte. In Übereinstimmung mit ihrer völkerrechtlichen Definition und kartographischen Darstellungen sind sie traditionell am Rande bzw. Ende des Staatsgebietes zu erwarten. Doch in der Mitte des politischen Raums und innerhalb des Staatsgebietes tauchen institutionellen Praktiken auf, die Funktionen der politischen Grenzen erfüllen.[132]

ACHTUNG STAATSGRENZE nimmt daher die Exekutivkräfte des Staates in den Fokus, die die Grenze von „Illegalität“ und „Legalität“ im Inneren überwachen und reproduzieren. Die Grenze ist demnach kein fixes und starres Objekt, sondern sie wird mittels bestimmter Rituale exekutiert und laufend manifestiert. Van Houtum spricht daher von der Grenze als Verb: *bordering* und *ordering*. Wenn Grenzen gezogen werden, werden Räume, Gruppen und ihre

---

[131] *Derflinger*, *Pötscher*, Achtung Staatsgrenze, 00:00:40-00:01:10.

[132] Vgl. Étienne *Balibar*, We, the people of Europe? Reflections on Transnational Citizenship. Translated by James Swenson (Princeton/Oxford 2004) 109.

Verhältnisse zueinander geordnet. Auf besondere Weise manifestiert sich dieser ordnende Prozess des *bordering* in den Fragen des Fremden- und Asylrechts.[133]

Dies trifft auch auf das Linzer Polizeigefangenenhaus zu, wo jene hinter Gittern eingeschlossen werden, die die politische Grenze ausschließt. Denn der Staatsapparat kann durch seine territoriale Rechtshoheit auch über „illegale" Fremde verfügen. Sie sind ihm unterworfen und ihr Handlungsraum wird radikal eingeschränkt. Dies zeigt sich beispielhaft in der Szene der Verhaftung von Nadja aus Bulgarien.

Abbildung 7: Die unwirtliche grüne Grenze

Abbildung 8: „Gitter-Landschaft"

Abbildung 9: Trennung (zwischen dem Schubhäftling Brane, seiner Frau und seinem Kind)

Abbildung 10: Gefangenschaft

2.2.5. Szene B: Der „Fall Nadja" und die Ethik der Grenze

Es ist kein*e Dolmetscher*in im Haus und Nadja ist es nicht möglich mit den Beamt*innen auf eine verständliche Weise zu kommunizieren. Ihr werden Infoblätter ausgehändigt und es wird davon ausgegangen, dass sie diese lesen und verstehen kann. Doch Nadja versteht nicht und fragt sich lediglich, wo sie unterschreiben soll.[134] Die Beamt*innen beschäftigen sich somit

[133] Vgl. *van Houtum*, Mask, 53.

[134] Vgl. *Derflinger*, *Pötscher*, Achtung Staatsgrenze, 00:06:38-00:09:29.
In dieser Szene erscheint auch die Entmündigung bei bürokratischen Angelegenheiten mangels fehlender Kommunikationsmöglichkeiten. An einer späteren Stelle im Film wird dieser Sachverhalt zugespitzt. Ein Gefangener spricht davon, dass alle Briefe auf deutsch ausgehändigt werden und er alles unterschreiben würde,

nicht mit der Person vor ihnen, sondern mit dem „Fall Nadja“. Je nach vorhandenen Informationen sind bestimmte Dokumente auszuhändigen, Unterschriften einzuholen und Formalien zu erfüllen. Bei diesem Vorgang wird Nadja überprüft und gleichsam zur Einzelnen, zum Subjekt, gemacht. Hier tritt jene Machtform zutage, die Foucault Subjektivierung nennt, da sie

> das Individuum in Kategorien einteilt, ihm seine Individualität aufprägt, es an seine Identität fesselt, ihm ein Gesetz der Wahrheit auferlegt, das es anerkennen muß und das andere in ihm anerkennen müssen. Es ist eine Machtform, die aus Individuen Subjekte macht.[135]

Die Kategorien sind klar festgelegt und sie bestimmen, wer die Staatsgrenze auf gesetzlich erlaubte oder unerlaubte Weise passiert hat, wer sich „legal“ im Land befindet und wer nicht. Sie können auf Nadja angewendet werden und andere Kategorien sind bei ihrer Kontrolle irrelevant. Es zählt allein, dass Nadja fremd und „illegal“ ist und ihre Festnahme laut österreichischem Recht auf legitime Weise erfolgte. Daher erwartet sie die Schubhaft. Lediglich die Kommentarstimme verweist darauf, dass es sich bei Nadja nicht bloß um einen juridischen Fall, sondern um einen Menschen mit einer ganz bestimmten Biographie handelt und ihre Sorge dem Wiedersehen ihres Mannes gilt.

ACHTUNG STAATSGRENZE wirft durch seine vermeintlich objektive Darstellung der Verhältnisse im Polizeigefangenenhaus von Linz die Frage nach der Ethik der *b/ordering*-Prozesse auf und inwiefern diese in Konflikt mit bestehenden Menschenrechten kommen. Hierbei geht es nicht darum, wie Grenzen zugrunde gelegt werden, sondern um jene Gruppen, die von den *b/ordering*-Prozessen betroffen sind – etwa indem ihnen die persönliche Freiheit entzogen wird.[136]

ACHTUNG STAATSGRENZE zeigt, dass die Methode der Schubhaft Menschen in eine aussichtslose Lage bringen kann. Ohne klare Position zu beziehen, referiert der Film auf versuchte und vollzogene Selbsttötungen in Polizeigefangenenhäusern. Während einzelne Bilder von Schuhen ohne Schuhbänder oder bei Abschiebung ausgehändigte Gürtel das Thema lediglich andeuten, spricht die Kommentarstimme den Fakt der Selbsttötungen im Epilog klar aus:[137]

> Im Jänner 1996, kurz nach Beendigung der Dreharbeiten, wird ein Tamile ins Linzer Polizeigefangenenhaus überstellt. Da er erst am nächsten Tag durch die Behördenvertreter

---

ja sogar die Erlaubnis zu seiner geplanten Exekution. [Vgl. *Derflinger*, *Pötscher*, Achtung Staatsgrenze, 00:26:38-00:26:56.]

[135] Michel *Foucault*, Das Subjekt und die Macht. In: Hubert L. *Dreyfus*, Paul *Rabinow* (Hg.), Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Aus dem Amerikanischen von Claus *Rath* und Ulrich *Raul* (Weinheim [2]1994) 243-261, hier 246.

[136] Vgl. *Newman*, Research Agendas, 42.

[137] Die Zuseher*innen erfahren dadurch, dass „Achtung Staatsgrenze“ nur eine bestimme „Realität“ und Teilaspekte des Themas Schubhaft darstellt. Das vermittelte Bild ist unvollständig und lückenhaft, doch auf ebendiese Tatsache wird korrekterweise verwiesen.

> einvernommen werden kann, wird er in einer Einzelzelle untergebracht. Noch am selben Tag erhängt er sich.[138]

Die Frage nach der Ethik der *b/ordering*-Prozesse stellt sich unvermeidlich. Allerdings vermeidet es der Film, eine Antwort oder Lösung zu präsentieren, sondern thematisiert fragwürdige Sachverhalte. Er zeigt Verhältnisse, die Menschen in eine aussichtlose Lage geraten lassen, weshalb ihnen von den Polizeibeamt*innen möglichst alle Mittel zur Selbsttötung entzogen werden. Das strenge „Grenzmanagement", das den Staat vor „Fremdkörpern" schützen soll, maßt sich demnach an, diese vor sich selbst zu schützen. Dabei drängt sich einem die Frage auf, für wen Artikel 1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte Gültigkeit hat.[139]

2.3. ÜBER DIE GRENZE – FÜNF ANSICHTEN VON NACHBARN

Am 1. Mai 2004 traten zehn Staaten, acht davon aus Osteuropa, der Europäischen Union bei. Im Vorfeld dieser politischen Neuordnung Europas gab die *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* fünf Regisseur*innen vor, „ein bleibendes Dokument der Grenze ihres Landes zur damaligen EU im Hinblick auf die großen Veränderungen in Europa zu schaffen."[140] Die Themenwahl der einzelnen Episoden wurde auf zweierlei Weisen eingeschränkt. In räumlicher Hinsicht sollten sich die Regisseur*innen auf Grenzregionen fokussieren und in zeitlicher Hinsicht pro Episode eine Länge von 25 Minuten nicht überschreiten. In Absprache mit den Projektleitern Wolfgang Widerhofer und Markus Glaser in Wien entstanden so fünf Konzepte als Ausgangspunkt für eine filmische Reise entlang der Grenzen der neuen EU-Beitrittsländer Polen, Tschechien, Slowakei, Ungarn und Slowenien. Sie wurden von Paweł Łoziński (Polen), Jan Gogola (Tschechien), Péter Kerekes (Slowakei), Róbert Lakatos (Ungarn) und Biljana Čakič Veselič (Slowenien) umgesetzt.[141]

ÜBER DIE GRENZE kann als Bestrebung gelten, die Diversität des (dokumentarischen) Kinofilms in den neuen EU-Beitrittsländern einem gemeinsamen europäischen Publikum zu

---

[138] Vgl. *Derflinger*, *Pötscher*, Achtung Staatsgrenze, 00:50:40-00:50:48.

[139] „Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren. Sie sind mit Vernunft und Gewissen begabt und sollen einander im Geist der Brüderlichkeit begegnen." [*Vereinte Nationen*, Resolution der Generalversammlung 217 A (III). Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, 2, online unter <https://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>.]

[140] *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion*, Across The Border. Five Views From Neighbours, Presseheft, 14, online unter <https://www.yumpu.com/en/document/read/21179485/across-the-border> (08. Oktober 2019).

[141] Vgl. ebd. 23.

präsentieren. Auch bei der Finanzierung wurden grenzüberschreitende Wege beschritten. Der Film entstand durch die Unterstützung des Österreichischen Filminstituts, dem ORF (Film/Fernseh-Abkommen), Filmfonds Wien, Telewizja Polska, Radio Televizija Slovenija, Slovak TV und BMG/ZOMBA Music. In der Projektentwicklung wurde er außerdem vom MEDIA-Programm der EU unterstützt. ÜBER DIE GRENZE wurde zunächst auf diversen Festivals in ganz Europa gezeigt und ließ sich dabei nicht eindeutig kategorisieren. Er wurde sowohl als europäischer, als auch osteuropäischer Film, als langer Dokumentarfilm und als Kurzfilm wahrgenommen.

Auf dem 47. *Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm* (2004) etwa gewann der 131-Minüter paradoxerweise die Goldene Taube für den besten Film bis 45 Minuten (Kurzfilm) und wurde zudem als ein herausragender osteuropäischer Film mit dem MDR-Film-Preis honoriert.[142] Dadurch erfuhr der Film zwar eine weitere (finanzielle) Anerkennung, doch die Auszeichnung positionierte ihn als osteuropäischen Film und rückte ihn in Distanz zum „europäischen" Kino. Dabei stellt der Film etwa in Jan Gogolas Episode in der ersten Szene gerade die Unterscheidung von Osteuropa und (Zentral-)Europa bewusst in Frage.[143]

Auf dem *Syracuse International Film Festival* 2005 wurde ÜBER DIE GRENZE hingegen als bester europäischer Film, sowie bester langer Dokumentarfilm ausgezeichnet.[144] Die Auszeichnungen des Films zeigen somit, dass die Kategorien und Unterteilungen in Lang- und Kurzfilme oder in (west-)europäischer und osteuropäischer Film keine klaren Grenzen haben.

Im Anschluss an die Festivalauswertung startete der Film in den österreichischen Kinos am 20. Mai 2005, wo er laut Österreichischem Filminstitut insgesamt 1.013 Besucher*innen verzeichnen konnte.[145] Demnach konnte der Film selbst für Dokumentarfilm-Verhältnisse kein großes Publikum erreichen. Auch die TV-Erstausstrahlung am Sonntag, dem 1. Juli 2007, im ORF 2 wurde mit 23:05 Uhr auf eine wenig beliebte Sendezeit gelegt.[146] Ein DVD-Vertrieb

---

[142] Vgl. Dorothea *Moritz*, Leipzig International Festival for Documentary and Animation Films 2004, online unter <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/1112/1314?inline=1> (08. Oktober 2019).

[143] Vgl. Jan *Gogola* (Regie), České Velenice Evropské. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:25:58-00:51:18, hier 00:26:12-00:27:17.

[144] Vgl. [O.A.] Über die Grenze - Fünf Ansichten von Nachbarn, online unter <https://www.filminstitut.at/de/ueber-die-grenze-fuenf-ansichten-von-nachbarn/> (08. Oktober 2019).

[145] Vgl. ebd.

[146] Vgl. [O.A.] Über die Grenze - Fünf Ansichten von Nachbarn, online unter <https://www.wunschliste.de/spielfilm/ueber-die-grenze-fuenf-ansichten-von-nachbarn/tv> (08. Oktober 2019).

kam nicht zustande.[147] Online kann der Film in ausgewählten Ländern mittlerweile auf den Plattformen www.mubi.com und www.dafilms.com gestreamt werden.

Neben dem gesamten Dokumentarfilm erfuhren die einzelnen Episoden wiederum unterschiedliche Verwertungen und Ausstrahlungen. So wurde 2015 Jan Gogolas Episode auf dem *Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm* in der Retrospektive „Grenzen ziehen" (*moving borders*) gezeigt.[148] Zwei Jahre später lief die Episode auf dem *Eastern Neighbours Film Festival* im Rahmen der Veranstaltung: *Borders, Slovenian and Czech views*. Die einzelnen Kurzfilme von ÜBER DIE GRENZE haben demnach das Thema Grenze auf eine besondere Art und Weise filmisch dargestellt, sodass sie auch nach 2004/2005 speziell für Festivalbesucher*innen von Relevanz waren und sind.

Im weiteren Verlauf werden zwei Episoden des Films einer systematischen Filmanalyse unterzogen – zunächst Jan Gogolas Episode ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ, im Anschluss Péter Kerekes' Episode POMOCNÍCI.

2.4. ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ

Den besonderen historischen Kontext dieser Episode bildet der politische Diskurs der EU-Osterweiterung von 2004 und die damit einhergehenden Dynamiken der Verschiebung von EU-Binnen- und Außengrenzen und der „Europäisierung" der neuen Beitrittsländer.

Die neuen EU-Mitglieder Osteuropas hatten in den 15 Jahren zwischen dem Ende des Realsozialismus in Europa (1989) und ihrem Beitritt zur Europäischen Union (2004) konsequent ihre Zugehörigkeit zu Europa argumentiert. Nachdem der „Eiserne Vorhang" den Kontinent künstlich getrennt hatte, verwiesen sie auf ihr „natürliches" Recht, sich Europa wieder anschließen zu können, wobei Europa mit der EU gleichgesetzt wurde. Durch eine gezielte Rhetorik wurden Gemeinsamkeiten nicht nur in geographischer, sondern auch in politischer und kultureller Hinsicht proklamiert, um eine baldige Aufnahme zu bewirken. Zahlreiche Politiker*innen sprachen in diesem Kontext von einer „Rückkehr nach Europa" oder, pathetischer ausgedrückt, von einer „Heimkehr nach Europa".[149] Bei den Beamt*innen der Europäischen Kommission haben diese moralischen Appelle der Beitrittskandidat*innen

[147] Aus diesem Grund wurde dem Autor dieser Arbeit dankenswerterweise von der *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* ein passwortgeschützter privater Link zum Film auf Vimeo zur Verfügung gestellt.

[148] Vgl. [O.A.] Across the Border: České Velenice Infinity, online unter <https://filmfinder.dok-leipzig.de/en/film/?ID=11180> (08. Oktober 2019).

[149] Vgl. Frank *Schimmelfennig*, The Community Trap: Liberal Norms, Rhetorical Action, and the Eastern Enlargement of the European Union. In: International Organization, Vol. 55, Issue 01 (February 2001) 47-80, hier 68-69.

durchaus ihre Wirkung gezeigt. So hat beispielsweise Günter Verheugen, der für die EU-Erweiterung zuständige Kommissar, im Jahr 2000 vor dem Europäischen Parlament vorgeschlagen, dass allein die Erweiterung die einzige angemessene Antwort auf das Ende des Kalten Krieges und den Zusammenbruch des kommunistischen Lagers sei. Die Vorteile der europäischen Integration sollten nicht allein jenen Staaten vorbehalten sein, die 1945 zufällig auf der „richtigen" Seite des „Eisernen Vorhanges" standen.[150]

Der Aufnahmeprozess war hingegen von einem Machtungleichgewicht und einem zivilisatorischen Diskurs geprägt, demzufolge die osteuropäischen Staaten als noch nicht „europäisch" (genug) galten. Aufgrund einer vermeintlich graduellen Abstufung von Westen Richtung Osten seien die Beitrittskandidat*innen erst noch zu „europäisieren". Während West- und Zentraleuropa in der Rolle der Lehrenden betrachtet wurden, wurde Osteuropa in der Rolle des Lernenden gesehen, dem beigebracht werden sollte, gänzlich „europäisch" zu sein.[151] Um diesen Prozess zu ermöglichen, waren die osteuropäischen Staaten aufgefordert, „westliche" Normen nicht nur zu akzeptieren, sondern zu „verinnerlichen".[152] Die Bemerkungen der Staats- und Regierungschefs der neuen Mitgliedstaaten haben einige der deutlichsten Ausdrucksformen dieses Diskurses geliefert. So erklärte der polnische Präsident Aleksander Kwaśniewski im Rahmen des EU-Beitritts seines Landes von 2004: „We have passed the test of being Europeans."[153] Ähnlich argumentierte der ungarische Premierminister Péter Medgyessy: „We used to be the gate to Europe and will continue to be so, but there is a crucial difference; we are now inside the gate."[154]

ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ bezieht sich auch auf die Schwierigkeit, die geographische und kulturelle Ausdehnung Europas genauer festzulegen. Während Sattlers Rekonstruktionen des Europa-Begriffs zeigten, dass der Begriff „Europa" insbesondere in seiner historischen Dimension ein Abstraktum darstellt,[155] öffnet etwa Wolfang Schmales Verständnis von Europa den Raum für unterschiedlichste Konzepte:

---

[150] Vgl. Günter *Verheugen*, "Enlargement is Irreversible". Speech to the European Parliament (Straßburg, 03. Oktober 2000), online unter <https://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-00-351_en.htm> (08. Oktober 2019), zit. nach John *O'Brennan*, The Eastern Enlargement of the European Union (Abingdon/New York 2006) 85.

[151] Vgl. Merje *Kuus*, Europe's eastern expansion and the reinscription of otherness in East-Central Europe. In: Progress in Human Geography, Vol. 28, Issue 4 (August 2004) 472-489, hier 473-474. DOI: 10.1191/0309132504ph498oa

[152] Vgl. Frank *Schimmelfennig*, International Socialization in the New Europe: Rational Action in an Institutional Environment. In: European Journal of International Relations, Vol. 6, Issue 1 (März 2000) 109-139, hier 110-111.

[153] [O.A.] In Quotes: Leaders hail new EU (01. Mai 2004), online unter <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3675507.stm> (08. Oktober 2019).

[154] Ebd.

[155] Vgl. Rolf-Joachim *Sattler*, Europa. Geschichte und Aktualität des Begriffs (Braunschweig 1971), 38, zit. nach Maurizio *Bach*, Unbounded Cleavages. Grenzabbau und die Europäisierung sozialer Ungleichheit. In: Monika

> *Europa* ist da, wo Menschen von *Europa* reden und schreiben, wo Menschen *Europa* malen oder in Stein meißeln, oder anders ausgedrückt, wo Menschen *Europa* imaginieren und visualisieren, wo Menschen in Verbindung mit dem Namen und dem Begriff *Europa* Sinn und Bedeutung konstituieren.[156]

In diesem Sinne ist ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ ein europäischer Film par excellence.

2.4.1. Der dokumentarische Modus des Films

In ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ spielt Jan Gogola, FIPRESCI-Preisträger und einer der originellsten tschechischen Dokumentarfilmer*innen, mit dem Begriff und den symbolischen Repräsentationen der Grenze. Bereits im zweiten Bild des Films wird dies offensichtlich, wenn der Regisseur selbst eine Grenzkontrolle zwischen Österreich und Tschechien passiert. Er trägt einen Grenzstein mit sich und der Zollbeamte fragt ihn, was er mit sich führe. Jan Gogola antwortet höflich: „Die Grenze." Er darf weitergehen.[157] (Vgl. Abbildung 11)

Hier wird nicht nur die Szene eines alltäglichen Grenzübergangs parodiert, sondern der ironische Ton des Films zugrunde gelegt. In der Folge setzt der Regisseur sein Spiel mit dem Grenzstein fort. Er besucht ausgewählte Bewohner*innen des Grenzortes České Velenice und setzt sie im Rahmen seiner Grenzstein-Nachahmung in Szene, wobei das Setting stets für die Kamera präpariert ist. Auf diese Weise macht Jan Gogola České Velenice zur Bühne, auf der er seine Protagonist*innen auftreten und über die Themen Grenze, Identität und Europa zur Sprache kommen lässt.

Jan Gogola selbst stilisiert sich im Laufe des Films zu einem modernen Soldaten Schwejk.[158] Genauso wie Schwejk ist auch Gogola kein Narr. Vielmehr ahmt er diesen nach und täuscht Naivität vor, um das Irrationale und Absurde im vermeintlich Logischen aufzuzeigen. So bringt Gogola seine Protagonist*innen in unerwartete Gesprächssituationen um etwa komplexe Prozesse des *Othering* im Rahmen der EU-Osterweiterung aufzuzeigen und zu karikieren.[159] Das Filmteam versucht dabei nicht den Eindruck zu erwecken, eine bestimmte Realität „authentisch" einzufangen, sondern erscheint selbst im Bild und gibt Einblicke in die Inszenierungen des Regisseurs und der Kamera.

Eigmüller, Georg *Vobruba* (Hg.), Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raumes (Wiesbaden [2]2016) 141-152, hier 142-143.

[156] Wolfgang *Schmale*, Geschichte Europas (Wien/Köln/Weimar 2001) 14.

[157] Vgl. *Gogola*, České Velenice Evropské, 00:27:06-00:27:35.

[158] Auch im Presseheft wird Gogolas Film als „eine Schweijkiade [sic!] gegen große politische Dogmen und Vorstellungen" mit „anarchisch-schweijksche[m] [sic!] Humor" bezeichnet. [*Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion*, Border, 14-16.] Mit großer Wahrscheinlichkeit war dieser Ansatz Teil des Treatments und Drehkonzepts.

[159] Vgl. Kati *Tonkin*, Opening borders, framing identities: The 'return to Europe' in Jan Gogola's České Velenice Evropské. In: Journal of European Studies 2015 Vol. 45, Issue 2 (Juni 2015) 122-136, hier 124. DOI: 10.1177/0047244115580541

Jan Gogolas Herangehensweise erinnert an das Schaffen des tschechischen Filmemachers Karel Vachek und lässt sich im Sinne von Bill Nichols zwischen *reflexive* und *participatory mode* verorten. Denn Gogola agiert nicht als *fly on the wall*. Er verzichtet auf einen distanzierten Voice-Over-Kommentar oder eine poetische Meditation, sondern erscheint im visuellen Rahmen und wird selbst zum sozialen Akteur.[160] Er provoziert sein Gegenüber des Öfteren zu bestimmten Antworten, tanzt mit ihnen vor der Kamera, lässt Fußballtennis über den Schlagbaum der tschechisch-österreichischen Grenze spielen oder inszeniert einen vermeintlich illegalen Grenzübertritt zweier Geflüchteter, die sich als seine Assistentinnen entpuppen.

Jan Gogola bedient sich dabei der besonderen Freiheit und Mobilität der Steadycam, die spontan auf Äußerungen und Handlungen reagieren kann ohne den Bildfluss zu unterbrechen oder unruhige Bilder zu produzieren. Im Schnitt setzt er durch den starken Einsatz der Parallelmontage bestimmte Aussagen und Handlungen in einen gemeinsamen Zusammenhang, entweder um Kontraste zu erzeugen oder um gemeinsame Assoziationen zu nutzen. So lässt er beispielsweise den Philosophen und Bewohner České Velenices Miroslav Petříček in einer grundlegenden Art über Grenzen und die Erfahrung der Grenzenlosigkeit räsonieren,[161] während er einen Hersteller von Türen und Fenstern innerhalb eines Fensterrahmens visuell einfängt oder ihn eine Tür auf „europäische" Art und Weise öffnen lässt.[162] Neben dem ironischen Ansatz kommt hier ein Leitgedanke des Films symbolisch zum Vorschein: Grenzen weisen stets auch über sich hinaus und legen die Möglichkeit ihrer Überschreitung an (vgl. Abbildung 12). Ähnlich verhält es sich mit der Suche nach den Grenzen der europäischen Identität, und wenn die Kamera in der letzten Einstellung in den abendlichen Nachthimmel und die Unendlichkeit des Weltraumes blickt, wird klar, dass jene Suche kein Ende hat.

Jan Gogolas Film macht außerdem die Beliebigkeit der Definitionen von Grenze und Identität sowie die Möglichkeit ihrer Veränderung und Neudefinition zum Thema. Ganz im Sinne van Houtums zeigt er uns somit, dass wir Grenzen nicht nur passiv begegnen, sondern sie auch aktiv gestalten und produzieren. Es ist nicht nur ein gemeinschaftlicher Akt, Grenzen zu setzen, Räume zu ordnen und Trennlinien zu ziehen, sondern auch die Interpretation und Reproduktion

---

[160] Vgl. *Nichols*, Introduction, 182.

[161] Diese Inhalte spiegeln sich auch in den englisch- und deutschsprachigen Titeln wider: České Velenice Infinity und České Velenice Grenzenlos.

[162] Vgl. *Gogola*, České Velenice Evropské, 00:49:11-00:51:13.
2010 hat Jan Gogola das Thema Grenze im Rahmen der TV-Dokumentation HRANICE PO NAŠIMU (Englisch: BORDERS OUR WAY) erneut aufgegriffen und dabei Bilderrahmen als Symbol für Begrenzungen verwendet. Vgl. Jan *Gogola* (Regie), Hranice po našimu, 2011, 58 Minuten, online unter <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10267429631-hranice-po-nasimu> (08. Oktober 2019).
Weitere Informationen sind unter folgendem Link zu finden: <https://dokweb.net/database/films/synopsis/fd0f86b5-43ea-4071-8ee7-0a4f6b247b52/borders-our-way> (08. Oktober 2019).

von Grenzen wird intersubjektiv verhandelt. Dabei ist die Interpretation von Grenzen stets offen für Veränderungen und neue Ansätze.[163] Ihre Bedeutungen, Funktionen und Erscheinungen sind nicht in Grenzsteine gemeißelt, sondern dynamisch. Somit gibt Jan Gogola auch eine Antwort auf die Frage, wie weit die Grenzen Europas reichen, indem er zeigt, dass die räumlichen und ideologischen Grenzen Europas sich nicht ein für alle Mal ziehen lassen.

Abbildung 11: Grenzübergang mit Grenzstein

Abbildung 12: Rahmen als Verweis auf Grenzenlosigkeit

2.4.2. Filminhalte

Wie bereits erwähnt setzt sich Jan Gogola auf ironische Art und Weise mit dem Diskurs der „Rückkehr nach Europa“ in Tschechien und anderen EU-Beitrittsländern Osteuropas auseinander. In diesem Zusammenhang verweist Kati Tonkin darauf, dass bereits der Titel ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ eine gewisse Ambivalenz enthält. Ist der Grenzort bereits „europäisch“ oder wird er „europäisch“ werden?[164] Diese Fragestellung zeigt sich in der folgenden Szene exemplarisch.

2.4.2. Szene A: „Diese Stadt kann wieder europäisch werden.“

Der örtliche Kreishauptmann steht inmitten von Feldern neben einem Schild und hält den Grenzstein des Regisseurs in seinen Händen. „Das ist eine Grenzmarkierung,“ spricht er Richtung Regisseur, der später hinter der Kamera auftaucht. Die Steadycam gleitet nach hinten und wir sehen, dass der Politiker auf einem echten Grenzstein steht. Er markiert die grüne Grenze zwischen der Tschechischen Republik und Österreich. Die Kamera bewegt sich weiter nach rechts, sodass die die Aufschrift des Schildes ins Bild kommt: „Pozor! Statni hranice“ (Achtung! Landesgrenze). Währenddessen fragt sich der Politiker, was die Markierungen auf dem Grenzstein in seinen Händen bedeuten: „Tschechische Republik. EU. W? Heißt das

[163] Vgl. *van Houtum*, Mask, 60.
[164] Vgl. *Tonkin*, Opening borders, 130.

Westen?“[165] Der Regisseur antwortet „Welt“. Der Kreishauptmann richtet den Grenzstein so aus, dass er die Tschechische Republik den Tschech*innen zuweist und Österreich den Österreicher*innen. „Eines Tages wird er [der Grenzstein] gedreht werden,“ so der Politiker.[166] (Vgl. Abbildung 13)

Abbildung 13: *Bordering* und *ordering*

Diese Einteilung zeigt den potenziell wandelbaren und historisch bedingten Charakter von Grenzziehungen, sowie das Verhältnis zwischen Grenzziehungen, Raumteilungen und Identitätsbestimmungen, zwischen *bordering* und *ordering*. Gleichzeitig will die Bezeichnung von „Welt“ auf dem Grenzstein jegliche Einteilung in Nationen *ad absurdum* führen, schließlich sind alle Menschen Teil derselben Welt. Die Aufschrift „W“ für Welt suggeriert hier außerdem die Utopie einer Welt ohne Grenzen. Doch ohne Unterscheidungen und Grenzziehungen scheinen wir letzten Endes nicht auszukommen. Auch das will der Grenzstein mit seinen vier unterschiedlichen Markierungen symbolisieren.

