



universität  
wien

# Masterarbeit / Master's Thesis

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Dokumentarfilm

als

Form des Protests“

verfasst von / submitted by

Helga Scheichelbauer BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft

Betreut von / Co-Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

# INHALT

## Einleitung

1. Prekäre Perspektiven im Dokumentarfilm
  - 1.1 Prekäre Objekte oder Subjekte
  - 1.2 Widerstand gegen verbotenen Bildern
  - 1.3 Zum Kommentar prekärer Bilder
  - 1.4 Das Dokumentarische und Politik der Wahrheit
  - 1.5 Zur Herstellungspolitik im Dokumentarfilm
  
2. Zum Bürgerjournalismus
  - 2.1 Prekarität und Bürgerjournalismus
  - 2.2 Zur Begriffsklärung Bürgerjournalismus
  
3. Theorien des Protests aus Perspektive der Flucht
  - 3.1 Prekarität, Platzbesetzung und der Protestkörper
  - 3.2 Protest bei Luhmann
  
4. Protest im Dokumentarfilm und partizipierender Journalismus
  
5. Dokumentation am Exempel
  - 5.1 LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP (DK 2016)
    - 5.1.1 Die Produktionsbedingungen
    - 5.1.2 Der Kommentar
    - 5.1.3 Die Kamera
  - 5.2 EXILE FAMILY MOVIE (A 1994-2006)
    - 5.2.1 Produktionsbedingungen
    - 5.2.2 Der Kommentar und prekäre Rederäume
    - 5.2.3 Die Kamera und verbotene Bilder
    - 5.2.4 Der prekäre Körper und Nicht-Orte

- 5.2.5 Prekäre Handlungsspielräume im Transit
- 5.2.6 Der Schnitt und Erzählstrategie
- 5.3 LAMPEDUSA IM WINTER (A, I, CH 2015)
  - 5.3.1 Produktionsbedingungen
  - 5.3.2 Redebeiträge und Teilhabe
  - 5.3.3 Der Protest aus Fluchtperspektive
  - 5.3.4 Der Fischer-Protest im Vergleich
  - 5.3.5 Die Inselbewohner als Zeugen
  - 5.3.6 Die Küstenwache
  - 5.3.7 Erzählstrategie

## 6. Conclusio

## Einleitung

Als Journalistin konnte ich unter anderem Erfahrung rund um Reportage-Formate für das Fernsehen sowie mit Berichterstattung im aktuellen Dienst sammeln. Wie im seriösen Journalismus üblich nehme auch ich den Pressekodex sehr ernst. Dieser ethische Maßstab sieht beispielsweise die Sorgfaltspflicht oder die Achtung der Wahrheit vor. Bei Befangenheit gebe ich eine Story an unbeteiligte Kollegen ab. Hier zeigt sich auch ein journalistisches Problem. Denn Journalisten sind mehr oder weniger immer auf der Suche nach einer neuen Story, zu der sie nicht immer Zugang haben oder haben können. Unter Befangenheit fehlt die journalistische Distanz. Gleichzeitig ist die Distanz ein Hindernis, um überhaupt spezifische Einsichten zu erfahren. Nebenbei gilt es, einen Markt zu bedienen. Dieser Markt beeinflusst redaktionelle Entscheidungen, die auch die Auswahl über die Berichterstattung betrifft. Obendrein wird dieser Markt unter anderem durch Konkurrenz aus dem Internet und Laienjournalisten beeinflusst. Auch wenn viele im Laienjournalismus eine Gefahr in der Verbreitung falscher Nachrichten sehen, interessiert mich an dieser Stelle vielmehr der Mehrwert, der hier zu entstehen vermag.

Die heutige Wohlstandsgesellschaft basiert auf den Errungenschaften der Industrialisierung und ermöglicht Konsum weit über dem Existenzminimum. Tatsächlich kennt unsere heutige westliche Welt grundsätzlich keine mit Hunger verbundene Armut. Wenn doch, dann ist Armut eine Randgruppenerscheinung und wird auch so medial verhandelt. Seit Ende der 1980er bezieht sich der Begriff des prekären Zustands nicht mehr nur auf eine Randgruppe, sondern bis zu einem Drittel der Wohlstandsgesellschaft. Dieses Drittel offenbart sich in einer *neuen Armut*. Mit der Entwicklung der neuen Armut entsteht auch ein neuer Trend im Kino: Der bis dahin relativ unpopuläre Dokumentarfilm kommt wieder in Mode. So zählt beispielsweise *BOWLING FOR COLUMBINE* (USA 2002) zu den ersten populären Filmen aus diesem Trend. Genregemäß thematisiert der Film prekäres Leben. Gleichzeitig manifestiert der Film aber auch Protest gegen diese neue Armut und seine Zusammenhänge. Dem Filmemacher wurde vorgeworfen, populistisch zu dokumentieren. Das ist für meinen Untersuchungsgegenstand nicht relevant. Ich meine, dass sich das Prekäre durch den Dokumentarfilm in Erscheinung gebracht hat. Dokumentarfilme haben sich seither weiterentwickelt und bringen zunehmend bürgerjournalistische bzw. partizipierende Perspektiven zum Ausdruck. In der

vorliegenden Arbeit untersuche ich exemplarisch, wie sich diese Ausdrucksformen im Dokumentarfilm am prekären Beispiel von Fluchtperspektiven überhaupt entwickeln können.

Als Gegenstand der Untersuchung wende ich mich exemplarisch drei Filmen zum Thema Flucht zu. Unter anderem werde ich hierzu theoretische Erkenntnisse nach Judith Butler und Hanna Arendt, Niklas Luhmann oder auch Hito Steyerl in Betracht ziehen. Es könnte sich dabei zeigen, welche Politik durch diese unkonventionellen Formen im Dokumentarfilm Öffentlichkeit findet oder auch welche Politik dabei ausgespart bleibt.

Das erste Beispiel ist der Bürgerjournalismus im Film *LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP* (DK 2016): Der Dokumentarfilm zeigt die von einem Betroffenen angefertigten Aufnahmen, die aber von professionellen Filmemachern montiert wurden. Sicherlich mag es bei Laienjournalismus auch um die freie Meinungsäußerung gehen. In Anbetracht äußerst prekärer Zustände ist die Bedeutung der Meinungsäußerung aber eine andere als die eines Journalisten. Das Dokumentierte gewinnt in diesem Zusammenhang eine entscheidendere Bedeutung. Der Film thematisiert den Übertritt in das Exilland Europa.

Analog dazu besteht auch der zweite Analysefilm *EXILE FAMILY MOVIE* (A 1994-2006) aus dem Footage privater Aufnahmen, die zu einem Kinofilm montiert wurden. Er hat im Hinblick auf Protest Relevanz, da der Film gerade im Iran ein davor nicht denkbares Echo erzeugte. Der Film erzählt das Exilleben einer Familie über mehrere Generationen hinweg und basiert auf partizipierenden Bedingungen, wie es im Bürgerjournalismus der Fall ist.

Und drittens ist *LAMPEDUSA IM WINTER* (A/I/CH 2015) das, was sich der Zuschauer unter klassischem Dokumentarfilm vorstellen würde. Er hat das Potenzial zum Antibeispiel zu den bereits beschriebenen Formen. Der Film zeigt unter anderem, wie die Bewohner der Insel am Rande Europas um Solidarität zu den Boatpeople kämpfen, aber gibt eigentlich keine partizipierenden Perspektiven wieder.

Die Forschungsfrage beschäftigt sich ferner mit der Form und Wirkung der Filme im Hinblick auf Widerstand und Protest. Dementsprechend arbeitet die Filmanalyse Inhalt und Form auf. Das betrifft Punkte wie Handlungsorte, Akteure, Erzählstrategie, Kamera, dominante Aussagen und Momente, Schnittdramaturgie sowie die prekären Produktionsbedingungen. Diese Faktoren erläutern Bedingungen für etwaige Produktionen in Anbetracht der gezeigten Lebensrealitäten. Dazu will ich den gesellschaftlichen Kontext untersuchen. Letztlich soll der Vergleich zu einem filmischen Beispiel ohne Laienjournalismus die Kontrolle zur These bilden. Die These lautet, dass Bürgerjournalismus oder partizipierender Journalismus widerständigen Charakter aufweist.

Im zweiten Kapitel klärt sich der Begriff Bürgerjournalismus und weiter die gefilmte Form davon. Hierbei stütze ich mich auf Definitionen von Kperogi (2011), der Bürgerjournalismus als Ergänzung der Nachrichten sieht, und Maier (2008), der speziell über partizipierenden Journalismus spricht. Darüberhinaus verdeutlichen neben Arendts (1960) Verständnis von Politik auch Luhmanns (2000) Thesen über die Gesellschaft das Verständnis meiner Arbeitsthese. Im letzten Punkt werden Schlüsse aus dem Vergleich der Analysen gezogen, um eine relevante Aussage zu treffen.

Grundsätzlich ist Bürgerjournalismus bereits gut erforscht, jedoch nicht als Protestform im Dokumentarfilm. Mir ist gegenwärtig keine konkrete Literatur dazu bekannt. Ziel dieser Untersuchung ist es, die Politik durch Flucht- und Protest-Perspektiven im Dokumentarfilm aufzuschlüsseln.

## **1. Prekäre Perspektiven im Dokumentarfilm**

Um prekäre Perspektiven und ihre Entwicklung im Dokumentarfilm deutlich zu machen und zu verorten, erörtere ich in diesem Kapitel grundsätzliche Verhältnisse im Dokumentarischen. Daneben geben Perspektiven Aufschluss über die Erscheinungsformen der Prekarität. Die Erscheinungsform der Prekarität spielt eine zentrale Rolle in der Äußerung von Protest.

### **1.1 Prekäre Objekte oder Subjekte**

Beim Begriff der Prekarität beziehe ich mich auf Judith Butler. Die Denkerin versteht

in diesem Zusammenhang das Prekäre als ein unsicheres Leben in seiner ganzen Pluralität. Das unsichere Leben ist hier als Abstraktes gedacht, das Widerstand leistet und das die Gleichheit der Leben verlangt.

„[...] [F]rom an understanding that the condition of precarity is differentially distributed, and that the struggle against, or the resistance to, precarity has to be based on the demand that lives should be treated equally and that they should be equally livable.“ (Butler: 2015, 67)

Es ist ein Leben, das nach dem Recht nach Rechten fragt und sein Recht auf Erscheinung geltend macht. Durch das Zusammenfinden von Prekärem im öffentlichen Raum birgt der so entstandene Körper eine politische Qualität, da das Erscheinen des exkludierten prekären Körpers in der Öffentlichkeit nicht erlaubt ist (Butler 2015: 26). Die Sichtbarkeit des Körpers macht daher seine politische Dimension aus. In diesem Sinne kann ein Dokumentarfilm als eine Erscheinung von Prekarität verstanden werden. Denn ein Dokumentarfilm besetzt während seiner Präsentation einen öffentlichen Raum im weitesten Sinne. Dazu entwirft er eine Perspektive des prekären Körpers.

Im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm entstehen nicht zuletzt bestimmte Formen, die Perspektiven fern des klassischen Journalismus erzeugen. So erscheint auch das Filmmaterial im medialen Raum Internet und organisiert sich hier neu. Das Dokumentarische im Internet ist in dieser Arbeit aber nicht der Untersuchungsgegenstand. Jedenfalls entwickelt der Dokumentarfilm in seinem Genre neue Perspektiven.

Relativ neu ist die Idee des *Embedded Journalism*, also wenn der Journalist am Beschriebenen teilnimmt. Ursprünglich bezieht sich der Begriff auf kontrollierte Kriegsberichterstattung, im Rahmen derer der Journalist einer kämpfenden Militäreinheit zugewiesen wird. Diese Form des eingebetteten Journalismus kennt man bereits aus den 1990ern. Geprägt wurde der Begriff allerdings erst mit dem Irakkrieg 2003. Die Erscheinung von Prekärem ist im Embedded Journalism nur bedingt möglich.

„Embedded reporting has taken place in less explicit ways as well. One clear example is the media’s agreement not to show pictures of the war dead, our

own or their own, on the grounds that that it undermined the war effort and jeopardized the nation. Journalists and newspapers were actively denounced for showing coffins of the American war dead shrouded in flags. Such images were not to be seen in case they aroused certain kinds of negative sentiment.“ (Butler: 2009, 64f)

Der Rahmen und die Interpretation der Bilder sind dabei also kontrolliert und schon vorher durch den Staat festgelegt. Und dieser Rahmen bestimmt die Qualität des Trauerns im Embedded Journalism. Butler verdeutlicht diese These folgendermaßen:

„I had sought to relate three different terms in my effort to understand the visual dimension of war as it relates to the question of whose lives are grievable and whose are not.“ (Butler: 2009, 74)

Diese Perspektive ist eng verknüpft mit der Präsentation des Prekären, seiner Gesichter und seiner Gesichtslosigkeit. Der Rahmen ist der Ort, an dem Gesetz und Wahrheit und deren Gesichter verhandelt werden. Und im Zusammenhang mit Folter entsteht ein ethisches Problem: So sind gesichtslose Opfer nicht existent und wirken wie plump ausgestellte Objekte. Vor dem Hintergrund, dass das Zeigen der Gesichter die Privatsphäre der Opfer missachten würde, scheint die Herstellung ihrer Menschlichkeit unmöglich (vgl. Butler 2009: 94). Der prekäre Körper kann seiner Objektifizierung nicht entkommen. Selbst sich bekennende Opfer bleiben passive Objekte einer Schaulust. Butler sieht allerdings den so entstehenden Missbrauch nicht durch die Kamera, sondern für die Kamera produziert (ebd. 88f).

Grundsätzlich ist die klassische dokumentarische Perspektive ein Blick von außen auf das Prekäre, der den prekären Körper wohl immer zu einer Art Objekt macht. Das ist alleine dem Umstand geschuldet, dass der Journalist grundsätzlich kein betroffenes Subjekt ist. Anders wäre es allerdings, wenn der Journalist tatsächlich von der beschriebenen Prekarität betroffen ist, wie das im Citizen Journalism, dem Bürgerjournalismus, oder anderem partizipierenden Journalismus der Fall ist.