„Es gab hier nicht immer eine Grenze“, erklärt der Kreishauptmann im weiteren Verlauf. „Hier war eine Stadt. Sie [die Grenze] wurde 1918 gezogen. Der Eiserne Vorhang wurde hier nach dem Zweiten Weltkrieg hochgezogen. Die Städte entwickelten sich völlig unterschiedlich, aber sie werden jetzt wieder zusammenwachsen.“[167] Diese Worte des Kreishauptmanns in Verbindung mit dem Grenzschild erinnern an die Undurchlässigkeit und die Kontrollen an der Systemgrenze zwischen „West“ und „Ost“. Gleichzeitig spricht aus ihnen die Hoffnung auf eine glücklichere Zukunft und eine Wiedervereinigung. Nach einem kurzen Szenenwechsel wirft der Politiker den Grenzstein fort. „Die Grenze verschwindet. Weg mit ihr! Diese Stadt kann wieder europäisch werden. Sie kann die europäische Identität, die sie einst hatte, wieder

[165] Laut Kati Tonkin stellt die Annahme des Kreishauptmanns in Bezug auf den Buchstaben „W“, der für Westen stehen soll, seine („typisch tschechische“) Neuorientierung – weg von den östlichen Nachbarstaaten und hin zur EU – dar. [Vgl. *Tonkin*, Opening borders, 132.]
[166] *Gogola*, České Velenice Evropské, 00:39:04-00:39:27.
[167] Ebd. 00:39:52-00:40:11.

zurückerlangen."[168] Die unausgesprochene Ironie dabei ist, dass gerade die Zeit unter habsburgischer Herrschaft, die in der tschechischen Geschichte als Zeit der Unterdrückung gilt, hier die Grundlage für den Anspruch auf die Zugehörigkeit zu Europa darstellt.[169]

An dieser Stelle verweist der Film auf einen weiteren bedeutenden historischen und geographischen Kontext: die ehemalige Zugehörigkeit der Region zum multiethnischen Habsburgerreich und die ursprüngliche Einheit der Stadt Gmünd. České Velenice ist heute eine kleine Industriestadt an der tschechisch-österreichischen Grenze und hat eine relativ junge Geschichte: Infolge der Verträge von Saint-Germain wurde der nördliche Teil der ehemaligen habsburgischen Stadt Gmünd einschließlich des Hauptbahnhofs dem neu geschaffenen Staat Tschechoslowakei zuerkannt. Als das sogenannte Sudetenland im Rahmen des Münchner Abkommens dem nationalsozialistischen Deutschland angegliedert wurde, wurde České Velenice wieder der Stadt Gmünd integriert – zunächst als eigenständige Gemeinde Gmünd-Bahnhof und später als Bezirk Gmünd III. 1945 wurden dieser Stadtteil und der Bahnhof von tschechischer Seite besetzt und die Grenze von 1919 neu gezogen. Gmünd III wurde wieder in České Velenice umbenannt. So ist die Stadt selbst ein Ort mit diversen Identitäten und spiegelt die Geschichte sich verschiebender Grenzen exemplarisch wider.[170]

2.4.2. Szene B: „Zunehmende Mobilität kann die Idee einer europäischen Identität fördern."

Der Grenzstein steht am Boden. Die Aufschrift „EU" zeigt Richtung Kamera. Während ein Vertreter der Europäischen Union (Ramiro Cibriani) zu sprechen beginnt, gleitet die Kamera nach oben und enthüllt den Redner, der auf dem Grenzstein steht:

> Eine Möglichkeit, eine europäische Identität zu entwickeln, ist der sogenannte Park & Ride. Ich habe in verschiedenen europäischen Städten gewohnt. Acht Jahre in Wien, zehn in Brüssel, vier in Madrid und nun viereinhalb in Prag.[171]

Der Film wechselt die Szenerie. Nahe der grünen Grenze entdeckt das Filmteam zusammen mit der Grenzpolizei (in Zivilkleidung) zwei Tschetscheninnen auf der Flucht. Erst später wird die Szene als eine bewusste Inszenierung, um die zwei Grenzpolizist*innen in die Irre zu führen, entlarvt. Die per Hand geführte Kamera läuft auf die zwei Geflüchteten zu. Diese pressen sich an eine Wand um sich zu verstecken. „Zunehmende Mobilität kann die Idee einer europäischen Identität fördern. Viele Menschen in Europa machen diese Erfahrung", spricht der Vertreter der EU aus dem Off.[172]

---

[168] *Gogola*, České Velenice Evropské, 00:41:32-00:41:47.
[169] Vgl. *Tonkin*, Opening borders, 126.
[170] Vgl. *Tonkin*, Opening borders, 124.
[171] *Gogola*, České Velenice Evropské, 00:44:04-00:44:39.
[172] Ebd. 00:44:39-00:44:52.

Durch diese Parallelmontage wird die Ambivalenz des europäischen Grenzregimes pointiert dargestellt. Während im Inneren Grenzen abgebaut und Mobilität erleichtert werden soll, gilt es, die Immigration von Nicht-EU-Bürger*innen streng zu kontrollieren. Aus diesem Grund kann das europäische Projekt laut Tony Judt als schizophren bezeichnet werden. Auf der einen Seite ist es geprägt von liberalen Werten und Offenheit für Diversität. Auf der anderen Seite gestaltet sich die EU höchst exklusiv. Während für ihre Mitgliedstaaten und deren Bürger*innen Binnengrenzen zunehmend unsichtbar werden, ist es die Aufgabe der Staaten an den EU-Außengrenzen, für die nötige „Sicherheit" zu sorgen und die Außengrenzen möglichst dicht zu halten – auch vor den „östlicheren" und somit „weniger europäischeren" Europäer*innen.[173]

Doch Jan Gogola belässt es nicht bei dieser plakativen Gegenüberstellung. Er lässt einen Grenzpolizisten darstellen, dass Geflüchtete auch anders behandelt werden können. „Guten Tag", grüßt er die zwei Frauen, schüttelt ihnen die Hand und umarmt sie. Ein Umgang mit Fremden fernab von Rassismus und Xenophobie scheint möglich, auch wenn die Grenze zu kontrollieren ist.[174] (Vgl. Abbildung 14)

Abbildung 14: Willkommensgeste statt Passkontrolle

2.5. POMOCNÍCI

An die Episode ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ schließt der Kurzfilm POMOCNÍCI (Helpers) von Péter Kerekes an. Dieser wurde in diversen slowakischen Ortschaften, die an der Grenze zu Österreich liegen, gedreht – dort, wo während des Kalten Krieges auch die Zivilbevölkerung an der Grenzwache beteiligt war. In diesem Setting richtet der Regisseur seinen Fokus auf ambivalente und unreflektierte Erinnerungen ziviler Helfer*innen und zeigt,

[173] Vgl. Tony *Judt*, Postwar. A History of Europe since 1945 (New York 2005) 717-718.
[174] Vgl. *Gogola*, České Velenice Evropské, 00:48:18-00:48:38.

dass die Systemgrenze zwischen Kapitalismus und Kommunismus nach wie vor im Bewusstsein nachwirkt. Mag sie auch auf der politischen Landkarte verschwunden sein, auf das Denken ehemaliger Helfer*innen hat sie nach wie vor Einfluss.

2.5.1. Der dokumentarische Modus des Films

Wie in nahezu all seinen Arbeiten setzt sich Péter Kerekes auch in diesem Film mit dem Zusammenhang von subjektiven Erinnerungen und allgemeinen historischen Narrativen auseinander. Es wollte in Erfahrung bringen, warum Menschen dem tschechoslowakischen Regime dienten. Dabei begann er ohne eine klar ausformulierte These die Dreharbeiten und wollte das Denken seiner Protagonist*innen erkunden. Da er den Kollaborateur*innen gegenüber jedoch eine gewisse Antipathie empfand, entwickelte sich POMOCNÍCI zu einem der schwierigsten Filme für den slowakischen Regisseur.[175] Diese Ambivalenzen im Umgang mit den Protagonist*innen sind auch im Film abgebildet, doch Péter Kerekes urteilt nicht über sie, sondern misst sie an ihrem eigenen Maßstab. So verbindet er etwa widersprüchliche Aussagen der Protagonist*innen oder setzt sie in Kontrast zu ihrem Handeln. Ganz im Sinne von François Niney entwickelt Kerekes dadurch eine eigene Perspektive, indem er ein Spannungsfeld zwischen Filmemacher und Gefilmtem schafft, ohne dabei in vorsortierte Anschauungen und journalistische Kategorien zu verfallen.

Von der Machart her kann POMOCNÍCI gemäß Bill Nichols zwischen *reflexive* und *participatory mode* verortet werden. Das Filmteam ist auch hier klar zu erkennen, erscheint mitunter im Bild oder auf der Audio-Ebene oder inszeniert mit den Protagonist*innen eine Grenzkontrolle. Péter Kerekes geht es wie Jan Gogola darum, den Zuschauer*innen zu vermitteln, dass sie eine ausgewählte Perspektive zu sehen bekommen. Es wird ein besonderer Wert darauf gelegt, dass der Film selbst und die Realität, die er vermittelt, als konstruiert erscheinen.[176] Dadurch soll den Zuschauer*innen eben keine vorgefertigte These über einen bestimmten Sachverhalt präsentiert werden, sondern der Film will ihnen vielmehr eine eigenständige Auseinandersetzung nahelegen.

Im Vergleich zu den anderen Episoden von ÜBER DIE GRENZE stellt in POMOCNÍCI Archivmaterial ein zentrales Element dar. Péter Kerekes weist den verwendeten Archivbildern die Funktion zu, nicht nur die Vergangenheit an der Grenze illustrativ darzustellen, sondern auch eine Stimmung der hermetischen Abgeschlossenheit und der Omnipräsenz des totalitären

[175] Vgl. Tomáš *Hučko*, V príbehoch a osudoch ľudí hľadám odpovede na svoje otázky (Februar 2012), online unter <https://www.dokofilm.sk/rozhovor/v-pribehoch-a-osudoch-ludi-hladam-odpovede-na-svoje-otazky/> (08. Oktober 2019).
[176] Vgl. *Nichols*, Introduction, 31-32.

Regimes zu vermitteln. Dabei bricht Kerekes mit der vermeintlichen „Authentizität“ der Archivbilder, indem er sie innerhalb eines reflexiven Films verwendet und die Aufnahmen im Kontext von regimedienlicher Propaganda positioniert. Sie zeigen nicht, wie es eigentlich gewesen ist, sondern bekommen einen neuen Sinn. Kerekes schafft dabei im Sinne François Nineys eine Re-Vision, da die Wiederkehr der Bilder aus dem Archiv eine wichtige Distanz und Verkehrung erzeugt, die zur Reflexion über das Gesehene anregt.[177]

2.5.2. Der historische Hintergrund

Der Kurzfilm POMOCNÍCI rekurriert auf zwei opponierende Diskurse in den post-kommunistischen Ländern Tschechien und Slowakei. Einerseits wurde die Grenzwache am „Eisernen Vorhang“ als Paradebeispiel für die undemokratische Herrschaft und den Verstoß gegen eine liberale demokratische Ordnung gewertet. Andererseits wurden die Grenzkontrollen auch nach 1989 von kommunistischen Politiker*innen, Parteimitgliedern und ehemaligen Grenzschutzbeamt*innen als ein heroischer Akt angesehen und es wurde der „Held*innen“ gedacht.[178]

Dies hängt auch damit zusammen, dass die Auseinandersetzung mit der totalitären Vergangenheit lange Zeit stagnierte. Während ein Großteil an Gesetzen zur Aufarbeitung noch im Rahmen der tschechoslowakischen Föderation beschlossen wurden, entwickelte sich die Situation in der Slowakei nach der Staatenteilung im Jahre 1993 schlechter als in der Tschechischen Republik. So wurden die Unterlagen der ehemaligen Staatssicherheit (*Štátna bezpečnosť*) erst ab 2003 aus den Archiven des slowakischen Nachrichtendienstes geholt. Ein Jahr zuvor war das slowakische Institut des Nationalen Gedächtnisses geschaffen worden. Ihm war die Aufgabe übermittelt worden, Dokumente zu sammeln und auszuwerten, sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und gegebenenfalls Schritte zur strafrechtlichen Verfolgung einzuleiten. Damit begann eine rege Auseinandersetzung mit den Daten der ehemaligen Staatssicherheit von wissenschaftlicher wie von privater Seite aus.[179]

Im Anschluss daran erfuhr das tschechoslowakische Grenzregime eine breitere Aufmerksamkeit und mediale Rezeption. Ab 2005 wurde in Tschechien und der Slowakei die TV-Dokureihe PŘÍBĚHY ŽELEZNÉ OPONY (Geschichten vom Eisernen Vorhang) in 39 Episoden ausgestrahlt. Darin wurden einzelne Fluchtversuche rekonstruiert und einem breiten

---

[177] Vgl. *Niney*, Wirklichkeit, 187.

[178] Vgl. Václav *Šmidrkal*, They Shall-or Shall Not-Pass? Communist State Borders in the Czech Culture of Remembrance after 1989. In: East European Politics and Societies and Cultures, Vol. 31, Nr. 2 (Mai 2017) 251-268, hier 251.

[179] Vgl. *Goethe-Institut*, Umgang mit der kommunistischen Vergangenheit in der Slowakei (August 2010), online unter <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/usv/svg/de7612920.htm> (08. Oktober 2019).

Publikum präsentiert. Darüber hinaus erschienenen in Buchform drei Bände mit demselben Titel.[180] Auch Péter Kerekes' Kurzfilm lässt sich in dieser Phase der medialen Rezeption verorten und ging der TV-Dokureihe wie den Büchern sogar voraus.

2.5.3. Das Grenzregime der Tschechoslowakei

In der Folge werden das tschechoslowakische Grenzregime während des Kalten Krieges und seine Wesenheiten näher beschrieben.[181] Denn POMOCNÍCI wirft kurz vor der EU-Osterweiterung einen Blick in die Vergangenheit und zeigt, inwiefern das einstige Grenzregime in den Köpfen der ehemaligen Helfer*innen der Grenzwache weiterlebt.

Nach dem 2. Weltkrieg hat die sowjetische Führung zusammen mit der kommunistischen Herrschaftsform ihr Grenzregime, das als eine historisch einzigartige Variante in der Geschichte der modernen europäischen Staaten angesehen werden kann, in die verbündeten Nachbarländer exportiert. Vor allem entlang des „Eisernen Vorhangs" wurden die Grenzregionen dem sowjetischen Stil angepasst, der die Undurchdringlichkeit der Grenze zur Eigenschaft einer „guten" Grenze erklärte. Niemand sollte sie unter „normalen" Bedingungen überschreiten können.[182]

In der Tschechoslowakei wurde die Grenze nach 1945 zunächst allein von der Finanzwache überwacht. Grenzzäune wurden zwar errichtet, wiesen aber keinerlei bedrohliche Einrichtungen auf.[183] Doch mit der Verfolgung, Vertreibung und Deportation der deutschen Bevölkerung des Landes – im Tschechischen *odsun* genannt – begann die ethnisch, soziale und politische Homogenisierung der Grenzbevölkerung.[184] Im Anschluss an die Machtübernahme der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei im Februar 1948 wurde die Grenzwache

---

[180] Vgl. *Šmidrkal*, Communist State Borders, 254.

[181] Muriel Blaive und Thomas Lindenberger haben in diversen Fallstudien das tschechoslowakische Grenzregime in České Velenice untersucht. Denn dort wurden auf archetypische Art und Weise die Grenzkontrollen sowjetischen Verhältnissen angepasst. Nicht nur die physische Grenze wurde kontrolliert, sondern auch in sozialer und politischer Hinsicht gestaltete das Grenzregime den Alltag der lokalen Bevölkerung auf eine besondere Art. [Vgl. Muriel *Blaive*, Thomas *Lindenberger*, Border Guarding as Social Practice: A Case Study of Communist Governance and Hidden Transcripts. In: Marc *Silberman*, Karen E. *Till*, Janet *Ward*, Walls, Borders, Boundaries. Spatial and Cultural Practices in Europe (New York/Oxford 2012) 97-112, hier 98.] Die Erkenntnisse von Blaive und Lindenberger können nicht im Detail für slowakische Verhältnisse übernommen werden, weshalb in dieser Arbeit die Erkenntnisse allgemeiner Art ihrer Studien beachtet wurden. Durchaus überraschend ist aus dieser Perspektive, dass nicht Jan Gogola sich in České Velenice der Thematik der zivilen Helfer*innen der Grenzkontrolle gewidmet hat, sondern Péter Kerekes in der Slowakei.

[182] Vgl. *Blaive*, *Lindenberger*, Border Guarding, 98-99.

[183] Vgl. Stefan *Karner*, Halt! Tragödien am Eisernen Vorhang. Die Verschlussakten (Salzburg 2013) 27-28.

[184] Diese Maßnahmen sollten durch die Notwendigkeit, eine Gemeinschaft verlässlicher Bürger*innen zu schaffen, denen der Schutz der Grenze und somit auch des Staates anvertraut werden kann, legitimiert werden. Zu diesem Zweck wurden „fremde Elemente", darunter fielen auch die sogenannten Sudetendeutschen, möglichst entfernt. [Vgl. Matěj *Spurný*, Reliability and the Border: The Discourse of the Czech Borderlands, 1945–49. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 42. Jg. (2013) Heft 1, 83–94, hier 91.]

laufend intensiviert. Zunächst wurde eine mehrere Kilometer breite „Sicherheitszone“ geschaffen, die bereits 1951 ersetzt wurde. Eine mindestens zwei Kilometer breite Sperrzone wurde neu festgelegt. Daran schloss sich der Grenzstreifen an, der weitere fünf Kilometer – in manchen Regionen bis zu zwölf Kilometer weit – ins Landesinnere hineinreichte. Wer in der Sperrzone wohnte, wurde umgesiedelt. Einzelne Häuser und Dörfer wurden geschleift. Die Bevölkerung im Grenzstreifen durfte hingegen bleiben, wenn das Ansuchen um eine spezielle Genehmigung (nach meist intensiver Prüfung) vom Ministerium für Nationale Sicherheit gewährt wurde.[185]

Die Grenzzonen waren mit diversen „Schutzmaßnahmen“ versehen, die je nach Gelände variierten. Neben Maschendrahtzäunen, Spurstreifen, Hundelaufanlagen und Wachtürmen gehörten auch Minenfelder und elektrische Zäune zu den Grenzbefestigungen. Diese wurden von einer eigenen militärischen Einheit für Grenzschutz mit über 20.000 Soldaten bewacht.[186] Die Grenzwache der Tschechoslowakei (*Pohraniční stráž*) hatte die klare Aufgabe, jegliche Grenzverletzung mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln – auch dem Schusswaffengebrauch – zu unterbinden.[187] Darüber hinaus wurde die lokale Bevölkerung dazu aufgerufen oder gezwungen, sich an der Grenzwache zu beteiligen. Die Sicherung der Grenzen vor den „Anderen“, den Feind*innen, Systemgegner*innen und Dissident*innen, wurde den Einheimischen als gefährliche, aber auch patriotische, notwendige und gerechte Aufgabe präsentiert. Die vermeintlich heldenhafte Aufgabe der Grenzwache begann somit bereits weit vor der Sperrzone und dem Grenzstreifen und unter dem Deckmantel der Bekämpfung interner und externer Bedrohungen brachte das Regime die lokale Bevölkerung weitestgehend dazu, sich selbst zu überwachen und ein Klima gegenseitigen Misstrauens und der Denunziation zu schaffen.[188]

2.5.4. Filminhalte

Die Doktrin des kommunistischen Grenzregimes wirkt auch über die Dauer des eigenen Bestehens hinaus. In Erinnerungen, Gedanken und Taten ist sie nach wie vor wirksam. Es folgen Beschreibungen dreier Filmszenen, die den Zusammenhang von politischer Grenze und totalitärem System vermitteln.

---

[185] Vgl. *Karner*, Halt!, 28-29.
[186] Vgl. ebd. 29-30.
[187] Vgl. ebd. 64.
[188] Vgl. *Blaive*, *Lindenberger*, Border Guarding, 100.

2.5.4. Szene A: Exposition der Grenze

Bereits in der ersten Szene wird die Grenze durch die Möglichkeit ihrer Überschreitung ins Zentrum gestellt. Eine Gruppe von Musiker*innen – eine kleine Kapelle, die die Stimmen der Systemkritiker*innen repräsentieren, – hält ein Geschenk aus Österreich ins Bild: eine Holztafel mit der Aufschrift „Musik kennt keine Grenzen." In der Folge wird mittels Parallelmontage die ehemalige Systemgrenze als Ort eingeführt. Ein Mann sitzt in einem Boot und erklärt den Zuschauer*innen, dass er sich mit dem Filmteam im „Niemandsland", genau zwischen österreichischem und slowakischem Territorium, befindet (vgl. Abbildung 16). Während die Bilder zwischen dem Mann im Boot und der Kapelle wechseln, wird eine weitere Protagonistin vorgestellt: Darinka mit ihrer Handpuppe Drobček aus der TV-Kindersendung MATELKO (vgl. Abbildung 15). Archivbilder zeigen die junge Darinka, wie sie Drobček (und somit dem jungen tschechischen Publikum) die Funktion der Grenze erklärt:

> Siehst du Drobček, es gibt Menschen, neidische Menschen, die sich über die Tatsache aufregen, dass wir hier in Frieden leben. Sie denken über Wege nach, unseren Bemühungen zu schaden. Vor diesen Menschen müssen wir unser schönes Land, unseren blühenden Garten, schützen.[189]

Sobald diese Propaganda-Aussage und das Bild mit einem hellen Ton der Kapellmusik enden, wird Darinka gleich widersprochen. Der Mann im Boot spricht über das eingezäunte Leben in der ehemaligen sozialistischen Tschechoslowakei. Er verzichtet dabei auf die gern gebrauchte Metapher des von Stacheldraht umzäunten Lagers, um die hermetische Abschließung des kommunistischen Regimes zu beschreiben. Vielmehr spricht er von einem „zivilen Zoo" und verweist auf die Schutzfunktion der Grenze (vgl. Abbildung 16). Der „Eiserne Vorhang" sah nicht die Abwehr der „Anderen" vor, sondern ermöglichte die Kontrollhabe über die eigene Bevölkerung und schuf eine möglichst unüberwindbare Hürde, um Flucht zu verhindern.[190]

Abbildung 15: Darinka mit der Puppe Drobček und Fahrer unterwegs im Militärjeep an der Grenze

Abbildung 16: Im „Niemandsland"

[189] Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:51:18-01:16:38, hier 00:53:12-00:53:50.
[190] Vgl. *Kerekes*, Pomocníci, 00:53:50-00:54:50.

2.5.4. Szene B: Von Helfer*innen und Puppen

War das Handeln der Kollaborateur*innen naiv und verantwortungslos? Waren sie einfach ein weiteres Rad im Uhrwerk des Systems? Oder erkennen sie die Verantwortung für ihr Handeln an? Besonders in der wie folgt beschriebenen Sequenz behandelt der Regisseur diese Fragen und bezieht sich auf die Puppe Drobček als Symbol für das unmündige Handeln der Helfer*innen. Kerekes nutzt dabei das Intro und die Titel-Musik der TV-Kindersendung MATELKO. Das Karussell und die Musik, die wie aus einem Leierkasten klingt, deuten hier ein orientierungsloses und blindes Treiben an (vgl. Abbildung 17). Während Darinka auf der Audio-Ebene erklärt, welche Formen von Puppen es gibt und wie diese bedient werden, zeigt Kerekes unterschiedliche Helfer*innen. Darinka und die jungen Helfer*innen schweigen, der ältere Mann wird ohne Audiospur gezeigt. Dieser erklärt zwar gestenreich etwas, ist allerdings nicht zu hören. Er ist stumm geschalten und mundtot gemacht. Die Helfer*innen werden hier für einen Moment eindeutig mit Puppen gleichgesetzt und als vom System vereinnahmte oder gar gesteuerte Individuen dargestellt.[191] (Vgl. Abbildung 18)

Abbildung 17: Die Puppe Drobček im wilden Treiben des Karussells

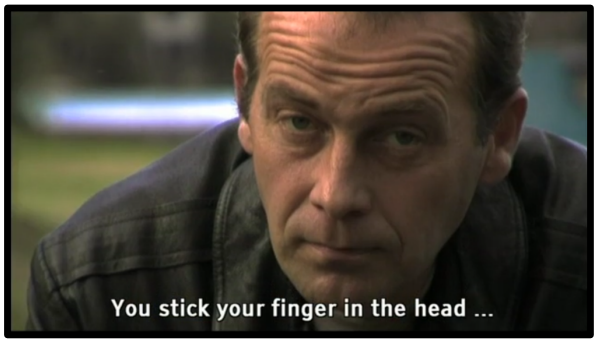

Abbildung 18: Darstellung eines ehemaligen Helfers als „Marionette“

Doch Kerekes belässt es nicht bei diesem Bild. Die Kollaborateur*innen haben sehr wohl eine Stimme und sind eben keine Marionetten, sondern erwachsene Menschen, die sich ihrer Verantwortung nicht stellen. Sie schaffen es nicht, ihre Vergangenheit kritisch zu reflektieren. „Wir taten, was sie von uns verlangten. Das war’s“, lautet eine Aussage der jungen Helfer*innen.[192] Zwei andere Helferinnen beziehen sich auf ihren pflichtsamen Gehorsam. Sie taten, was sie tun mussten und außerdem waren sie „nur“ Helfer*innen, die die letzten Lücken der Grenzkontrollen schlossen. Darinka hingegen rechtfertigt ihr Handeln mit ihrer Einsicht in dessen Notwendigkeit. Sie tat demnach, was sie für notwendig und richtig empfand. Doch wo

[191] Vgl. *Kerekes*, Pomocníci, 01:08:13-01:08:59.
[192] *Kerekes*, Pomocníci, 01:08:59-01:09:05.

die Grenze zwischen Konformität und Kollaboration ist, kann sie nicht bestimmen. Sie will sich diese Frage gar nicht erst stellen.[193]

Was Vaclav Šmidrkal feststellt, trifft somit auch auf die soeben beschriebene Szene zu: Mitglieder, Helfer*innen und Sympathisant*innen der *Pohraniční stráž* versuchen, die eigenen Taten und Biographien zu rechtfertigen. Sie verstehen sich mitunter als Hüter*innen zeitloser nationaler Interessen und der Sicherheit des Staatsgebiets. So schaffen sie Verbindungen zwischen nationalistischen und fremdenfeindlichen Strömungen.[194] In der folgenden Szene des Films wird die Verquickung von Nationalismus, Xenophobie und Verklärung der Erinnerung an die Grenzwache besonders deutlich.

2.5.4. Szene C: Das Lied des gefallenen Grenzschutzsoldaten

Ein älterer Helfer sitzt vor einem Häuschen im Wald nahe der Grenze. Er erzählt stolz, dass er früher zu den Helfer*innen der Grenzwache gehörte. 38 waren sie insgesamt. Manche von ihnen wussten nicht einmal, wie eine Grenze aussah und halfen trotzdem. Währenddessen spazieren im Hintergrund Menschen dunkler Hautfarbe vorbei. Der Regisseur schneidet zu einer anderen Aussage desselben Helfers in einem anderen Ambiente. Er erzählt, dass er heutzutage die Grenze nicht mehr kontrollieren würde. Menschen sollten dorthin gehen können, wo sie wollen. Schnitt. Zurück an der Grenze reagiert der Helfer verstört auf die Fremden (vgl. Abbildung 19). Er befiehlt ihnen auf slowakisch, zu ihm zu kommen und flucht ihnen nach, als sie einfach weitergehen. Schließlich will er ihnen folgen und sucht nach einem Stock, um sich „zu verteidigen“ und ihnen „ins Gesicht zu schlagen“. Während der Mann weitergeht, wird auf der Audioebene ein Lied eingespielt und es scheint, als würde er zu singen beginnen (vgl. Abbildung 20). Es ist ein Lied, das die Erinnerung an einen gefallenen Grenzschutzsoldaten wachhalten will.[195]

Péter Kerekes verwebt hier mit Hilfe der Parallelmontage unterschiedliche Elemente. Einerseits inszeniert er einen vermeintlich illegalen Grenzübertritt und provoziert somit ein xenophobes Verhalten seines Protagonisten. Andererseits stellt er diesem seine eigene Aussage gegenüber und zeigt, dass seine Worte und Taten sich klar voneinander unterscheiden. Letztlich fügt er das Lied im Gedenken an den gefallenen Grenzschutzsoldaten den Bildern der Verfolgung der Migrant*innen hinzu. Diese Montage erzeugt den Eindruck, dass der Helfer stolz und froh sei, seine einstige Aufgabe wieder erfüllen zu können. Er singt das Lied mit voller Stimme und hält

[193] Vgl. *Kerekes*, Pomocníci, 01:09:11-01:10:35.
[194] Vgl. *Šmidrkal*, Communist State Borders, 264. Šmidrkal bezog sich auf tschechische Verhältnisse, die jedoch auch zu einem gewissen Grad auf slowakische Verhältnisse angewendet werden können.
[195] Vgl. *Kerekes*, Pomocníci, 01:10:38-01:12:53.

damit die „ehrenvolle“ Aufgabe des Grenzschutzes nach wie vor in Erinnerung. Im weiteren Verlauf stimmen auch die zwei Helfer*innen in das Lied ein und bekennen sich dazu, der Grenzwache gerne geholfen zu haben. Sie würden es wieder tun, denn es ist „wie in der Ehe. Du bleibst ein Helfer bis du stirbst.“[196]

Abbildung 19: Inszenierter Grenzübergang von Fremden

Abbildung 20: Der ehemalige Helfer singt das Lied des gefallenen Grenzschutzsoldaten.

2.6. LITTLE ALIEN

LITTLE ALIEN (2009) dokumentiert neben dem Leben von sechs Asylwerber*innen in Österreich den Weg unbegleiteter minderjähriger Flüchtlinge an den EU-Außengrenzen nach Europa. Die Idee zu diesem Film ist eng mit der Biographie der Regisseurin Nina Kusturica, die in Sarajevo aufgewachsen ist, verknüpft. 1992 kam sie im Alter von 17 Jahren als Kriegsflüchtling nach Wien und erlebte dort ein Aufeinanderprallen unterschiedlicher Welten und Erwartungen. Diese Erfahrungen prägten sie nachhaltig und als ausgebildete Regisseurin wollte sie diese in Form eines Films vermitteln.[197] Nach ihrer Arbeit an 24 WIRKLICHKEITEN IN DER SEKUNDE - MICHAEL HANEKE IM FILM (2004) recherchierte sie für ein neues Projekt über Menschen auf der Flucht. Unzufrieden mit der allgemeinen Medienberichterstattung zu diesem Thema wollte sie der Öffentlichkeit ein anderes Angebot an Bildern, Geschichten und Zuständen bieten. Wohl auch bedingt durch die Wahlkämpfe in Österreich in den Jahren 2002, 2006 und 2008, in dem sich vor allem die FPÖ und das BZÖ gegen vermeintlichen „Asylmissbrauch“ positionierten.

Während für Kusturica von Anfang an klar war, dass sie sich auf geflüchtete Jugendliche konzentrieren würde, zögerte sie bei der Entscheidung, ob sie das Thema in Form eines

[196] *Kerekes*, Pomocníci, 01:13:44-01:14:46.
[197] Vgl. *Mobilefilm Produktion*, little alien, Presseheft, Director’s Statement, 9, online unter <http://www.littlealien.at/presse/LittleAlienPresseheft.pdf> (30. September 2019).

Dokumentarfilms oder Spielfilms umsetzen sollte.[198] Als Kusturica im Rahmen der Vorrecherche bei einem Behördentermin anwesend war, beobachtete sie die Szene, wie ein unbegleiteter minderjähriger Flüchtling aufgefordert wurde, über das Datum seiner Geburt zu entscheiden. Die Absurdität dieser Szene bewog sie schließlich, das Thema als Dokumentarfilm zu verwirklichen.[199] Um Protagonist*innen zu finden, deren filmische Geschichte mit der Ankunft in Österreich beginnen konnte, setzte sich die Regisseurin mit dem Erstaufnahmezentrum in Traiskirchen in Kontakt. Dort war es ihr allerdings untersagt, mit den Menschen zu sprechen, stattdessen lernte sie nur Sanitärräume, leere Häuser oder Computer für die Abnahme von Fingerabdrücken kennen. Erst bei einem von ehrenamtlichen Helfer*innen organisierten Ausflug konnte sie den Jugendlichen von ihrem Vorhaben erzählen und zu einem Treffen am darauffolgenden Tag in die örtliche Kebabstube einladen. Ihre Hoffnung, dass jemand der Einladung folgen würde, ist nicht enttäuscht worden. Einige der Jugendlichen zeigten sich am Filmprojekt interessiert und wurden Teil von LITTLE ALIEN.[200]

Die Dreharbeiten erfolgten zwischen Sommer 2007 und Herbst 2008. Ausgehend von Traiskirchen und Wien reiste das Filmteam quer durch Europa an die EU-Außengrenzen, wobei für insgesamt 80 Drehtage über 15.000 Kilometer zurückgelegt wurden. Dabei entstanden 120 Stunden an gefilmtem Material, die in einem intensiven Schnittprozess auf knapp 95 Minuten verdichtet wurden.[201] Kusturica hebt die Bedeutung der langen Drehphase hervor, da es nur durch ausreichend Zeit möglich war, zu einem „normalen Teil“ im Leben der Protagonist*innen zu werden.[202]

Die rege Reisetätigkeit entsprach auch dem Verständnis der Produktionsfirma *Mobilefilm*, die Nina Kusturica 2003 mitbegründet hat. In ihrem Manifest wird festgehalten, dass eine filmische Geschichte über die Welt Mobilität verlangt. Das bedeutet auch alternative Wege zu gehen, mitunter einem Windhauch zu folgen und gleichzeitig bewusst für die eigenen Überzeugungen einzustehen.[203]

Trotz dieses offenen Ansatzes war auf ein detailliertes Treatment und Filmkonzept nicht zu verzichten. Dieses konnte in der Phase der Projektentwicklungsphase durch die finanzielle Unterstützung von Innovative Film Austria und EURODOC ausgearbeitet werden. Für die Herstellung stellten das Österreichische Filminstitut, der ORF (Film-/Fernsehabkommen), der

---

[198] Vgl. Karin *Schiefer*, Nina Kusturica über LITTLE ALIEN (Oktober 2009), online unter <http://www.austrianfilms.com/news/nina_kusturica_little_alien__interview> (04. Oktober 2019).
[199] Vgl. *Mobilefilm Produktion*, little alien, 6.
[200] Vgl. ebd. 6.
[201] Vgl. ebd. 9.
[202] Vgl. ebd. 7.
[203] Vgl. Kühnemund, Topographies, 111.

Zukunftsfonds der Republik Österreich, das Land Niederösterreich und der Filmfonds Wien die nötigen finanziellen Mittel zur Verfügung.

2.6.1. Produktionsverhältnisse, Filmveröffentlichungen und Rezeption

LITTLE ALIEN feierte am 19. März 2009 auf der *Diagonale* in Graz seine Weltpremiere und lief bis 2012 im Programm von über 30 Festivals weltweit, wo der Film auch diverse Preise gewann.[204] Am 9. Oktober 2009 startete der Film regulär in den österreichischen Kinos und etwas mehr als ein Jahr später in Deutschland. Allein in Österreich besuchten ihn über 30.000 Personen, was für einen Dokumentarfilm mehr als einen Achtungserfolg darstellt.[205] Dazu trug auch eine eigens ins Leben gerufene Schulinitiative bei. Sie bot Schüler*innen die Möglichkeit, direkte Gespräche mit den Protagonist*innen und dem Filmteam zu führen. Bei dieser zwei Jahre langen „Tour" fanden über 200 Diskussionen statt.[206] Im Juli 2010 bekam Kusturica dafür den *outstanding artist award* des Kulturministeriums in der Sparte „Interkultureller Dialog" verliehen.[207]

Für einen intensiven pädagogischen Einsatz über Schulvorstellungen hinaus sind von Daniela Ingruber umfassende Unterrichtsmaterialien erstellt und gratis auf der Webseite zum Film zur Verfügung gestellt worden. Darin findet sich auch ein an Pädagog*innen gerichtetes Empfehlungsschreiben des geschäftsführenden Leiters des UNHCR-Büros in Österreich.[208] Die genauere Auseinandersetzung mit den Filminhalten eröffnet das Thema „Grenzüberwachung der Europäischen Union" nach einer Kurzbeschreibung und Synopsis des Films. Auch die Rechtslage in Österreich und der Europäischen Union (nach dem Stand von 2009) wird ausführlich behandelt.[209] Darüber hinaus wird eine Vielzahl an ausgewählten und kommentierten Links zu Webseiten von NGOs, Bildungsorganisationen oder staatlichen Institutionen zur Verfügung gestellt. Als mögliche Unterrichtsfächer für den von der Jugendkommission für einen uneingeschränkten Einsatz freigegebenen Film wurden Geschichte, Sozialkunde, Geographie, Politische Bildung, Religion, Ethik oder Deutsch vorgeschlagen.[210]

---

[204] Vgl. [O.A.] Festivals, online unter <http://www.littlealien.at/film04.html> (03. Oktober 2019).
[205] Vgl. [O.A.] Little Alien, online unter <https://www.filminstitut.at/de/little-alien/> (04. Oktober 2019).
[206] Vgl. [O.A.] Der Film, online unter <http://www.littlealien.at/film.html > (03. Oktober 2019).
[207] Vgl. Peter *Temel*, „Arigona ist kein Einzelfall". In: Kurier, 28. Juli 2010 [ohne Seitenangabe], online unter <https://web.archive.org/web/20100728151052/http://kurier.at/kultur/2017923.php> (Memento vom 20. September 2008 im Internet Archive).
[208] Vgl. *Mobilefilm Produktion*, Schulmaterialien zum Kino-Dokumentarfilm little alien von Nina Kusturica. Erstellt von Daniela Ingruber, 1, online unter <http://www.littlealien.at/presse/LittleAlienSchulmaterialien.pdf> (08. Oktober 2019).
[209] Vgl. *Mobilefilm Produktion*, Schulmaterialien, 8-14.
[210] Vgl. ebd. 1-2.

Nina Kusturica ist selbst immer wieder im Bildungswesen tätig und wurde durch ihre Arbeit an LITTLE ALIEN zur Leitung diverser Workshops oder Gastvorträge (vor allem zum Thema Menschenrechte) eingeladen – unter anderem vom Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien oder der EU-Agentur für Grundrechte (*fundamental rights agency*).[211] Letztere nahm den Film auch in ihr Ausbildungsprogramm auf.[212]

Seit Dezember 2010 ist der Film auf DVD erhältlich, wobei für Bildungseinrichtungen und Medienzentren eine spezielle Vorführlizenz erworben werden kann. Darüber hinaus bietet eine Limited-Edition-DVD ein 72-seitiges Booklet (in den Sprachen Deutsch und Englisch) mit ausführlichen Informationen zu den Themen im Film, 30 Minuten Bonusmaterial und einer Audiodeskription für Blinde und Sehbehinderte.[213] Online ist der Film auf den VOD-Plattformen www.flimmit.com und https://stream.realeyz.de/ erhältlich. Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen (ORF3) wurde LITTLE ALIEN erstmals am Montag, dem 12. Dezember 2011 um 20:15 Uhr ausgestrahlt.[214]

2.6.2. Der dokumentarische Modus des Films

LITTLE ALIEN kann gemäß Bill Nichols dem *observational mode* zugeordnet werden.[215] Dieser Modus sieht eine direkte Auseinandersetzung mit dem Alltag der Protagonist*innen vor und setzt dabei auf eine möglichst unauffällige Kamera.[216] (Vgl. Abbildung 21) Da die vorfilmische Realität gerne die Richtung der Dramaturgie und Erzählung vorgibt, wird im Schnitt in der Regel auf Kontinuität gesetzt. Schon bei der Themen- und Personenauswahl wird auf einen potenziellen Spannungsbogen geachtet. So sind die Protagonist*innen mitunter in drängende Anforderungen oder eine Krise verstrickt. Wie in fiktionalen Filmen neigen die Szenen dazu, charakterliche Aspekte und Individualität hervorzuheben.[217]

Besondere Formen des *observational mode* verstehen die Kamera als *fly on the wall*. Kusturicas Umsetzung unterscheidet sich jedoch wesentlich von dieser kruden Herangehensweise. Vielmehr solidarisierte sie sich mit den unbegleiteten minderjährigen Flüchtlingen und schloss

---

[211] Vgl. *NK Projects*, Nina Kusturica, online unter <https://www.nk-projects.com/uber-nk-projects/nina-kusturica/> (04. Oktober 2019).
[212] Vgl. [O.A.] Der Film, online unter <http://www.littlealien.at/film.html > (03. Oktober 2019).
[213] Vgl. ebd.
[214] Vgl. [O.A.] Little Alien, online unter <https://www.wunschliste.de/spielfilm/little-alien> (05. Oktober 2019).
[215] Vgl. *Nichols*, Introduction, 172-179
[216] Vgl. ebd. 31.
Der *observational mode* hat seine Wurzeln in den 1960er Jahren. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg kam es in Kanada, Europa und den Vereinigten Staaten zu wesentlichen Entwicklungen der Filmtechnik. Leichtere Kameras und tragbare Tonbandgeräte eröffneten neue Möglichkeiten der Mobilität und der direkten Interaktion. Dokumentarfilmer*innen nutzten diese, um gelebte Erfahrungen möglichst spontan und „authentisch“ zu beobachten. [Vgl. ebd. 172.]
[217] Vgl. ebd. 174.

mit einigen von ihnen Freundschaften.[218] Als gelernte Spielfilmregisseurin nahm sich Kusturica vor, bei ihrem ersten langen Dokumentarfilm szenisch zu arbeiten.[219] Sie verzichtete auf Interviews und einen Voice-Over-Kommentar, da diese filmischen Mittel das Publikum direkt adressieren. Stattdessen wollte sie „dem Wesentlichen im Film so nahe wie möglich [...] kommen“ und einen Film machen, der ohne künstlich erzeugte Stimmungen, Musik und Schnitte für sich sprechen kann.[220] Auf die emotionale Kraft von Musik verzichtet sie zwar nicht, doch sie nahm sich zum Ziel, eine Form zu finden, die dazu einlädt, sich mit den Inhalten und Erzählungen des Films auseinanderzusetzen und seine eigenen Schlüsse daraus zu ziehen. Denn laut Kusturica darf „der beobachtende Blick [...] nie urteilen, sondern dieser Blick soll ein Vermittler werden, der in seiner Klarheit die Geschichten von zwischenmenschlichen Konstellationen in einem direkten und intimen Kontakt zum Publikum spürbar macht.“[221]

2.6.3. Das österreichische Asylverfahren (Stand 2008)

Die Protagonist*innen des Films, Nura Bishar, Asha Abdirahman, Jawid Najafi, Alem Ghamari, Achmad Abdirahman und Ahmed Khodadadi, sind nach ihrer Flucht aus unterschiedlichen Krisenregionen der Welt in Österreich angekommen. Nach dem Stellen eines Asylantrages ist ihr Alltag geprägt von Ungewissheit und Warten. In LITTLE ALIEN wird immer wieder auf die laufenden Asylverfahren der Protagonist*innen verwiesen. So ist von einer „weißen Karte“, „Paragraph 8“ oder „VfGH“, dem Verfassungsgerichtshof, die Rede. Exemplarisch dafür gilt jene Szene, in der Alem und ein Freund sich eine Übersichtgrafik des österreichischen Asylverfahrens anschauen. Sie mutmaßen, an welcher Stelle im Verfahren sie sich gerade befinden (vgl. Abbildung 22). Dabei kommen auch Fehlinterpretationen gewisser Ausdrücke und ihre fehlenden Kenntnisse der zahlreichen möglichen Rechtswege zum Vorschein.[222] An dieser Stelle werden daher bestimmte Aspekte des österreichischen Asylverfahrens (zum Zeitpunkt des Filmdrehs) näher ausgeführt. Dieses ist streng geregelt und insbesondere für Laien und Menschen nichtdeutscher Muttersprache mit zusätzlichen Hürden verbunden. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass die rechtlichen Vorgaben bei weitem nicht in jedem Einzelfall eingehalten werden. Auch diesen Umstand dokumentiert der Film.[223]

---

[218] Im Interview mit Corinna Milborn hielt Kusturica fest: „Ich habe jetzt 20 Freunde mehr.“ [*Mobilefilm Produktion*, little alien, 7.]
[219] Vgl. Nina *Kusturica*, Über Grenzen – Eine Reflexion zu Little Alien. In: Aylin *Basaran*, Julia B. *Köhne*, Klaudija *Sabo* (Hg.), Zooming In And Out (Wien 2013) 236-253, hier 242.
[220] Vgl. Schiefer, Nina Kusturica.
[221] *Kusturica*, Grenzen, 244-247.
[222] Vgl. Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten, 00:25:39-00:26:37.
[223] Vgl. *Kusturica*, Little Alien, 00:26:37-00:27:49 und 01:18:04-01:21:28, sowie 01:12:59-01:14:48.

Abbildung 21: Achmad feiert seinen Geburtstag

Abbildung 22: Herausforderungen mit dem Asylverfahren

Um ein Asylverfahren beginnen zu können, ist ein (formloser) Antrag auf internationalen Schutz bei einem beliebigen Sicherheitsorgan zu stellen. Nach der Ankunft in einer Erstaufnahmestelle – im Film ist dies die niederösterreichische Kleinstadt Traiskirchen – fällt zunächst die Entscheidung über die Zulassung zum eigentlichen Verfahren. Dort erhalten Antragsteller*innen Infos über das Verfahren und die Betreuung und werden über ihre Rechte und Pflichten aufgeklärt. Die Behörden nehmen die persönlichen Daten der Asylwerber*innen auf und sammeln die vorgelegten Belege für die Fluchtgründe. Von allen Antragsteller*innen, die 14 Jahre oder älter sind, werden Lichtbilder angefertigt und Fingerabdrücke abgenommen, um sie mit der Eurodac-Datenbank, in der alle EU-Staaten Fingerabdrücke von irregulären Migrant*innen und Asylsuchenden speichern müssen, abzugleichen. Dies dient der Kontrolle, ob möglicherweise ein anderer Staat, der die Dublin II-Verordnung[224] unterzeichnet hat oder als sicherer Drittstaat gilt, für das Asylverfahren zuständig ist. Wird eine Person zum Verfahren zugelassen, erhält sie die sogenannte „Weiße Karte“ (offiziell: Aufenthaltsberechtigungskarte) und ist dadurch berechtigt, sich bis zum Abschluss des Verfahrens in Österreich aufzuhalten.

[224] Das Dubliner Übereinkommen ist ein völkerrechtlicher Vertrag und trat am 1. September 1997 in Kraft. Es wurde am 17. März 2003 durch die Dublin II-Verordnung, die alle EU-Mitgliedstaaten sowie die Schengen-Staaten Norwegen und Island (seit 29. März 2009 auch die Schweiz) anwenden, ersetzt. Seit 1. Jänner 2014 ist die Dublin III-Verordnung in Kraft. Das Dubliner Übereinkommen sieht vor, dass immer nur ein EU-Staat für ein Asylverfahren zuständig ist. Damit soll verhindert werden, dass Fremde nicht in mehreren Ländern gleichzeitig oder nach negativem Ausgang des Asylverfahrens in einem weiteren EU-Staat einen Asylantrag stellen (sogenanntes „Asyl-Shopping“). Die Zuständigkeit ist nach einer klaren Rangfolge von Kriterien geregelt, in der die Familienzusammenführung – insbesondere für unbegleitete minderjährige Flüchtlinge – ganz oben steht. Dennoch wird das Kriterium „erste Einreise“ in der Praxis am häufigsten angewandt, da grundsätzlich jener Staat zuständig ist, in den die Person nachweislich zuerst eingereist ist.
[Vgl. Bernd *Kasparek,* Europas Grenzen: Flucht, Asyl und Migration. Eine kritische Einführung (Berlin 2017) 38.
Vgl. Julian *Siegl*, Dubliner Übereinkommen. In: Martin *Große Hüttmann*, *Hans-Geor*g Wehling (Hg.), Das Europalexikon (Bonn 2009) 76-77. Die 2. und aktualisierte Auflage befindet sich online unter <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-europalexikon/> (07. Oktober 2019).]

Diese Karte ist stets bei sich zu führen. Mit der „Weißen Karte“ geht auch die Verlegung in eine Betreuungsstelle der Grundversorgung einher.[225]

Ab diesem Zeitpunkt läuft das weitere Verfahren in einer der Außenstellen des Bundesasylamtes, wo unbegleitete minderjährige Asylwerber*innen vom Jugendamt vertreten werden. Im Film begleiten wir Nura, die nach ihrem Umzug in einen Standort des Integrationshauses beim Jugendamt der Stadt Wien vorstellig wird.[226] Nun kommt es zum eigentlichen Asyl-Interview, das in einer von den Asylwerber*innen beherrschten Sprache zu absolvieren ist. Meist helfen Dolmetscher*innen. Beim Interview werden die Asylwerber*innen zu ihrer Flucht, den persönlichen Gründen und zur Fluchtroute befragt. Es wird geprüft, ob die Fluchtgründe der „wohlbegründeten Furcht vor Verfolgung“ im Sinne der Genfer Flüchtlingskonvention entsprechen.[227] Auf Basis der gesammelten Informationen wird entschieden, ob der/die Antragsteller*in Asyl erhält. Wird der Status als Flüchtling nicht zuerkannt, kann der sogenannte „Paragraph 8“ (des Asylgesetzes 2005) zu tragen kommen und dem/der Antragsteller*in subsidiärer Schutz gewährt werden.[228] Alternativ dazu ist auch die Vergabe einer anderen Form von „Bleiberecht“ möglich.[229]

Gegen einen negativen Bescheid kann Berufung eingelegt werden.[230] Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten von LITTLE ALIEN war als zweite Instanz der Asylgerichtshof zuständig, da dieser am 1. Juli 2008 den bis dahin bestehenden unabhängigen Bundesasylsenat ersetzte.[231]

---

[225] Vgl. Roland *Schönbauer*, Das Asylverfahren in Österreich (2005), online unter <http://www.lastexitflucht.org/againstallodds/factualweb/de/2.1/articles/2_1_1a_Asylverfahren_A.html> (08. Oktober 2019).

[226] Vgl. *Kusturica*, Little Alien, 00:55:40-00:57:23.

[227] „Artikel 1 der Genfer Flüchtlingskonvention definiert einen Flüchtling als Person, die sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsangehörigkeit sie besitzt oder in dem sie ihren ständigen Wohnsitz hat, und die wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung eine wohlbegründete Furcht vor Verfolgung hat und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann oder wegen dieser Furcht vor Verfolgung nicht dorthin zurückkehren kann.“ [*UNHCR Österreich*, FAQ Flüchtlinge, online unter <https://www.unhcr.org/dach/at/services/faq/faq-fluchtlinge> (04. Oktober 2019).]
Sollte auch nur eines der genannten Kriterien nicht zutreffen, wird dem Antrag auf internationalen Schutz nicht stattgegeben.

[228] Subsidiärer Schutz kann gewährt werden, insofern „eine Zurückweisung, Zurückschiebung oder Abschiebung des Fremden in seinen Herkunftsstaat eine reale Gefahr einer Verletzung von Art. 2 EMRK, Art. 3 EMRK oder der Protokolle Nr. 6 oder Nr. 13 zur Konvention bedeuten würde oder für ihn als Zivilperson eine ernsthafte Bedrohung des Lebens oder der Unversehrtheit infolge willkürlicher Gewalt im Rahmen eines internationalen oder innerstaatlichen Konfliktes mit sich bringen würde.“ [§ 8 Abs. 4 AsylG (2005).]
Dieser Status bietet eine befristete Aufenthaltsberechtigung sowie freien Zugang zum Arbeitsmarkt. Er wird für ein Jahr erteilt und kann auf Antrag um jeweils zwei Jahr verlängert werden, sofern sich die Situation im Herkunftsstaat und die Schutzwürdigkeit der Person nicht geändert haben. [Vgl. § 8 Abs. 4, § 9 AsylG (2005).]

[229] Vgl. *Caritas*, FAQs zum Thema Flucht und Asyl, online unter <https://www.caritas.at/hilfe-beratung/migrantinnen-fluechtlinge/faqs-zum-thema-flucht-und-asyl/> (04. Oktober 2019).

[230] Vgl. *Schönbauer*, Asylverfahren.

[231] In Folge der Verwaltungsgerichtsbarkeits-Novelle 2012 übernahm ab 1. Jänner 2014 das Bundesverwaltungsgericht die Aufgaben des Asylgerichtshofes. Mit dem Verwaltungsgerichtshof war wieder eine zusätzliche Instanz neben dem Verfassungsgerichtshof als höchste Instanz geschaffen worden. [Vgl.

Dadurch wurde die Möglichkeit der unabhängigen Prüfung erstinstanzlicher Bescheide abgeschafft. Der Asylgerichtshof stellte grundsätzlich die letzte Instanz in Asylverfahren dar. Als *ultima ratio* bestand weiterhin die Möglichkeit, eine außerordentliche Beschwerde beim Verfassungsgerichtshof einzureichen.[232]

2.6.4. Entwicklungen an der EU-Außengrenze

Kusturica hat sich dafür entschieden, dem Thema Grenzen ausreichend Platz im Film zu widmen, da die Vorgeschichten und Fluchtgründe der Protagonist*innen ausgeklammert wurden. Die Grenze war einerseits der Ort ihres ersten Kontakts mit dem „Traum Europa", andererseits beinhaltete dieser einen großen Vertrauensverlust. Denn wer ohne Geld und ohne Schleuser*in versucht, ins Innere von Europa zu gelangen, hat mit körperlichen und psychischen Misshandlungen zu rechnen.[233] Auch das Filmteam selbst war bei den Drehs in den Grenzregionen mit vermehrten Polizeikontrollen konfrontiert und stellte fest, dass viele europäische Behörden nicht daran interessiert sind, Flüchtlingen aus Kriegsgebieten zu helfen.[234]

Während sich die sechs Hauptpersonen des Films in Österreich befinden, sind Jawid, Juma und Ibrahim an den EU-Außengrenzen und suchen einen Weg, ihre Zielländer zu erreichen. Ihnen steht ein Grenzregime gegenüber, das aus einer aufgerüsteten Grenze, einer vorverlagerten Politik der Migrationskontrolle und einem internen System des Migrationsmanagements besteht.[235] An dieser Stelle erfolgt daher ein kurzer Rückblick auf die Entwicklungen hin zu diesem breit aufgestellten Grenzregime.

Während mit den Schengener Übereinkommen an den Binnengrenzen des Schengen-Raums Personenkontrollen wegfielen,[236] legten diese zugleich den Grundstein für eine Intensivierung der Kontrollen an den Außengrenzen. Die Ausführung der Überwachung blieb prinzipiell

---

Nationaler Kontaktpunkt Österreich im Europäischen Migrationsnetzwerk, Die Gestaltung der Asyl- und Migrationspolitik in Österreich (Wien 2015) 38-39.]

[232] [O.A.] Asylgerichtshof, online unter <https://www.rechteasy.at/wiki/asylgerichtshof/?print-posts=pdf> (04. Oktober 2019).

[233] Vgl. *Schiefer*, Nina Kusturica.

[234] Vgl. ebd.

[235] Vgl. *Kasparek*, Grenzen, 78.

[236] Am 14. Juni 1985 kam es im Luxemburger Grenzort Schengen zu einem Übereinkommen zwischen den Beneluxstaaten, Deutschland und Frankreich, um an den Binnengrenzen Kontrollen abzubauen. Das Schengener Durchführungsübereinkommen (SDÜ, auch Schengen II) trat am 26. März 1995 in Kraft. Es bildete sich der sogenannte Schengen-Raum, in dem an den Binnengrenzen feste Personenkontrollen entfielen. Im Laufe der Jahre unterzeichneten zunehmend mehr Länder das SDÜ und im Rahmen des Vertrags von Amsterdam (1999) ist der sogenannte „Schengen-Besitzstand" in den rechtlichen und institutionellen Rahmen der EU überführt worden. Dazu zählen eine Vielzahl von Ausgleichsmaßnahmen, um die „innere Sicherheit" zu wahren. [Vgl. Julian *Siegl*, Schengen. In: Martin *Große Hüttmann*, *Hans-Geor*g Wehling (Hg.), Das Europalexikon, (Bonn 2009) 294-296. Die 2. und aktualisierte Auflage befindet sich online unter <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-europalexikon/> (07. Oktober 2019).]

Zuständigkeit der nationalen Grenzbehörden, doch die EU setzte dem Primat der Sicherheit folgend gewisse Standards fest und richtete mit der Europäischen Grenz- und Küstenwache (Frontex) eine Agentur für das gemeinsame „Grenzmanagement“ ein. Es wurden verschiedene Datenbanken geschaffen, verknüpft und laufend erweitert, um einen Informationsaustausch aller kooperierenden Sicherheitskräfte ermöglichen zu können und die Unterscheidung zwischen „legalen“ und „illegalen“ Einreisen effizienter zu gestalten. Dazu zählen das Schengen-Informationssystem (SIS), das Visainformationssystem (VIS) und die europäische Datenbank aller Asylwerber*innen (Eurodac).[237]

Darüber hinaus galt zum Zeitpunkt der Dreharbeiten die Dublin II-Verordnung, die das Schengen-Abkommen flankiert. 2005 formulierte die Europäische Kommission eine neue Strategie des „Grenzmanagements“ unter dem Titel „Gesamtansatz zur Migrationsfrage“ (*global approach*). Neben der Grenze als Kontrolltechnik setzt dieses auf verstärkte Einflussnahme auf die Routen der Migration und die Staaten, durch die sie führen.[238] Dieser Ansatz der Externalisierung brachte Kooperationen mit Nachbarstaaten und anderen Ländern mit sich und sah proaktive Kontrollen jenseits des Schengen-Raums vor. So wurde eine vorgelagerte „Pufferzone“, ein *cordon sanitaire*, geschaffen.[239]

Damit wurde die Funktion der „Grenze als Sortiermaschine“[240] örtlich ausgeweitet und komplexer gestaltet. Statt einer klar definierten Linie, deren Überschreiten es zu kontrollieren galt, schuf das „EU-Grenzmanagement“ einen nicht eindeutig definierten Grenzraum, der teilweise bis in die Herkunftsländer potenzieller Flüchtlinge und Migrant*innen hineinreicht.[241]

2.6.5. Filminhalte

LITTLE ALIEN stellt in gewisser Weise eine Kompilation diverser Grenzsituationen dar und beschränkt sich nicht auf die Darstellung von politischen Grenzen als Demarkationslinien. Der Film weist vielmehr darauf hin, dass Personen mit oder ohne die notwendigen Dokumente überall auf politische Grenzen stoßen können. Der Aufenthalt in Europa entspricht einer ständigen Auseinandersetzung mit Grenzen, sei es mehrere Kilometer vor europäischem Territorium, an den eigentlichen EU-Außengrenzanlagen oder in der Wiener Innenstadt.[242] Dies soll anhand von zwei Filmszenen veranschaulicht werden.

---

[237] Vgl. Johannes *Krause*, Die Grenzen Europas. Von der Geburt des Territorialstaats zum Europäischen Grenzregime (Frankfurt a. M. 2009) 254-262.
[238] *Kasparek*, Grenzen, 61-62.
[239] Vgl. *Krause*, Grenzen, 308.
[240] Vgl. Steffen *Mau*, Grenzen als Sortiermaschine. In: Heinz *Kleger* (Hg.) Umstrittene Bürgerschaft. Grenzen, Identitäten und Konflikte (Potsdam 2011) 72-81.
[241] Vgl. *Kasparek*, Grenzen, 74.
[242] Vgl. *Kühnemund*, Topographies, 219-220.