## **1.2 Widerstand gegen verbotene Bilder**

Philipp Rosen zufolge ist Filmmaterial an sich ein Dokument. Das Gründungsmitglied

der American Society of Cinematographers bezieht sich auf den Dokumentarfilmer John Grierson, wenn er in der Rohheit des Films die Echtheit verortet. Im Zusammenhang mit dem Begriff Index hinterlasse die Vergangenheit eine Spur auf dem Material (Rosen 2001: 235). Auf diese Weise reichert sich das Filmmaterial mit historischer Bedeutung an. Es tritt an die Stelle des historischen Belegs (ebd. 237). Die Künstlerin und Medientheoretikerin Hito Steyerl aber versteht das Dokument nicht nur als Beweis, sondern fragt in diesem Zusammenhang nach der Politik der Wahrheit. Dabei bezieht sie sich beispielsweise auf den Philosophen Michel Foucault sowie den französischen Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman, der sich wiederum auf die einzigen vier fotografischen Bilder beruft, die Insassen von Auschwitz anfertigten und die die Massenvernichtung zeigen (Steyerl: 2003).

„Zwei der vier Bilder wurden dabei aus dem ‚Schutz‘ der dunklen Gaskammer heraus aufgenommen, und zeigen die Verbrennung der Ermordeten in riesigen Gruben. Ein weiteres Foto zeigt den Vorgang der Entkleidung einer Gruppe Frauen unter freiem Himmel. Das letzte Foto zeigt eine verwackelte Ansicht des Himmels [...]. Die Produktion der Fotos vollzog sich anhand eines ausgeklügelten Zeitplans, der sich genau an die An/Abwesenheit deutscher Wachen anpassen musste. Es ist fast unnötig zu sagen, dass die Aufnahmen der Häftlinge unter Lebensgefahr entstanden.“ (Steyerl: 2003)

Die Entstehungsgeschichte dieser Fotos spiegelt bereits prekäres Leben wieder, das Protest ausdrückt. Hito Steyerl formuliert diesbezüglich ihre Kritik über die Produktion von Wahrheit, die immer schon von gesellschaftlichen Machtverhältnissen beeinflusst und normiert werde. Jedenfalls stellt Hito Steyerl fest, dass in Auschwitz keine Unbefugten fotografieren durften und auf diese Weise nur offizielle Fotos entstanden, auf denen nicht der dort stattfindende Massenmord zu sehen war.

„Didi-Huberman vergleicht diese Fotos, die einzigen, die von Häftlingen eines Vernichtungslagers produziert wurden und erhalten sind, ausdrücklich mit Benjamins Konzeption des dialektischen Bildes und weist darauf hin, dass auch Hannah Arendt ähnliche Beschreibungen unerwartet und plötzlich artikulierter Wahrheit verwendet habe.“ (Steyerl: 2003)

Nach Hannah Arendt können wir diese fotografischen Dokumente als Augenblicke

der Wahrheit begreifen. Sie meint damit, dass sich nie die ganze Wahrheit über das Grauen und die Bosheit offenbart, sondern nur Details zum Vorschein kommen. Diesem Verständnis zufolge vermittelt das Dokument zwar Wahrheit oder eben Vergangenheit, nie aber die ganze Wahrheit oder Vergangenheit (vgl. Steyerl: 2003).

Dass das Filmmaterial als Dokument dient, können wir auch mit André Bazin verstehen. Der Filmtheoretiker verhandelt das Filmmaterial gemäß der These, dass die Vergangenheit eine Spur auf dem Material hinterlässt, nämlich dann, wenn Bazin auf die Einbalsamierung der Zeit (Bazin 1945: 257) hinweist. So meint er, dass der Film die Vollendung der fotografischen Objektivität in der Zeit sei. Der Film halte den Gegenstand in einem Augenblick fest, wie der „Bernstein den intakten Körper von Insekten“ (Bazin 1945: 261) aus einer fernen Zeit. Mehr noch halte Film einen ganzen Zeitablauf fest. Diesem Verständnis nach schützt Film die Vergangenheit vor dem Verfall und erstellt sich dabei selbst als historisches Dokument.

Darüber hinaus versteht Bazin das Foto als objektiv, da dieses Dokument die Zeit und den Ort abbildet. Wobei selbst Bazin Zugeständnisse im Hinblick auf die Perspektive macht.

„Zum erstenmal schiebt sich zwischen das auslösende Objekt und seine Darstellung nur ein anderes Objekt. Zum erstenmal – einem rigorosen Determinismus entsprechend – entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen. Die Persönlichkeit des Photographen spielt nur für die Auswahl und Anordnung des Objekts eine Rolle, und auch für die beabsichtigte Wirkung.“ (Bazin 1945: 260f)

Das Filmmaterial ist also ein Dokument, das immer eine bestimmte Perspektive auf die Welt wiedergibt. Und bei der Perspektive handelt es sich immer um die Wahrnehmung des Filmemachers. So hinterlässt auch der Filmemacher selbst eine Spur auf dem Filmmaterial. Im Zusammenhang mit den vier Bildern aus Auschwitz beschreibt Didi-Huberman dieser Wirklichkeit entrissene Bilder (Didi-Huberman 2007: 20). Diese Fotografien wurden nach dem Krieg öfters publiziert und nicht selten bearbeitet. Beispielsweise schnitt man die Ränder weg, um dem Bild eine konzentrierte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. (ebd. 61) Damit wurden aber auch die Spuren des Zustandekommens weggeschnitten. Denn das ganze Bild zeigt den Raum – die Gaskammer –, aus dem der Fotograf das Bild wohl unter Zeitdruck

aufgenommen hat. (Didi-Huberman 2007:166ff) Der Fotograf hat der Welt ein Zeitzeugnis hinterlassen. Didi-Huberman versteht anhand dieser unersetzlichen Überreste das Bild als historische Quelle, der ihre historische Zeitlichkeit immanent sei (vgl. ebd. 76).

Da die nationalsozialistische Herrschaft aus Auschwitz eine Shoa-leugnende Wahrheit produzierte, müssen diese Fotos auch als Widerstand und Protest gegen die Nazis und deren Propaganda gelesen werden, zumal die Produktion dieser Bilder auf polnische Widerstandskämpfer zurückgeht (vgl. Steyerl 2003).

Das Hinterlassen dieser Spur hat also insofern mehr Bedeutung, als dass das Material Prekarität dokumentiert, sofern der Filmemacher ein prekäres Leben lebt, weil sonst die Perspektive nur eine von außen sein kann. Selbst ein Journalist, der Prekarität zeigen möchte, muss zumindest für den Moment das Prekäre erleben, etwa durch Undercover-Recherche. Dennoch wird der Journalist immer eine gewisse Außenseiterrolle einnehmen und eventuell sogar einen anderen Standpunkt vertreten als jemand, der tatsächlich dieses Leben lebt. Denn am Ende hat der Journalist nichts zu verlieren. So oder so stimmt sich die Perspektive des Filmemachers wohl mit seinem subjektiven Standpunkt ab. Und schon alleine durch die Perspektive, aus die er blickt, beschreibt er die Welt und damit seine prekäre Welt. Es ist als ob der Filmemacher einen Kommentar anhand seiner Perspektive abgibt. Insofern kann das prekäre Filmmaterial als dokumentarisch und nicht nur als Dokument verstanden werden.

Die bloße Herstellung verbotener Perspektiven innerhalb einer Diktatur entspricht einer Politik des Widerstands. Im Wissen um die Rolle des betroffenen Machers darf der Zuseher die Stimme eines Betroffenen als Widerstand lesen und verstehen.

### **1.3 Zum Kommentar prekärer Bilder**

In diesem Kapitel will ich die Begrifflichkeit des Kommentars erfassen, um festzustellen, welche Bedeutung der Kommentar für das Dokument, das Dokumentarische und den Dokumentarfilm an sich hat. Insbesondere will ich erörtern, was die drei Formen in Bezug auf den Kommentar und die Erscheinung von Prekärem eint.

Das Dokumentarische nach Philipp Rosen ergibt sich erst durch den Kommentar, der

das Filmmaterial überdenkt. Insbesondere führt Rosen die live übertragene TV-Berichterstattung zum Attentat auf den US-Präsidenten John F. Kennedy an, um seine Begrifflichkeiten in Bezug auf das Dokument und das Dokumentarische festzulegen. Er zitiert den Moderator der NBC-Berichterstattung. So habe der Kameramann mitgedacht, heißt es (Rosen 2001: 225). Und das wird damit begründet, dass der Kameramann die bedeutende Situation erkannte und die Kamera laufen ließ. Tatsächlich sind die so entstandenen Bilder relativ informationslos. Es handelt sich um verwackelte Bewegtbilder, die ein fahrendes Auto zeigen und später den Eingang zu einem Gebäude. Der angeschossene Präsident ist nicht sichtbar. Erst durch die Zusatzinformation erlangen die prekären Bilder Bedeutung.

Selbst auf den im vorangegangenen Kapitel beschriebenen vier Bildern gibt es kaum etwas zu sehen (vgl. Steyerl 2003). Erst durch die Einordnung in den historischen Rahmen gewinnen diese prekären Bilder ihre angemessene Bedeutung.

Der Kulturtheoretiker Walter Benjamin versteht das Bild als eine gedankliche Interpretation. Zwar beschreibt er in diesem Zusammenhang das dialektische Bild als eine Konstruktion, aber auch dass es identisch mit dem historischen Gegenstand ist. Das bedeutet, dass die Konstruktion identisch mit einer Wahrheit ist, die bei Benjamin den chronologischen Verlauf der Geschichte für einen Augenblick unterbricht und zum Stillstand kommt (vgl. Steyerl 2003).

Gehen wir davon aus, dass der Kommentar und das Bild denselben historischen Gegenstand verhandeln, dann hat auch die Deutung eine Richtigkeit. Schließlich macht es einen Unterschied, ob der Kommentator über Autos redet oder ob er doch die Ermordung thematisiert. Interessant ist allerdings die Frage, die Rosen im Zusammenhang mit der Geschichtsschreibung und in weiterer Folge mit dem Kommentar aufgreift:

„We may begin from the question of what counts as a desirable account of the real in this example, for the practices of both historiography and documentary cinema constantly manifest this issue.“ (Rosen 2001: 226)

Tatsächlich handelt es sich bei der TV-Berichterstattung mehr um eine Mise-en-Scene von drei Männern, die an einem Tisch sitzen und über neueste Informationen spekulieren. Das Medium Fernsehen verkörpert die Simultanität zwischen der

Realität und dem Zuschauer. Das bedeutet eine Verschiebung zwischen Raum und Zeit. Denn die drei Männer sind schließlich nicht vor Ort, sondern im Studio. Einerseits stellen sie eine Beziehung zum Ereignis her, andererseits sind sie vom Ereignis getrennt. Und dabei ist die Studiozeit genauso verschoben wie der Raum. So stellt Rosen fest, dass die Reporter zwar immer „a little behind“ (Rosen 2001: 228) seien, aber sich darüber auch bewusst sind, dass die Bebilderung fehle. Der Kommentar kompensiert hier also die fehlenden Bilder. Im Zuge der stundenlangen Berichterstattung folgt eine Bekanntmachung nach der anderen, wie beispielsweise die tatsächliche Bekanntgabe über den Tod des Präsidenten. Harte Fakten ersetzen das Fehlen der Bilder. Relativ spät gelangt das Filmmaterial bzw. der Film rund um die Ermordung ins Studio. Und gewissermaßen kompensiert der Studiokommentar auch den Film. Die Ironie dabei ist, dass es zwar endlich Bilder zu sehen gibt, diese aber relativ informationslos sind. Der Kommentar erklärt aber die nutz-, sowie inhaltlosen Bilder.

Die Bilderlosigkeit manifestiert sich mehr noch als bei den vier Fotos aus Auschwitz als Leere. Alleine der Kommentar vermag diese Unschärfe zu schärfen und dem Film einen Sinn zu geben. Selbst im Kino wird im Dokumentarfilm das erzählt, was die Bilder nicht selbständig zu berichten vermögen.

Ein Unterschied zwischen TV-Berichterstattung und Kinofilm ist die Zeitlichkeit. Und das wiederum steht im Zusammenhang mit der Sinnmachung. Denn Rosen zufolge entsteht der Sinn immer erst nach dem Ereignis. Erst dann, wenn wir das Ereignis bereits als vergangen begreifen, kann sich der Sinn entfalten. Das Verhältnis zwischen Zuschauer und Erzähler ist nur dem diegetischen Verständnis nach live. Anders als der Dokumentarfilm im Kino ist die TV-Übertragung zwischen Gegenwart und Vergangenheit verortet. Die Sinnfindung geschieht in der Berichterstattung paradoxerweise live und zeitversetzt und immer etwas zu spät.

Umgekehrt erlangt der Kommentar durch das Dokument überhaupt erst seinen dokumentarischen Sinn. Der dokumentarische Beweis ergibt sich durch das Filmmaterial und die konstruierte Erzählung. Als konstruiert ist hier zu verstehen, dass die Erzählung im Gegensatz zum Dokument als Filmmaterial erst erdacht bzw. erzeugt werden muss. Während das Filmmaterial schon eine physikalische Präsenz aufweist, die bereits eine indexikalische Qualität birgt. In diesem Kontext kommt Rosen auf den französischen Kulturwissenschaftler und Strukturalisten Roland

Barthes zu sprechen.

„Er [Roland Barthes, Anm.] [ ... ] meint damit die Tatsache, daß man bei einem Photo niemals leugnen kann, daß der Gegenstand sich dort - nämlich vor der Kamera - befunden hat. Diese spezifische Beziehung zwischen dem Gefilmten bzw. Photographierten und dem Objekt, von dem ausgesagt wird: ‚Das ist da gewesen.‘, ist von besonderer Bedeutung für die Filme des dokumentarischen Ensembles. Man kann sogar in gewisser Weise sagen, daß die indexikalische Qualität des photographischen Bildes dem Dokumentarischen im Film überhaupt zugrunde liegt.“ (Kessler 1998: 68)

Im Gegensatz dazu ist der Kommentar eben nicht schon da gewesen, sondern auch eine narrative Konstruktion. Interessant ist, dass in Anbindung zum Filmmaterial der dokumentarische Beweis entsteht und Geschichtlichkeit erzeugt. In diesem Zusammenhang beruft sich Rosen auf den amerikanischen Kunstkritiker Arthur Danto.

„Danto attributes the conundrum to the structure of historical knowledge itself. Modern historicity constructs meaningful, unified temporal sequences, and whatever the rhetorical and disciplinary importance of documentary evidence in asserting their factuality, the pertinence of documents is intricately a priori with the ex post facto significance of the historical sequence.“ (Rosen 2001: 239)

Der Kommentar beschreibt rückwirkend das Dokument Filmmaterial. Er ordnet das Dokumentierte ein und verschafft ihm seinen Sinn. Dadurch erlangt das Dokument sowie das Präkäre seine historische Eigenschaft, um nicht zu sagen: eine historische Relevanz. Denn auf diese Weise ergibt sich eine historische Perspektive, die es ohne Kommentar nicht gegeben hätte. Ferner definiert der Kommentar die Erzählung über ein Ereignis. Das Dokumentarische sowie der Zuseher erfahren die historische Relevanz durch den Kommentar. Der Kommentar arbeitet insofern einer historischen Landschaft zu. Ohne den Kommentar bliebe das präkäre Bildmaterial sprachlos. Erst der Kommentar vermag es, die Relevanz auch in der Wahrnehmung der Zuseher auszulösen.

## 1.4 Das Dokumentarische und Politik der Wahrheit

Die Politik der Wahrheit wird durch die vorherrschende Gesellschaftsordnung bestimmt. Hito Steyerls Auffassung nach funktioniert dokumentarische Praxis nach diesem Prinzip, welches eben gesellschaftliche Machtverhältnisse spiegelt. Daher zeigt das Dokumentarische die Wirklichkeit einer sozialen Konstruktion. Je näher wir an diese Wahrheitsorganisation rücken, desto unschärfer werde das Bild.

„Das Unschärfeprinzip zeigt uns also viel mehr, als dies auf den ersten Blick der Fall zu sein schien. Denn es macht deutlich, dass die Unterscheidung zwischen der Welt und dem Bild, dem Ergebnis und seinem Abbild, zwischen Beobachter und Beobachtetem zunehmend verwischt. Traditionell war das Dokumentarische das Bild der Welt: Jetzt ist es eher die Welt als Bild.“ (Steyerl 2008: 8)

Insbesondere gibt es auch eine mediale Wirklichkeit, die durch Bilder aller Art erzeugt wird. Anhand Jean Baudrillard argumentiert Ludger Schwarte, wie durch eine Bildermacht der Bezug zu Realem verloren geht:

„Baudrillards Medientheorie zufolge leben wir in einer medial generierten Hyperrealität, in der die bezeichnenden Bilder wirkmächtiger als die von ihnen bezeichnende Wirklichkeit werden. Schon in dem Text *Requiem für die Medien* entwirft Baudrillard eine Theorie, der zufolge die Scheinwelt der Medien die wirkliche Welt zunehmend verdrängt, wodurch es unmöglich werde, sich über etwas Wirkliches auszutauschen. Den Worten oder Bildern geht der Bezug zu Realem verloren.“ (Schwarte 2015: 17)

Schwarte stellt weiter fest, dass Bilder Ereignisse seien. So spreche Heidegger vom „Wahrheitsereignis“ (Schwarte 2015: 18f). Das entstehende Bild sei ein Ereignis und die Hyperrealität nach Baudrillard sei auch eines. Schließlich kann der fotografische Rahmen eine Wahrheit eines Ereignisses hervorbringen, welche mit dem bloßen Auge nicht erkennbar gewesen wäre. Genauso gut kann der Rahmen aber den Blick auf die Welt auch verstellen. So ist die Geschichte der Hyperrealität wohl die Geschichte des platonischen Höhlengleichnisses. Sie bildet für uns eine Idee der

Welt ab. Sie ahmt die Welt nach. Niemals aber ist diese Hyperrealität das eigentliche Ereignis, außer ein verfälschtes.

Ironischerweise sind die *wahren Bilder* unscharf, die *unwahren Bilder* scharf. Nicht umsonst erzeugen medial verhandelte Hyperrealitäten über diverse Prekaritäten scharfe Ideen über Betroffene in prekären Verhältnissen. Beispielsweise verkörpert die oft zitierte *Flüchtlingswelle* eine solche Idee von einem Bild: die Idee einer durch Flüchtlinge verursachten Naturkatastrophe. Dieses Bild verfälscht die eigentlichen *wahren* Verhältnisse im Migrationsereignis. Laut UNO-Flüchtlingshilfe beruhen Fluchtursachen auf Krieg und Gewalt, Menschenrechtsverletzungen, Hunger sowie Klima und Umweltkatastrophen (UNO-Flüchtlingshilfe 2020). Somit verhält sich die mediale Zuschreibung wie ein ungerechter Kommentar über das Ereignis respektive die Betroffenen. Denn konventionelle Produktionen zielen meistens auf eine bestimmte, um nicht zu sagen vorbestimmte Story ab. Infolgedessen macht es auch einen Unterschied, ob ein Betroffener ausschließlich zur Sache einer Story redet oder ob er tatsächlich frei redet. Die Vorgabe, innerhalb einer Story zu reden, muss eine eingeschränkte Rede sein. Das *Zur-Sache-Reden* verhält sich ähnlich zur Situation im Gerichtssaal.

Denn unnütze Informationen, also der Sache nicht dienliche Informationen, sollen von Zeugen idealerweise nicht ausgesagt werden, da sie von der Sache, die verhandelt wird, ablenken. Die Rechtshistorikerin und Medientheoretikerin Cornelia Vismann umschreibt diesen Umstand anhand eines fiktiven Beispiels, dem Theaterstück *Der zerbrochene Krug* von Heinrich von Kleist. Im Stück macht die Klägerin eine ausufernde Zeugenaussage und lenkt dabei immer mehr von der zu verhandelnden Sache – dem zerbrochenen Krug – ab. Vismann führt an, wie sich die Zeugin der Redeeinschränkung widersetzt (2011: 48f). Vielmehr stellt sich später heraus, dass es um einen weit übleren Schaden als um eine Sache geht. So zerbrach der Krug, als ein Mann einer Frau nachstieg (ebd. 52f). Die Zeugin soll aber der Prozessregel folgen und über alles schweigen, das nicht zur Sache Krug beiträgt. Denn dieser unsagbare Schaden ist keine zu verhandelnde Sache.

Qua dieser Logik bestimmt der Rahmen einer vorbestimmten Story nicht zuletzt das Unsagbare der aussagenden Betroffenen. Herstellungsordnungen des

Dokumentarischen bestimmen demnach die freie Rede im Film. Die Story sowie die Herstellungsordnung bestimmen die Erscheinung des Prekären.

### **1.5 Zur Herstellungspolitik im Dokumentarfilm**

Unkonventionelle Produktionen haben allerdings das Potenzial, das Nichtsagbare und sonst ausgeschlossene Denkweisen zu erlauben. Das stellt bereits Eva Hohenberger fest. Die Medienwissenschaftlerin stützt sich dabei hauptsächlich auf den französischen Philosophen Jacques Rancière. Rancière versteht das Sprechen als Teilhabe an der Öffentlichkeit bzw. der Politik, darüberhinaus als ein Recht auf Tatsachen.

„Dieses Unvernehmen ist der im Akt des Sprechens formulierte Anspruch auf Gehör jener, denen abgesprochen wird, etwas zu sagen zu haben und die sich dennoch in einem solchen Akt als Gleiche etablieren. Insofern ist [...] Gleichheit keine Forderung [...], sondern sie scheint in jenen Akten auf, in denen die Ungleichen sich als Gleiche geltend machen.“ (Hohenberger 2013: 64)

Ergo geht Rancière davon aus, dass das Sprechen in der Welt Gleichheit herstellt. Dabei erkennt der Philosoph Formen und Hierarchien unter dieser Teilhabe: Das sind Ordnungen des Sicht- und Sagbaren, „dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm“ (Hohenberger 2013: 64). Demgemäß entsteht Politik im Konflikt zu diesen Ordnungen. Politik folgt somit der Logik des Streits (ebd. 65). Hohenberger wendet diese These auf den Dokumentarfilm an und geht hier von zwei Positionen aus: der Politik der Politik (demokratisches Staatsverständnis) und der Politik der Kunst (Avantgarde). Während die Politik Menschen ordne, ordne die Kunst Figuren (ebd. 67).

Wenn Jürgen Habermas von der „Fiktion der Teilhabe“ (ebd. 69) ausgeht, dann wendet er sich gegen Grierson, der im Bildungsauftrag der Öffentlich-Rechtlichen eine ermöglichte Teilhabe an der Politik sah. Habermas wie Grierson verorten die Krise der Demokratie in mangelnder Partizipation der Bürger (ebd. 69, 72). Geschieht Dokumentarfilm auf Basis von Politik, dann ist er natürlich „integraler Bestandteil politischen Handelns“ (ebd. 73). Hohenberger sieht diesen Umstand

insbesondere dann, wenn der Film Partei ergreift. Sie lenkt ein, dass sich dann der Film politischen Zweckmäßigkeiten unterordne, wie es auch bei Riefenstahl der Fall war (vgl. Hohenberger 2013: 73).

Allerdings lässt Hohenberger eine Differenzierung zwischen der Politik einer Hegemonie und jener einer prekären Minorität vermissen. Nicht umsonst sehen viele Dokumentarfilmer, anders als Leni Riefenstahl, sich mit einer ethischen Verantwortung gegenüber ihren Verhandlungssubjekten – die ja oftmals minoritäre Positionen vertreten – konfrontiert. Zumal hegemoniale Positionen keine Hörbarmachung brauchen, da ihre Positionen die Gesellschaft weitgehend bestimmen. Minoritäre Positionen hingegen sind grundsätzlich nicht integriert und verkörpern auch deshalb Prekarität. Allein durch das Hörbarmachen ihrer Stimmen verschaffen sie sich einen Platz in der Öffentlichkeit. Im Sinne Rancières und unter Maßgabe der Hyperrealität erstreitet sich das Prekäre hierdurch seinen Rede-Platz. Und der Dokumentarfilm ist m.E. in der Lage, diesen Platz zu liefern.

Vielmehr geht Hohenberger davon aus, dass demokratische Politik sich durch die Streitbarmachung von Rederechten, Tätigkeiten und Orten im Dokumentarfilm ermöglicht. Eine selbstreflexive Form käme dem aber nicht zwingend nach. Diese Kunstform im Dokumentarfilm, so wie sie beispielsweise von Godard bekannt ist, mag zwar im Sinne Rancières „frei über Bilder des Realen [...] verfügen“ (ebd. 77) und der „Ordnung zu denken [...] geben“ (ebd. 77), ist aber unbedingt selbstbeschränkend. In diesem Zusammenhang benennt Hohenberger das Problem des Dokumentarfilms zwischen „Verständlichkeit“ (ebd. 73) und dem „Bruch mit konventionellen Formen“ (ebd.), der „politische Zwecke“ (ebd.) erfülle. So gesehen erfüllen solche Formen auch nicht die Bedingungen, die eine freie Rede Betroffener benötigt.

Hohenberger verdeutlicht unterdies eines, nämlich dass der Neue Österreichische Dokumentarfilm durch seine Formensprache nichts Politisches herstellt. Es stimmt, dass die von ihr genannten Filmbeispiele ein Negativbeispiel für freie Rede des Prekären repräsentieren, da gerade in *WHORES' GLORY* (2011) die betroffenen Frauen einmal mehr zu Opfern einer Schaulust gemacht werden. Denn die prekäre Betroffenheit der Frauen kommt in dem Film nicht zur Sprache. Sollten doch

Momente der Betroffenheit aufkommen, dann werden diese dem prekären Verhältnis nicht gerecht (vgl. Hohenberger 2013: 76). Daneben stellt Hohenberger Subjektivierungsformen ins Zentrum ihrer Überlegung. UNSER TÄGLICH BROT (2005) folge einer grünen Politik, die ihr Publikum als „ökonomische Subjekte adressiert“ (Hohenberger 2013: 74) und zur Änderung des Konsumverhaltens aufrufe.

Bestimmt fehlt dem Dokumentarfilm die Streiterfahrung zwischen Redner und dem Publikum. Nach Rancière wäre das die Basis, die eine Umformung der Identitäten hin zu Teilhabe ermöglicht. Denn erst die politische Subjektivierung erzeugt diese Identitäten (vgl. ebd. 76f).

Um die freie Rede Betroffener im Dokumentarfilm hörbar zu machen, braucht es aber weniger die Streiterfahrung im Film. Die Streiterfahrung kann die Diegese gar nicht bieten. Da der Film – mit Ausnahme der Tradition nach Godard – Storytelling betreibt, kann der Film nur einen erzählten Streit oder unbekannte minoritäre Position für einen in der Welt nicht geführten Streit liefern – und nicht die Erfahrung selbst.

Partizipierender Journalismus verkörpert allerdings die demokratische Herstellungspolitik im Dokumentarfilm. Denn wenn das Prekäre im Sinne des Unsagbaren integraler Bestandteil in einem konkreten Film ist, dann wird sehr wohl Politisches hergestellt. In der Partizipation liegt die Gelegenheit für den Streit, den eine demokratische Herstellungspolitik brauchen kann. Der Zuseher sieht das Ergebnis des ausgefochtenen Streits. Ergo ist der Zuschauer nicht Teil des Streits. Er kann aber als adressiertes Subjekt zur Handlung aufgerufen werden, wie das bei UNSER TÄGLICH BROT (2005) der Fall war.

## **2. Zum Bürgerjournalismus**

Der sogenannte Graswurzel- bzw. Bürgerjournalismus oder Citizen Journalism ist ein von *gewöhnlichen Bürgern* organisierter Report. Typischerweise nehmen Bürger eine aktive Rolle im Prozess der Recherche, des Berichtens, des Analysierens sowie des Verbreitens von Nachrichten und Informationen ein. Erst die Entwicklung des Internets ermöglichte *den Bürgern* die weitgehende Verbreitung solcher Informationen. Unter anderem werde ich das Verhältnis zwischen Prekärem und Bürgerjournalismus in diesem Kapitel erörtern.