2.6.5. Szene A: Die ukrainisch-slowakische Grenze

LITTLE ALIEN beginnt düster. Auf schwarzem Bild sind Krähen und ein vorbeifahrender Laster zu hören ehe in einer ruhigen Totale ein fast idyllisches Landschaftsbild erscheint. Zwei Grenzpfähle stehen vor einem dichten Wald. Einer ist in den Farben der slowakischen, der andere in den Farben der ukrainischen Nationalflagge angemalt. Es ist das Relikt einer einst weiten grünen Grenze zwischen den zwei Nachbarstaaten (vgl. Abbildung 23). Schnitt. Eine moderne Infrarotkamera erscheint im Bild und auf einem Bildschirm ist der Innenraum-Scan eines LKWs zu sehen. Wir befinden uns in der Grenzüberwachungsstation auf slowakischer Seite. Blinde Passagiere wurden keine gefunden. Die Geräuschkulisse vermittelt Büroatmosphäre und reges Arbeiten an Computern. Einer der Grenzoffiziere führt das Filmteam durch schmale Gänge und präsentiert die modernste Grenzüberwachungstechnologie. Doch die Kamera ignoriert den Beamten, er ist nur auf der Audio-Ebene präsent. Auf diversen Bildschirmen erscheinen Live-Aufnahmen von Nachtsichtgeräten, die die Grenze im Blick haben. Es sind Szenen von Menschen, die dabei sind, die Grenze zu überqueren und lediglich als geisterhafte Silhouetten erscheinen. Während eine Patrouille zugreift, zoomt die Kamera langsam auf das zunehmend verpixeltere Überwachungsbild (vgl. Abbildung 24).

- This is the best proof material we can get. This is the time when they catch the migrants. It's very easy. That's the picture in complete darkness, so that's the point of that thermal camera. It's quite amazing.
- It's the end of the trip.
- For them.[243]

Abbildung 23: Grüne Grenze zwischen der Slowakei und Ukraine

Abbildung 24: Überwachungsbild der Grenzpolizei

Kusturica arbeitet in dieser ersten Szene einen Kontrast zwischen der malerischen Atmosphäre einer grünen Grenze und der panoptisch überwachten EU-Außengrenze heraus. Migrant*innen sind lediglich als grobe Pixel auf Überwachungskameras zu sehen. Sie illustriert dadurch, dass die Technisierung der Grenzkontrollen mit einer Entmenschlichung einhergeht. Durch die

[243] *Kusturica*, Little Alien, 00:00:00-00:02:16.

Fernsteuerung der Grenzüberwachungstechnologie (*remote control*[244]) entsteht eine kühle Distanz und der Mensch kommt als Mensch gar nicht erst ins Bild.[245]

Diese Entmenschlichung findet nicht nur auf der Seite der Überwachten, sondern auch auf der Seite der Wächter*innen statt. Kusturica vermittelt uns diesen Umstand durch die visuelle Abwesenheit der Grenzbeamt*innen. Sie schafft das Bild eines entpersonalisierten Kontrollsystems, das sich den Protagonist*innen an den EU-Außengrenzen in den Weg stellt.[246] Auch die in ruhigen Totalen gefilmten Grenzanlagen Ceutas und Melillas entsprechen ganz dieser Intention.[247] (Vgl. Abbildung 25 und 26)

Nach der Anfangsszene in der Slowakei wechselt die Szenerie an die Südgrenzen der EU und von dort ins Erstaufnahmezentrum in Traiskirchen. Der Film gibt somit einen Einblick in die Vielfalt und Komplexität des europäischen Grenzregimes. Ganz im Sinne Johannes Krauses wird die EU-Grenze nicht als klar fixierte Linie dargestellt, sondern als eine weit gespannte Zone, die bis in den Alltag hineinreicht.[248] Sie manifestiert sich in Form von Stacheldrahtzäunen und Überwachungskameras, aber auch in Form von Rückreiseangeboten, Passkontrollen oder ärztlichen Untersuchungen. Letztere thematisiert LITTLE ALIEN anhand der Altersfeststellung von unbegleiteten minderjährigen Flüchtlingen in der Erzählung Ahmeds.

Abbildung 25: Grenzanlage am Mittelmeer

Abbildung 26: Grenzanlage einer spanischen Exklave

[244] Der Begriff *remote control* verweist auf die Externalisierung der Grenze. Einerseits wird über den Standort der Grenze hinaus und andererseits von nicht-staatlichen Unternehmen (z.B. Passkontrollen durch Airlines) ein „Grenzmanagement“ betrieben. [Vgl. *Walters*, Border/Control, 193-194.]
Gleichzeitig kann der Begriff für die ferngesteuerte Überwachung der EU-Außengrenzen verwendet werden.

[245] Vgl. Maria *Schwertl*, Die Entmenschlichung der Grenze. Zur Bedeutung von Technisierung im EUropäischen Migrations- und Grenzregime. In: movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies, Vol. 4, Issue 2 (2018) 77-102.

[246] Vgl. *Kusturica*, Grenzen, 245.

[247] Vgl. *Kusturica*, Little Alien, 00:52:38-00:53:13.

[248] Vgl. *Krause*, Grenzen, 316.

2.6.5. Szene B: Altersfeststellung

Ahmed und seine Freunde treffen sich in der Kebabstube von Traiskirchen. Sie haben bereits ein erstes Gespräch im Erstaufnahmezentrum hinter sich und warten auf die Nachricht, ob ihre Asylverfahren beginnen können. Einer der Freunde berichtet, dass sein Alter falsch angegeben wurde. Er vermutet einen Übersetzungsfehler, doch ihm droht die Abschiebung. Mühsam rechnen die Jugendlichen das Alter aus und haben dabei ihre Probleme mit den unterschiedlichen Zeitrechnungen in Afghanistan und Österreich.[249]

Am Ende des Films ist es schließlich Ahmed, der aus Österreich nach Griechenland abgeschoben wurde.[250] Einer der Gründe war eine in Linz vorgenommene ärztliche Altersfeststellung, denn als volljährig erklärte Personen können im Rahmen des Dublin II-Abkommens eher in andere europäische Länder zurückgeschickt werden.[251]

Die Aussagekraft der Altersfeststellungen ist nach wie vor umstritten und es existiert keine wissenschaftlich abgesicherte Methode, die das Lebensalter von Heranwachsenden eindeutig bestimmen kann. Es können nur Schätzungen vorgenommen werden.[252] Während die Kriterien des Prüfverfahrens durchaus in Frage zu stellen sind und zurecht von diversen NGOs kritisiert werden, stellt das Messverfahren an sich eine Form der selektiven Bio-Macht dar und bezweckt eine politische Unterscheidung. Denn anhand der biologischen Ausstattung einer Person wird über „Legitimität“ und „Illegitimität“, Inklusion und Exklusion entschieden.[253] Auf Basis des biologischen Alterns wird eine klare Normgrenze gezogen und es wird definiert, wer welche Rechte beanspruchen darf und wer nicht, ja letztlich auch, wer sich erneut Menschenrechtsverletzungen aussetzen oder gar den Tod erwarten muss.[254]

---

[249] Vgl. *Kusturica*, Little Alien, 00:27:49-00:29:05.
[250] Vgl. ebd. 01:24:40-01:26:05.
[251] Vgl. [O.A.] Altersfeststellung, online unter <http://www.littlealien.at/glossar.html> (08. Oktober 2019).
[252] Vgl. Pieter J. J. *Sauer*, Alf *Nicholson*, David *Neubauer*, Age determination in asylum seekers: physicians should not be implicated. In: European Journal of Pediatrics, Vol. 175, Issue 3 (March 2016) 299-303, hier 300-301. DOI: 10.1007/s00431-015-2628-z
[253] Vgl. Michaela *Ralser*, Die Illegitimen. Grenz- und Migrationsregime in biopolitischer Perspektive. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Vol. 41, Supplement 3 (November 2016) 63-77, hier 73. DOI: 10.1007/s11614-016-0239-1
[254] Vgl. *Ralser*, Illegitimen, 73.

2.7. DIE 727 TAGE OHNE KARAMO

DIE 727 TAGE OHNE KARAMO präsentiert sich als „ein Liebesfilm gegen das Gesetz“[255] und ist eine kollektive Erzählung von Kämpfen um die Daseinsberechtigung von Liebenden aus einem Drittstaat. Die Regisseurin Anja Salomonowitz musste nach ihrem Achtungserfolg KURZ DAVOR IST ES PASSIERT (2006) ungewollt viel Zeit vergehen lassen, bis sie erneut einen Kinofilm drehen konnte. Ihr Konzept eines Films über binationale Paare[256] mit dem Arbeitstitel HEARTBREAKERS ist von diversen Förderstellen abwechselnd angenommen oder abgelehnt worden.[257] Somit war stets genug Geld vorhanden, um weiterzuarbeiten, aber nicht genug Geld, um die Hauptdrehphase zu beginnen. Mehrere Zusagen gleichzeitig waren dafür nötig. Bis dorthin wurden ca. 150 Recherche-Interviews geführt, in denen Menschen über ihre Erfahrungen einer binationalen Beziehung zu Wort kamen. Dieses umfangreiche Recherchematerial floss auch in die Entwicklung des Spielfilms SPANIEN (2012, Regie: Anja Salomonowitz) ein. Eine der Hauptfiguren darin ist ein Fremdenpolizist, der Scheinehe-Kontrollen durchführt. Aus der Sorge heraus, dass der Dokumentarfilm über binationale Paare nicht zustande kommen würde, war SPANIEN entstanden. Doch noch vor dessen Premiere konnten die Dreharbeiten zu DIE 727 TAGE OHNE KARAMO beginnen.[258]

Das Recherchematerial hatte gezeigt, dass viele Geschichten unabhängig vom sozioökonomischen Hintergrund der interviewten Personen an bestimmten Stellen Parallelen aufweisen: der Wille schnell zu heiraten, das langwierige Auftreiben der notwendigen Dokumente, die Herausforderung Deutsch zu lernen, die Schwierigkeit ausreichend Geld zu verdienen oder die Trennung aufgrund zu großen Drucks. Die Regisseurin hatte daher beschlossen, die filmische Erzählung in diverse Elemente aufzuteilen und jeden Abschnitt mit einem anderen Paar darzustellen. Während der Dreharbeiten sollten sich die Paare in der jeweiligen Situation befinden, die sie im Film repräsentieren. So entstand ein Reigen an Erzählungen vom ersten Kennenlernen über die Hochzeit, damit verbundenen behördlichen Auflagen und die Pflichten danach bis hin zur (potenziellen) Trennung.[259]

---

[255] *Amour Fou*, Die 727 Tage ohne Karamo, Presseheft, 1, online unter <https://www.anjasalomonowitz.com/jart/prj3/salomonowitz/data/uploads/presse/karamo/Karamo_Presseheft.pdf> (04. Oktober 2019).

[256] Salomonowitz konzentrierte sich ausschließlich auf Beziehung von Menschen aus der EU mit einer Person aus einem Drittstaat.

[257] DIE 727 TAGE OHNE KARAMO konnte letztlich mit der finanziellen Unterstützung des Filmfonds Wien, des Filmstandorts Austria, der Innovative Film Austria, des Zukunftsfonds der Republik Österreich, des ORF (Film/Fernseh-Abkommen) und des EU-Programms MEDIA hergestellt werden.

[258] Vgl. Karin *Schiefer*, Anja Salomonowitz: DIE 727 TAGE OHNE KARAMO (Jänner 2013), online unter <http://www.austrianfilms.com/jart/prj3/afc-new/main.jart?reserve-mode=reserve&rel=de&content-id=1422972471829&j-cc-id=1353482963740&j-cc-node=artikel> (20. Oktober 2019).

[259] Vgl. *Schiefer*, Anja Salomonowitz.

Auch wenn im Vorfeld eine klare Struktur vorhanden war, wurde diese im Schnitt verworfen. Zunächst waren die Geschichten der Paare ineinander verwoben, doch in der Zusammenarbeit mit Petra Zöpnek, die zuvor bei diversen Kinodokumentarfilmen als Schnittmeisterin tätig war, ergab sich eine chronologisch aneinandergereihte Struktur. Die Hürden des Fremdenrechts bildeten den roten Faden und wurden aus dem Off von Angela Magenheimer, der Obfrau der *Initiative Ehe ohne Grenzen*, eingesprochen.[260]

2.7.1. Filmveröffentlichungen und Rezeption

2013 wurde Anja Salomonowitz mit DIE 727 TAGE OHNE KARAMO zum Forum des internationalen Films der *Berlinale* eingeladen, wo er am 8. Februar seine Uraufführung feierte. Der von *Amour Fou* produzierte Film lief anschließend auf der *Diagonale* in Graz und insgesamt auf über zwanzig Filmfestivals hauptsächlich in Europa. Auf dem *Jihlava International Documentary Filmfestival* wurde er mit dem *Silver Eye Award* für den besten langen Dokumentarfilm prämiert.

Für die Kino:Class 2013, die Schulvorstellungen der Diagonale in Graz, erstellte Daniela Ingruber Unterrichtsmaterialien zum Film.[261] Darin wird eine Bearbeitung des Films für Jugendliche ab 16 Jahren in den Fächern Sozialkunde, Politische Bildung, Geographie, Religion/Ethik, Deutsch, Philosophie und Bildnerische Erziehung empfohlen. Das hohe Alter ergibt sich aus der Auseinandersetzung mit einem anspruchsvollen rechtlichen Hintergrund und der streng komponierten Filmsprache, ohne die ein umfangreiches Verständnis nur schwer möglich scheint.

In den österreichischen Kinos startete der Film regulär am 6. September 2016 und konnte 1.653 Tickets verkaufen.[262] Bei Filmvorführungen in kleineren Runden sticht jene vom 22. Oktober hervor. Im Rahmen der 10-Jahres-Feier der *Initiative Ehe ohne Grenzen* wurde ein Filmabend mit anschließender Podiumsdiskussion im Wiener Votiv-Kino organisiert.[263] Seit 29. August 2014 ist der Film auch auf DVD erhältlich. Online kann er auf www.flimmit.com und www.universcine.de gestreamt werden.

---

[260] Vgl. *Schiefer*, Anja Salomonowitz.

[261] Vgl. Daniela *Ingruber*, Die 727 Tage ohne Karamo. Dokumentarfilm von Anja Salomonowitz, online unter <http://www.kinomachtschule.at/data/727tageohnekaramo.pdf> (04. Oktober 2019).

[262] Vgl. [O.A.] Die 727 Tage ohne Karamo, online unter <https://www.filmfonds-wien.at/filme/die-727-tage-ohne-karamo/kino> 04. Oktober 2019.

[263] Vgl. Anja *Salomonowitz*, News Archiv, online unter <https://www.anjasalomonowitz.com/jart/prj3/salomonowitz/main.jart?rel=de&content-id=1549969633178&reserve-mode=active> (04. Oktober 2019).

2.7.2. Die Herausforderungen des Fremdenrechts für binationale Paare

Verweise auf das Fremdenrecht, sowie die Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetze ziehen sich wie ein roter Faden durch den Film. Die in der Folge beschriebenen Vorgaben sind nach wie vor in Kraft und wurden teilweise noch verschärft (Stand: September 2019).

Am 1. Jänner 2006 trat in Österreich ein neues Fremdenrecht in Kraft. Dieses sieht vor, dass Ehepartner*innen aus einem Drittstaat ihre Niederlassungsbewilligung vom Herkunftsland aus zu beantragen haben und dort die Entscheidung der österreichischen Behörden abwarten müssen.[264] Nur wer nach Österreich „legal" eingereist ist und sich hier „legal" aufhält, kann in Österreich einen Antrag stellen. Durch diese Maßnahme werden zahlreiche Ehepaare auf unbestimmte Zeit getrennt und haben mit vermehrten Kosten zu rechnen, denn nicht jedes Land kann eine österreichische Auslandsvertretung aufweisen. In manchen Fällen müssen sich Antragsteller*innen großen Gefahren aussetzen, da sie ihr Land beispielsweise aufgrund von Verfolgung verlassen haben und für die Antragstellung samt Wartezeit bis zur Entscheidung dorthin zurückkehren müssen.[265]

Damit der/die Ehepartner*in aus einem Drittstaat eine Niederlassungsbewilligung bekommt, muss der/die Österreicher*in ein Mindesteinkommen von 1.255,89 Euro netto vorweisen.[266] Pro Kind kommen weitere 130 Euro hinzu und beträgt die monatliche Miete über 267 Euro, ist auch die anfallende Differenz zu addieren. Da der/die Ehepartner*in aus einem Drittstaat erst nach Erhalt der Niederlassung in Österreich arbeiten darf, kann er/sie sich zunächst nicht an diesen Vorgaben beteiligen. Geringverdienenden ist somit de facto ein Zusammenleben verwehrt. Insbesondere Frauen, und vor allem Mütter, die in der Regel weniger verdienen als Männer, werden durch diese Regelung benachteiligt.[267]

Eine weitere Voraussetzung für die erstmalige Antragstellung auf einen Aufenthaltstitel ist ein bestandener Deutschtest (A1-Niveau). Seit 2011 sieht das Niederlassungsgesetz vor, dass bei der Antragstellung auf einen Aufenthaltstitel gewisse Deutschkenntnisse nachzuweisen sind.[268] Diese Neuerung wird im Film als die Regelung „Deutsch vor Zuzug" benannt. Da es in manchen Ländern keinen Zugang zu Deutschinstituten gibt, ist auch diese Anforderung für bestimmte Paare mit einem besonderen Kosten- und Zeitaufwand verbunden. Ist der

---

[264] § 11 NAG.

[265] Vgl. [O.A.] Ehe ohne Grenzen (Jänner 2013), online unter <https://web.archive.org/web/20130627202118/http://ehe-ohne-grenzen.at/> (04. Oktober 2019).

[266] Fremde müssen prinzipiell feste und regelmäßige eigene Einkünfte vorweisen können, die eine Lebensführung ohne Inanspruchnahme von Sozialhilfeleistungen ermöglichen. Die Richtsätze (für Ehepaare) entsprechen § 293 ASVG.

[267] Vgl. [O.A.] Ehe ohne Grenzen (Jänner 2013), online unter <https://web.archive.org/web/20130627202118/http://ehe-ohne-grenzen.at/> (04. Oktober 2019).

[268] § 21a NAG.

Aufenthaltstitel genehmigt, gilt dieser zunächst für ein Jahr. Anschließend kann er um ein zweites Jahr verlängert werden. In der Zwischenzeit, also innerhalb von 2 Jahren, ist ein weiterer Deutschtest (A2-Niveau) zu absolvieren.[269] Werden diese Auflagen nicht erfüllt oder wird eine Verwaltungsstrafe ab 1.000 Euro verhängt, kann es zu einer Ausweisung kommen. Diese geht mit einem zweijährigen Rückkehrverbot in den gesamten Schengen-Raum einher.[270] Kritiker*innen des neuen Fremdengesetzes sprachen auch von einem Generalverdacht, unter den binationale Ehepaare gestellt würden. Denn mit dem neuen Gesetz wurden die Standesämter in die Pflicht genommen, Informationen über geplante Eheschließungen zwischen Österreicher*innen und Drittstaatsangehörigen an die Fremdenpolizei weiterzuleiten.[271] Im Film ist davon die Rede, dass die österreichische Fremdenpolizei auch bei Hochzeiten zugreift. Angela Magenheimer berichtet von einem Bräutigam, den Polizist*innen im Rahmen der Trauung aufgriffen und in Schubhaft nahmen.[272] Währenddessen sehen wir in *slow motion* wie Hochzeitsfotos eines binationalen Paares samt Freund*innen geschossen werden. (Vgl. Abbildung 27)

Ein Kuriosum ergibt sich aus der Verbindung mit EU-Recht. Für Paare aus anderen EU-Ländern mit einer Person aus einem Drittstaat gelten die geschilderten Regelungen nicht. Österreicher*innen sind daher gegenüber anderen EU-Bürger*innen benachteiligt. Selbst Harald Vilimsky von der FPÖ gab sich ob dieser Inländerdiskriminierung überrascht.[273]

Die Änderungen des Fremdenrechts schlugen sich auch in der Statistik nieder. Während 2004 der Anteil an binationalen Ehen (EU-Bürger*innen mit eingerechnet) noch bei 25,7 Prozent aller Eheschließungen lag, sank der Wert im Folgejahr auf 17,7 Prozent.[274]

2.7.3. Der dokumentarische Modus des Films und Filminhalte

Anja Salomonowitz hat politische Grenzen als Thema und Schauplatz bereits in ihrem 2006 erschienenen Film KURZ DAVOR IST ES PASSIERT behandelt. Die Regisseurin lässt darin die Geschichten von Opfern internationalen Frauenhandels an fünf potenziellen „Tatorten" (Grenze, Eigenheim, Bordell, Konsulat und Taxi) nacherzählen. Doch nicht die Betroffenen selbst kommen zu Wort oder erscheinen im Bild, sondern Männer und Frauen, die mit diesen

[269] § 77 NAG.
[270] Vgl. [O.A.] Ehe ohne Grenzen (Jänner 2013), online unter <https://web.archive.org/web/20130627202118/http://ehe-ohne-grenzen.at/> (04. Oktober 2019).
[271] Vgl. [O.A.] Vom Standesamt zur Fremdenpolizei (11. Jänner 2007), online unter <https://www.derstandard.at/story/2675447/vom-standesamt-zur-fremdenpolizei> (07. Oktober 2019).
[272] Vgl. Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten, 00:22:40-00:23:23.
[273] Vgl. Vgl. Simon *Rosner*, Wo die Macht der Liebe endet. In: Wiener Zeitung, 6. September 2013, 13.
[274] Vgl. ebd. 12.

Orten in Verbindung stehen. So werden in der ersten Episode dem Zollbeamten eines Grenzübergangs die Worte einer Frau in den Mund gelegt, die von ihrem Freund in die „Illegalität“ getrieben und zur Prostitution gezwungen wurde.

Mit diesem Film hat Anja Salomonowitz, die an den Filmakademien in Wien und Berlin studierte und als Assistentin von Ulrich Seidl lernte, eine Gratwanderung zwischen fiktiven und nicht-fiktiven Elementen absolviert. So verweist Niney auf das verwirrende Dispositiv hin, das hier erfunden wurde. Einerseits stehen die Gefilmten für sich selber, andererseits für jemand völlig anderen. So ergibt sich ein Spiel mit den Genres Dokumentarfilm und Spielfilm, deren Charakteristiken miteinander verbunden werden.[275]

Indem Salomonowitz ohne Schauspieler*innen arbeitet, doch die Protagonist*innen der Erzählungen nicht zeigt, lenkt sie den Fokus von den Opfern weg auf die Ursachen und Hintergründe für Menschenhandel. Die geltenden Einwanderungs- und Aufenthaltsgesetze geraten in den Blick, da diese in vielen Fällen die betroffenen Frauen in die Unsichtbarkeit drängen und damit ihre Verletzlichkeit sogar noch erhöhen.[276]

Ähnlich, doch nicht so radikal, geht Salomonowitz in DIE 727 TAGE OHNE KARAMO vor. Sie greift erneut auf kollektive Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit dem Fremdenrecht zurück und macht unterschiedliche Biographien zum Ausgangspunkt. Doch in DIE 727 TAGE OHNE KARAMO kommen die Betroffenen selbst zu Wort und ihre jeweiligen Geschichten stehen exemplarisch für ein übergeordnetes Narrativ. Der Fokus wird auch hier auf die exkludierenden Strukturen des Rechts und die Hürden der Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetze gelenkt.

Um die Erfahrungen der Paare nicht als individuelle Berichte darzustellen, setzte Salomonowitz auf eine besondere Inszenierung. Sie ästhetisierte und überhob bestimmte Alltagsszenen der zwanzig Paare, die im Film zu sehen sind und betonte dadurch nicht nur die Surrealität der Inhalte, sondern auch die Absurdität der dargestellten Politik der Grenze. Monotone Aufzählungen – etwa der Anzahl an Hemden, Leintüchern, Jacken und Hosen, die eine Frau bügeln muss, um das gesetzlich vorgeschriebene Nettoeinkommen vorweisen zu können – spiegeln den Druck und Zwang wider, der von den Rechtsvorschriften ausgeht.[277] Schnell ins Auge springt eine homogene Farbgestaltung des Settings (vgl. Abbildung 28).

Bereits ihre vorherigen Filme hat Salomonowitz in bestimmte Farbtöne getaucht. In DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN (2003) waren weiße und helle Farbtöne bestimmend, in SPANIEN waren es Erdtöne und in KURZ DAVOR IST ES PASSIERT bekam jede Episode

[275] Vgl. *Niney*, Wirklichkeit, 220.
[276] Vgl. *Kühnemund*, Topographies, 176.
[277] Vgl. *Salomonowitz*, Die 727 Tage ohne Karamo, 00:51:25-00:52:51.

eine andere Farbe. Für DIE 727 TAGE OHNE KARAMO suchte Salomonowitz nach hellen Farben, die nach ihrem Empfinden ein Gegengewicht zu der beklemmenden Atmosphäre der Inhalte schaffen und ein Gefühl von Mut vermitteln sollten. Da in einigen der Wohnungen der Paare bereits Gelbtöne vorhanden waren, wurde mit diesen weitergearbeitet. Für die Drehs wurden in Zusammenarbeit mit der Kostümbildnerin Tanja Hausner Wohnelemente und Kleiderstücke neu arrangiert oder bewusst modifiziert.[278]

Auch auf der auditiven Ebene schafft die Regisseurin immer wieder Distanz durch verfremdende Effekte. In manchen Szenen sind keine Originaltöne zu hören, nur bestimmte Geräusche sind nachsynchronisiert und vertont. In anderen Szenen wiederum werden einzelne Originaltöne aufgegriffen und zu einer neuen Melodie orchestriert.

Durch den Ansatz, auf ein Kollektiv zu bauen und die Szenen zu überhöhen, identifiziert sich das Publikum nicht mit den Personen und es kommt zu keiner emotionalen Betroffenheit. Doch der Film schafft auch keine kühle Distanz, sondern solidarisiert sich mit den binationalen Paaren, indem ausschließlich sie zu Wort kommen und die Behördenseite bewusst ausgeklammert wird. Salomonowitz war es wichtig, die Betroffenen nicht zu Opfern zu stilisieren und Mitleid zu erzeugen. Sie wollte keinen „jammernden Film machen, sondern einen starken und widerständigen Film“, so die Regisseurin.[279]

Auf der Ebene des Profilmischen verzichtet die Regisseurin auf jegliche sichtbare Repräsentation der Grenze, Hauptdrehorte waren private Räumlichkeiten. Doch die politische Trennung in Form gesetzlicher Vorschriften ist auf der filmischen Ebene omnipräsent. Der Umstand der Nichtsichtbarkeit struktureller Separation gelangt dadurch in den Fokus.

Abbildung 27: Hochzeit eines binationalen Paares

Abbildung 28: Homogene Farbgestaltung

2.7.3. Szene A: Scheinehekontrolle

Eine Frau liegt auf ihrer Wohnzimmercouch. Sie ist in eine zitronengelbe Decke eingehüllt, trägt ein gelbes T-Shirt und im Bild sind zahlreiche Wohnelemente in Gelbtönen zu sehen.[280]

---

[278] Vgl. *Schiefer*, Anja Salomonowitz.
[279] *Schiefer*, Anja Salomonowitz.
[280] Es handelt sich dabei um Natalie Deewan. Sie war 2006 Teil des Kurzfilms DIE LISTE, der von Mitgliedern der *Initiative Ehe ohne Grenzen* gestaltet wurde, um nach der Fremdenrechtsnovelle 2006 auf die

Die Türglocke klingelt. Sie setzt sich langsam auf und horcht aufmerksam. Es klingelt erneut, kurz darauf ein drittes Mal. Die Frau steht auf und geht zur Wohnungstür, während ihr die Kamera folgt. In der Zwischenzeit ist die Stimme Angela Magenheimers aus dem Off zu hören. Sie erzählt von den gängigen Irrtümern binationaler Paare, dass mit der Hochzeit oder dem Erhalten des Aufenthaltstitels alles gut wäre. Stattdessen seien nach wie vor zahlreiche Auflagen zu erfüllen: Ein bestimmtes Einkommen sei vorzuweisen und Deutschprüfungen zu absolvieren. Auch die Fremdenpolizei könne jederzeit zur Kontrolle in die Privatwohnung kommen.[281]

Die Frau, Natalie Deewan, ist an der Tür angekommen. Sie schaut durch den Türspion und spricht direkt zum Publikum. Sie schildert, dass ein Herr draußen steht, der sich als Kriminalpolizist vorstellt. Sie entriegelt die Schlösser und öffnet die Tür, doch draußen steht niemand. Ein Kriminalpolizist ist nicht zu sehen (vgl. Abbildung 29). In der Folge führt Natalie Deewan die Begegnung mit dem Fremdenpolizisten weiter aus. Er ist zur Scheinehekontrolle gekommen und wird in die Wohnung gelassen. Diverse Zimmer werden begutachtet, die Kleidung auf dem Wäscheständer wird in Augenschein genommen und Natalie Deewan gefragt, wo sich ihr Mann aufhält. Die Frau zeigt sich auch in der nachgestellten Szene sehr überrascht ob der Unwissenheit des Beamten. Sie macht keinen Hehl daraus, dass sie ihm in der ursprünglichen Situation auf zynische Art geantwortet hat, dass ihr Mann, ein Koch, um elf Uhr vormittags am Arbeitsplatz zu sein hat. Natalie Deewans Emotionen wirken, als ob sich die erzählte Situation vor der Kamera soeben begeben würde (vgl. Abbildung 30). Sie gestikuliert wild und schildert die hitziger werdende Konfrontation mit dem Beamten. Schließlich knallt Natalie Deewan die Tür zu. Schnitt. Der filmische Reigen wird fortgesetzt.[282]

Salomonowitz setzt in dieser Szene auf eine besondere Form des *reenactments*. Einerseits besteht dieses zu einem wesentlichen Teil aus einer Plansequenz, andererseits verfremdet sie die detailgetreu nachgeahmte Situation durch die Abwesenheit des Fremdenpolizisten und die direkte Adressierung des Publikums. Darüber hinaus erhöht sie die Inszenierung durch die ausgewählte Farbgestaltung des Vorfilmischen und die strenge Bildkomposition.