Es besteht kein wissenschaftlicher Konsens darüber, wie das Phänomen des Bürgerjournalismus einzuordnen ist. So divergieren die Auffassungen bereits bei der Definition. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf eine Auffassung bzw. eine Form des Bürgerjournalismus, die sich durch Partizipation erklärt. Damit erkläre ich den Begriff Bürgerjournalismus und weiters seine gefilmte Form. Hierbei werde ich mich auf Definitionen von Kperogi, der Bürgerjournalismus als Ergänzung der Nachrichten sieht, und Maier, der speziell über partizipierenden Journalismus spricht, stützen.

## 2.1 Prekarität und Bürgerjournalismus

Mit den Entwicklungen rund um das Internet und der digitalen Revolution entwickle sich Hooffacker/Lokk zufolge eine neue „Presse von unten“ (2009: 9). Die Presse von unten ist im Prinzip nichts Neues, da schon mit der Erfindung der Druckerpresse Flugblätter publiziert werden können. Allerdings seien die Betroffenen nur bedingt auch die Akteure gewesen.

„Selbst in den Blättern, die sich gegen die etablierte Obrigkeit richten, sind es selten die Betroffenen selbst, die sich hier zu Wort melden. Oft spricht oder schreibt der aufgeklärte Intellektuelle, wie der Humanist des 16. Jahrhunderts, der protestantische Pfarrer im 17. Jahrhundert, der Lehrer im 18. Jahrhundert, für das ‚Volk‘ – nicht immer im Sinne der Betroffenen. [...] Das Medium als solches ist also nicht fortschrittlich. Erst wenn der ‚gemeine Mann‘ (im Bauernkrieg) oder die Arbeiterin oder die Studentin oder die Angestellte (im 20. Jahrhundert) sich das neue Medium aneignen [...], erst dann wird das Medium politisch.“ (Hooffacker/Lokk 2009: 9f)

Im Sinne von Judith Butler sehe ich das Flugblatt sogar als ein Medium, das das Recht auf Erscheinung einfordert und das Prekäre abbildet (vgl. Butler 2009: 1ff) – zumal sich der „gemeine Mann“ (Hooffacker/Lokk 2009: 9) das Medium angeeignet hat, während in anderen *Blättern* dem „gemeine[n] Mann“ (ebd.) selbst keine Rede zugestanden wird.

Von Citizen Journalism spreche ich, wenn eine Person – im Gegensatz zum traditionellen Journalisten – sich des Mediums bemächtigt und selbst als Betroffener berichtet. Er ist das Subjekt seiner Berichterstattung und nicht mehr bloß das Objekt.

Das ist eine Perspektive im Dokumentarischen, die oftmals eine oppositionelle Genealogie aufweist. D.h. sie entsteht im dezidierten Widerstand zu einer verhandelten Sache oder anderen Akteuren. So schaffen beispielsweise Frauen in feministischen Zeitungen, in denen Frauen über Prekäres der Frauen berichten, Bewusstsein für ihre Lage. Im Sinne Butlers schafft die Berichterstattung einen sichtbaren prekären Körper (vgl. Butler 2015: 25), der zuvor keine Erscheinung hatte: Die Prekarität der Frauen blieb stets im Privaten verortet und macht sich mit einer feministischen Zeitung in einer Öffentlichkeit erfahrbar. Bestimmt kann auch ein männlicher Journalist sachlich über die Prekarität der Frauen berichten, allerdings kann er nie wissen, wie es sich in der Haut einer Frau lebt. Das Problem des traditionellen, aber auch Embedded Journalisten ist die fehlende Erfahrung seines Objekts, welche wiederum die Gefahr einer lückenhaften Perspektive birgt. In diesem Zusammenhang begründen sich lückenhafte Perspektiven darin, dass der Journalist nicht alle Aspekte der Prekarität kennt, erkennen könnte und damit auch nicht öffentlich machen kann.

## **2.2 Zur Begriffsklärung Bürgerjournalismus**

Die Bezeichnung *Bürgerjournalismus* ist irreführend, da er die Wörter Bürger und Journalismus vereint. Vor dem Hintergrund, dass auch alle Journalisten Bürger sind, wäre der Begriff in seiner wörtlichen Bedeutung eigentlich substanzlos. Tatsächlich ist nicht einfach jeder Bürger gemeint, wenn vom Bürgerjournalismus die Rede ist. Mirjam Kopp und Philomen Schönhagen stellen fest, dass der Begriff „uneinheitlich“ (2008: 80) und „inflationär“ (ebd.) verwendet wird. Zudem beschreiben sie den Bürgerjournalisten als Diskutanten, der sich heute durch das Internet und der damit einher gehenden Produktion von „user generated content“ (ebd. 79) auszeichnet. Ferner geben die Autorinnen zu bedenken, dass die „Einbindung des Publikums in die Produktion von Medieninhalten“ (ebd.) bereits im 19. Jahrhundert vorhanden war. Schon damals sorgte die Einbeziehung der Leser für „lebhaftere Diskussionen“ (ebd.) aktueller Themen. Die Autorinnen vergleichen diese Methode mit modernen User-Kommentaren auf unterschiedlichen Plattformen im Internet. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Laien grundsätzlich anders handeln als Profis. Kopp und Schönhagen sehen im beschriebenen Laienjournalismus eine Ergänzung zum professionellen Journalismus. Darüberhinaus beobachten die

Autorinnen an einem Fallbeispiel unterschiedliche Motive von Bloggern und Profijournalisten (Kopp/Schönhagen 2008: 81). Während professionelle Journalisten ihre Aufgabe darin sehen, über aktuell Relevantes zu informieren, sowie Komplexes verständlich zu machen, wählen Bürgerjournalisten ihre Themen nach subjektiven Maßstäben aus. Darüberhinaus geht es den Laien mehr darum, eine Diskussion anzuregen und die Beziehung zu ihren Lesern bzw. Anhängern zu pflegen. Die Verfasserinnen unterscheiden daher zwischen dem Rollenselbstbild der Laien und der Rolle der Profis. Obendrein verweisen sie auf die „Online-Veröffentlichungskultur“ (ebd. 92) nach Lorenz-Meyer. Der Unterschied zwischen Profijournalismus und diesem Bürgerjournalismus liegt demnach im Handeln der Akteure.

Maier sieht im Bürgerjournalismus mehr als eine Ergänzung. Er führt ein praktisches Beispiel aus Thailand an: Während eines Militärputschs und der Lahmlegung thailändischer Journalisten, ergriff eine thailändische Bloggerin das Wort. So wurden ausgerechnet ihre Berichte zur Referenz für internationale Journalisten. Dieses Beispiel verdeutlicht, welche Rolle Bürgerjournalisten einnehmen können und welches Potenzial darin steckt. Zwar hätten Journalisten schon immer Augenzeugen als Quelle benutzt, durch das Internet werde dieser Faktor allerdings wesentlich umfang- und einflussreicher (Maier 2008: 243).

Dazu beschreibt Maier den Unterschied zwischen Profis und Laien im Handeln: So stellt er fest, dass Journalisten den Leser auf ambivalente Weise zum Feind wie auch zum Fetisch hätten. Zum einen haben Journalisten den Anspruch zu einer besseren Gesellschaft beizutragen. Dieser Anspruch steht im Widerspruch zu kommerziell erfolgreichen Themen, wie „Autos, Essen, Reisen und Lokales“ (ebd. 244). Zum anderen bestimmen gerade Online-Leser die Relevanz politischer Themen. Medienhäuser platzieren nach dem Meistgelesenem die Artikel auf ihrer Seite. Die Ambivalenz zwischen Fetisch und Feind zeige viel mehr noch das Problem des Widerspruchs zwischen kaufmännischen Verlagsinteressen und journalistischen Interessen. Also hat auch der Journalist einen Markt zu bedienen, welcher ihm nicht egal sein kann. Denn schließlich hängen auch die Jobs der Journalisten von diesem Markt ab (ebd. 244).

Nebenbei weist Maier auf eine bestimmte Arroganz unter Journalisten hin. Davon ist auszugehen, wenn Journalisten sich für eine „staatstragende[re] Elite“ (Maier 2008: 248) halten und sich mit dem Leser nicht gemein machen wollen (ebd. 243f).

Selbst der Medienwissenschaftler und Journalist Farooq A. Kperogi kommt in Anlehnung auf Adorno auf eine „Diktatur der selbsternannten Elite“ (Kperogi 2011: 320) zu sprechen. Vor dem Hintergrund, dass konventionelle Medien einen Markt bedienen, geht er davon aus, dass die kapitalistisch führende Klasse ihre Moral und intellektuelle Dominanz einsetze und so die Themensetzung im Medium bestimme (ebd. 316f). Dazu behauptet er, dass der hegemoniale „common sense“ (ebd. 320) eine Manipulation dieser kapitalistischen Gewinner sei. Denn die Auswahl, was berichtenswert ist, orientiere sich danach. Er untermauert seine Behauptung mit einem CNN-Beispiel, wonach über bestimmte Bürger-Berichte öffentlich abgestimmt wurde, inwiefern ein Thema berichtenswert sei. Diese Bewertung repräsentiere den „common sense“ (ebd. 320), ferner die Elite (vgl. ebd. 319f). Eine demokratisierende Wirkung auf die Themensetzung sieht Kperogi in ein dem konventionellen Journalismus entgegengesetztes Modell, das er bei partizipierendem Journalismus beobachtet: „publish, then filter“ (ebd. 317) statt „filter, then publish“ (ebd.). Letzteres erkläre die konventionelle journalistische Methode. Sie belehre, indem sie entscheidet, was berichtenswert ist (ebd. 318). Das Modell „publish, then filter“ (ebd.) suche aber den Diskurs der Rezipienten, beispielsweise in Diskussionsgruppen. Im Unterschied dazu führe das konventionelle Modell den Diskurs weitgehend mit Experten, Politikern oder sonstigen Meinungsmachern (ebd. 316f). Die Demokratisierung durch „publish, then filter“ (ebd.) ist nachvollziehbar, da jeder *Bürgerjournalist* sein Thema unbewertet und ungefiltert veröffentlichen kann. Außerdem zeichnet sich sogar eine Folgereaktion zu Fake News ab. Aktuell entsteht m.E. im Publikum kritisches Bewusstsein für die *Richtigkeit* von Nachrichten. Diese Bewusstwerdung ist demnach Teil des Diskurses, der die Aneignung professionellen Handwerks bedingt. In jedem Fall stellt Kperogi zufolge das Partizipierende eine Kontrolle der konventionellen Medien dar (ebd. 324f).

Hingegen unterscheidet Maier bei Amateuren zwischen Aktionisten, Bloggern, Wikipedia-Autoren und Laien in medienähnlichen Projekten (2008: 245). Diese Amateure fungieren nach journalistischen Prinzipien, genauso nutzen sie die

Vernetzungsweisen des Internets als Verleger und sie beschreiben thematische Lücken im Medienapparat. Mit Ausnahme der Schreiber der Wikipedia haben die Amateure (Aktionisten, Blogger und Autoren in medienähnlichen Projekten) ähnliche Motive. Im Grunde bilden sie ein Korrektiv zu den etablierten Massenmedien. Aktionisten schreiben der begrenzten Themensetzung konservativer Medien zum Trotz. Ihre Berichte seien räumlich und zeitlich begrenzt, aber können durchaus politische Wirkung zeigen. Bei der Website *SaveWye* war das der Fall. Die publizierenden Aktionisten verhinderten die Zerstörung einer Parklandschaft (Maier 2008: 246).

Blogger sehen sich als Ergänzung zu Medien, indem sie Kommentare und Analysen abgeben und damit Berichterstattungen infrage stellen (ebd. 245f). In medienähnlichen Projekten übernehmen Leser in der Kooperation mit konservativen Medien eine Ergänzungs- oder Kontrollfunktion. „So wird die Nachrichtenagentur *Reuters* von *Global Voices* beliefert, einer Website, die Bloggern in den Ländern der Dritten Welt eine Plattform bietet.“ (ebd. 248) Dem liegt zugrunde, dass es diesen Ländern an einer ausgebildeten Medienlandschaft mangelt.

Weil der Bürgerjournalismus und partizipierende Projekte in Initiativen enden können, haben diese Formen grundsätzlich das Potenzial, das Handeln zu begünstigen. In beiden Fällen wandeln sich passive Leser zu handelnden Personen. Und als Teil der Medien üben sie Kritik an der medialen Wirklichkeit. Professionelle Journalisten, die dadurch ihre Rolle infrage stellen, entwickeln sich weiter. Dass Laienjournalisten eine Beziehung zu ihren Lesern pflegen und um Diskussion mit ihnen bemüht sind, spielt unter Protestperspektive eine wesentliche Rolle. Denn wenn das Prekäre auf diese Weise öffentlich verhandelt wird, dann ist bereits dieses Bemühen eine politische Handlung. Wenn Betroffene selbst das Prekäre ins Treffen führen, gestalten sie die öffentliche Wahrnehmung und die mediale Wirklichkeit mit. *Bürgerbeteiligung* in der Berichterstattung eröffnet die Möglichkeit zu politischen Handlungen, etwa sich Gehör zu verschaffen oder darüber hinaus politische Initiativen zu entwickeln. Bürgerjournalismus im Dokumentarfilm ist wissenschaftlich wenig bearbeitet. Dieses Prinzip ist sogar auf das Dispositiv, also auf den Video- und Kinoapparat anwendbar.

### 3. Theorien zu Protest aus Perspektive der Flucht

#### 3.1 Prekarität, Platzbesetzung und der Protestkörper

Das Handeln spielt im Politischen eine zentrale Rolle. Hannah Arendt greift auf das Ideal der griechischen Polis zurück, wenn sie unter gemeinsamem Handeln eine politische Tätigkeit versteht (1960: 28f). Was alleiniges Handeln bedeutet, zeigt sich im Höhlengleichnis (vgl. ebd. 25).

Eine Bedingung für das Handeln sei die Umwelt in ihrer ganzen Pluralität (ebd. 27, 164). Die Verschiedenheit der Menschen sei umso mehr ein Problem im Zusammenleben, je mehr menschliches Leben an seine Umwelt geknüpft sei. Schließlich sei das menschliche Wesen sozial ausgerichtet (ebd. 165). Bereits das Sprechen in dieser umgebenden Welt ist Politik. Es braucht demnach Mut, in diesen politischen Raum zu treten, respektive in dieser pluralen Öffentlichkeit zu sprechen. Arendt schreibt in diesem Zusammenhang davon, aktiv in Erscheinung zu treten (ebd.). In weiterer Folge spricht Arendt von politischer Kommunikation und der Verständigung unter Gleichen:

„Ein Leben ohne alles Sprechen und Handeln andererseits [...] wäre buchstäblich kein Leben mehr, sondern ein in die Länge eines Menschenleben gezogenes Sterben; es würde nicht mehr in der Welt unter Menschen erscheinen, sondern nur als ein Dahinschwindendes sich überhaupt bemerkbar machen; wir wüssten von ihm nicht mehr als wir, die Lebenden, von denen wissen, die in den Tod schwinden, den wir nicht kennen.“ (Arendt 1960: 165)

Demnach existiert nicht, wer in unserer Gesellschaft nicht zu Wort kommt, also nicht gehört wird. Und wer nicht in den Massenmedien in Erscheinung tritt, existiert in deren Wirklichkeit nicht. Wer im Internet keinen Content produziert, existiert in dessen Öffentlichkeit nicht. Das In-Erscheinung-Treten geht Hand in Hand mit dem Okkupieren des öffentlichen Raumes. Arendt sieht dabei im Sprechen den Anfang oder die Basis für das Politische.

„It was the Roman idea of the public square that formed the back-ground for

Hannah Arendt's understanding of the rights of assembly and free speech, of action and the exercise of rights. Hannah Arndt surly had both the classical Greek polis and the Roman forum in mind when she claimed that all political action requires the ‚space of appearance‘." (Butler 2015: 72)

Wie schon im ersten Kapitel erörtert, hängen Rederechte einzelner von demokratischen Bedingungen ab. Insbesondere hält Butler fest, dass in der Polis Ungleichheit zwischen Männer und Frauen geherrscht habe. Frauen seien demnach vom Sprechen und Erscheinen am öffentlichen Platz ausgeschlossen gewesen (Butler 2015: 75f). Eine politische Handlung bestehe bereits, wenn sich Gleiche auf einem Platz treffen. Wenn demnach der prekäre Körper einen öffentlichen Platz einnimmt, tritt er in Erscheinung. Durch das Zusammenfinden bildet er den Protestkörper, der bereits durch sein Auftauchen eine nonverbale Botschaft ausdrückt. Die Masse der Ungleichen, die einen Platz vereinnahmt, formuliert bereits Protest (vgl. ebd. 11).

Verstehen wir das Erscheinen der *gleichen Ungleichen* als Protest, dann drückt eine Menge Flüchtlinge auf einem öffentlichen Platz genau diesen aus. Der Protest eines prekären Körpers kann niedergeschlagen und unterdrückt werden. Gerade deshalb benötigt der prekäre Körper den Schutz der Gesellschaft, wenn er sein Recht auf Erscheinung verlangt (ebd. 10f, 52).

Insbesondere in einer globalisierten Welt, in der Probleme keine bloßen Nationalstaatenfragen mehr sein können, dürfen wir das Erscheinen von Flüchtlingen als Protest verstehen. Wenn der Hunger durch Klimawandel auf der einen Seite der Welt ausgetragen, aber auf der anderen Seite der Welt verursacht wird, dann ist die Konfrontation mit der anderen Seite der Welt sogar der qualifizierte Ort zur Platzbesetzung, um Protest auszudrücken. In einem globalen Weltverstehen gibt es schließlich keine isolierten Probleme der Nationalstaaten mehr. In einer verknüpfenden Betrachtung ergeben sich einige wenige hegemoniale Gesellschaften und viele prekäre Gesellschaften. Wenn Fluchtursachen als gemeinschaftliches Problem verstanden werden, dann sind Flüchtlinge Protestierende, die auf der anderen Seite der Welt ihre Gegnerschaft oder den Adressaten ihres Protestinhalts finden. Gemäß ihrem Wesen richtete sich protestierende Prekarität stets gegen hegemoniale Positionen. Typisch für die hegemoniale Position ist der Profit und das

Privileg. In der Antike war es die Elite der Polis, die sich das Privileg der Tätigkeit sicherte, und zwar unter der Bedingung von Sklavenarbeit. Dabei unterschied Aristoteles in der griechischen Antike zwischen Arbeit und Tätigkeit. Eine Tätigkeit war die Beschäftigung mit dem Schönen, wie beispielsweise dem Sprechen in der Welt, ferner Politik oder Philosophie zu betreiben. Im Unterschied zur geistigen Tätigkeit, waren Sklaven und Frauen dazu bestimmt, die körperliche Arbeit zu erledigen (vgl. Arendt 1960: 19). Im Mittelalter gönnte sich der Adel auf Basis der Leibeigenschaft ein luxuriöses Leben. Mit der Industrialisierung wandelte sich Wien zur modernen Metropole, allerdings durch prekäre Arbeitsbedingungen landflüchtiger Böhmen. Ähnlich den damaligen Wiener Ziegelerarbeitern dienen heute Näherinnen auf der einen Seite der Welt, um auf der anderen Seite der Welt für jedermann günstig große Auswahl an Mode zu bieten.

Im Rahmen der heutigen Massenproduktion kommt der Übertritt von der einen Seite der Welt auf die andere einem Streik gleich. Sich den Platz auf der einen Seite zu nehmen, bedeutet Arbeitsverweigerung und die Forderung, stattdessen einer privilegierten Tätigkeit nachgehen zu können sowie sein Recht auf Erscheinung geltend zu machen.

Selbst die Flucht vor Krieg und Gewalt ist oftmals auf Ressourcenknappheit, deren Verursachung durchaus auch auf der einen Seite der Welt zu verorten ist, zurückzuführen. Schließlich zeigt sich, dass der Kampf um Gleichheit selten ohne Gewalt auskam. Das hängt wohl damit zusammen, dass die Herrschaft nicht ohne weiteres ihre Privilegien aufgibt. Während die Prekarisierten um Gleichheit kämpfen, kämpfen die Hegemonen um ihre Privilegien. Im Zusammenhang mit dem Wettstreit um die Ressourcen bedeutet der Übertritt in die andere Welt, den gleichberechtigten Anspruch auf Nahrung, Luft zum Atmen, Mitbestimmung etc., also auf ein lebenswertes Leben zu formulieren. Und prekäre Ungleiche, die hier nicht in Erscheinung treten, bleiben in der globalen Welt tot.

### 3.2 Protest bei Luhmann

In diesem Kapitel beziehe ich mich zu einem guten Teil auf Kai-Uwe Hellmanns Band *Niklas Luhmann Protest*. Hellmann fasst nach Luhmanns Tod dessen Protest-Thesen zusammen und schreibt das Vorwort dazu (Hellmann 1996: 2).

Grundsätzlich muss davon ausgegangen werden, dass Individuen eine traditionelle Bindung zur Gesellschaft unterhalten und daher nicht frei von der Gesellschaft handeln. Laut Hellmann geht Luhmann davon aus, dass dem Protest eine Krise vorausgehe. Sie basiere auf Konflikten und Dauerproblemen der Gesellschaft (Hellmann 1996: 10f). Das seien Konflikte, die sich aus gesellschaftlichen Widersprüchen ergeben (ebd. 26). Vielmehr noch stehe eine Protestbewegung in Differenz zu ihrer Gesellschaft. D.h. die Differenzierung löse das Individuum aus der traditionellen Bindung (ebd. 39) und sei codiert. Am Beispiel der Frauenbewegung ist die Kodierung eindeutig erkennbar. So unterscheidet der Code unbestreitbar zwischen Männern und Frauen. Obendrein verfolgen Bewegungen ein langfristiges Programm, im Fall der Frauenbewegung die Gleichstellung (ebd. 27).

Unter Fluchtperspektive ist der Code im Einzelnen allerdings nur bedingt erkennbar. Globale Krisen bringen augenscheinlich unterschiedliche Flüchtlingsbewegungen hervor. Die Unterschiedlichkeit entwickelt sich aus den Konfliktherden und Dauerproblemen diverser Orte auf der Welt. Natürlich stehen diese Problemfelder im Widerspruch zur hegemonialen Gesellschaft in der globalen Welt.

Überdies sei Protest eine Kommunikation, die an andere adressiert sei und deren Verantwortung anmahne (ebd. 17). Protest ergibt per se aber noch keine Politik. Vielmehr handelt es sich um einen Ausdruck der „Unzufriedenheit“ (ebd.10). Protest stört die gesellschaftliche Ordnung – oder wie Luhmann es nennt: das „Immunsystem der Gesellschaft“ (ebd. 26).

„Ein eher negatives Erfahrungsurteil muß mit der Meinung, politische Macht sei notwendig, um Ordnung aufrechtzuerhalten, zusammengebracht werden.“ (Luhmann 2000: 18)

In Unsicherheiten einer Gesellschaft verortet Luhmann sogar eine Quelle der Macht.

„Wer über die Möglichkeit verfügt, die Unsicherheit anderer zu beheben oder auch auszunutzen, ‚verdient‘ sozusagen Macht. [...] Das lässt jedoch ungeklärt, woher die Unsicherheit kommt.“ (Luhmann 2000: 19)

Der Machthaber entscheidet tatsächlich über In- oder Exklusion einer prekarisierten Gruppe. In diesem Zusammenhang ergibt sich also das Prekäre aus der Exklusion oder eben dem Reflexionsmangel (vgl. Hellmann 1996: 20) einer Gesellschaft. Denn das Aufrechterhalten prekärer Zustände bildet die Basis der gesellschaftlichen Ordnung, in der Privilegierte sich mit dem Machtverhältnis nicht auseinandersetzen müssen. Die Macht besteht allerdings nur, solange die Mitglieder der Gesellschaft auch im System bleiben wollen. Daneben kann symbolische Macht nur die Form halten, an die seine System-Mitglieder auch glauben (vgl. Luhmann 2000: 39f). Darüber hinaus sieht Luhmann politische Macht durch den gesellschaftlichen Einfluss generiert. Dieser Einfluss geschehe durch Kommunikation (ebd. 40). Meines Erachtens setzt er in einer Wissensgesellschaft Bildung voraus. Die Unsicherheit, etwas nicht zu wissen, gibt der anderen Seite Autorität. Wer in einer Wissensgesellschaft zu kommunizieren weiß, kann sich etablieren und den gesellschaftlichen Status wechseln.

Anders verhält sich symbolische Macht, die die Androhung von Gewalt kommuniziert, wie das beispielsweise bei Polizei- oder Militärpräsenz der Fall ist. Natürlich kann Macht auch gegen Widerstand operieren und sich schlussendlich durchsetzen. Stabile Macht hält Luhmann allerdings für eine Utopie. Denn Macht besteht nur so lange, wie eine Mehrheit den Machthaber unterstützt. Allein dass Anhängerschaft nur zeitweilig und nie von Dauer besteht, zeige, wie fragil die Form der Macht ist. (vgl. ebd. 420)

Ferner sieht Luhmann in Protestbewegungen die Kompensation von „Reflexionsdefizite[n] der modernen Gesellschaft“ (Hellmann 1996: 20). Dem gehen „Partizipationsprobleme“ (ebd. 23) diverser Individuen voraus. Der Konflikt verhält sich prozesshaft. Insofern wollen Individuen die Systemebene der Ordnung wechseln. Dieser Wechsel beschreibt einen Prozess. Protest ist somit Teil des Systems, der Gesellschaft (vgl. ebd. 35).

Unter dieser System-Betrachtung stören Flüchtlinge die gesellschaftliche Ordnung der globalen Welt. Das Reflexionsdefizit der globalen Gesellschaft liegt in der Unfähigkeit Lösungen für die Folgen von Erderwärmung, Ressourcenknappheit, Menschenrechtsverletzungen sowie Krieg und Gewalt zu finden. Die Opfer dieser Reflexionsdefizite haben keine Teilhabe an Entscheidungen über Ordnungsbedingungen. Nicht umsonst wollen sie in die andere Welt oder in das andere System wechseln. In der Diktion Luhmanns ist das „Immunsystem“ (Hellmann 1996: 11) der Staatengemeinschaft gestört. Diese Störung zeichnet sich durch Fluchtbewegung aus. Für Luhmann ist Protest eine Form der Kommunikation und das Thema ist der Inhalt dieser Kommunikation (ebd. 28). Das sind bei Flucht die Ursachen, für die die Staatengemeinschaft keine gerechten Lösungen findet.

Unterdessen sei die protestierende Oppositionskultur einer Reihe von Beschränkungen unterworfen (vgl. ebd. 32). Handlungsspielräume können in einer Gesellschaft durch Konsensherstellung erobert werden. Im Gegensatz zur Macht durch Gewalt entsteht so auch die Macht durch Einverständnis. Wer nicht im Konsens zur Gesellschaft steht, wechselt aber die Form (vgl. Luhmann 2000: 51ff).

Die partizipierende Politik innerhalb einer Filmproduktion besteht darin, die Protagonisten in die Filmproduktion sowie die Themensetzung einzubinden. Ansonsten handelt es sich wohl nicht um Partizipation, geschweige denn um partizipierenden Journalismus. Allerdings ordnet die Kombination der Abhängigkeit und Unabhängigkeit den Herstellungsprozess. Dieser Herstellungsprozess ist dabei durch Veränderungen bestimmt. So macht jede Entscheidung weitere Entscheidungen erst möglich, aber auch erforderlich. Entscheidungen in der Postproduktion stehen in Rückkoppelung mit dem Subjekt. Das Subjekt entscheidet sich dabei, eine Position in der öffentlichen Meinung, in der außerfilmischen Welt zu behaupten.

Anders bedeutet es für Flüchtlinge eine buchstäbliche Grenzüberwindung, wenn sie sich Teilhabe verschaffen. Denn im Unterschied zu einem beobachtenden Journalisten hat der Betroffene etwas zu gewinnen oder zu verlieren. Der Betroffene

geht das Risiko ein, dass seine Bemühungen am Ende nichts Brauchbares ergeben. So wird das Scheitern vor der Handlung bereits mitgedacht. Der Europäische Gerichtshof bezeichnet die Abschiebep Praxis durch Pushbacks aktuell als rechtmäßig. Demnach können Flüchtlinge nach ihrem Grenzübertritt sofort wieder zurückgewiesen werden. Die sofortige Abschiebung wird mit der *illegalen Einreise* begründet. Die Flüchtlinge hätten legale Möglichkeiten der Einreise und Asylantragseinreichung gehabt, wie es in einem maßgebenden Urteil vom Februar 2020 heißt. Flucht vor Bürgerkrieg und Verfolgung erlauben jedoch grundsätzlich keine legalen Einreisen, ohne sich selbst in Gefahr zu bringen (Kellner 2020). Denn die Logik einer Verfolgung schließt legales Flüchten aus. Ein Verfolger hat das Ziel, den Verfolgten zu ergreifen, und nicht, ihn flüchten zu lassen. Die Anforderungen für einen legalen Grenzübertritt schreiben dem Flüchtenden somit vor, sich dem Verfolger zu ergeben.