Neben wesentlichen Aspekten des weiter oben geschilderten dokumentarischen Modus zeigt sich in der Szene mit Natalie Deewan auch die besondere Darstellung politischer Grenzen. Es wurde bereits angemerkt, dass eine Politik der Grenze und politische Grenzen auf unterschiedliche Personen auf unterschiedliche Weise wirken. DIE 727 TAGE OHNE

Verschlechterung der rechtlichen Situation von binationalen Paaren hinzuweisen. [Vgl. Ehe ohne Grenzen, Die Liste, 39 Minuten, online unter <http://austria.kanalb.org/clip.php?clipId=1499> (04. Oktober 2019).]

[281] Vgl. *Salomonowitz*, Die 727 Tage ohne Karamo, 00:40:39-00:41:08.

[282] Vgl. ebd. 00:41:08-00:44:32.

KARAMO verweist darauf, dass durch eine nähere Bestimmung der zu kontrollierenden Zielgruppe die Grenze personalisiert wird. In diesem Fall handelt es sich um Paare zwischen Personen aus der EU und Drittstaaten. Die Kontrolle wird zum Akt, „der zielgenau eingesetzt werden und nach Bedarf aktiviert und deaktiviert werden kann; Grenze wirkt dabei als punktuelles Verhältnis – und nicht als unverrückbare Linie im Raum, die alle erfasst.“[283]

Die Kontrollen des Grenzregimes können prinzipiell immer und überall, weit entfernt von der Staatsgrenze oder im Schlafzimmer einer Privatwohnung vollzogen werden. Die politische Grenze ist ubiquitär. Dadurch ist die Grenze im Alltag jener Personen, die verstärkt mit Kontrollen zu rechnen haben, immer präsent. Angela Magenheimer drückt dies in den folgenden Worten aus: „Bis zum Erhalt des Daueraufenthaltstitels nach fünf Jahren und einer positiven Deutschprüfung, sitzt das Fremdenrecht immer mit auf der Wohnzimmercouch und muss bei allen Lebensentscheidungen mitgedacht werden.“[284]

Doch trotz dieser Omnipräsenz des Fremdenrechts sind weder Fremdenpolizist*innen, noch andere Exekutivkräfte des Rechtsstaates im Film zu sehen. Salomonowitz hat sich bewusst gegen Interviews und Szenen mit Beamt*innen des Innenministeriums oder der Wiener Behörde für Einwanderung und Staatsbürgerschaft (MA35) entschieden. Einerseits hätten die Beamt*innen dem Publikum als „das personifizierte Böse“ dienen und die Missstände auf sie abgewälzt werden können. Andererseits betrachtet die Regisseurin sie als Teile eines bestimmten Systems, das binationalen Paaren z.B. aus ökonomischen oder sprachlichen Gründen die Liebe verwehrt und das sich scheinbar bewusst hinter schwer durchschaubaren Gesetzestexten, bürokratischen Strukturen und einer kryptischen Behördensprache verbirgt.[285]

Dieser Ansatz wurde auch in der Szene mit Natalie Deewan umgesetzt. Der Fremdenpolizist ist nicht zu sehen. Durch seine visuelle Abwesenheit erscheint der Rechtsstaat als Phantom und gesichtsloser Apparat. Er ist ein „Geist“, der nicht für alle sichtbar ist, aber dennoch die Wohnung der Nachbarin jederzeit inspizieren kann. Darin liegt der „Horror“ dieser Szene.

Abbildung 29: *Reenactment* einer Scheinehekontrolle (1)

Abbildung 30: *Reenactment* einer Scheinehekontrolle (2)

[283] *Komlosy*, Sichtbarkeit, 102-103.
[284] *Amour Fou*, Die 727 Tage ohne Karamo, 7.
[285] Vgl. *Schiefer*, Anja Salomonowitz.

2.7.3. Szene B: Das Scheitern am Fremdenrecht

Ein Mann sitzt alleine zuhause am Küchentisch. Er schaut in die Kamera, spricht aber nicht (vgl. Abbildung 31). Aus dem Off ertönt die Stimme Angela Magenheimers: „Und das ist jetzt der Odyssee letzter Teil. Falls man sich dann nämlich irgendwann mal wieder trennen möchte, ist das leider auch urkompliziert.“ Schnitt. In der nächsten Einstellung beginnt eine Frau, über die Praktiken der Fremdenpolizei zu sprechen.[286] (Vgl. Abbildung 32) Aufgrund eines Verdachts – „schwarz, raucht Haschisch oder nimmt andere Drogen“ – würden Fremde verhaftet. Sie schildert, wie sie zunächst dem Irrglauben unterlegen war, dass die Polizei ihr „Freund und Helfer“ sei und sie nach der Bitte um Hilfe, ihren verschwundenen Mann zu suchen, mit den rassistischen Äußerungen eines Polizisten konfrontiert war. Sie wurde vielmehr selbst kontrolliert und erfuhr letztlich, dass ihr Mann sich zu jener Zeit in Untersuchungshaft befand. In der Folge wechseln die Einstellungen zwischen der Frau und dem Mann. Er schildert die Abhängigkeit von seiner Partnerin und die damit einhergehende Unsicherheit, sie spricht über die Verquickung von Recht und Privatsphäre. Denn im Moment einer Scheidung könnte über die Zukunft des/der Drittstaatsangehörigen entschieden werden. Verdient er/sie zu wenig Geld – 2013 musste ein Mindesteinkommen von 837 Euro netto monatlich vorgewiesen werden[287] – droht die Abschiebung. Die letzte Szene des Films schließt mit der Aussage der Frau: „Also ich persönlich bin an diesem Fremdenrecht gescheitert.“[288]

Abbildung 31: Separation (1)

Abbildung 32: Separation (2)

Während der Film mit der Einstellung eines innigen Zungenkusses beginnt, behandelt die letzte Filmsequenz die Trennung eines Paares. Diese wird auch visuell unterstrichen. Er und sie befinden sich in unterschiedlichen Räumen und werden alternierend gezeigt. Jeder Schnitt

[286] Es handelt sich dabei um Hilde Fehr, die Single-, Paar- und Selbstwertcoaching betreibt und Autorin diverser Ratgeber ist. Sie hat in Linz ein Schauspielstudium absolviert und demnach Erfahrung mit der Anwesenheit einer Kamera. Mehr Infos zu ihrer Person finden sich unter: <https://hildefehr.com/ueber-mich/> (04. Oktober 2019).

[287] Vgl. [O.A.] Ehe ohne Grenzen (Jänner 2013), online unter <https://web.archive.org/web/20130627202118/http://ehe-ohne-grenzen.at/> (04. Oktober 2019).

[288] *Salomowitz*, Die 727 Tage ohne Karamo, 01:13:42-01:17:38.

verdeutlicht die Separation. Die Liebe knüpft kein verbindendes Band mehr, das Fremdengesetz ist zwischen die Partner*innen getreten und hat sie voneinander getrennt.
Bereits in der Auseinandersetzung mit der Szene A des Films wurde auf die zielgruppenorientierte Politik der Grenze verwiesen. Auch Szene B zeigt diese und thematisiert dessen spezielle Form: *racial profiling*. Dieses liegt vor, wenn Polizeibeamt*innen Personen mit bestimmten äußerlichen oder körperlichen Merkmalen anhand der Kriterien „Rasse" oder Religion eher verdächtigen und kontrollieren als andere. Rassistische Zuschreibungen und Diskriminierungen verbünden sich dabei mit staatlicher Gewalt und existentieller Bedrohung.[289]
Worauf die Szene aber eigentlich hinweisen will, ist die potenzielle Illegalisierung eines Aufenthaltsstatus nach der Scheidung. Die Grenze ist somit nicht nur ubiquitär, sondern auch von dauerhafter Gültigkeit. Selbst wenn der Status der „Legalität" erreicht ist, muss dieser keinem finalen Zustand entsprechen. Selbst der ungewollte Rückfall in die „Illegalität" und die damit einhergehende politische Ausgrenzung ist allein durch den Wechsel äußerer Umstände möglich.

2.8. DIE BAULICHE MASSNAHME

Im Februar 2016 wurde in Österreich erneut über Grenzzäune diskutiert.[290] Während in Spielfeld an der österreichisch-slowenischen Grenze bereits in den Wintermonaten von 2015 ein lückenhafter Maschendrahtzaun errichtet wurde, rückte nun der Brennerpass in den Fokus der Öffentlichkeit. Noch vor der vermeintlichen „Schließung der Balkanroute" rechnete die österreichische Regierung mit einer Neuausrichtung der Migration über die zentrale Mittelmeerroute und die italienisch-österreichische Grenze am Brennerpass. Dort sollten

[289] Vgl. Anja *Breljak*, Subjektivierungsgefüge Grenzkontrolle. Warten, sich ausweisen, weitergehen? In: movements. Journal für kritische Migrations- und Grenzregimeforschung, Jg. 3, Heft 1 (2017) 205-214, hier 209.
[290] Bereits im Herbst des Vorjahres wurden an der österreichischen Grenze zu Ungarn bei Nickelsdorf Vorkehrungen für einen Zaunbau getroffen. Während dort auch im Sommer 2019 noch kein Zaun steht, wurde an der österreichisch-slowenischen Grenze ist in Spielfeld hingegen ein Grenzzaun errichtet worden. Damit einher gingen rege Diskussionen über die Sinnhaftigkeit des Zauns, dessen meterlange Lücken oder die hohen Kosten, aber auch dessen euphemistische Bezeichnungen. So sprach die damalige österreichische Innenministerin Johanna Mikl-Leitner (ÖVP) von „besonderen baulichen Maßnahmen", Vizekanzler Reinhold Mitterlehner (ÖVP) von einer „technischen Sicherung" und Kanzler Werner Faymann (SPÖ) gar von einer „Tür mit Seitenteilen". [Vgl. [O.A.] Was wurde aus dem Grenzzaun? (16. Jänner 2018), online unter <https://burgenland.orf.at/v2/news/stories/2889680/> (04. Oktober 2019).
Vgl. Elisabeth *Holzer*, Spielfeld: Der umstrittene Grenzzaun ist heute verwildert und löchrig (24. Juli 2019), online unter <https://kurier.at/chronik/oesterreich/spielfeld-der-umstrittene-grenzzaun-ist-heute-verwildert-und-loechrig/400560329> (05. Oktober 2019).]

Maßnahmen getroffen werden, um auf die erhöhte Anzahl von Migrant*innen vorbereitet zu sein. Ein „Grenzmanagement“ nach dem Vorbild von Spielfeld wurde angekündigt, weshalb mit dem Einsatz des österreichischen Bundesheeres, mobilen Sperrgittern, einem Registrierzentrum und dem Bau eines Grenzzauns zu rechnen war.[291] Erstmals seit knapp zwanzig Jahren sollten wieder stationäre Grenzkontrollen an der Grenze zwischen Nord- und Südtirol eingeführt werden. Die Staatsgrenze am Brenner wurde wieder sichtbar.

Dass gerade am Brenner, an der Grenze zwischen Nord- und Südtirol, ein Zaun errichtet werden sollte, sorgte für zusätzliche Brisanz. Der Ort hat eine lange Geschichte politischer Instrumentalisierung und symbolischer Wirkung hinter sich.[292] Auch nach über 100 Jahren wird die im Friedensvertrag von St. Germain am 10. September 1919 festgelegte Grenze in Frage gestellt. Nördlich und südlich des Brenners verstehen sich Teile der Bevölkerung nach wie vor als historische Einheit und halten an einer gemeinsamen „Tiroler Identität“ fest. Allerdings verlor die Grenze am Brenner mit dem Inkrafttreten des Schengener Übereinkommens am 1. April 1998 stark an symbolischer Bedeutung und wurde nahezu unsichtbar.[293]

Zu jenem Zeitpunkt waren die Zollkontrollen schon längst weggefallen. Davon profitierte vor allem der Warenverkehr, für den der Brennerpass von zentraler Bedeutung ist. Über die Brennerautobahn strömen durchschnittlich über 6.630 LKWs am Tag.[294] Unter dieser Verkehrslast stieß die Autobahn zuletzt immer wieder an ihre Belastungsgrenze. Abhilfe schaffen soll der sich im Bau befindende Brennerbasistunnel (BBT). Auch durch dieses Projekt wird der Brenner vor allem für seine verbindende Funktion und seine große Bedeutung im Nord-Süd-Transit wahrgenommen.

Nikolaus Geyrhalter hatte 2015 die Entwicklungen rund um die Intensivierung nationaler Grenzkontrollen im Integrationsprojekt EU mit Bedenken verfolgt und sah sich gedrängt, am Brenner filmisch zu intervenieren.[295] Er selbst versteht sich durch und durch als Europäer und betrachtet Grenzen – den Begriff verwendet er in Interviews meist undifferenziert – als anachronistisches Konzept.[296] Wie der geplante Bau eines Grenzzauns auf die Menschen vor

---

[291] Vgl. *Schmidt-Sembdner*, Grenzkontrollen als ›dauerhaftes Provisorium‹? Renationalisierungsprozesse im Schengen-Raum am Beispiel der Brennerroute. In: movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies. Vol. 4, Issue 2 (2018) 57-76, hier 66.

[292] Vgl. Hans *Heiss*, Reale und symbolische Grenzen. Der Brenner 1918-2010. In: Andrea *Di Michele*, Emanuela *Renzetti*, Ingo *Schneider*, Siglinde *Clementi* (Hg.), An der Grenze. Sieben Orte des Durch- und Übergangs in Tirol, Südtirol und im Trentino aus historischer und ethnologischer Perspektive (Bozen 2012) 93-133.

[293] Vgl. Patrick *Rina*, Ute *Niederfriniger*, 100 Jahre Südtirol: Spielball der Geschichte (10. September 2019), online unter <https://tirol.orf.at/stories/3012003/> (06. Oktober 2019).

[294] Vgl. [O.A.] A13: Großer Zuwachs bei Lkw-Transit (07. Jännder 2019), online unter <https://tirol.orf.at/v2/news/stories/2957399/> (04. Oktober 2019).

[295] Vgl. *Filmladen Filmverleih*, Die bauliche Massnahme, Presseheft, 6, online unter <http://diebaulichemassnahme.at/download/The-Border-Fence-Press-Release.pdf> (20. Oktober 2019).

[296] Vgl. ebd. 8.

Ort wirkt und wie er ihr Denken beeinflusst, waren für Geyrhalter zentrale Fragen und der Ausgangspunkt für seine Dreharbeiten. So geht der Film von der Prämisse aus, dass die Grenze das Leben aller Personen im Grenzgebiet beeinflusst – egal ob sie die Grenze passieren möchten oder nicht.

Im Vertrauen auf die Zusagen der Förderstellen begann Nikolaus Geyrhalter mit einem erfahrenen Team rund um die *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* und seiner getrauten RED-Kamera im Frühjahr 2016 die Dreharbeiten.[297] Fast zwei Jahre begleiteten sie das Geschehen vor Ort und dokumentierten neben Demonstrationen, den Aufbau des Registrierzentrums am Brenner und die Arbeiten der Fremdenpolizei oder des Bundesheeres. Da der Zaun letztlich nicht gebaut werden sollte, führten sie vor allem zahlreiche Interviews mit Bewohner*innen der Grenzregion. DIE BAULICHE MASSNAHME begibt sich somit auf die Erkundung einer konkreten Situation statt einer globalen Struktur. Laut Bert Rebhandl sind dies die zwei fixen Pole in den Filmen Geyrhalters.[298] Anhand des studierten Blickes auf die Grenzregion am Brenner wird ein Dilemma erkennbar, welches das Friedensprojekt EU scheinbar nicht lösen kann: der Widerspruch zwischen einem „Festung Europa“[299] und dem „Europa der Werte“[300].

2.8.1. Der politische und historische Hintergrund

DIE BAULICHE MASSNAHME wird mittels Texteinblendungen zu Beginn und am Ende des Films in einen politischen und historischen Kontext gestellt. Mithilfe dieser Klammer wird dem Publikum in Erinnerung gerufen, dass während des Krieges in Syrien hunderttausende Geflüchtete über den Balkan Österreich und Deutschland erreicht haben, woraufhin im Frühjahr 2016 in Europa zahlreiche Grenzzäune errichtet wurden. Die Fluchtroute über den Balkan sollte unpassierbar gemacht werden. Da die Regierung Österreichs mit einer Veränderung der Fluchtwege rechnete, kündigte sie auch am Brenner „bauliche Maßnahmen“ an.[301]

---

[297] Der Film wurde mit der Unterstützung des Österreichischen Filminstituts, des ORF (Film-/Fernsehabkommen), des Filmfonds Wien, sowie des Landes Tirol hergestellt. Eine grenzüberschreitende Finanzierung, beispielsweise durch eine Beteiligung der Südtiroler Filmförderung, fand nicht statt.

[298] Vgl. Bert *Rebhandl*, Reich der Mitte. Implizite Totalitäten und zivilisationstheoretische Pointen in den Filmen von Nikolaus Geyrhalter. In: Alejandro *Bachmann* (Hg.), Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter (Wien 2015) 103-109, hier 104.

[299] Der Begriff der „Festung Europa“ ist ursprünglich ein NS-Begriff und wird von Vertreter*innen der Neuen Rechten positiv verwendet, um gegen Migrant*innen zu polemisieren. Linke und progressive Kräfte verwenden den Begriff hingegen, um restriktive Fremden- und Aslygesetzgebungen zu kritisieren. [Vgl. Lara *Möller*, Julian *Bruns*, Festung Europa – ein Begriff und seine Bedeutung (26. Oktober 2015), online unter <https://mosaik-blog.at/festung-europa-ein-begriff-und-seine-bedeutung/> (20. Oktober 2019).]

[300] Zu den Grundwerten der Europäischen Union zählen u.a. die Achtung der Menschenwürde, Gleichheit und Rechtsstaatlichkeit. Inwiefern diese Grundwerte durch das europäische Grenzregime gewahrt werden, ist durchaus zu hinterfragen.

[301] Vgl. Nikolaus *Geyrhalter* (Regie), Die bauliche Maßnahme, 2018, DVD, 112 Minuten, 00:00:55-00:01:14.

Nikolaus Geyrhalter wollte mit seinem Team anhand der Diskussion über Grenzkontrollen am Brenner die Herausforderungen der europäischen Politik abbilden. Diese stand nach dem „langen Sommer der Migration“ 2015 vor zentralen Herausforderungen, da das Versagen des zuvor schon dysfunktionalen Dublin-Systems offensichtlich wurde und eine Krise des Schengen-Systems damit einherging.[302]

In der Folge werden die politischen Reaktionen der EU-Staaten auf die Zuspitzung dieser Situation skizziert. Dabei lassen sich nach einer ersten Phase, die von einer Strategie der Notfall-Politik geprägt war, zwei verschiedene Modi des Regierens bestimmen: Renationalisierung und Externalisierung. Die Differenz dieser zwei Modi bedingt die Krise des politischen Projekts EU mit.[303]

In der ersten Phase liefen die europäischen Institutionen den Ereignissen hinterher. Reaktionen auf die zum Teil chaotischen Ereignisse erfolgten meist in Form von Notfall-Plänen und Erlässen. So wurden in überforderten Grenzgebieten sogenannte Hotspots errichtet, womit dort *de facto* eine Art Notstand ausgerufen wurde. In diesen Fällen sollten Frontex und das Europäische Asylunterstützungsbüro (EASO) intervenieren, um die hohe Anzahl von Asylanträgen zu managen. Um dem Versagen des Dublin-Systems zu begegnen, schlug die Europäische Kommission außerdem einen Neuverteilungsmechanismus vor. Sämtliche EU-Staaten sollten ein bestimmtes Kontingent an Flüchtlingen aufnehmen und Umsiedlungen aus Ländern mit hoher Flüchtlingsanerkennungsquote stattfinden.[304] Auch das Aussetzen des Dublin-Abkommens durch Ungarn, Deutschland und anderer Staaten fällt in diese erste Phase. Je nach Land erfüllte das Aussetzen des Dublin-Abkommens durchaus andere politische Zwecke.[305]

In der zweiten Phase gab auf der Seite der Renationalisierung die ungarische Regierung unter Viktor Orbán die Richtung vor. Ungarn begann früh mit dem Bau eines kilometerlangen Zauns an den Grenzen zu Serbien und Kroatien und setzte im Umgang mit Flüchtlingen auf einen offensiven Rassismus. Dieser rechtspopulistischen Ausrichtung und Renationalisierung der Migrationspolitik folgten schon bald die anderen Visegrád-Staaten. Doch in nahezu allen EU-Mitgliedstaaten erstarkten rechtsextreme und rechtspopulistische Parteien, Bewegungen und

---

[302] Vgl. *Schmidt-Sembdner*, Grenzkontrollen, 63.

[303] Vgl. Sabine *Hess*, Bernd *Kasparek*, Stefanie *Kron*, Mathias *Rodatz*, Maria *Schwertl*, Simon *Sontowski*, Der lange Sommer der Migration. Krise, Rekonstitution und ungewisse Zukunft des europäischen Grenzregimes. In: Dieselben (Hg.), Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III (Berlin / Hamburg 2016) 6-24, hier 12-13.

[304] Vgl. Kasparek, Grenzen, 100-102.

[305] Vgl. [O.A.] Kritik von Mikl-Leitner (23. Juni 2015), online unter <https://orf.at/v2/stories/2285751/2285750/> (04. Oktober 2019).
Vgl. [O.A.] Deutschland setzt Dublin-Verfahren für Syrer aus (25. August 2015), online unter <https://www.zeit.de/politik/ausland/2015-08/fluechtlinge-dublin-eu-asyl> (04. Oktober 2019).

Regierungen. Sie machten sich für eine souveränistische bzw. renationalistische Politik ohne supra-staatliche Autoritäten, für überwachte und militarisierte Staatsgrenzen zur Abwehr „illegaler“ Migrant*innen und für eine rassistische Absage an Immigration stark.[306] Diesen Weg beschritt zunehmend auch die österreichische Politik. Nach einer anfänglichen „Willkommenskultur“, die bald der Zivilgesellschaft überlassen wurde, intensivierte die Regierung die Kontrollen an den südlichen Landesgrenzen, zunächst im Burgenland und in der Steiermark, Anfang 2016 auch in Tirol.[307] Darüber hinaus überarbeitete sie das österreichische Asylgesetz, das ab 2016 eine sogenannte „Obergrenze“ vorsah. Österreich wurde damit zu einem der restriktivsten Länder, was die Aufnahme von Asylwerber*innen betrifft.[308]

Der Politik der Renationalisierung stand vor allem der Ansatz der EU-Kommission gegenüber, die einen „Zurück zu Schengen“-Fahrplan erstellte.[309] Ihr Interesse galt dem Erhalt der Binnenfreizügigkeit im Schengen-Raum, weshalb sie nationalen Grenzkontrollen mit großen Bedenken begegnete. Da in der EU offene Binnengrenzen nicht ohne streng bewachte Außengrenzen gedacht werden, intensivierte sie ihre Externalisierungspolitik. Im Zuge dessen wurden die Listen sogenannter „sichererer Herkunftsstaaten“ oder „sicherer Drittstaaten“ systematisch ausgeweitet. Besondere Auswirkungen hatte das EU-Türkei-Abkommen[310] vom 18. März 2016, das von zahlreichen Menschenrechtsorganisationen stark kritisiert wurde.[311] Von Seiten der EU wurden weitere Kooperationen mit Libyen, Eritrea oder dem Sudan angekündigt und teilweise umgesetzt. Aber auch auf bilateraler Ebene wurden bedenkliche Wege beschritten, um die Migrationsraten zu senken. So übertrug Mitte 2018 die italienische Regierung der libyschen Küstenwache die Seenotrettung in libyschen Gewässern. „Aurora“, so der Name dieses Projekts, wird von der EU finanziert.[312] Darüber hinaus hat die EU den Khartum- und den Rabat-Prozess wieder forciert, um afrikanischen Ländern die europäische

---

[306] Vgl. *Hess*, *Kasparek*, *Kron*, *Rodatz*, *Schwertl*, *Sontowski*, Sommer, 12.

[307] Vgl. Andreas Th. *Müller*, Andreas *Oberprantacher*, Austria Bordering Europe: Blocking and Brokering Routes Amid a Manifold Crisis. In: Günter *Bischof*, Dirk *Rupnow* (Hg.), Migration in Austria. Contemporary Austrian Studies Vol. 26 (New Orleans/Innsbruck 2017) 217-241, hier 226-227.

[308] Vgl. Wolfgang *Benedek*, Recent Developments in Austrian Asylum Law: A Race to the Bottom? In: German Law Journal, Vol. 17, Issue 6 (November 2016) 949-966, hier 960. DOI: 10.1017/S2071832200021544

[309] Vgl. *Europäische Kommission*, Zurück zu Schengen: Kommission schlägt Fahrplan für vollständige Wiederherstellung des Schengen-Systems vor (04. März 2016), online unter <https://europa.eu/rapid/press-release_IP-16-585_de.htm> (05. Oktober 2019).

[310] Mit dem Abkommen verpflichtete die Türkei sich, die Migration aus der Türkei auf die griechischen Inseln zu unterbinden und die Rückschiebung von Migrant*innen aus Griechenland zu akzeptieren. Dies war auch für syrische Flüchtlinge möglich, da durch eine komplexe rechtliche Rochade die Türkei zu einer Art sicherem Drittstaat erklärt wurde. Dafür erhielt sie drei Milliarden Euro an Sofortzahlungen und Zusicherungen für weitere drei Milliarden, die ein Jahr später folgen sollten. Außerdem sollte die EU 72.000 Syrer*innen aus der Türkei aufnehmen. [Vgl. *Kasparek*, Grenzen, 106-107.]

[311] Vgl. *Hess*, *Kasparek*, *Kron*, *Rodatz*, *Schwertl*, *Sontowski*, Sommer, 13.

[312] Vgl. Bernd *Riegert*, Libyen als Retter in der Not – für die EU (05. Juli 2018), online unter <https://www.dw.com/de/libyen-als-retter-in-der-not-f%C3%BCr-die-eu/a-44544303> (05. Oktober 2019).

Migrations- und Grenzpolitik zu vermitteln.[313] Die beiden Prozesse sehen eine Kooperation mit afrikanischen Ländern vor und sind darauf ausgelegt, „illegale“ Migration möglichst zu unterbinden.[314]

Beiden Ansätzen ist gemein, dass sie unter dem Primat der Sicherheit stehen und eine Militarisierung der Grenzen, sowie eine Kriminalisierung von Migration mit sich brachten. Sie verfolgen beide das Ziel, die Immigration in die EU zu verhindern oder möglichst zu kontrollieren und unterbinden eine selbstbestimmtere Form der Migration.[315]

DIE BAULICHE MASSNAHME verweist in erster Linie auf die Renationalisierung des europäischen Grenzregimes. Die fortschreitende Politik der Externalisierung bleibt außen vor, womit nur eine Seite der Medaille im Film thematisiert wird. Deren Kehrseite wäre wohl nur durch einen Blick jenseits der EU-Außengrenzen oder in die Verhandlungszimmer europäischer Politiker*innen möglich gewesen. Vielleicht hätten auch Migrant*innen dem Regisseur besondere Einblicke in das externalisierte Grenzregime der EU gewähren können. Er entschied sich allerdings bewusst dafür, ihre Stimme auszuklammern.[316]

2.8.2. Filmveröffentlichungen und Rezeption

Ein Jahr nach dem Kurzdokumentarfilm SPIELFELD (2017, Regie: Kristina Schranz), der in statischen Bildern die (alltägliche) Leere im burgenländischen Grenzort nach dem Errichten eines „Grenzmanagements“ zeigt, erschien DIE BAULICHE MASSNAHME. Im Rahmen der *Diagonale* in Graz im März 2018 feierte Geyrhalters Film seine Premiere und bekam in der Kategorie Dokumentarfilm den *Großen Diagonale-Preis* verliehen. Am 7. September begannen in Österreich reguläre Kinovorführungen, wo er die bescheidene Besucher*innenzahl von 3.321 Personen verbuchen konnte. Über Österreich hinaus fand kein Kinovertrieb statt. Dennoch lief der Film auf zahlreichen weiteren Festivals vor allem in Europa, unter anderem auf dem *International Documentary Filmfestival Amsterdam*. Insbesondere in den Alpenregionen machte der Film auf sich aufmerksam und konnte weitere Preise gewinnen: den *Viktor dok.deutsch* beim *DOK.fest* in München, sowie den Preis der Jury beim *Trento Film Festival*. Seit dem 21. Juni 2019 ist DIE BAULICHE MASSNAHME auch als DVD erhältlich. Eine VOD-Auswertung fand noch nicht statt (Stand: 20. Oktober 2019). Eine Ausstrahlung im

---

[313] Vgl. *Hess*, *Kasparek*, *Kron*, *Rodatz*, *Schwertl*, *Sontowski*, Sommer, 13.

[314] Vgl. Sophia *Wirsching*, Europäische Migrationspolitik mit afrikanischen Staaten – Kernelemente kurz erklärt (18. August 2016), online unter <https://info.brot-fuer-die-welt.de/blog/europaeische-migrationspolitik-mit-afrikanischen> (20. Oktober 2019).
Weitere Informationen zu den beiden Prozessen befinden sich unter <https://www.khartoumprocess.net/> sowie <https://www.rabat-process.org/en/about> (20. Oktober 2019).