Und wenn sich der Betroffene in seiner prekären Lage zu erkennen gibt, macht er seine Opposition erkennbar und sich damit individuell angreifbar. Jeder Flüchtling macht sich individuell angreifbar, sobald er aus der Gruppe tritt, beispielsweise in der Partizipation eines Filmes. Insbesondere da für die hegemoniale Gegnerschaft die prekäre Lage – also der wunde Punkt – dieser Opposition erkennbar ist, findet der Hegemon darin sogar eine Begründung für Abschiebung. Unwillkürlich macht sich die Filmproduktion zum *nützlichen Idioten* der Hegemonie. Insofern bleibt für das betroffene Subjekt ein Risiko, in einem Dokumentarfilm seine Position darzulegen. Das Subjekt macht sich begreifbar wie angreifbar. Leistet das Subjekt dennoch Widerstand gegen diese unterdrückte Handlungsfähigkeit, geht es das Risiko ein, sich zu schaden. Wer sich also zu etablieren versucht, muss mit Verlusten rechnen (vgl. Luhmann 1989: 5f).

Wenn Öffentlichkeit ein Medium der Meinungsbildung darstellt, muss die Frage nach seiner Organisation gestellt werden. Und in der Organisation zeichnet sich stets eine Diskrepanz zwischen Hegemonie und Opposition ab. Bürgerjournalismus oder partizipierender Journalismus ist eine Möglichkeit zur Förderung der Oppositionskultur, da beide Formen von Journalismus die öffentliche Meinungsbildung beeinflussen. Dennoch muss das Subjekt mit dem Risiko in der

außerfilmischen Welt rechnen, solange partizipierender Journalismus in der Öffentlichkeit nicht etabliert ist.

#### **4. Protest im Dokumentarfilm und partizipierender Journalismus**

In Bezug auf den Dokumentarfilm fallen im Citizen Journalism viele ethische Probleme rund um das Berichten weg. So fällt die Objektivierung des Prekären weg, da der prekäre Körper nun selbst eine Stimme hat und politisch ist. Inwiefern sich das Prekäre im Dokumentarfilm organisiert, soll hier eine kurze Analyse zu den Filmen LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP (DK 2016) und FAMILY EXILE MOVIE (A 1994-2006) zeigen. Mit dieser Untersuchung will ich exemplarisch veranschaulichen wie Akteure in dieser Form des Dokumentarischen anhand ihrer Perspektive und im Hinblick auf ihre politische Dimension wirken können.

Die Dokumentarfilmemacherin und Medientheoretikerin Marietta Kesting schreibt über zwei Formen des Dokumentarfilms zum Thema der Sichtbarmachung von Migration nach Südafrika. Dabei stellt auch sie fest, dass diese Sichtbarkeit stets einer Machtkonstellation unterliegt. Die Macht konstellierte sich ihrer Auffassung nach durch die Kontrolle über die Beschreibung der Welt (Kesting 2013: 40): Wer redet wie über die Wirklichkeit? Werde Migration sichtbar, unternehmen Staaten Kontrollen. Diese Machtausübung geschehe zum einen durch Bewegungskontrollen und zum anderen durch Identifikationskontrollen. Sich einer solchen Kontrolle und Zuschreibung zu entziehen, kann als Widerstand, außerdem als Protest gewertet werden (ebd. 41ff).

In Kestings Fall bedeutet ein solches Entziehen auch Widerstand gegen die Macht des Filmes. So erinnert sich die Regisseurin an eine Aussage ihres Interviewpartners, der seine Identifikation nicht preisgebe und mehrere namensungleiche Papiere mit sich führe: „I am against the government“ (ebd. 43), kommentierte der Interviewte seine Identifikations-Verweigerung. Kesting behauptet, dass diese Aussage, respektive die Haltung, eine Provokation für die dokumentarische Aufnahme bedeute, da das Dokumentarische auf Authentizität abziele. Daneben vertritt die Filmemacherin die Meinung, dass Dokumentarfilme eine „unbekannte Wirklichkeit nahebringen“ (ebd.) wollen. In diesem Fall stünde „die Selbstreflexion einer minoritären Position ‚against the government‘“ (ebd.) im Raum.

Dabei ist diese Wirklichkeit gar nicht so unbekannt. Sogar Arendt schreibt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* unter dem Titel *Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte*, dass Menschenrechte „nicht angeboren“ (vgl. Förster 2009) sind und einen Staat bedingen.

„[W]er immer einmal die Rechte, die in der Staatsbürgerschaft garantiert waren, verloren hatte, blieb rechtlos.“ (Arendt 2003: 560)

Ausgerechnet an Staatenlosen ist diese Entrechtung erkennbar. Denn der Staat verfolgt nationale Interessen, die im Gegensatz zu migrantischen Interessen stehen.

„Diejenigen, die ihre Heimat verloren haben und vertrieben wurden, konnten nirgends eine neue Heimat finden. Schlimmer noch, die millionenfache Flüchtlingsbewegung bedingte eine umfassende Denaturalisierung und Deassimilierung von früher Eingewanderten.“ (Förster 2009)

Der Widerstand des nicht identifizierbaren Protagonisten richtet sich also gegen staatliche Interessen, die Menschenrechte ausschließlich für die eigene Agenda schützen. Aus Kperogis Sicht wäre hier die Rede von „common sense“ (2011: 320), der die Interessen einer bestimmten Elite präsentiert. Diese Elite verortet er auf der Gewinnerseite der kapitalistischen Gesellschaft. War im Mittelalter der Adel die Elite, die per Feudalherrschaft Bauern an einen Ort band, so kontrolliert heute die Idee des Staates die Ortszugehörigkeit. Und die Idee vom Staat ist heute „common sense“ (ebd.).

Im Mittelalter gab es grundsätzlich keine Ortgebundenheit. Insbesondere waren Vagabunden ein selbstverständlicher Teil der Gesellschaft. Bis zur Neuzeit galt auch Armut als Teil Gottes Plan. Arme verkörperten Demut und damit eine Funktion in der Gesellschaft. Unterdessen ermöglichte die Vergabe von Almosen an Arme, den Wohlhabenden damit ihre Buße zu tun. Und die Armut ging einher mit dem Vagabundieren. Einen reisenden Bettler aufzunehmen bedeutete Christus zu beherbergen. (Siegert 2006: 108f) Das Bild vom heiligen Armen wechselte allerdings in der Neuzeit zum Verbrecher. Die Unterscheidung zwischen echten und unechten

Armen, nämlich zwischen Arbeitsfähigen und Nicht-Arbeitsfähigen, mündete in Gesetze mit der Absicht die „falschen Bettler“ (Siegert 2006: 115) zu identifizieren und mit „Zwangsarbeiten“ (ebd. 116) zu bestrafen. Hinzu kommt, dass mit dem Aufkommen der Pest unter anderem „Gesundheitspässe“ (ebd. 124) für Reisende eingeführt wurden sowie „Pflichttrouten“ (ebd. 122) oder „Durchgangslager“ (ebd.). Die Politik hinter der Kontrollpraxis venezianischer Gesundheitsbeamter ebnete den Weg zur organisierten Überwachung: Während die Politik Reisende als eine potentielle Gefahr definierte, wird Europas erstes Lazarett auf einer Insel gebaut. Arme und Kranke werden dort isoliert. Sie sind Insassen aufgrund dessen, was sie möglicherweise sein könnten (Siegert 2006: 125ff). Die Überführung ins Lazarett war obligatorisch. Auf diese Weise wird der Vagabund zur Metapher für die Bedrohung der Gesellschaft.

Und die Praktiken der Kontrolle zur Bekämpfung der Pest weisen eine Analogie zur Passagierkontrolle auf Schiffen auf. Tatsächlich brauchten Passagiere bald Lizenzen zur Überfahrt in die Neue Welt. Sie wurden mit Vagabunden gleichgesetzt und galten als „unregierbare[re] Elemente[re]“ (ebd. 105), die sich in der Neuen Welt vermehren und das Kolonialreich zerstören könnten (ebd.106). Noch im 16. Jahrhundert wurden ganze Passagierlisten in Einschreibungen mit Landzuweisungen der Neuen Welt übertragen (ebd. 131). Wer sich nicht unter die sesshaften Siedlern einordnete, wurde in der Neuen Welt mit Zwangsarbeit bestraft (ebd.). Das heißt die vormals europäische Praxis eine Randgruppe zu registrieren, führte in der Neuen Welt dazu jeden Einwohner identifizierbar zu machen (vgl. ebd. 133). Es war die Idee, die Wohlfahrt einer Gesellschaft zu garantieren und damit den Zugriff auf einzelne Individuen, ferner Arbeitskräfte zu rechtfertigen (ebd. 134). Diese Form der Datensammlung diente als Grundlage für den „frühmodernen Staat“ (ebd. 135) und abermals Vagabunden zu immobilisieren sowie zur Arbeit zubringen (ebd.156f).

Letzten Endes entwickelten sich mit der Seßhaftmachung Techniken zur Identifikation und Disziplinierung eines individuellen Lebens. Ein Leben ist somit unter Gesetz von Staat und Kirche gestellt, während die Registrierung ein Leben auffindbar macht (ebd. 157).

Schließlich handelt es sich bei Auswanderern um Bürger, die einem Staat angehören. Die Zugehörigkeit ergibt sich durch den Passbesitz. Ironischerweise besitzt hier nicht die im Pass registrierte Person etwas. Vielmehr gehört der Passbesitzer einem Staat, um nicht zu sagen einer profitierenden Elite, die sich in diesem und jenem Staat durchsetzte. Die Auswanderung von Bürgern bedeutet in einer kapitalistischen Gesellschaft jedenfalls auch weniger Arbeitskräfte und somit weniger Herrschaft und Macht. Ein solcher Mangel bedingt im kapitalistischen System höhere Löhne und damit weniger Gewinn für Profiteure. Daher haben Profiteure einer kapitalistischen Gesellschaft ein Interesse, Arbeitskräfte an einen Ort zu binden, selbst dann, wenn es keinen Mangel gibt. Im Übrigen sind diese Interessen deckungsgleich mit den Interessen des Adels, der seine Herrschaft durch Leibeigenschaft bestritt. Der Kapitalismus hat es geschafft, neue Herrschaft sowie Unterlegene zu etablieren bzw. umzuwandeln, nämlich von einem Adel und seinen Leibeigenen in eine profitierende Elite und seine Arbeiter. Darüberhinaus deutet der im Kapitalismus bedingte „common sense“ (Kperogi 2011: 323) minoritäre Interessen um.

Nicht umsonst holt Kperogi mit Marx aus, wenn er im medialen Zusammenhang den „common sense“ (ebd.) in der Hegemonie verortet. Der durch Hegemonie bedingte „common sense“ (ebd.) repräsentiert Werte, die der ideologischen Reproduktion einer profitierenden Elite folgen. Logischerweise vertritt diese Elite nicht die Interessen der produzierenden Bürger. Die Unfähigkeit der Bürger, diese Regeln auszulöschen, liege unter anderem dem etablierten „common sense“ (ebd. 322ff) zu Grunde. Die öffentliche Meinungsbildung manipulierte das Bewusstsein der produzierenden Bürger mit der Konsequenz ihrer Unterdrückung (vgl. ebd. 325). Auch die globale Ordnung ist m.E. Geisel dieser öffentlichen Meinung, weil die vorherrschende Meinung andere Meinungen neutralisiert. Kperogi erkennt in der sozialen Realität ein hegemoniales System, das die Meinung der Elite wiedergebe (vgl. ebd. 323). Diese Wiedergabe tritt auch im Bürgerjournalismus als „common sense“ (ebd.) auf. Von „common sense“ (ebd.) spricht Kperogi auch, wenn Bürgerjournalismus die thematisierten Inhalte der Mainstream-Medien übernehmen (ebd. 315).

Die Entwicklung der Bürgerjournalismus typischen Themensetzung verlangt m.E. danach, sich fern der Marktorientierung zu bewegen, respektive nicht die Dominanz

einer zahlenden Elite zu reproduzieren. Darum ist es zweifelhaft, ob sich authentischer Bürgerjournalismus überhaupt an Marktinteressen orientieren kann. Denn wenn Marktinteressen grundsätzlich durch die zahlende Elite festgelegt werden, bestimmt diese Elite prioritär die Themensetzung im Eigeninteresse der Macht. Insbesondere in einem kapitalistischen System ist grundsätzlich nicht davon auszugehen, dass die Gewinner zu denen gehören, die prekäre Verhältnisse zu beklagen haben. Vielmehr unterdrückt Kapitalismus die Sichtbarkeit von Prekärem. Denn prekarisierte Interessensvertreter verfolgen in der Regel nicht den durch Kapitalismus erwirkten „common sense“ (Kperogi 2011: 320) oder staatliche Interessen. Kapitalistische Regeln erzeugen einen guten Nährboden für den marktorientierten „common sense“ (ebd.) sowie staatlicher Interessen, aber wohl kaum für minoritäre Positionen.

Das im Kapitel 2.2 beschriebene Modell „publish, then filter“ (ebd. 317), mag eine Idee hin zur Demokratisierung der öffentlichen Meinung sein, weil sich ein Diskurs erst herstellen kann, indem er die durch Verleger erzeugte Hyperrealität beeinflusst. So lassen sich minoritäre bzw. prekäre Interessen in der öffentlichen Meinungsbildung verfolgen. Das veröffentlichte Videomaterial der Black-Lives-Matter-Bewegung stellt dafür ein praktisches Beispiel dar. Ohne Filter gelangte Filmmaterial per Social Media in die Öffentlichkeit und damit stand die gegen Afroamerikaner gerichtete Polizeigewalt zur öffentlichen Debatte. Auf diese Weise stellt das gesetzte Thema eine öffentliche Gegenmeinung dar. Jedenfalls eröffnet der Filterabbau die Chance, eine minoritäre Position authentisch zu vertreten.