[315] Vgl. Kasparek, Grenzen, 119.

[316] Vgl. *Filmladen Filmverleih*, Die bauliche Massnahme, 9.

öffentlich-rechtlichen Fernsehen ist laut Österreichischem Filminstitut erst ab dem 7. März 2020 möglich.[317]

Der österreichische Verleih Filmladen suchte auch die Kooperation mit Schulen und ließ von der philosophischen Praktikerin Lisz Hirn Schulmaterialien erstellen. Über die Webseite zum Film können diese auf der vom Verleih betriebenen Online-Plattform „Kino macht Schule", heruntergeladen werden.[318] Die Schulmaterialien sind nicht für eine bestimmte Zielgruppe vorgesehen und sollen einerseits im Unterricht mit Schüler*innen ab 14 Jahren, andererseits in der Erwachsenenbildung angewendet werden können. Sie bestehen im Wesentlichen aus Informationen, die dem Presseheft entnommen und zum besseren Verständnis in einen einfacheren Sprachstil gewandelt wurden. Zu diversen Begriffen wurde ein Glossar mit Informationen aus Wikipedia erstellt. Dennoch füllt das Unterrichtsmaterial ganze 22 Seiten und umfasst zahlreiche Arbeitsaufträge, aus denen Pädagog*innen sich erst einen Überblick verschaffen und zielgruppengerecht wählen müssen. Nur in ein paar wenigen Sätzen wird auf die filmische Inszenierung Geyrhalters eingegangen.

2.8.3. Der dokumentarische Modus des Films

Geyrhalters Art zu filmen lässt sich den von Bill Nichols ausgearbeiteten Modi des Dokumentarischen nicht eindeutig zuordnen und könnte am ehesten zwischen *observatory* und *poetic mode* verortet werden. Einerseits sind seine Filme von einer beobachtenden Kamera geprägt, andererseits ist die visuelle Form der Beobachtung dominant und bestimmt ihren Inhalt wesentlich.

So prägt ein konsequenter Einsatz von Weitwinkel-Objektiven seine Filme. Auch DIE BAULICHE MASSNAHME besteht ausschließlich aus Totalen. Statische Bilder werden durch sogenannte *travelling shots* ergänzt. Lange Einstellungen und wenige, aber zum Teil harte Schnitte bestimmen den Rhythmus des Films. Auf Musik wird verzichtet. Klassisch erzählendes Kino bieten Geyrhalters Filme nicht. Das liegt auch daran, dass für ihn Kino ein räumliches Erlebnis bieten sollte und er in seinen Filmen einen archivarischen Wert sieht. Seine Filme sollen einen bestimmten Status Quo festhalten und überdauernde Zeitdokumente darstellen.[319]

---

[317] Vgl. [O.A.] Die bauliche Maßnahme, online unter <https://www.filminstitut.at/de/die-bauliche-massnahme/> (05. Oktober 2019).

[318] Vgl. Lisz *Hirn*, Die bauliche Massnahme. Ein Film von Nikolaus Geyrhalter. Schulmaterialien, online unter <http://www.kinomachtschule.at/data/baulichemassnahme.pdf> (30. September 2019).

[319] Vgl. Alejando *Bachmann*. „Den Bildern den richtigen Atem geben". Im Gespräch mit Nikolaus Geyrhalter. In: Derselbe (Hg.), Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter (Wien 2015) 126-139, hier 133.

Im Unterschied zu seinen Dokumentarfilmen UNSER TÄGLICH BROT (2005) oder ABENDLAND (2011) ist der Regisseur in DIE BAULICHE MASSNAHME wie in ÜBER DIE JAHRE (2015) auf der Audio-Ebene als Interviewpartner präsent. Er stellt Fragen, hakt nach und bittet um ausführlichere Antworten. Dadurch wird in der Perspektive der Kamera, die vom Regisseur selbst geführt wird, dessen Haltung indirekt erkennbar. Sein pseudoneutraler Blick wird als solcher (und eben nicht als „objektiv") wahrgenommen, sein *point of view* der Panoptisch-Neutralen ist weniger konsequent.[320]

Geyrhalters Haltung zu Grenzkontrollen am Brenner und im Allgemeinen lässt sich durch die Auswahl der Interviewpartner*innen und deren Dialoginhalte rekonstruieren. Selbst im Presseheft spiegelt sich diese wieder, da es keine Zitate beinhaltet, die sich für den Grenzzaun oder Grenzkontrollen aussprechen.[321] Dabei gab Geyrhalter in seinem Film auch jenen Meinungen einen Platz, die nicht mit seiner Position übereinstimmen und die teilweise nicht belegbare Behauptungen beinhalten.[322] In Zeiten der Omnipräsenz sozialer Medien und von Informationsblasen betrachtet der Regisseur die Situation am Brenner allerdings ungewohnt unaufgeregt. Es war ihm ein Anliegen, mit dem Film einen Diskurs zu schaffen und dadurch wiederum einen korrigierenden Blick auf die Welt zu werfen, indem er eine Form der Wirklichkeit zeigt, die nicht Teil des medialen Spektakels ist.[323] Ebendiesen Umstand würdigte auch die Jury der Diagonale, die den Film mit dem Großen Preis der Jury prämierte.[324]

DIE BAULICHE MASSNAHME setzt sich und die darin festgehaltene Wirklichkeit explizit in Differenz zur medialen Berichterstattung über die Entwicklungen am Brenner. Menschen werden gefilmt, wie sie den Aussagen von Politiker*innen und Moderator*innen aus dem TV oder Radio lauschen. Dort sehen wir Bilder von Panzern, die an die Grenze rücken, um für die Ankunft von Flüchtlingen „gerüstet" zu sein.[325] Doch der Film greift keine Gefühle der Angst

---

[320] Die Panoptisch-Neutrale entspricht der Fähigkeit der Kamera, „alles scheinbar interesselos zu filmen, ohne offensichtlich involviert zu sein". Geyrhalter gebraucht sie als „eine strikte dokumentarische Entscheidung, ein strenger selbst auferlegter Formwille, der distanziert die ästhetische Dimension der Motive ausstellt und dem Zuschauer darüber das Urteil belässt". [*Niney*, Wirklichkeit, 105-106.]

[321] Vgl. *Filmladen Filmverleih*, Die bauliche Massnahme, 12-13.

[322] So ist eine Angestellte der ASFINAG fest der Meinung, dass Flüchtlinge Häuser, Handys und Geld geschenkt bekommen. [Vgl. *Geyrhalter*, Die bauliche Maßnahme, 00:50:12-00:56:34.]

[323] Vgl. *Filmladen Filmverleih*, Die bauliche Massnahme, 11.

[324] Die Begründung der Jury lautete: „Viel ist zurzeit von ‚denen da oben' und ‚denen da unten' die Rede. Der Film, den wir auszeichnen, entscheidet sich für ‚die da unten' – nicht in einem sozialromantischen Sinne, sondern einem buchstäblichen. Er bleibt auf dem Boden und trifft dort Menschen, sieht ihnen zu, hört ihnen zu. ‚Die da oben' werden hingegen zu einer schrillen, hysterischen Tonspur – einer Tonspur, deren Echo durch ganz Europa hallt und doch dort unten, wo der Film ist, nicht hohler nachklingen könnte. Wenn ein Film so klug unterscheiden kann zwischen dem Gesagten und dem Gelebten – vielleicht können wir das ja alle." [[O.A.] Großer Diagonale-Preis des Landes Steiermark, online unter <https://www.diagonale.at/grosser-preis-dokumentarfilm-18/> (25. September 2019).]

[325] Vgl. *Geyrhalter*, Die bauliche Maßnahme, 01:15:15-01:16:40.

oder Hysterie auf. Er inszeniert nicht das Spektakuläre oder Außergewöhnliche, sondern das vermeintlich Banale, Alltägliche und „Anormale“ im „Normalen“.[326]

2.8.4. Filminhalte

Schon in seinem Dokumentarfilm ABENDLAND hat Geyrhalter das Motiv der Grenze aufgegriffen. An den Beginn dieses Films stellte er Bilder einer nächtlichen Grenzüberwachung an der slowakisch-ukrainischen Grenze. Sie vermittelten die Botschaft: Hier beginnt Europa, das mit neuester Grenztechnologie gegen „illegale“ Migration vorgeht. Was jenseits der Grenze liegt, wird ausgespart. Was folgt ist ein Blick ins nächtliche Treiben der europäischen Gemeinschaft – von einer Krankenhausstation für Frühgeborene bis zum Münchner Oktoberfest.[327]

In DIE BAULICHE MASSNAHME steht die EU-Binnengrenze zwischen Österreich und Italien im Fokus. Bereits in der ersten Einstellung wird der Brennerpass als Ort eingeführt und die Grenze als soziales Konstrukt problematisiert.

2.8.4. Erste Einstellung: Der Brennerpass

Die Bahngleise am Bahnhof Brenner bei Nacht. Ein Güterzug bildet eine lange horizontale Linie. Eine Hälfte des Zuges steht auf österreichischem, die andere Hälfte auf italienischem Territorium. Eine imaginäre vertikale Linie, die Staatsgrenze, teilt das Bild in zwei Hälften. Sie ist durch zwei Schilder angedeutet: „Österreich“ und „Italia“. Hinter einer Wand aus Schnee verläuft die Brennerautobahn. Der Wind pfeift von links nach rechts und weht Schneeflocken über die Grenze. Ein Mann mit einer Warnweste geht den Zug entlang, durchschreitet das Bild und wandert dabei von Österreich nach Italien. Schnitt.[328] (Vgl. Abbildung 33)

Die Landschaft ist diesseits und jenseits der Grenze die gleiche. Die Richtung des Schneefalls bestimmen andere Faktoren als die politische Grenze. Ganz anders verhält es sich hingegen mit den Autos im Hintergrund, sowie den Güterwaggons. Sie passieren zwar die Grenze, ohne dabei auf sie und ihre Überschreitung aufmerksam zu machen, doch die Durchlässigkeit der Grenze für Waren und Personen ist wesentlich von politischen Faktoren abhängig. Einerseits ruft die kapitalistische Logik des „freien Marktes“ nach offenen Grenzen für Güter, Kapital, Informationen und Arbeitskraft, um global ungehindert unternehmerisch tätig zu sein, über billige Arbeitskraft zu verfügen und damit Gewinne maximieren zu können. Andererseits

[326] Vgl *Niney,* Wirklichkeit, 156.
[327] Vgl. Nikolaus *Geyrhalter* (Regie), Abendland, 2011, DVD, 90 Minuten.
[328] Vgl. *Geyrhalter*, Die bauliche Maßnahme, 00:00:03-00:00:53.

verfolgen Nationalstaaten spezifische Interessen und nutzen die Grenze als politisches Mittel, um ihre Zielvorstellungen zu verfolgen.

Nach dem „langen Sommer der Migration“ wurde die Grenze unter dem Primat der Sicherheit instrumentalisiert und es kam zum Konflikt mit ökonomischen Interessen. Einem Festhalten an der Personenfreizügigkeit des Schengen-Raums standen Grenzkontrollen gegenüber, die potenzielle Verzögerungen im Verkehr und wirtschaftliche Nachteile mit sich bringen. Die Bestrebungen der nationalen Eliten fielen letztlich stärker ins Gewicht. Die Grenzen wurden wieder stärker überwacht, in einer Extremsituation sollten sie sogar „zugemacht“ werden können.[329]

Abbildung 33: Die Brennergrenze als imaginäre Linie

2.8.4. Szene A: Das „Grenzmanagement“ am Brenner

Ein Kran lädt einen Container von einem LKW ab. Unweit davon entfernt, befindet sich das Einkaufszentrum *Outlet Center Brenner*. Ein paar Meter weiter verläuft die Grenze, doch die ist nicht zu sehen. Weitere Container folgen, die zentimetergenau abgestellt werden. Ein fertiger Containerbau erscheint im Bild. Schnitt. Wir sind im inneren der Büroräumlichkeiten der Polizei. Auf drei Schreibtischen stehen Computer und Bildschirme bereit für den Einsatz. Die Fensterrollos sind geschlossen, die Stühle leer (vgl. Abbildung 34). Aus dem Off ist die Stimme eines Nachrichtensprechers zu hören. Er berichtet, dass das sogenannte „Grenzmanagement“ fertiggestellt und präsentiert wurde. Gegen „flüchtende Menschenströme“ ist die Brennergrenze „hochgerüstet“, doch diese halten sich noch in Grenzen. „Noch, sagt die Polizei.“ Schnitt. Die Nachrichten setzen ungehindert fort. Wir sind in einem Pausenraum. Auf einem TV-Bildschirm im Eck ist ein Interview mit dem Tiroler Landespolizeidirektor zu sehen. Auch hier sind die Fensterrollos geschlossen. Die Couch vor dem TV ist menschenleer (vgl.

[329] Vgl. [O.A.] Doskozil: „In Extremsituation Brenner-Grenze zumachen“ (14. April 2016), online unter <https://diepresse.com/home/innenpolitik/4966912/Doskozil_In-Extremsituation-BrennerGrenze-zumachen> (08. Oktober 2019).

Abbildung 35). Der Polizeidirektor schildert die Situation in Ungarn, die „kein ruhiges Bild“ darstellt. Infos zum „Grenzmanagement“ werden präsentiert und das Registrierungszentrum wird vorgestellt, jener Ort, wo über „bleiben oder gehen entschieden wird“.[330]

Die Bilder erzeugen eine gespenstische Stimmung und stehen in starkem Kontrast zu den Inhalten der TV-Nachrichten. Während darin ein Bild des Chaos und der Bedrohung vermittelt wird, sehen wir sterile Büroräume ohne Tageslicht. Dass Menschen hier human versorgt werden sollen, ist nicht zu erwarten. Hier soll effizient gearbeitet, die Befragung der Fremden optimiert, die Migration „gemanagt“ werden.

Im weiteren Verlauf des Films führt ein Polizeibeamter durch die Räumlichkeiten, erklärt den geplanten Verlauf der Personenkontrollen und wird von Geyrhalter auch auf seine persönlichen Erfahrungen und Einschätzungen hin interviewt.

Abbildung 34: Sterilität des „Grenzmanagements“ (1)

Abbildung 35: Sterilität des „Grenzmanagements“ (2)

Die soeben beschriebene Szene des Films weist uns auf die Tatsache hin, dass der Diskurs um die Funktion von Grenzen wesentlich von Themen der Sicherheit und somit der Polizei geprägt ist. Gemäß Andreas Pudlat wird der Grenzraum als „Fahndungs- und polizeilicher Aktionsraum, als kriminalstrategischer Raum und letztlich als Gefahrenraum dargestellt.“[331] Indem die Polizei etwa sichtbare Kontrollräume und Barrieren installiert, wird die Grenze institutionell manifestiert und als wesentlicher Handlungsort für sich reklamiert. In der Öffentlichkeit werden Befürchtungen geweckt, die Grenze sei nicht ausreichend gesichert. Diese stellen wiederum die Basis dar, um das eigene Handeln zu legitimieren. So schafft das polizeiliche Handeln einen paradigmatischen Blick, der unter dem Primat der Sicherheit steht.[332]

---

[330] Vgl. *Geyrhalter*, Die bauliche Maßnahme, 00:16:09-00:18:06.

[331] Andreas *Pudlat*, Grenzen ohne Polizei – Polizei ohne Grenzen? Überlegungen zu den Ambivalenzen des Schengen-Prozesses. In: Michael *Gehler*, Andreas *Pudlat* (Hg.), Grenzen in Europa (=Historische Europa-Studien Bd. 2) (Hildesheim/Zürich/New York 2009) 269-304, hier 272.

[332] Vgl. ebd.

Letztlich werden die vielfältigen Funktionen von politischen Grenzen eingeengt und verkürzt dargestellt. Während Aspekte des Schutzes und der Trennung medienwirksam inszeniert werden, bleiben die Brückenfunktion oder Aspekte der Offenheit und Verbindung ausgeklammert. Dadurch können sich in erster Linie das Verteidigungs- und Innenministerium profilieren und ihre Agenden in den Vordergrund stellen. Auf die Spitze getrieben, hat dies in Österreich Innenminister Herbert Kickl mit dem im Juni 2018 – also keine drei Monate vor dem offiziellen Kinostart von DIE BAULICHE MASSNAHME – inszenierten Spektakel rund um die Grenzschutzübungen „Pro Borders".[333]

Geyrhalter hingegen belässt es nicht bei der verkürzten Darstellung der Funktionen von Grenzen, sondern zeigt die Polizei als einen dominanten Teil des Diskurses, dem sich unter anderem Andreas Hörtnagl, Altbürgermeister der Gemeinde Gries am Brenner, gegenüberstellt. Indem der Regisseur die Vielfalt des Diskurses rund um „bauliche Maßnahmen" zeigt, entkräftet er das medial transportierte Bild der „Angst vor Flüchtlingswellen" auf nüchterne Art und Weise. Dem Ruf nach erhöhter Sicherheit wird seine Legitimation entzogen.

2.9. Die Dokumentarfilme im Vergleich

Nachdem die sieben Filme jeweils einer systematischen Filmanalyse unterzogen wurden, können sie mit Hinblick auf die Darstellungen politischer Grenzen bzw. der Politik der Grenze verglichen werden. Dabei stehen Schauplätze, Repräsentationen, Akteur*innen und Erfahrungen der Grenze im Fokus.

2.9.1. Die Grenze als Schauplatz

In nahezu all den untersuchten Filmen spielt die Grenze als filmisches Setting eine zentrale Rolle. Allein DIE 727 TAGE OHNE KARAMO entfaltet seine Erzählung vor allem in privaten Räumlichkeiten und lässt die Grenze bewusst nicht als geographisches Phänomen in Erscheinung treten. Ihre Nichtsichtbarkeit wird bewusst inszeniert.

MIT VERLUST IST ZU RECHNEN nutzt die tschechisch-österreichische Grenze, um wirtschaftliche und vermeintliche kulturelle Unterschiede zu vermitteln. Die Treffen zwischen Paula und Sepp ließen sich durchaus ohne Grenze denken und vorstellen, allerdings verleiht

[333] Vgl. Elisabeth *Holzer*, Kickl in Spielfeld: Die große Flüchtlings-Grenzshow (26. Juni 2018), online unter <https://kurier.at/politik/inland/so-soll-das-aussehen-wenn-kickl-die-grenzen-schliesst/400057100> (05. Oktober 2019).

ihre physische Präsenz der Handlung eine zusätzliche Brisanz. Der „geöffnete Eiserne Vorhang“ lässt ein Aufeinandertreffen zweier Welten erwarten, doch die Einsamkeit ist hüben wie drüben die gleiche. Šafov und Langau sind sich näher als die Grenze dazwischen vermuten lässt.

Auch die Regisseur*innen von ÜBER DIE GRENZE drehten ihre Episoden in Grenzregionen und etablieren diese als Schauplätze. In POMOCNÍCI ist die einst „tote Grenze“ am „Eisernen Vorhang“ ein undefinierter Ort, da nicht auf konkrete Dörfer oder Städte verwiesen wird. Die Grenze erscheint als „Niemandsland“. Als geographisches Phänomen gehört *die* Grenze des 20. Jahrhunderts der Vergangenheit an, doch im Bewusstsein der Protagonist*innen entfaltet sie nach wie vor ihre Wirkung. Sie zeigen Denkweisen einer totalitären Grenzwache, die unabhängig von Zeit und Raum fortbestehen.

Jan Gogola entschied sich hingegen für ein filmisches Spiel mit den Bewohner*innen der Kleinstadt České Velenice, die ihre Zugehörigkeit zwischen Österreich und der Tschechoslowakei mehrmals gewechselt hatte. Die Stadt wird zur Bühne, auf welcher der Regisseur ein Spiel über sich wandelnde politische und kulturelle Trennlinien inszeniert und ihre Wandelbarkeit und Flexibilität betont. Die Bewohner*innen der Stadt äußern sich über ihr Verhältnis zu Grenzen und reflektieren auf je eigene Weise über das Phänomen. Darin finden sich sowohl tiefsinnige philosophische Reflexionen als auch identitätspolitische Plattitüden wieder. Im Unterschied zu all den anderen untersuchten Filmen verblieb das Filmteam für ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ ausschließlich an einem Ort, während etwa Nikolaus Geyrhalter am Brennerpass (und vor allem nördlich davon) unterwegs war, um für DIE BAULICHE MASSNAHME zu drehen. In seinem Film ist die Grenze ein Kuriosum, welche die Europahütte, ein Schutzhaus auf 2.693 Meter über dem Meeresspiegel, in zwei Hälften teilt. Sie ist eine imaginäre Linie, die irgendwo im Nirgendwo zwischen den Berggipfeln verläuft und nicht mehr den Reiz des Schmuggelns bieten kann. Sie ist am Brenner der Inbegriff der Binnengrenze des Schengen-Raums, wo sich durch den „langen Sommer der Migration“ die Forderungen nach „geschlossenen“ und „offenen“ Grenzen diametral gegenüberstehen und in den Medien polemisiert werden. Während TV- und Nachrichtenkameras schon längst wieder abgereist sind, sind Geyrhalter und sein Filmteam noch vor Ort und führen Gespräche mit den Menschen der Region, um eine differenziertere Schau auf die politische Inszenierung der Grenze zu ermöglichen.

Die größte Mobilität aller Filme weist LITTLE ALIEN auf. Darstellungen der EU-Außengrenzen in der Slowakei, Griechenland und Melilla versinnbildlichen das Grenzregime, welches sich für unbegleitete minderjährige Flüchtlinge als ubiquitär gestaltet. Ähnlich geht

der Film ACHTUNG STAATSGRENZE vor, der aber innerhalb der Grenzen Österreichs verbleibt. Er nutzt Bilder der überwachten grünen Grenze als Exposition und setzt sie in Zusammenhang mit der Darstellung des Polizeigefangenenhauses in Linz. Beide Filme betonen dadurch den Umstand, dass die Unterscheidung von „Legalität“ und „Illegalität“ auch im Inneren des Staates konsequent – und zum Teil mit inhumanen Mitteln – verfolgt wird.

2.9.2. Repräsentationen der Grenze

Die Regisseur*innen und ihre Filmteams nutzen visuelle Repräsentationen der Grenze, um sie als politisches Phänomen sichtbar zu machen. Schilder, Grenzsteine, Grenzübergänge, Überreste des „Eisernen Vorhangs“, Zäune, Überwachungsstationen oder Polizeibeamt*innen vermitteln einen erkennbaren Eindruck politischer Trennlinien. Doch auch die Unsichtbarkeit der Grenze wird bewusst in Szene gesetzt, wie DIE 727 TAGE OHNE KARAMO eindrucksvoll vermittelt.

In Salomonowitz’ Film wird auf visuelle Repräsentationen der Grenze verzichtet. Die politischen Trennlinien des Fremdenrechts werden nicht explizit sichtbar gemacht, da sie nicht sichtbar sind. Sie basieren auf für Laien komplizierten Gesetzestexten, die wie aus dem Nichts exekutiert und weitreichende Folgen für die Betroffenen mit sich bringen können. Die Politik der Grenze erscheint als ein perfides System, das im Verborgenen waltet. Sie ist ein Phantom ohne Gesicht.

Auch Péter Kerekes’ setzt sich in POMOCNÍCI mit einem politischen System auseinander. Der Regisseur verweist auf das totalitäre Regime der Tschechoslowakei, das auf eine stark sichtbare Politik der Grenze gesetzt hat und der Vergangenheit anzugehören scheint. Während die Protagonist*innen der Filme lediglich die Überreste des „Eisernen Vorhangs“ vorfinden, halten sie jedoch die Erinnerung an das Regime am Leben. Das Lied aus der Zeit als Helfer*in der Grenzwache können sie lückenlos wiedergeben. Der Film vermittelt somit, dass Systemkritik nicht ohne Selbstkritik zu bewerkstelligen ist.

Im krassen Gegensatz zu Salomonowitz nutzt Jan Gogola alle auffindbaren Repräsentationen der Grenze und will die Grenze an sich zum Thema machen. Er inszeniert eine „illegale“ Einreise, um zwei Fremdenpolizist*innen bei der Personenkontrolle filmen zu können, lässt am Grenzübergang Fußballtennis spielen, nutzt Fensterrahmen, um auf das Prinzip der Grenzenlosigkeit zu verweisen, positioniert Menschen vor Grenzschildern, um sie zu interviewen und zeigt Zäune als konkrete Manifestation einer „imaginären Linie“. Wie Andreas Vasilache beschrieben hat, ist das Vorhaben, die Grenze an sich in den Blick zu nehmen, aber

nicht möglich. Sie sind nur in und durch ihre Repräsentationen wahrzunehmen.[334] Jan Gogola scheint dieser Umstand bewusst zu sein, weshalb er die Repräsentationen der Grenze ironisch behandelt und ihre vielfältigen Funktionen *ad absurdum* führt. Er karikiert die Art, wie Grenzen Identität stiften, Räume ordnen oder politische Trennlinien bilden. Die institutionalisierten und ritualisierten Repräsentationen der Grenze werden von ihm in einen differenten Kontext gestellt und erscheinen im neuen Licht nicht selten absurd. Durch diese Verfremdungen rückt die alltägliche Wirkmacht der Grenze erst in den Blick, doch gleichzeitig wird dem Publikum bewusst gemacht, dass eine andere Politik der Grenze prinzipiell möglich ist.

DIE BAULICHE MASSNAHME fokussiert sich im Unterschied dazu auf eine der wirkmächtigsten Repräsentationen der Grenze: den Zaun. Dieser erfüllt üblicherweise die Funktion des Schutzes vor einer Bedrohung, kann aber auch dazu dienen, eine bestimmte Gruppe am Ausbrechen zu hindern. In beiden Fällen steht er unter dem Primat der Sicherheit, insofern ein bestimmter Zustand bewahrt werden soll. In beiden Fällen dient er dazu, das Überqueren der Grenze zu erschweren oder möglichst zu verhindern. Doch wir erkennen in DIE BAULICHE MASSNAHME, dass Grenzzaun nicht gleich Grenzzaun ist. Seine Funktion ist entscheidend. Während in der Öffentlichkeit vehement über einen Grenzzaun am Brenner diskutiert wird, führen zwei Jäger den Regisseur an einen Weidezaun, der Österreich und Italien schon seit Jahren „trennt".[335] Während der Weidezaun so präpariert ist, dass ihn nahezu jede*r mühelos überqueren kann, war für den am Brenner geplanten Maschendrahtzaun die Funktion der Unüberwindbarkeit vorgesehen. Auf einer Strecke von knapp 370 Metern sollte er Migrant*innen an neu gebaute Kontrollpunkte führen, um dort ihre Identität zu prüfen. Zum Bau des Zauns kam es letztlich nicht. Er verbleibt gut verstaut in einem Container, wo er von Zeit zu Zeit von der Polizei kontrolliert wird.[336] Der Brenner-Grenzzaun unterliegt selbst dann dem Primat der Sicherheit, wenn er nicht in Verwendung ist.

Neben Salomonowitz gelingt es auch Kusturica, die Politik der Grenze als ein entpersonalisiertes Kontrollsystem in Szene zu setzen. Im Unterschied zu Salomonowitz nutzt Kusturica allerdings visuelle Manifestationen der Grenze für ihren Film und nimmt in LITTLE ALIEN Darstellungen des europäischen Grenzregimes ins Bild. Anhand der Außengrenzen in Melilla und der Slowakei zeigt die Regisseurin mit welchen Mitteln Menschen an der Einreise in die EU gehindert werden sollen. Neueste technologische Ausrüstung unterstreicht die „Entmenschlichung der Grenze"[337] und zeigt ihre panoptischen Überwachungsfunktionen. Da

[334] Vgl. *Vasilache*, Der Staat, 40-47.
[335] Vgl. *Geyrhalter*, Die bauliche Maßnahme, 00:11:50-00:12:58.
[336] Vgl. ebd. 01:47:56-01:49:46.
[337] Vgl. *Schwertl*, Entmenschlichung, 77-102.

in ihrem Film keine Erwachsene, sondern Kinder und Jugendliche die Hauptpersonen sind, wirkt der angewandte Aufwand umso drastischer. In LITTLE ALIEN ist die „Festung Europa“ kein Schlagwort, sondern sichtbare Realität.

Eine bedeutsame Repräsentationsform der Politik der Grenze rückt allein in Kusturicas Film ins Bild: Identitätsdokumente. Ausweise, Pässe und Karten unterscheiden zwischen temporärer und langfristiger, „legaler“ oder „illegaler“ Aufenthaltsgenehmigung. Sie verweisen auf den Handlungsraum der Akteur*innen und halten fest, inwiefern ihre Mobilität und Bewegungsfreiheit begrenzt und ihre Arbeitskraft dem Markt zur Verfügung stehen darf. Sie stellen das Bindeglied zwischen allgemeinen Regeln und Individuum dar. Sie machen sichtbar, für wen welche Rechte und Pflichten gelten und für wen nicht.

Die Unterscheidung von „Illegalität“ und „Legalität“ steht auch im Zentrum des Films ACHTUNG STAATSGRENZE. Während die politische Grenze lediglich in Form eines Grenzschildes erscheint, zeigt sich die Politik der Grenze in der institutionalisierten Form des Polizeigefangenenhauses und dem ritualisierten Umgang der Polizeibeamt*innen mit den Fremden. Schwere Eisentüren und sperrige Gitter springen als klar sichtbare Trennlinien ins Auge und in der distanzierten Haltung der Beamt*innen oder ihrer Bevormundung der Gefangenen vermittelt die Politik der Grenze ein Desinteresse für die Anderen.

2.9.3. Erfahrungen der Grenze, Akteur*innen und weitere Aspekte

Nahezu alle Filme stellen Polizeibeamt*innen, Soldat*innen und Grenzwachen als besondere Akteur*innen an den Grenzen dar. Während sie in MIT VERLUST IST ZU RECHNEN ausgeklammert werden, zeigt sich speziell in den Filmen POMOCNÍCI und DIE BAULICHE MASSNAHME die Staatsgrenze als ein zentraler Handlungsraum von Sicherheitskräften, die ihren Charakter wesentlich prägen.

Im Unterschied dazu fokussieren sich ACHTUNG STAATSGRENZE und DIE 727 TAGE OHNE KARAMO auf eine Politik der Grenze im Inneren. Ebenso wie LITTLE ALIEN machen sie die Verzahnung von Recht und Politik der Grenze sichtbar. Die drei Filme betonen aber jeweils unterschiedliche Aspekte. Während für ACHTUNG STAATSGRENZE zum ersten Mal in der österreichischen Filmgeschichte ein Dokumentarfilm in einem Schubhaftgefängnis gedreht wurde, sehen wir in LITTLE ALIEN, wie sich die Protagonist*innen intensiv mit dem österreichischen Asylrecht auseinandersetzen. Salomonowitz wiederum konzentriert sich auf die Herausforderungen von Drittstaatsangehörigen vor und nach der Ehe und zeigt, wie unsicher ein „legaler“ Aufenthaltsstatus sein kann.

Während in allen Filmen die Grenze als Schauplatz oder eine Politik der Grenze im Inneren gezeigt wird, nimmt kein Film die Externalisierung des EU-Grenzregimes in den Blick. Dieser Umstand stellt ein besonderes Defizit dar, da nicht gezeigt wird, wie die EU-Politik der Grenze in der Ferne über die Köpfe von Fremden hinweg wirksam wird. Denn die externalisierten Ausgrenzungs-, Filter- und Kontrollmechanismen sind politische Maßnahmen, die ausschließlich von EU-Bürger*innen und somit einseitig legitimiert sind. Die Betroffenen haben keine Mitsprachemöglichkeiten und sind politisch ausgeschlossen. Dieses Verhältnis der Exklusion wird auf der medialen Ebene der Dokumentarfilme wiederholt. Die Gründe für diesen blinden Fleck sind mit Sicherheit vielfältig und können von einem mangelnden Interesse der österreichischen Gesellschaft und Filmlandschaft bis hin zur Schwierigkeit der Recherche und kinematographischen Umsetzung eines solch umfangreichen Themas reichen.

Allerdings konzentrierten sich einzelne Filme auf die Erfahrungen von Migrant*innen (diesseits der Grenze) und stellen sie bewusst ins Zentrum. In LITTLE ALIEN richtet die Regisseurin Kusturica den Fokus auf die Gemeinsamkeiten unbegleiteter minderjähriger Flüchtlinge mit Gleichaltrigen. Sie feiern Geburtstage, verlieben sich, besuchen einen Ball oder kochen zusammen mit Freund*innen. Doch ohne langfristige Aufenthaltsgenehmigung und finanzielle Sicherheit steht ihr Alltag aufgrund der laufenden Asylverfahren auf einem prekären Fundament. Erfahrungen des Fremd- und Ausgegrenztseins sind ebenso wie Diskriminierung und Rassismus keine Seltenheit. Dies zeigt sich exemplarisch in jener Szene, in der Nura, Asha und ihre Betreuerin auf dem Weg zum Bahnhof von Traiskirchen von einem der Menschen, „die Ausländerangst haben“, beleidigt werden.[338]

Auch DIE 727 TAGE OHNE KARAMO baut stark auf die Erlebnisse von Migrant*innen, die durch jene ihrer Partner*innen ergänzt werden. Im Unterschied zu Nina Kusturica setzt Salomonowitz allerdings auf Interviews und Gespräche. Darin äußern die Protagonist*innen ihre Erfahrungen, die einen strukturellen Rassismus zu erkennen geben. Die „Kehrseite“ dazu finden wir in den Filmen POMOCNÍCI und DIE BAULICHE MASSNAHME. Sie enthalten Szenen, in denen sich Protagonist*innen rassistisch und abwertend über Fremde äußern, und problematisieren diese Inhalte durch einen kritischen Kontext.

Abschließend soll noch auf das Verhältnis der dargestellten Grenzen zur Natur bzw. zu Gütern eingegangen werden. MIT VERLUST IST ZU RECHNEN, ČESKÉ VELENICE EVROPSKÉ, POMOCNÍCI, LITTLE ALIEN und DIE BAULICHE MASSNAHME verweisen auf die Grenze als imaginäre Linie in der Landschaft. Sie erscheint als soziales Konstrukt, das mit Hinblick auf die Natur Gleiches von Gleichem trennt. Dadurch rücken die Filme die

[338] *Kusturica*, Little Alien, 00:19:29-00:21:41.

Beliebigkeit und prinzipielle Wandelbarkeit des konkreten Grenzverlaufs in den Fokus und relativieren die politische Wirkkraft der Grenze.

LITTLE ALIEN und DIE BAULICHE MASSNAHME verweisen darüber hinaus auf das Verhältnis zwischen politischen Grenzen und dem Güterverkehr. Während sich die dargestellten Außen- und Binnengrenzen der EU für Warentransporte „offen“ zeigen, stellen sie sich Migrant*innen als klar ersichtliche Hürde entgegen. Die selektive Durchlässigkeit der Grenze wird in diesen filmischen Darstellungen auf den Gegensatz zwischen „offener“ und „geschlossener“ Grenze zugespitzt. Dadurch wird der Einfluss des neoliberalen Wirtschafssystems auf das europäische Grenzregime, dessen Filterfunktion sich stark nach ökonomischen Interessen ausrichtet, hervorgehoben.

3. Pädagogische Überlegungen

In diesem Kapitel folgen allgemeine Überlegungen und Anregungen zum pädagogischen Einsatz der untersuchten Filme. Auf die Ausarbeitung detaillierter Unterrichtsskizzen wurde verzichtet, da es den unterrichtenden Pädagog*innen überlassen werden soll, die konkrete Umsetzung zu planen. Allein sie können die Kenntnisse und Interessen ihrer Schüler*innen einschätzen und fruchtbar machen.

Die Filmanalysen haben gezeigt, dass sich die Filme zum Teil wesentlich in ihren dokumentarischen Modi und historisch-gesellschaftlichen Hintergründen unterscheiden. Um eine Überforderung der Schüler*innen zu vermeiden, ist ein pädagogischer Einsatz der Filme vor allem für die siebte oder achte Klasse Oberstufe sinnvoll. Insbesondere in der achten Klasse (AHS) können die Darstellungen von Grenzen als „grundlegende Strukturen der Politik" im 20. und 21. Jahrhundert behandelt werden.[339]

Die Filme verweisen jeweils auf spezifische Aspekte politischer Grenzen bzw. einer Politik der Grenze. Ein Vergleich aller Filme im schulischen Rahmen gestaltet sich allerdings als überaus schwierig, da ein solcher schnell den zeitlichen Rahmen sprengen würde. Wird hingegen eine Auswahl der beschriebenen Filmszenen gezielt im Unterricht verwendet, lässt sich die Vielfalt der Repräsentationen und Funktionen von Grenzen vermitteln. Dennoch wird die Fokussierung auf einzelne Dokumentarfilme empfohlen.

Vor allem ACHTUNG STAATSGRENZE, LITTLE ALIEN und DIE 727 TAGE OHNE KARAMO können für folgendes im Lehrplan neu (AHS) festgehaltene Ziel fruchtbar gemacht werden. „Die Schülerinnen und Schüler sollen [...] befähigt werden, Sachverhalte und Probleme in ihrer Vielschichtigkeit, ihren Ursachen und Folgen zu erfassen und ein an den Menschenrechten orientiertes Politik- und Demokratieverständnis zu erarbeiten."[340]

Die drei genannten Filme können explizit in Auseinandersetzung mit den Inhalten der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte[341] oder der Europäischen Menschenrechtskonvention (EMRK)[342] in Bezug gesetzt werden. Sie zeigen eindrucksvoll,

---

[339] Vgl. [O.A] AHS-Lehrpläne Oberstufe neu: Geschichte und Sozialkunde / Politische Bildung, 3-4, online unter <https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?61ebyg> (04. Oktober 2019).

[340] Ebd. 1.

[341] Z.B. Artikel 1 (Freiheit, Gleichheit, Solidarität), Artikel 2 (Verbot der Diskriminierung), Artikel 7 (Gleichheit vor dem Gesetz), Artikel 9 (Schutz vor Verhaftung und Ausweisung), Artikel 10 (Anspruch auf faires Gerichtsverfahren), Artikel 13 (Freizügigkeit und Auswanderungsfreiheit), Artikel 14 (Asylrecht), Artikel 16 (Eheschließung, Familie) oder Artikel 29 (Grundpflichten); [*Vereinte Nationen*, Resolution der Generalversammlung 217 A (III). Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, online unter <https://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>.]]

[342] Z.B. Artikel 1 (Verpflichtung zur Achtung der Menschenrechte), Artikel 2 (Recht auf Leben), Artikel 3 (Verbot der Folter), Artikel 5 (Recht auf Freiheit und Sicherheit), Artikel 6 (Recht auf ein faires Verfahren), Artikel 7 (Keine Strafe ohne Gesetz), Artikel 8 (Recht auf Achtung des Privat- und Familienlebens), Artikel 12

dass Menschenrechte keine Selbstverständlichkeit sind. Außerdem lassen sich zahlreiche Schnittpunkte zu anderen Unterrichtsfächern finden – nebst Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung etwa Geographie und Wirtschaftskunde, Ethik und Deutsch. Die Voraussetzungen für eine fächerübergreifende Auseinandersetzung mit dem Thema „Grenzen" sind demnach bestens.

Vor dem pädagogischen Einsatz eines der drei Filme kann es durchaus sinnvoll sein, den aktuellen Wissensstand der Klasse (beispielsweise in einer Plenumsdiskussion oder mittels der Placemat-Methode) zu erfragen. Welches Wissen über die Inhalte der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte oder der Europäische Menschenrechtskonvention (EMRK) liegt bereits vor? Welchen Stellenwert messen die Schüler*innen den Menschenrechten bei? Spielen sie in ihrem Alltag eine Rolle? Besitzen die Schüler*innen schon Vorwissen zu den jeweiligen Themen der Filme? Welche Kenntnisse über die Praxis der Schubhaft, das Ansuchen um Asyl, der Flüchtlingsstatus oder die Herausforderungen von binationalen Ehen haben sie? Es empfiehlt sich insbesondere bei rechtlichen Definitionen zentrale Konzepte und Begriffe zu erklären und vor dem Betrachten des Films eine gemeinsame Ausgangsbasis zu schaffen. Durch diese Vorarbeit kann auch der Fokus auf die zu vertiefenden Inhalte der Filme gelenkt werden. Die Filmpädagogik bietet ein breites Repertoire, um Filme sinnvoll in der Schule einzusetzen, und je nach Erfahrungswerten und Kenntnissen können Unterrichtende zwischen Kompetenzorientierung, Funktionalisierung oder Vermittlungsorientierung wählen.[343] Allerdings soll hier auf das Potential der Film-Bildung im Sinne Hanne Walbergs explizit hingewiesen werden. Ihr geht es beim Einsatz von Filmen im Unterricht nicht um einen Prozess der Aneignung und um eine zweckhafte Anwendung von Wissen, sondern um eine „suchende und riskante Annäherung an einen potenziell widerständigen Erfahrungsbereich und [...] den offenen und stets gefährdeten Prozess der Subjektkonstitution."[344] Sie setzt sich in diesem Zusammenhang mit Bernhard Waldenfels auseinander, der Folgendes fordert: „Soll die jeweilige Ordnung ihre Grenzen zeigen, so muß sich unsere vertraute Erfahrung verfremden; wir müssen, was wir kennen mit anderen Augen sehen und in Situationen geraten, wo wir uns nicht mehr auskennen."[345]

(Recht auf Eheschließung), Artikel 13 (Recht auf wirksame Beschwerde), Artikel 17 (Verbot des Missbrauchs der Rechte), Artikel 18 (Begrenzung der Rechtseinschränkungen); [Vgl. BGBl. Nr. 210/1958. Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten, online unter <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000308> (20. Oktober 2019).]

[343] Vgl. Hanne *Walberg*, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011) 56-73.

[344] Ebd. 62.

[345] Bernhard *Waldenfels*, Ordnung im Zwielicht (Frankfurt a. M. 1987) 179.

ACHTUNG STAATSGRENZE, LITTLE ALIEN und DIE 727 TAGE OHNE KARAMO können zu einer „Verfremdung vertrauter Erfahrung“[346] anregen, da diese Dokumentarfilme alltägliche Erfahrungen des Fremdseins und das „Besondere“ im „Normalen“ in den Blick nehmen. Allen voran Nina Kusturicas Film eignet sich für den pädagogischen Ansatz der Film-Bildung. Schüler*innen der achten Klasse AHS lernen in LITTLE ALIEN die Lebenswelten von unbegleiteten minderjährigen Flüchtlingen in Österreich und an den Rändern Europas kennen. Sie können feststellen, dass sie ähnliche Sorgen, Wünsche und Ängste mit den Gleichaltrigen teilen, wodurch sich Parallelen zur jeweils eigenen Lebenswelt zeigen. Allerdings sind die Voraussetzungen für Nura, Asha, Jawid, Alem, Achmad und Ahmed gänzlich andere. Sie sind politisch, wirtschaftlich, sozial und kulturell auf unterschiedliche Weise von der österreichischen Gesellschaft ausgegrenzt. Durch das Betrachten des Films kann die Art der Ausgrenzung und Differenzierung der unbegleiteten minderjährigen Flüchtlinge thematisiert und problematisiert werden. Insofern LITTLE ALIEN eine produktive Verunsicherung und Verfremdung auslöst, können im Sinne Waldenfels’ die jeweilige Ordnung und ihre Grenzen in den Blick kommen.[347] Die Auseinandersetzung mit den Filmen ist daher auch im Rahmen der Migrationspädagogik zu verorten, insofern Zugehörigkeiten kritisch infrage gestellt werden und Ordnungen des Unterschieds und Unterscheidens in den Blick kommen.[348]

ACHTUNG STAATSGRENZE, LITTLE ALIEN und DIE 727 TAGE OHNE KARAMO weisen darauf hin, dass die Ausgestaltung der Politik der Grenze nicht von allen Betroffenen demokratisch legitimiert ist. Sie zeigen zwar nicht, wie die Grenze über die eigenen Länder hinaus wirksam wird, doch wie sie innerhalb Österreichs und der EU differenzierte Formen der politischen Zugehörigkeit und den Ausschluss bestimmter Gruppen schafft. Indem sie den Ausgeschlossenen zur Sichtbarkeit verhelfen, wählen sie einen alternativen Blick, einen „Blick von unten“. Die drei genannten Filme können daher für Balibars Konzept einer „Demokratisierung der Grenze“[349] sensibilisieren. Demnach sollte jede Gruppe, die von politischen Maßnahmen eines Grenzregimes wesentlich betroffen ist, die Möglichkeit haben, über dessen Ausgestaltung und Veränderung mitzubestimmen. Gesellschaft kann daher nicht

[346] *Walberg*, Film-Bildung, 138.
[347] Vgl. *Waldenfels*, Ordnung, 179.
[348] Vgl. Paul *Mecheril*, Migrationspädagogik. Hinführung zu einer Perspektive. In: Derselbe, María do Mar *Castro Varela*, Annita *Kalpaka*, Inci *Dirim*, Claus *Melter* (Hg.), Migrationspädagogik (Weinheim/Basel 2010) 7-22, hier 16.
[349] Vgl. *Balibar*, People, 176-177.

nur im Rahmen eines Nationalstaates oder Staatenbundes gedacht werden. Vielmehr ist die historische Beziehung von Territorium und politischer Zugehörigkeit zu hinterfragen.[350]
Im Unterricht könnte demnach das Verhältnis von Nation und Staatsbürger*innenschaft kritisch untersucht werden. Denn gemäß dem Lehrplan „sollen die Schülerinnen und Schüler befähigt werden, die sozialen, kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Strukturen und Abläufe kritisch zu analysieren und die Zusammenhänge zwischen Politik und Interessen [...] zu erkennen."[351]

4. Fazit

Im Rahmen der Filmanalysen fanden kulturelle Trennlinien kaum Beachtung. Doch kulturelle Aushandlungsprozesse und Praktiken der Unterscheidung kommen in den Filmen sehr wohl zur Geltung. In einem anderen Kontext wäre es demnach wünschenswert zu untersuchen, wie Differenzen kultureller Art und Prozesse des *Othering* in den Filmen dargestellt werden. Inwiefern machen die Filme auf Unterscheidungsprozesse aufmerksam? Leisten sie unter Umständen einer Essenzialisierung „kultureller" Unterschiede Vorschub oder treten dieser bewusst entgegen? Welche Gruppen werden als „Andere" wahrgenommen und wie erfolgt ihre Darstellung?
Ziel der vorliegenden Arbeit war es hingegen, die Darstellungen politischer Grenzen und einer Politik der Grenze in österreichischen Dokumentarfilmen zu untersuchen und zu vergleichen. Die ausgewählten Filme versuchten nicht, *die* Wirklichkeit abzubilden und gingen nicht von einer Selbstevidenz der Bilder aus. Vielmehr inszenierten sie auf den drei Ebenen, des Profilmischen, der Kameraarbeit und der Montage, besondere Wirklichkeiten, welche die Perspektiven der Regisseur*innen widerspiegeln. Dabei gestalten sich die unterschiedlichen Arbeiten allesamt nicht als belehrend, sondern nähern sich der Wirklichkeit mit kritischen und reflektierten Fragen. Die Dokumentarfilmer*innen erfüllen somit Jacques Rancières Diktum, dass das Wirkliche nicht ein zu erzeugender Eindruck ist. Es ist vielmehr eine zu verstehende Tatsache.[352]
So unterschiedlich, wie sich die dokumentarischen Modi der österreichischen Filme gestalten, gestalten sich die Darstellungen von politischen Grenzen und der Politik der Grenze. Grenzen

[350] Vgl. Bernd *Kasparek*, Demokratisierung der Grenze (Juni 2017), online unter <https://www.rosalux.de/publikation/id/37459/demokratisierung-der-grenze/> (30. September 2019).
[351] Vgl. [O.A] AHS-Lehrpläne Oberstufe neu, 1.
[352] Vgl. Jacques *Rancière*, La Fable cinématographique (Paris 200) zit. nach Francois *Niney*, Wirklichkeit, 71.

werden als Orte der Begegnung und des Austausches inszeniert, sie kommen als Brücken für den internationalen Warenverkehr in den Blick der Kameras oder zeigen sich als technisch hochgerüstete Barrieren. Die Filme verweisen somit auf die Heterogenität von Grenzen und machen sichtbar, was Wastl-Walter festhält: Grenzen erfüllen vielfältige Funktionen und wirken auf unterschiedliche Gruppen auf jeweils unterschiedliche Weise. Je nach Konstellation und Kontext haben sie eine andere Bedeutung.[353]

Indem die Dokumentarfilme die Vielfalt von Grenzen und ihren Funktionen zeigen, wirken sie einer Polarisierung entgegen. Grenzen sind nicht offen oder geschlossen, sondern gestalten sich wesentlich komplexer. Sie teilen nicht ausschließlich in ein entweder-oder, sondern differenzieren. Die politische Wirkmacht von Grenzen wiederum gestaltet sich ausdifferenziert und dadurch dynamisch und flexibel. Sie spiegelt sich in rechtlichen Aspekten wie dem Fremdenrecht wider, manifestiert sich als Zaun oder Barriere und wird in Form von polizeilicher Überwachung, Passkontrollen oder ärztlichen Untersuchungen exekutiert. Durch ihre Differenzierung und Flexibilisierung haben Grenzen ihre Präsenz ausgeweitet. Auch dies geben die Filme zu erkennen: Grenzen sind ubiquitär.

Politische Grenzen sind allgegenwärtig, doch sie sind nicht stets sicht- und erkennbar. Die österreichischen Dokumentarfilmer*innen mussten sich der Herausforderung annehmen, die (Un)Sichtbarkeit des Phänomens Grenze in Szene zu setzen. Die Ausgangslage gestaltete sich zwangsweise als schwieriges Verhältnis. Denn soll die Grenze klar erkennbar sein, wird sie mit sichtbaren Zeichen präsentiert, während sie bewusst verschleiert wird, um im Verborgenen agieren zu können. In allen Fällen differenziert sie und schafft Ausgrenzungen. Doch dort, wo sie nicht sichtbar ist, kann sie kaum als Ursache für ihre Wirkungen wahrgenommen werden. Umso schwieriger ist es, ihre politische Wirkmacht zu fassen zu kriegen. Einzelnen Filmen gelingt es allerdings, die Grenze dort „sichtbar“ zu machen, wo sie bewusst nicht in Erscheinung treten will.

Darüber hinaus ist es die große Stärke der behandelten Dokumentarfilme, dass sie nicht allein die geographische Grenze als Ort der Unterscheidung zeigen, sondern auch Grenzen im Inneren in den Fokus nehmen. Selbst wenn externalisierte Grenzkontrollen keine Rolle in den untersuchten Dokumentarfilmen spielen, erscheint die institutionelle Komponente von Grenzregimen, die stets auch Machtverhältnisse reflektieren. Indem sich die Dokumentarfilmer*innen kritisch mit der Politik der Grenze auseinandersetzen, stellen sie zugleich bestehende Machtverhältnisse in Frage und verweisen auf die prinzipielle

[353] Vgl. *Wastl-Walter*, Introduction, 2.

Wandelbarkeit einer (Politik der) Grenze. Sie verzichten dabei auf „hässliche Bilder“[354] und dramatisieren die Grenze nicht als *point of no return*, sondern bewahren sich einen reflektierten Blick.

Ein weiterer Verdienst der Filme ist die Erfahrbarmachung der Grenze. Jede*r Rezipient*in der Filme steht in einem bestimmten Verhältnis zu Grenzen. Personen einer *In-Group* können die Filme eine Vorstellung davon verleihen, was es bedeutet, einer *Out-Group* anzugehören. Das Publikum kann sich anderer Perspektiven bewusstwerden und dadurch wiederum ein besseres Verständnis über das eigene individuelle Verhältnis zu Grenzen erlangen. Fremderfahrungen erweitern den eigenen Horizont. Aus diesem Grund eignen sich die untersuchten Dokumentarfilme auch für den Schulunterricht. Sie begleiten das Leben und den Alltag fremder Menschen, lassen die Schüler*innen die Welt mit anderen Augen sehen und verweisen auf unbekannte Sichtweisen und Erfahrungen (der Grenze). Dadurch erscheint die Grenze nicht als Selbstverständlichkeit, sondern als Problem, das uns mit Fragen konfrontiert. Wie die Betrachter*innen der Filme diesen Fragen begegnen wollen, ob sie sich ihnen verschließen oder öffnen, sei ganz allein ihnen überlassen.

[354] Silke *Mülherr*, „Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen“ (13. Jänner 2016), online unter <https://www.welt.de/politik/ausland/article150933461/Es-wird-nicht-ohne-haessliche-Bilder-gehen.html> (09. Oktober 2019).

Film- und Literaturverzeichnis

Filmquellen:

- Sabine *Derflinger*, Bernhard *Pötscher* (Regie), Achtung Staatsgrenze, 1996, TV-Version, 52 Minuten.

- Nikolaus *Geyrhalter* (Regie), Die bauliche Maßnahme, 2018, DVD, 112 Minuten.

- Jan *Gogola* (Regie), České Velenice Evropské. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten.

- Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten.

- Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten.

- Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten.

- Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten.

Monographien:

- Étienne *Balibar*, We, the people of Europe? Reflections on Transnational Citizenship. Translated by James Swenson (Princeton/Oxford 2004).

- Erich *Feil*, Fremdenrecht. Gesetzestexte, Materialien, Rechtsprechung, Literatur (Wien 1995).

- Stefan *Grissemann*, Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl (Wien 2007).

- Georg Wilhelm Friedrich *Hegel*, Wissenschaft der Logik I. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu editierte Ausgabe, redigiert von Eva *Moldenhauer* und Karl Markus *Michel* (Frankfurt a. M. 1986).

- Helmut *Hofbauer*, Andreas *Netzer*, Walter *Suntinger*, Internationale menschenrechtliche Normen und österreichische Schubhaft (Wien 1995).

- Tony *Judt*, Postwar. A History of Europe since 1945 (New York 2005).

- Stefan *Karner*, Halt! Tragödien am Eisernen Vorhang. Die Verschlussakten (Salzburg 2013).

- Bernd *Kasparek,* Europas Grenzen: Flucht, Asyl und Migration. Eine kritische Einführung (Berlin 2017).

- Andrea *Komlosy*, Grenzen. Räumliche und soziale Trennlinien im Zeitenlauf (Wien 2018).

- Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (Berlin ^{4}2010).

- Jan *Kühnemund*, Topographies of „Borderland Schengen". Documental Images of Undocumented Migration in European Borderlands (Bielefeld 2018).

- Johannes *Krause*, Die Grenzen Europas. Von der Geburt des Territorialstaats zum Europäischen Grenzregime (Frankfurt a. M. 2009).

- Florian *Lamp*, „Die Wirklichkeit nur stilisiert". Die Filme des Ulrich Seidl (Darmstadt 2009).

- Konrad Paul *Liessmann*, Lob der Grenze. Kritik der politischen Unterscheidungskraft (Wien 2012).

- Thorolf *Lipp*, Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in die Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films (Marburg ^{2}2016).

- *Nationaler Kontaktpunkt Österreich im Europäischen Migrationsnetzwerk*, Die Gestaltung der Asyl- und Migrationspolitik in Österreich (Wien 2015).

- Bill *Nichols*, Introduction to documentary (Bloomington ^{2}2010).

- François *Niney*, Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Übersetzt und herausgegeben von Heinz-B. *Heller* und Matthias *Steinle* (Marburg 2009).

- John *O'Brennan*, The Eastern Enlargement of the European Union (Abingdon/New York 2006).

- Margit *Paier*, „Zur Nicht-Akzeptanz einer Haft ohne Delikt – Öffentliche Kritik, Widerstand und Protest gegen die Schubhaft in Österreich". Diplomarbeit (Wien 2011).

- Alexandra *Pernkopf*, Dokumentarfilm und Politik in Österreich. Diplomarbeit (Wien 2003).

- Thomas *Schadt*: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms (Bergisch Gladbach 2002).

- Wolfgang *Schmale*, Geschichte Europas (Wien/Köln/Weimar 2001).

- Andreas *Vasilache*, Der Staat und seine Grenzen. Zur Logik politischer Ordnung (Frankfurt/New York 2007).

- Leopold *von Ranke*, Sämmtliche Werke Bd. 33/34 (Leipzig 1885).

- Hanne *Walberg*, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011) 56-73.

- Bernhard *Waldenfels*, Ordnung im Zwielicht (Frankfurt a. M. 1987).

- Peter *Zuser*, Die Konstruktion der Ausländerfrage in Österreich: Eine Analyse des öffentlichen Diskurses 1990. Institut für Höhere Studien Reihe Politikwissenschaft Nr. 35 (Wien 1996), <online unter https://irihs.ihs.ac.at/id/eprint/916/1/pw_35.pdf> (08. Oktober 2019).

Beiträge aus Sammelbänden:

- Maurizio *Bach*, Unbounded Cleavages. Grenzabbau und die Europäisierung sozialer Ungleichheit. In: Monika *Eigmüller*, Georg *Vobruba* (Hg.), Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raumes (Wiesbaden [2]2016) 141-152.

- Alejando *Bachmann*. „Den Bildern den richtigen Atem geben". Im Gespräch mit Nikolaus Geyrhalter. In: Derselbe (Hg.), Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter (Wien 2015) 126-139.

- Étienne *Balibar*, What is a Border? In: Derselbe (Hg.) Politics and the Other Scene. Ins Englische übersetzt von Christine *Jones*, James *Swenson* und Chris *Turner*, 75-86.

- Muriel *Blaive*, Thomas *Lindenberger*, Border Guarding as Social Practice: A Case Study of Communist Governance and Hidden Transcripts. In: Marc *Silberman*, Karen E. *Till*, Janet *Ward*, Walls, Borders, Boundaries. Spatial and Cultural Practices in Europe (New York/Oxford 2012) 97-112.

- Barbara *Coudenhoven-Kalergi*, Die Wiederkehr des Vergangenen. Zwei Völker, zwei Geschichten. In: Tomáš *Knoz* (Hg.), Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, gemeinsame Zukunft (Wien/Brno 2006) 173-178.

- Michel *Foucault*, Das Subjekt und die Macht. In: Hubert L. *Dreyfus*, Paul *Rabinow* (Hg.), Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Aus dem Amerikanischen von Claus *Rath* und Ulrich *Raul* (Weinheim [2]1994) 243-261.

- Hans *Heiss*, Reale und symbolische Grenzen. Der Brenner 1918-2010. In: Andrea *Di Michele*, Emanuela *Renzetti*, Ingo *Schneider*, Siglinde *Clementi* (Hg.), An der Grenze. Sieben Orte des Durch- und Übergangs in Tirol, Südtirol und im Trentino aus historischer und ethnologischer Perspektive (Bozen 2012) 93-133.

- Sabine *Hess*, Bernd *Kasparek*, Stefanie *Kron*, Mathias *Rodatz*, Maria *Schwertl*, Simon *Sontowski*, Der lange Sommer der Migration. Krise, Rekonstitution und ungewisse Zukunft des europäischen Grenzregimes. In: Dieselben (Hg.), Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III (Berlin / Hamburg 2016) 6-24,

- Eva *Hohenberger* Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dieselbe (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (Berlin [3]2006) 8-34.

- Andrea *Komlosy*, Einleitung. In: Dieselbe, Vaclav *Bůžek*, František *Svátek* (Hg.) Kulturen an der Grenze. Waldviertel – Weinviertel – Südböhmen – Südmähren (Wien 1995) 11-14.