Über einen solchen Filterabbau denkt auch Kesting nach (2013: 43). Die Identitätslosigkeit des Interviewpartners im Dokumentarfilm zielt m.E. genau auf einen solchen Filterabbau ab. Sie bildet eine Stütze in der Bildung einer Gegenmeinung zum „common sense“ (Kperogi 2011: 320) der Staatszugehörigkeit und thematisiert die minoritäre Position, gegen die Idee Staat und für eine absolute Freizügigkeit zu sein. Die Regisseurin richtet sich gegen ursprüngliche Eigeninteressen, dokumentarische Aufnahmen im Sinne der Nachweisbarkeit zu bewahren. Der Verzicht auf diese Nachweisbarkeits-Regeln eröffnet eine Perspektive auf jene prekäre Position, die es vermag, sich ungefiltert in ihrer Pluralität zu etablieren. Erst durch den Verzicht hatte das Thema, das hinter dem Widerstand des

Protagonisten steht, die Gelegenheit, sich zu entfalten. Hito Steyerls Unschärfe-Prinzip besagt: Je näher wir der Wahrheitsorganisation – hier dem Staat – rücken, desto unschärfer wird das Bild (Steyerl 2008: 8f). In diesem Fall ist es der Interviewte, das Portrait, das Thema. Und weil der Interviewte trotz seiner Identitätsverweigerung nicht gesichtslos ist, verliert er auch nicht seine Subjekthaftigkeit. Das gezeigte Gesicht verhindert die Objektifizierung des Interviewten. Namenlos, aber als Subjekt erlangt der Interviewte eine Redefreiheit zu Themen, die sonst keinen Platz in dem Film oder gar in der öffentlichen Debatte hätten (vgl. Kesting 2013: 43ff).

Treffende Protestaussagen von nichtidentifizierbaren Menschen sind gerade im Widerstand zu einem diktatorischen Regime ein altes Mittel. So haben schon vor der Etablierung filmischer Methode anonyme Flugblätter dieses Prinzip angewandt. Inhalte der Flugblätter können minoritäre Positionen in die öffentliche Meinung einbringen.

Tatsächlich gingen veröffentlichte prekäre Perspektiven schon mit der Entwicklung neuzeitlicher Druckmethoden einher. So erlangten Unterdrückte Zugang zur Produktion von Drucksorten wie Flugblättern, die sie im Kampf gegen ihre Unterdrücker einsetzen konnten. Verleger von etablierten Zeitungen dagegen hatten selten ein Interesse, sich mit der Obrigkeit anzulegen und ließen Betroffene zunächst nicht zu Wort kommen (Hooffacker/Lokk 2009: 9). So nutzte im 16. Jahrhundert die Reformationsbewegung Flugschriften gegen den Klerus, im 18. Jahrhundert verfassten Bürger Schriftmedien gegen den Adel und im 19. Jahrhundert richteten „organisierte[ne] Arbeiter“ (ebd. 10) Medien gegen die Bourgeoisie. Insbesondere im 19. Jahrhundert stellte sich die Arbeiterpresse unter anderem gegen die Zensur, ergo gegen staatliche Regeln (ebd. 17). Und auch später im Nationalsozialismus kamen Flugschriften im Widerstand zum Einsatz (ebd. 27).

Dass gerade das Dokumentarische und der Dokumentarfilm heute mehr denn je unkonventionelle Perspektiven suchen, mag im Sinne von Protest und einer Machtverschiebung kein Zufall sein. Bürgerjournalisten und partizipierende Journalisten haben ihre eigenen Perspektiven auf das Prekäre und formulieren einen Protestkörper sowie neue Sprachrohre oder neue Darstellungsformen. In Kestings Fall solidarisiert sich die Macherin mit einem Vertreter des Prekären. Die Regisseurin

ebnet den Weg für das widerständige Verhalten des Protagonisten in den Film (vgl. Kesting 2013: 43f). Denn diese partizipierenden Produktionsbedingungen bedeuten auch Widerstand gegen konventionelle Verleger-Strukturen und erlernte, konventionelle oder gesellschaftlich etablierte Wege. Partizipierende Produktionsbedingungen bedeuten schlichtweg auch Widerstand gegen das *Alltagsdenken*. Insbesondere stellen sie sich damit gegen jene Verleger, die keine Interessen haben, sich mit dem „common sense“ (Kperogi 2011: 320) oder gar der kapitalistischen Elite anzulegen.

Durch das Partizipierende innerhalb der Filmproduktion können – in Anlehnung an Judith Butlers Idee des prekären Körpers (2015: 10f) – das Prekäre und ein Protest sichtbar werden. Zusammenfassend zeigt sich ein Protestkörper durch eine unkonventionelle *unprofessionelle* Methode, ferner durch eine unprofessionelle Film-Ästhetik, die sich gegen das *Alltagsdenken* richtet. Gemäß Hito Steyerls Unschärfe-Theorem rücken Verwacklungen, falsche Ausschnitte, schlechter Ton etc. erst die Politik der Wahrheitsproduktion ins Bild (Steyerl 2008: 8f).

Der Protestkörper besetzt so innerhalb des Mediums einen Platz in doppelter Hinsicht: zum einen im produzierten Film selbst und zum anderen in der Filmbranche. Filme, die nicht für den „common sense“ (Kperogi 2011: 320) produziert werden, formulieren Protest gegen eine Struktur, die unter anderem das Prekäre reproduziert. An dieser Stelle gebe ich allerdings zu bedenken, dass Partizipierenden in unterschiedlichen Handlungsspielräumen agieren sowie ihnen unterliegen.

Auf der anderen Seite formuliert diese Form des Unkonventionellen, Unprofessionellen oder Unscharfen ästhetisch Widerstand und Protest gegen den bestimmenden „common sense“ (ebd.). Der Widerstand gegen den „common sense“ (ebd.) ist das Unschöne, das sich seinen Platz innerhalb des Filmes und der öffentlichen Meinung erobert. Und das Unschöne ist ein Protestkörper, der im Film Platz eingenommen hat. Dieser Protestkörper tritt als Masse der unschönen Gleichen auf und stört den „common sense“ (ebd.).

## **5. Die Dokumentation am Exempel**

### **5.1 LES SAUTEURES – THOSE WHO JUMP (DK 2016)**

Der Film ist aus der Sicht von Abou Bakar Sidibé gedreht. Er ist Flüchtling und

befindet sich in Marokko an der Grenze zu Europa. Vor dem Zaun zur spanischen Enklave Melilla befindet sich das Lager am Berg Gurugú, wo die betroffenen Flüchtlinge leben. Von dort aus planen die Betroffenen ihren Weg über die militärische Zone – den Zaun – nach Europa. Abou ist einer von ihnen und filmt den Alltag und somit einen Teil seiner Flucht. Der Film zeigt sich aus einer reinen Subjektiven, die in einem engen Verhältnis zu den anderen Betroffenen im Lager steht. Nur selten entwenden Abous Freunde – die anderen Akteure – die laufende Kamera, um ihn ins Bild zu rücken. Ansonsten verfasst Abou die Bewegtbilder selbst.

### **5.1.1 Die Produktionsbedingungen**

Als Regisseure der Dokumentation werden Abou Bakar Sidibé, Moritz Siebert und Estephan Wagner angegeben. Abous eigener Blick fällt mit der Subjektive zusammen. Hauptsächlich diese Subjektive speist das Dokumentarische, aus dem die Dokumentation gefiltert wurde. Wie Spiegel Online berichtet, hätten Siebert und Wagner Abou jede Autonomie zugestanden (Rießelmann 2016). Abous diegetischen Kommentar zufolge gaben die beiden Co-Autoren ihm eine Kamera und Geld. Also finanzierten sie seine Arbeit als Filmemacher. Damit gab es für Abou einen Grund, die Kamera nicht gleich wieder zu verkaufen. Das Filmmaterial – also das Dokumentarische – habe Abou über das Internet nach Berlin in den Schnittraum geschickt. Sieberts und Wagners Arbeit bezieht sich auf die Schnittfolge sowie die Einfügung der Bilder der Überwachungskamera (vgl. ebd.). In gewisser Weise geben sie damit dem Dokumentarischen einen Rahmen, der aber mit Abous Perspektive unterstützend arbeitet und womöglich sogar auf den Punkt bringt.

Die Bedingung dieser Produktion ereignet sich vor einem sozial prekären Hintergrund. Aus Mali kommend ist Abou in der globalen Weltordnung der prekären Seite zuzurechnen. Nicht zuletzt bedeutet auch seine Migration bei Gelingen einen Systemwechsel innerhalb der globalen Ordnung. Seiner Flucht geht jedenfalls eine Krise voraus. Abou kommt aus Mali. Die soziale Realität in Mali ist von Armut und einem hohen Bevölkerungszuwachs geprägt. Obendrein schürte die französische Kolonialherrschaft ethnische Konflikte, die heute noch das Konfliktpotenzial prägen. (vgl. Fluchtgrund 2020)

Als Migrant flüchtet Abou vor Konflikten und Defiziten der malischen Gesellschaft. Abou wechselt die weltgesellschaftliche Ordnungsebene nach Europa, dessen Macht

u.a. auf Exklusion beruht und prekäres Leben in Afrika mitverantwortet. Mit dem Filmemachen erobert Abou zusätzlich einen neuen Handlungsspielraum während seiner Flucht. Abou nutzt die Kamera als Medium seiner Flucht und seines Gedächtnisses. Die Entscheidung, seine Position der Flucht zu kommunizieren, bedeutet historische und politische Relevanz in der Welt zu formulieren. Ohne zu wissen, ob er den Sprung über den Zaun überleben wird, dokumentiert er stets seine existenzielle Not.

Inhalt dieser Kommunikation ist in dem Fall nicht die Fluchtursache, sondern die Fluchtbedingung selbst. Er thematisiert, sein Leben riskieren zu müssen, da er eine Flucht – hier über den Zaun Melillas – wagt. In Anbetracht dessen, dass er den Sprung nicht überleben könnte, bedeutet der Film ein Dokument seiner Existenz. Weil seine durch den Film veröffentlichte Position der hyperrealen Berichterstattung der Massenmedien trotz, repräsentiert seine Erscheinung in der Welt der Massenmedien Widerstand.

Weil seine durch den Film veröffentlichte Position der hyperrealen Berichterstattung der Massenmedien trotz, repräsentiert seine Erscheinung in der Welt der Massenmedien Widerstand.

Vorausgesetzt, dass das Erscheinen der migrantischen Masse in Europa als Protestkörper verstanden wird (siehe Kapitel 3.1), wird der Protestinhalt seitens der Massenmedien oftmals verklärt. Denn im Zusammenhang mit der Migration ist nicht selten die Rede von einer *Fluchtwelle*, als ob es sich dabei um eine Naturkatastrophe handelte und nicht, wie es m.E. richtig wäre, um eine vorangegangene Krise, die in einem Partizipationsproblem jener Migranten oder aber auch einem Reflexionsdefizit der internationalen Staatengemeinschaft zu verorten ist. Denn die Migration repräsentiert eine Minorität, die die Ordnungsebene innerhalb dieser Staatengemeinschaft wechseln möchte.

Der Akteur, Kameramann und zugleich Betroffene führt die prekäre Fluchtrealität innerhalb der für ihn sonst ungleichen medialen Wirklichkeit selbst ins Treffen. Als filmisches Subjekt erfährt er seinen Sinn, der sein Handeln bestimmt. Als Betroffener positioniert er sich auch für alle anderen, die unter Lebensbedrohung flüchten müssen. In Anbetracht dessen, dass er den Sprung nicht überleben könnte, bedeutet der Film ein Dokument seiner Existenz. Sicherlich ist Flucht auch deshalb prekär, da

die Flucht wie in den meisten Fällen nur illegal sein kann. Genau hier liegt das Reflexionsdefizit der internationalen Staatengemeinschaft, die keine Asylansuche per legalen Grenzübertritt erlauben (s. S. 26ff). Zusammenfassend ist Migration hauptsächlich durch illegale Wege möglich. Die Möglichkeiten zur Migration auf legalem Weg sind sehr begrenzt und daher nur wenigen vorbehalten.

Das bloße Erscheinen Abous lebensbedrohlicher Flucht demonstriert bereits eine widerständige Position gegen eine Hyperrealität, der sich aus einem Reflexionsdefizit der Gesellschaft speist. Dieses Erscheinen symbolisiert nach Judith Butler einen Protestkörper (vgl. Butler 2015: 10f). Ganz gleich, ob seiner widerständigen Position bewusst oder unbewusst, geht Abou vor diesem Hintergrund die Kooperation mit denen im Film angeführten Regisseuren ein. Unterdies verspricht diese Konstellation demokratischere Verhältnisse seitens der partizipierenden Filmproduktion. Natürlich birgt dieses Versprechen Zweifel.

Im Vergleich zu Sidibé haben Siebert und Wagner zunächst nichts zu verlieren. Das heißt, wenn sie eine Meinung zu dem Thema prekärer Fluchtbedingungen haben und diese nicht gehört wird, ist es für sie auch egal. Schließlich sind sie selbst nicht betroffen. Dennoch ermöglichten Siebert und Wagner dem Akteur Mitbestimmung in der Produktion: Sidibé entscheidet autonom die Wahl der Aufnahmen. Durch diese im Film unübliche Kooperation erlaubt Sidibé eine Form der Mitbestimmung, die es in konventionellen Produktionen grundsätzlich nicht gibt.

Die Teilhabe an dieser Produktionspolitik entsteht durch das Einverständnis mit Siebert und Wagner. Die drei sind sich einig, dass Abou die Kamera führt und die Auswahl der Bilder trifft. Diese Mitbestimmung ist also eine geteilte Macht. Das bedeutet gleichzeitig, dass Siebert und Wagner innerhalb der Produktion Macht abgeben. Rein hypothetisch könnte dahinter eine Entscheidung gegen Eigeninteressen stehen. Beispielsweise könnte unter tatsächlicher Mitbestimmung der Akteur mitten im Arbeitsprozess seine Meinung ändern oder als Laie könnte der Akteur fehlerhafte Aufnahmen liefern. Obendrein stellt sich die Frage, ob Siebert und Wagner innerhalb einer kapitalistischen Gesellschaft von solchen Filmen leben können. Hypothetisch können sich Siebert und Wagner auch als eine Art Partei verstehen. Im Eigentlichen vertreten Parteien keine kapitalistischen Interessen, sondern bestimmte Interessensgruppen. Demnach richten sich Parteien nach der Mehrheitsmeinung ihrer Interessensgruppen. Gehen wir bei Siebert und Wagner von

einem Interessensvertreter aus, ist ihre Arbeit ebenfalls als politisches Handeln zu verstehen. Unter diesem Gesichtspunkt versprechen sie dem Akteur Rückhalt auch in der außerfilmischen Welt. Zumal die Initiative zu dem Film von den deutschen Filmemachern der Produktion ausging, untermauert sie die Richtigkeit der Hypothese einer Interessensvertretung und dem politischen Handeln seitens Siebert und Wagner.