- Andrea *Komlosy*, Waldviertel – Südböhmen. Fünfzehn Jahre „offene" Grenze. In: Tomáš *Knoz* (Hg.), Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, gemeinsame Zukunft (Wien/Brno 2006) 261-272.

- Andrea *Komlosy*, Zwischen Sichtbarkeit und Verschleierung. Politische Grenzen in Europa im historischen Wandel. In: Christoph *Kleinschmidt*, Christine *Hewel* (Hg.), Topographien der Grenze Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie, 87-104.

- Nina *Kusturica*, Über Grenzen – Eine Reflexion zu Little Alien. In: Aylin *Basaran*, Julia B. *Köhne*, Klaudija *Sabo* (Hg.), Zooming In And Out (Wien 2013) 236-253.

- Steffen *Mau*, Grenzen als Sortiermaschine. In: Heinz *Kleger* (Hg.) Umstrittene Bürgerschaft. Grenzen, Identitäten und Konflikte (Potsdam 2011) 72-81.

- Paul *Mecheril*, Migrationspädagogik. Hinführung zu einer Perspektive. In: Derselbe, María do Mar *Castro Varela*, Annita *Kalpaka*, Inci *Dirim*, Claus *Melter* (Hg.), Migrationspädagogik (Weinheim/Basel 2010) 7-22.

- Judith *Miggelbrink*, Arbeit, Schmuggel, Quälerei: Kleinhandel im östlichen Europa im Kontext der Rekonfiguration des Schengener Außengrenzregimes. In: Martin *Heintel*, Robert *Musil*, Norbert *Weixlbaumer* (Hg.), Grenzen. Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen (Wiesbaden 2018) 350-378.

- Trinh T. *Minh-ha*, Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung. In: Eva *Hohenberger* (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (Berlin [3]2006) 303-326.

- Andreas Th. *Müller*, Andreas *Oberprantacher*, Austria Bordering Europe: Blocking and Brokering Routes Amid a Manifold Crisis. In: Günter *Bischof*, Dirk *Rupnow* (Hg.), Migration in Austria. Contemporary Austrian Studies Vol. 26 (New Orleans/Innsbruck 2017) 217-241.

- David *Newman*, Research Agendas in Border Studies: An Overview. In: Doris *Wastl-Walter* (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 33-48.

- Roger *Odin*, Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Eva *Hohenberger* (Hg.), Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (Berlin [3]2006) 286-303.

- Anssi *Paasi*, “A Borderless World” Is it only rhetoric or will boundaries disappear in the globalizing world? In: Paul *Reuber*, Günter *Wolkersdorfer* (Hg.), Politische Geographie. Handlungsorientierte Ansätze und Critical Geopolitics (Heidelberg 2001) 133-145.

- Anssi *Paasi*, A Border Theory: An Unattainable Dream or a Realistic Aim for Border Scholars? In: Doris *Wastl-Walter* (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 11-32.

- Andreas *Pudlat*, Grenzen ohne Polizei – Polizei ohne Grenzen? Überlegungen zu den Ambivalenzen des Schengen-Prozesses. In: Michael *Gehler*, Andreas *Pudlat* (Hg.), Grenzen in Europa (=Historische Europa-Studien Bd. 2) (Hildesheim/Zürich/New York 2009) 269-304.

- Bert *Rebhandl*, Reich der Mitte. Implizite Totalitäten und zivilisationstheoretische Pointen in den Filmen von Nikolaus Geyrhalter. In: Alejandro *Bachmann* (Hg.), Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter (Wien 2015) 103-109.

- Marc *Redepenning*, Aspekte einer Sozialgeographie der Grenzziehungen. Grenzziehungen als soziale Praxis mit Raumbezug. In: Martin *Heintel*, Robert *Musil*, Norbert *Weixlbaumer* (Hg.), Grenzen. Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen (Wiesbaden 2018) 19-42.

- Thomas *Samhaber*, Franz *Pötscher*, Niklas *Perzi*, 1989-1994. Fünf Jahre geöffnete Grenze. In: Andrea *Komlosy*, Vaclav *Bůžek*, František *Svátek* (Hg.) Kulturen an der Grenze. Waldviertel – Weinviertel – Südböhmen – Südmähren (Wien 1995) 85-94.

- Max *Schroer*, Alexander *Bullik*, Zwischen Dokument und Fiktion. Grenzbewegungen des Dokumentarischen. In: Carsten *Heinze*, Thomas *Weber* (Hg.), Medienkulturen des Dokumentarischen, 61-84.

- Julian *Siegl*, Dubliner Übereinkommen. In: Martin *Große Hüttmann*, *Hans-Geor*g Wehling (Hg.), Das Europalexikon (Bonn 2009), 76-77.

- Julian *Siegl*, Schengen. In: Martin *Große Hüttmann*, *Hans-Geor*g Wehling (Hg.), Das Europalexikon, (Bonn 2009) 294-296.

- Daniel *Sponsel*, Der Dokumentarfilm – die Kunst der Stunde. In: Matthias *Leitner*, Sebastian *Sorg*, Derselbe (Hg.), Der Dokumentarfilm ist tot – es lebe der Dokumentarfilm. Über die Zukunft des dokumentarischen Arbeitens (Marburg 2014) 15-22.

- Daniel *Sponsel*, Epilog. Authentizität im Spiegel des Zusehens. In: Derselbe (Hg.), Der schöne Schein der Wirklichkeit (Konstanz 2007) 177.

- Henk *van Houtum*, The Mask of the Border. In: Doris *Wastl-Walter* (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 49-61.

- Doris *Wastl-Walter*, Introduction. In: Dieselbe (Hg.), The Ashgate Research Companion to Border Studies (Farnham/Burlington 2011) 1-8.

- Constantin *Wulff*, Eine Welt ohne Mitleid. In: Peter *Illetschko* (Hg.), Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich (Wien 1995) 241-254.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- Wolfgang *Benedek*, Recent Developments in Austrian Asylum Law: A Race to the Bottom? In: German Law Journal, Vol. 17, Issue 6 (November 2016) 949-966. DOI: 10.1017/S2071832200021544

- Anja *Breljak*, Subjektivierungsgefüge Grenzkontrolle. Warten, sich ausweisen, weitergehen? In: movements. Journal für kritische Migrations- und Grenzregimeforschung, Jg. 3, Heft 1 (2017) 205-214.

- Stefan *Grissemann*, Die radikale Indiskretion. In: Die Presse, 11. März 1993 [ohne Seitenangabe].

- Werner *Herzog*, Das Grauenhafte im Alltäglichen. In: Der Standard, 11. März 1993, 10.

- Christoph *Kleinschmidt*, Semantik der Grenze. In: Aus Politik und Zeitgeschichte: Grenzen (4-5/2014), hg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, 3-8, online unter <http://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/APuZ_2014-04-05_online.pdf> (20. Oktober 2018).

- Anny *Knapp*, Aktuelle Trends und Statistik. In: Asylkoordination aktuell 4/95, 28-29.

- Merje *Kuus*, Europe's eastern expansion and the reinscription of otherness in East-Central Europe. In: Progress in Human Geography, Vol. 28, Issue 4 (August 2004) 472-489. DOI: 10.1191/0309132504ph498oa

- Claus *Philipp*, Die Welt als Wille und Karikatur. In: Der Standard, 11. März 1993, 10.

- Michaela *Ralser*, Die Illegitimen. Grenz- und Migrationsregime in biopolitischer Perspektive. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Vol. 41, Supplement 3 (November 2016) 63-77. DOI: 10.1007/s11614-016-0239-1

- Simon *Rosner*, Wo die Macht der Liebe endet. In: Wiener Zeitung, 6. September 2013, 13.

- Pieter J. J. *Sauer*, Alf *Nicholson*, David *Neubauer*, Age determination in asylum seekers: physicians should not be implicated. In: European Journal of Pediatrics, Vol. 175, Issue 3 (March 2016) 299-303. DOI: 10.1007/s00431-015-2628-z

- Sarah *Schilliger*, Glossar zu Migration, Flucht und Grenzpolitiken. In: Denknetz Jahrbuch 2016: Migration ohne Grenzen, 16-28, online unter <http://www.denknetz.ch/wp-content/uploads/2017/07/Jahrbuch_2016.pdf> (30. September 2019).

- Frank *Schimmelfennig*, International Socialization in the New Europe: Rational Action in an Institutional Environment. In: European Journal of International Relations, Vol. 6, Issue 1 (März 2000) 109-139.

- Frank *Schimmelfennig*, The Community Trap: Liberal Norms, Rhetorical Action, and the Eastern Enlargement of the European Union. In: International Organization, Vol. 55, Issue 01 (February 2001) 47-80.

- Birgit *Schmid*, Forscher am Lebendigen. In: Filmbulletin Nr. 2 (2003) 46-55, online unter <http://www.ulrichseidl.com/_filestorage/2a/ab/filmbulletin.pdf> (05. Oktober 2019).

- Matthias *Schmidt-Sembdner*, Grenzkontrollen als ›dauerhaftes Provisorium‹? Renationalisierungsprozesse im Schengen-Raum am Beispiel der Brennerroute. In: movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies. Vol. 4, Issue 2 (2018) 57-76.

- Karl *Schwarzenberg*, Im Gespräch mit Paul Lendvai. Man sieht im anderen das eigene Spiegelbild. In: Europäische Rundschau. Vierteljahreszeitschrift für Politik, Wirtschaft und Zeitgeschichte: Österreich und Tschechien zwischen Konflikt und Kooperation. Jg. 28, Heft 4 (2000), 5-18.

- Maria *Schwertl*, Die Entmenschlichung der Grenze. Zur Bedeutung von Technisierung im EUropäischen Migrations- und Grenzregime. In: movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies, Vol. 4, Issue 2 (2018) 77-102.

- Václav *Šmidrkal*, They Shall-or Shall Not-Pass? Communist State Borders in the Czech Culture of Remembrance after 1989. In: East European Politics and Societies and Cultures, Vol. 31, Nr. 2 (Mai 2017) 251-268.

- Matěj *Spurný*, Reliability and the Border: The Discourse of the Czech Borderlands, 1945–49. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP), 42. Jg. (2013) Heft 1, 83–94.

- Ulrike *Steiner*, In den Boden hinein geschämt. In: Oberösterreichische Nachrichten, 05. Juni 1996 [ohne Seitenangabe].

- Peter *Temel*, „Arigona ist kein Einzelfall“. In: Kurier, 28. Juli 2010 [ohne Seitenangabe], online unter <https://web.archive.org/web/20100728151052/http://kurier.at/kultur/2017923.php> (Memento vom 20. September 2008 im Internet Archive).

- Kati *Tonkin*, Opening borders, framing identities: The ‘return to Europe’ in Jan Gogola’s České Velenice Evropské. In: Journal of European Studies 2015 Vol. 45, Issue 2 (Juni 2015) 122-136. DOI: 10.1177/0047244115580541

- Henk *van Houtum*, Ton *van Naerssen*, Bordering, Ordering and Othering. In: Journal of Economic and Social Geography Vol. 93, Issue 2, 125-136. DOI: 10.1111/1467-9663.00189

- William *Walters*, Border/Control. In: European Journal of Social Theory, Vol. 9, Issue 2 (Mai 2006) 187–203. DOI: 10.1177/1368431006063332

Internetquellen:

- *Amour Fou*, Die 727 Tage ohne Karamo, Presseheft, online unter <https://www.anjasalomonowitz.com/jart/prj3/salomonowitz/data/uploads/presse/karamo/Karamo_Presseheft.pdf> (04. Oktober 2019).

- https://dok.at/> (20. Oktober 2019)

- *Europäische Kommission*, Zurück zu Schengen: Kommission schlägt Fahrplan für vollständige Wiederherstellung des Schengen-Systems vor (04. März 2016), online unter <https://europa.eu/rapid/press-release_IP-16-585_de.htm> (05. Oktober 2019).

- *Filmladen Filmverleih*, Die bauliche Massnahme, Presseheft, online unter <http://diebaulichemassnahme.at/download/The-Border-Fence-Press-Release.pdf> (20. Oktober 2019).

- Michael *Genner*, Michael Genner über Caspar Einem (03.04.2017), online unter <http://www.asyl-in-not.org/php/michael_genner_ueber_caspar_einem,22045,42645.html> (08. Oktober 2019).

- *Goethe-Institut*, Umgang mit der kommunistischen Vergangenheit in der Slowakei (August 2010), online unter <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/usv/svg/de7612920.htm> (08. Oktober 2019).

- Lisz *Hirn*, Die bauliche Massnahme. Ein Film von Nikolaus Geyrhalter. Schulmaterialien, online unter <http://www.kinomachtschule.at/data/baulichemassnahme.pdf> (30. September 2019).

- Elisabeth *Holzer*, Kickl in Spielfeld: Die große Flüchtlings-Grenzshow (26. Juni 2018), online unter <https://kurier.at/politik/inland/so-soll-das-aussehen-wenn-kickl-die-grenzen-schliesst/400057100> (05. Oktober 2019).

- Elisabeth *Holzer*, Spielfeld: Der umstrittene Grenzzaun ist heute verwildert und löchrig (24. Juli 2019), online unter <https://kurier.at/chronik/oesterreich/spielfeld-der-umstrittene-grenzzaun-ist-heute-verwildert-und-loechrig/400560329> (05. Oktober 2019).

- Tomáš *Hučko*, V príbehoch a osudoch ľudí hľadám odpovede na svoje otázky (Februar 2012), online unter <https://www.dokofilm.sk/rozhovor/v-pribehoch-a-osudoch-ludi-hladam-odpovede-na-svoje-otazky/> (08. Oktober 2019).

- Daniela *Ingruber*, Die 727 Tage ohne Karamo. Dokumentarfilm von Anja Salomonowitz, online unter <http://www.kinomachtschule.at/data/727tageohnekaramo.pdf> (04. Oktober 2019).

- Bernd *Kasparek*, Demokratisierung der Grenze (Juni 2017), online unter <https://www.rosalux.de/publikation/id/37459/demokratisierung-der-grenze/> (30. September 2019).

- Katja *Kreuzhuber*, Das ist alles nur eine Zwischenphase. Interview mit Sabine Derflinger, online unter <http://www.kirtag.org/das-ist-alles-nur-eine-zwischenphase/> (20. Oktober 2019).

- *Lotus Film GmbH*, Mit Verlust ist zu rechnen, Presseheft, online unter <http://www.ulrichseidl.com/_filestorage/b7/28/presseheft-mvizr-d-e.pdf> (30. September 2019).

- *Mobilefilm Produktion*, little alien, Presseheft, Director's Statement, online unter <http://www.littlealien.at/presse/LittleAlienPresseheft.pdf> (30. September 2019).

- *Mobilefilm Produktion*, Schulmaterialien zum Kino-Dokumentarfilm little alien von Nina Kusturica. Erstellt von Daniela Ingruber, online unter <http://www.littlealien.at/presse/LittleAlienSchulmaterialien.pdf> (08. Oktober 2019).

- Lara *Möller*, Julian *Bruns*, Festung Europa – ein Begriff und seine Bedeutung (26. Oktober 2015), online unter <https://mosaik-blog.at/festung-europa-ein-begriff-und-seine-bedeutung/> (20. Oktober 2019).

- Silke *Mülherr*, „Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen" (13. Jänner 2016), online unter <https://www.welt.de/politik/ausland/article150933461/Es-wird-nicht-ohne-haessliche-Bilder-gehen.html> (09. Oktober 2019).

- Dorothea *Moritz*, Leipzig International Festival for Documentary and Animation Films 2004, online unter <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/1112/1314?inline=1> (08. Oktober 2019).

- *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion*, Across The Border. Five Views From Neighbours, Presseheft, online unter <https://www.yumpu.com/en/document/read/21179485/across-the-border> (08. Oktober 2019).

- *NK Projects*, Nina Kusturica, online unter <https://www.nk-projects.com/uber-nk-projects/nina-kusturica/> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] A13: Großer Zuwachs bei Lkw-Transit (07. Jännder 2019), online unter <https://tirol.orf.at/v2/news/stories/2957399/> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Across the Border: České Velenice Infinity, online unter <https://filmfinder.dok-leipzig.de/en/film/?ID=11180> (08. Oktober 2019).

- [O.A] AHS-Lehrpläne Oberstufe neu: Geschichte und Sozialkunde / Politische Bildung, online unter <https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?61ebyg> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Altersfeststellung, online unter <http://www.littlealien.at/glossar.html> (08. Oktober 2019).

- [O.A.] Asylgerichtshof, online unter <https://www.rechteasy.at/wiki/asylgerichtshof/?print-posts=pdf> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Bayern beharrt auf Grenzkontrollen (29. August 2019), online unter <https://orf.at/stories/3135295/> (20. Oktober 2019).

- [O.A.] Der Film, online unter <http://www.littlealien.at/film.html > (03. Oktober 2019).

- [O.A.] Deutschland setzt Dublin-Verfahren für Syrer aus (25. August 2015), online unter <https://www.zeit.de/politik/ausland/2015-08/fluechtlinge-dublin-eu-asyl> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Die 727 Tage ohne Karamo, online unter <https://www.filmfonds-wien.at/filme/die-727-tage-ohne-karamo/kino> 04. Oktober 2019.

- [O.A.] Die bauliche Maßnahme, online unter <https://www.filminstitut.at/de/die-bauliche-massnahme/> (05. Oktober 2019).

- [O.A.] Doskozil: „In Extremsituation Brenner-Grenze zumachen“ (14. April 2016), online unter <https://diepresse.com/home/innenpolitik/4966912/Doskozil_In-Extremsituation-BrennerGrenze-zumachen> (08. Oktober 2019).

- [O.A.] Ehe ohne Grenzen (Jänner 2013), online unter <https://web.archive.org/web/20130627202118/http://ehe-ohne-grenzen.at/> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] EU verzichtet im Mittelmeer weiter auf Rettungsschiffe (12. September 2019), online unter <https://www.zeit.de/politik/2019-09/seenotrettung-eu-mittelmeer-mission-sophia-fluechtlinge> (20. Oktober 2019).

- [O.A.] Festivals, online unter <http://www.littlealien.at/film04.html> (03. Oktober 2019).

- [O.A.] Grenzziehungen in Drosendorf, online unter <https://www.derstandard.at/story/1348615/grenzziehungen--in-drosendorf> (20. Oktober 2019).

- [O.A.] Großer Diagonale-Preis des Landes Steiermark, online unter <https://www.diagonale.at/grosser-preis-dokumentarfilm-18/> (25. September 2019).

- [O.A.] In Quotes: Leaders hail new EU (01. Mai 2004), online unter <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3675507.stm> (08. Oktober 2019).

- [O.A.] Kritik von Mikl-Leitner (23. Juni 2015), online unter <https://orf.at/v2/stories/2285751/2285750/> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Little Alien, online unter <https://www.filminstitut.at/de/little-alien/> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Little Alien, online unter <https://www.wunschliste.de/spielfilm/little-alien> (05. Oktober 2019).

- [O.A.] Loss is to be expected, online unter <https://m.imdb.com/title/tt0104894/awards?ref_=m_tt_awd> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Omofuma-Urteil rechtskräftig (02. August 2002), online unter <https://www.derstandard.at/story/1029015/omofuma-urteil-rechtskraeftig> (20. Oktober 2019).

- [O.A.] Pentagon gibt 3,6 Milliarden Dollar für Mauerbau frei (04. September 2019), online unter <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/grenze-zu-mexiko-pentagon-gibt-3-6-milliarden-fuer-mauerbau-frei-16367370.html> (20. Oktober 2019).

- [O.A.] The YAMAGATA Documentary Film Library Friday Theater (June–July), online unter <http://www.yidff.jp/news/13/130520-e.html> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Über die Grenze - Fünf Ansichten von Nachbarn, online unter <https://www.filminstitut.at/de/ueber-die-grenze-fuenf-ansichten-von-nachbarn/> (08. Oktober 2019).

- [O.A.] Über die Grenze - Fünf Ansichten von Nachbarn, online unter <https://www.wunschliste.de/spielfilm/ueber-die-grenze-fuenf-ansichten-von-nachbarn/tv> (08. Oktober 2019).

- [O.A.] Vom Standesamt zur Fremdenpolizei (11. Jänner 2007), online unter <https://www.derstandard.at/story/2675447/vom-standesamt-zur-fremdenpolizei> (07. Oktober 2019).

- [O.A.] Was wurde aus dem Grenzzaun? (16. Jänner 2018), online unter <https://burgenland.orf.at/v2/news/stories/2889680/> (04. Oktober 2019).

- [O.A.] Weitere Zölle in Kraft getreten (01. September 2019), online unter <https://www.tagesschau.de/ausland/usa-china-zoelle-123.html> (20. Oktober 2019).

- Bernd *Riegert*, Libyen als Retter in der Not – für die EU (05. Juli 2018), online unter <https://www.dw.com/de/libyen-als-retter-in-der-not-f%C3%BCr-die-eu/a-44544303> (05. Oktober 2019).

- Patrick *Rina*, Ute *Niederfriniger*, 100 Jahre Südtirol: Spielball der Geschichte (10. September 2019), online unter <https://tirol.orf.at/stories/3012003/> (06. Oktober 2019).

- Dirk *Rupnow*, „Ausländer-Volksbegehren“ / Lichtermeer, online unter <https://www.hdgoe.at/auslaender-volksbegehren> (30. September 2019).

- Anja *Salomonowitz*, News Archiv, online unter <https://www.anjasalomonowitz.com/jart/prj3/salomonowitz/main.jart?rel=de&content-id=1549969633178&reserve-mode=active> (04. Oktober 2019).

- Karin *Schiefer*, Anja Salomonowitz: DIE 727 TAGE OHNE KARAMO (Jänner 2013), online unter <http://www.austrianfilms.com/jart/prj3/afc-new/main.jart?reserve-

mode=reserve&rel=de&content-id=1422972471829&j-cc-id=1353482963740&j-cc-node=artikel> (20. Oktober 2019).

- Karin *Schiefer*, Nina Kusturica über LITTLE ALIEN (Oktober 2009), online unter <http://www.austrianfilms.com/news/nina_kusturica_little_alien__interview> (04. Oktober 2019).

- Roland *Schönbauer*, Das Asylverfahren in Österreich (2005), online unter <http://www.lastexitflucht.org/againstallodds/factualweb/de/2.1/articles/2_1_1a_Asylverfahren_A.html> (08. Oktober 2019).

- Melita H. *Sunjic*, Das Weltflüchtlingsproblem: gestern – heute – morgen. Manuskript für die Ringvorlesung Internationale Migration: Die globale Herausforderung des 21. Jahrhunderts. Sommersemester 2000, Universität Wien und Salzburg, online unter <http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/sunjic.pdf> (30. September 2019).

- *UNHCR Österreich*, FAQ Flüchtlinge, online unter <https://www.unhcr.org/dach/at/services/faq/faq-fluchtlinge> (04. Oktober 2019).

- *Vereinte Nationen*, Resolution der Generalversammlung 217 A (III). Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, online unter <https://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>

- Sophia *Wirsching*, Europäische Migrationspolitik mit afrikanischen Staaten – Kernelemente kurz erklärt (18. August 2016), online unter <https://info.brot-fuer-die-welt.de/blog/europaeische-migrationspolitik-mit-afrikanischen> (20. Oktober 2019).

Bundesgesetzblätter (BGBl):

BGBl. Nr. 210/1958. Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten.

BGBl. Nr. 838/1992. Artikel 1, Bundesgesetz über die Einreise und den Aufenthalt von Fremden (Fremdengesetz – FrG).

BGBl. I Nr. 100/2005. Artikel 2, Bundesgesetz über die Gewährung von Asyl (Asylgesetz 2005 – AsylG 2005).

BGBl. I Nr. 100/2005. Artikel 4, Bundesgesetz über die Niederlassung und den Aufenthalt in Österreich (Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetz – NAG).

BGBl. I Nr. 38/2011. Artikel 1, Änderung des Niederlassungs-und Aufenthaltsgesetzes – NAG.

Bilderverzeichnis

Abbildung 1: Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten, 00:05:10.

Abbildung 2: Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten, 00:06:40.

Abbildung 3: Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten, 00:29:40.

Abbildung 4: Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten, 00:32:51.

Abbildung 5: Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten, 00:36:23.

Abbildung 6: Ulrich *Seidl* (Regie), Mit Verlust ist zu rechnen, 1992, DVD, 110 Minuten, 00:38:29.

Abbildung 7: Sabine *Derflinger*, Bernhard *Pötscher* (Regie), Achtung Staatsgrenze, 1996, TV-Version, 52 Minuten, 00:01:24.

Abbildung 8: Sabine *Derflinger*, Bernhard *Pötscher* (Regie), Achtung Staatsgrenze, 1996, TV-Version, 52 Minuten, 00:02:12.

Abbildung 9: Sabine *Derflinger*, Bernhard *Pötscher* (Regie), Achtung Staatsgrenze, 1996, TV-Version, 52 Minuten, 00:34:06.

Abbildung 10: Sabine *Derflinger*, Bernhard *Pötscher* (Regie), Achtung Staatsgrenze, 1996, TV-Version, 52 Minuten, 00:50:58.

Abbildung 11: Jan *Gogola* (Regie), České Velenice Evropské. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:25:58-00:51:18, hier 00:27:21.

Abbildung 12: Jan *Gogola* (Regie), České Velenice Evropské. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:25:58-00:51:18, hier 00:50:12.

Abbildung 13: Jan *Gogola* (Regie), České Velenice Evropské. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:25:58-00:51:18, hier 00:39:15.

Abbildung 14: Jan *Gogola* (Regie), České Velenice Evropské. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:25:58-00:51:18, hier 00:48:36

Abbildung 15: Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:51:18-01:16:38, hier 00:53:13.

Abbildung 16: Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:51:18-01:16:38, hier 00:54:08.

Abbildung 17: Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:51:18-01:16:38, hier 01:08:32.

Abbildung 18: Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:51:18-01:16:38, hier 01:08:45.

Abbildung 19: Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:51:18-01:16:38, hier 01:11:07.

Abbildung 20: Péter *Kerekes* (Regie), Pomocníci. In: *Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion* (Produktion), Across the Border – Five Views from Neighbours, 2004, Vimeo-Link, 132 Minuten, 00:51:18-01:16:38, hier 01:12:34.

Abbildung 21: Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten, 00:47:25.

Abbildung 22: Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten, 00:26:04.

Abbildung 23: Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten, 00:00:06.

Abbildung 24: Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten, 00:02:08.

Abbildung 25: Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten, 00:52:38.

Abbildung 26: Nina *Kusturica* (Regie), Little Alien, 2009, DVD, 95 Minuten, 00:52:54.

Abbildung 27: Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten, 00:23:18.

Abbildung 28: Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten, 00:52:03.

Abbildung 29: Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten, 00:41:38.

Abbildung 30: Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten, 00:43:45.

Abbildung 31: Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten, 01:13:43.

Abbildung 32: Anja *Salomonowitz* (Regie), Die 727 Tage ohne Karamo, 2013, DVD, 80 Minuten, 01:16:22.

Abbildung 33: Nikolaus *Geyrhalter* (Regie), Die bauliche Maßnahme, 2018, DVD, 112 Minuten, 00:00:27.

Abbildung 34: Nikolaus *Geyrhalter* (Regie), Die bauliche Maßnahme, 2018, DVD, 112 Minuten, 00:17:12.

Abbildung 35: Nikolaus *Geyrhalter* (Regie), Die bauliche Maßnahme, 2018, DVD, 112 Minuten, 00:17:43.

Abstract

Grenzen sind allein durch ihre Repräsentationen erkennbar und zeigen sie sich je nach Zielgruppe auf unterschiedliche Art und Weise. Sie werden nicht nur unterschiedlich wahrgenommen, sondern variieren auch stark in ihren Darstellungen.

Die vorliegende Arbeit untersucht die Darstellungen von politischen Grenzen und Politiken der Grenze in sechs österreichischen Dokumentarfilmen aus dem Zeitraum 1990 bis 2018, wobei die Grenzen Österreichs und der EU bzw. des Schengen-Raumes im Fokus stehen. Für diesen Zweck werden die einzelnen Werke einer systematische Filmanalyse nach Helmut Korte unterzogen und abschließend miteinander verglichen. Es wird die Frage erörtert, welche Aspekte politischer Grenzen und bestimmter Politiken der Grenze die Filme darstellen und welche Aspekte bewusst außen vor gelassen werden. Um die theoretische Reflexion über die analysierten Filme zu bereichern, werden vor allem Erkenntnisse der Grenzstudien mit den Filminhalten in Verbindung gesetzt. Da sich die Filmemacher*innen höchst unterschiedlicher Gestaltungsmittel bedienen, werden ihre je spezifischen filmischen Inszenierungen und dokumentarischen Modi untersucht. Zudem bilden die Beschreibungen historischer, gesellschaftlicher und rechtlicher Kontexte einen wesentlichen Bestandteil der vorliegenden Arbeit und verweisen auf die Wandelbarkeit von Grenzen.

Die untersuchten Dokumentarfilme konzentrieren sich nicht ausschließlich auf die geographische Grenze als Ort der politischen Unterscheidung, sondern nehmen vereinzelt auch interne Grenzen und Grenzregime in den Blick. Im Vergleich der Filme erscheinen Grenzen als ein omnipräsentes politisches Gestaltungsmittel, das je nach Person oder Ware auf differente Weise trennt oder Verbindungspunkte schafft. Einerseits werden Grenzen und ihre Funktionen in ihrer Vielfalt sichtbar. Andererseits gelingt es einzelnen Filmen, die Nicht-Sichtbarkeit von Grenzen in Szene zu setzen.

Nicht zuletzt bietet die Diplomarbeit eine pädagogische Perspektive auf die sechs ausgewählten Filme und zeigt auf, wie der Einsatz der Filme im Unterricht bildungstheoretisch verortet werden kann.