Da sich das verhandelte Thema widerständig zum Reflexionsdefizit der internationalen Staatengemeinschaft verhält, kann in dieser Filmproduktion beiderseits von einer Protesthaltung ausgegangen werden. Sowohl der Akteur sowie Siebert und Wagner richten sich mit dem Film gegen eine Ungleichheit. In jedem Fall kann diese Kooperation auch als eine bürgerjournalistische Ordnung angesehen werden, wie das zwischen einem Zeitungsmacher und einem journalistischen Laien, aber Experten des Alltags der Fall ist.

### **5.1.2 Der Kommentar**

In LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP (DK 2016) wird geredet, aber nicht über Flüchtlinge, sondern Betroffene und der selbst betroffene Filmemacher reden miteinander. Da Sidibés subjektive Rede sich interaktiv zur Rede mit den anderen Akteuren verhält, schafft sie eine Rede auf Augenhöhe. Die Reden sind gleichberechtigt, um nicht zu sagen gleichwertig, mit der Rede des Filmemachers Sidibé und stehen im engen Verhältnis mit der Kameraperspektive, wenngleich an einigen Filmstellen seine Stimme als Kommentar offensichtlich aus dem Studio zu hören ist, etwa wenn er den Satz äußert:

„J'existe, car je filme.“ (LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, 00:34:54:00)

Abou existiere also, weil er filmt und seine eigene Perspektive produziert. Dabei verhält sich der Kommentar nicht wie eine Stimme aus dem Off, die die Situation mit einem Voice-Over annektiert. Der Kommentar verhält sich zum Geschehen im Film eher wie laute Gedankengänge. Auch das Voice-Over steht in einem Verhältnis zu seiner restlichen subjektiven Rede im Film. Es schafft eine Metaebene zu seiner sonstigen interaktiven wie subjektiven Ebene. Das heißt sein Voice-Over stellt sich mehr über sich selbst als über andere Akteure. Denn seine Kameraperspektive

beschreibt nicht die Akteure, sondern vielmehr das Geschehen, den Ort und die Spur des Prekären. Abous Voice-Over-Kommentar erzählt uns keine Fakten. Vielmehr stiftet Sidibés Kommentar Sinn, da er selbst ein Zeuge ist und sich über die Film-Präsentation sogar eine gewisse Öffentlichkeit schafft.

Sidibé ist zugleich Betroffener und Zeuge der Flüchtlingsbewegung aus Afrika nach Europa. Das macht Sidibé zu einem Medium des prekären Körpers. Dieser Moment der Gedanken erzeugt eine Art Stillstand im Film. Der innere Monolog schafft zur restlichen interaktiven Rede eine Distanz und verhält sich wie ein Innehalten zu ihr.

Die Erkenntnis „J'existe, car je filme.“ (LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, 00:34:54:00) drückt ein Naheverhältnis zu dem berühmten Zitat „je pense, donc je suis,“ (Arendt 1960: 272) aus. Dieses Zitat stammt vom französischen Philosophen und einem Vordenker der Aufklärung René Descartes. Descartes' These gründet in der Deutung Arendts darauf, dass unter anderem unsere Sinneswahrnehmung uns trügen kann und dass man sich daher selbst auf das Denken nicht verlassen kann. Nur der Zweifel an sich oder eben der Vorgang des Denkens selbst gibt uns Aufschluss darüber, dass wir existieren. Insgesamt entwickelt sich aus dem Zweifel das Unbezweifelbare und letzten Endes die Sicherheit einer Erkenntnis (vgl. ebd. 272ff). In Abous Fall dürfen wir das Filmen als ein Synonym für das Denken sowie das Handeln verstehen. Produktionstechnisch entstehen Voice-Overs in der Regel erst im Studio. Gehen wir von dieser naheliegenden Regel aus, dann ist diese Erkenntnis auch ein Protokoll seiner Erinnerung. Erst durch den zurückgeworfenen Blick versteht er sein Leben und kann zu dieser Erkenntnis kommen. In der Diegese des Filmes stellt dieser Moment eine Aktualität zum Protagonisten her, weil er seine Erinnerung wiederherstellt. Außerdem definiert Abous Denken einen weiteren Handlungsspielraum.

Zwar wissen wir, dass Erinnerungen uns trügen können. Doch durch das Protokoll kann eine Verbindung zu einer authentischen Erinnerung wachgerufen werden. In diesem Fall hält Abou mit dem Filmen eine Art traumatische Erinnerung fest, vor allem die Angst vor der Polizei, die das Lager stürmt, oder die Angst vor dem Tod am Zaun (LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, 00:18:56:00). Es handelt sich dabei um eine Erinnerung und ein Dokument an genau dieses Dagewesene. In diesem Zusammenhang verhält sich die Perspektive der Kamera wie ein Kommentar und wird dokumentarisch und sinnstiftend. Natürlich ist auch das Pathos seiner Kamera

interpretativ und lässt insofern auch das Sichtbarmachen von Prekärem und eine damit verbundene bewirkte politische Affektivität vermuten, so wie wir es aus Butlers Theorie kennen:

„And yet, photographs do act on us. The specific question that concerned Sontag, however, in both *On Photography* and *Regarding the Pain of Others*, was whether photographs still had the power-or ever did have the power-to communicate the suffering of others in such a way that viewers might be prompted to alter their political assessment of war.“ (Butler 2009: 68)

Das Interessante ist aber, dass gerade an der Erinnerungsstelle die Schmerz auslösenden Bilder fehlen. Dieses Prekäre, wie eben die Gewalteinwirkung auf das Lager oder auch der Tod am Zaun, erfahren wir durch Abous visuelle Perspektive hier nicht. Denn in Bezug auf das Lager sehen wir lediglich die Trümmer hinterher – also die von der Polizei hinterlassene Spur der Verwüstung und Zerstörung. An der Voice-Over-Stelle sehen wir wenig Prekäres.

In seiner Perspektive an der Voice-Over-Stelle löst wohl eher der Kommentar das politisch Affektive aus. Der Kommentar schafft ein gewisses Denken beim Zuschauer und wie beim TV-Kommentar ersetzt der Kommentar fehlende Bilder, allerdings mit dem Unterschied, dass der Berichterstatter grundsätzlich kein Zeuge ist. Deshalb ist Abous Kommentar authentischer als der Kommentar eines TV-Berichterstatters. Der Kommentar des Berichterstatters ist faktenreich interpretativ und in der Regel auch identisch mit einer repräsentierten Wahrheit. Abous Kommentar kommt aus dem Off und kommentiert sich selbst. Der Kommentar weist eine bezeugende sowie erkennende Eigenschaft auf und vermittelt Abous Gedanken. In den Gedanken verortet sich wohl auch die Identifikation zwischen dem Protagonisten und dem Rezipienten. Insofern stiften die Gedanken den Sinn in Abous Kommentar und im Dokument – also im Filmmaterial – selbst. Wenn wir Abou als bezeugendes Medium verstehen, dann haben wir es an der Voice-Over-Stelle mit einem denkenden Medium zu tun. Sein Denken verschafft sich also politischen Körper und tritt innerhalb der Diegese in Erscheinung. Wie Butler meint, wäre der denkende politische Körper nach Arendts Verständnis jedoch nicht gegeben, denn in der Diegese kann der Körper des Rezipienten physisch nicht in Erscheinung treten.

„For Arendt, political action takes place on the condition that the body appear.

I appear to others, and they appear to me, which means that some space between us allows each to appear. One might expect that we appear within a space or that we are supported by a material organization of space.“ (Butler 2015: 76)

In der Diegese kann der Körper des Rezipienten nicht im Sinne dieser Interaktion in Erscheinung treten. Wohl aber kann der Rezipient in einen reflektierenden Denkraum treten und eine Allianz mit Abou schließen. Es ist ein denkender politischer Körper, der sich eventuell zwischen den Rezipienten artikulieren kann. Dieser Körper ist wohl weniger von einer affektiven Qualität als vielmehr von einer relativen Passivität geprägt – es sei denn, man begreift das Kino als öffentlichen Raum. Dann wäre der Körper der Rezipienten doch von einer politisch affektiven Qualität geprägt.

### **5.1.3. Die Kamera**

Tatsächlich beglaubigt Abous Blick, also seine Kameraperspektive, ihn als Zeuge. Denn es ist seine Subjektivität und sein Blick als Betroffener, der die Trümmer im Lager vorfindet. Abou ist dagewesen (vgl. Kessler 1998: 69). Dieses Verhältnis ergibt sich allerdings auch in jeder anderen Dokumentation. Denn eine Kamera, die dagewesen ist, ist immer auch Zeuge. Das besondere an diesem Fall ist, dass er selbst ein Betroffener und in der Dokumentation ein Subjekt ist. Während in klassischen Dokumentationen die Kamera ein Außenseiter ist und den Betroffenen objektiviert. In *LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP* (DK 2016) ist somit die Objektivierung des Betroffenen überwunden. Abous Perspektive ist also eine Subjektivität in zweierlei Hinsicht: als dokumentierende Kamera und als einer vom Prekären Betroffener.

Als Betroffener kennt Abou viele Perspektiven im Lager und die der vorangegangenen Flucht. Aufgrund dessen gehe ich davon aus, dass er auch eine andere Auswahl treffen wird oder andere Prioritäten setzt als ein Reporter. So zeigt die Kamera nicht nur das Beträuerbare, sondern auch die Kameradschaft und den Humor im Lager. Das Dokumentarische berichtet auch von einem eigenen Rechtssystem, das im Lager herrscht. Beispielsweise muss ein Verräter in die Kamera seine Schuld gestehen, bevor er von der Gruppe ausgestoßen wird. Das ist bemerkenswert, zumal in der Gruppe die Übereinkunft herrschte, dass ein Verräter sterben sollte. Die Komponente der Kamera könnte nun diese Strafe gekippt haben:

In diesem Moment hätte die Gruppe politisch affektiv handeln können, konnte aber davon ausgehen, dass die Anwesenheit der Kamera einen Beweis liefert, da der Film eine Öffentlichkeit schaffen wird (LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, 01:04:25:00).

In einer Weise wird dieser Ort in dem Film zu einem politischen. Nämlich dann, wenn seine Körperschaft in filmischer Öffentlichkeit erscheint (vgl. Butler 2015: 76). Die Perspektive der Flucht und die Flucht über den Zaun an sich können wir in diesem Zusammenhang als politische Handlung begreifen. Das Dokumentarische trägt all diese sonst unöffentlichen, privaten Momente im Lager in die Öffentlichkeit und wird politisch. Aus dieser Perspektive wirft das Dokumentarische sein eigenes Bild auf Europa, definiert Freiheit auf seine Weise und zeichnet beispielsweise den Zaun als eine Ungerechtigkeit. Nur an einer Stelle wirft das Dokumentarische einen geradezu sehnsüchtigen Blick auf den Grenzzaun. Dieser Blick verstärkt sich zu einem regelrechten Fetisch, wenn wir beobachten, wie die Protagonisten einem Liebeslied aus dem Handy lauschen. Dabei entsteht gleichzeitig ein ironischer Moment, da der Zaun im Blickfeld der Kamera zwar sehr nahe steht, das Übersteigen aber als unmöglich erscheint (LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, 00:43:43:00).

In der Dokumentation geschieht in Sachen Zaun sogar ein Perspektivenwechsel. Maschinell und unpersönlich produzierte Bewegtbilder einer Überwachungskamera stehen Abous Perspektive gegenüber. Im Gegensatz zu Abou dokumentiert die Überwachungskamera Flüchtlinge als eine Bedrohung. Im Kontext von Abous Dokumentarfilm aber ersetzt das europäische Angstbild aus der Überwachungskamera nun ein afrikanisches Angstbild von *sie schießen*. Im Zusammenhang mit Abous Erzählung erlangen die gesichtslosen Punkte der Wärmebildkamera allegorische Gesichter und zwar die der Protagonisten. Bilder, die im Embedded Journalism nicht möglich sind, können hier ethisch vertreten werden. Weil die Erzählung rund um die Bilder der Überwachungskamera den menschlichen Rahmen und ihre Gesichter schafft. Der prekäre Körper entkommt auf diese Weise seiner Objektifizierung. Denn der unmenschliche Blick der Wärmebildkameras wird dann geradezu entlarvt, wenn wir im Blickwinkel der Metaerzählung die am Zaun vorgenommene brutale Auslese beobachten (ebd. 01:15:08:00).

Im Hinblick auf den Zaun weist der Film auch noch andere Brüche auf, nämlich dann, wenn gerade das Dokumentarische das eigene Übertreten (das von Abou selbst)

nicht beinhaltet und ausgelassen hat. Tatsächlich zeigt das Dokumentarische nur Abous Annäherung an diesen militärischen Schutzwall und das Danach, als er und seine Kameraden bereits hinter der Grenze angekommen sind. Dieser Einschnitt im Film benimmt sich wie eine Gedächtnislücke im Dokumentarischen bzw. in der Dokumentation und seiner Historizität. In diesem Fall macht das Dokumentarische sogar das Gegenteil von Erinnern – es hat vergessen. Wir wissen nichts über den tatsächlichen Übertritt der Protagonisten. Dabei handelt es sich doch gerade hier um das Prekäre der ganzen Erzählung (LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, 01:16:54:00).

„How do the norms that govern which lives will be regarded as human enter into the frames through which discourse and visual representation proceed, and how do these in turn delimit or orchestrate our ethical responsiveness to suffering?“ (Butler: 2009: 77)

Bei Traumapatienten, die typischerweise an Gedächtnislücken leiden, gehen Psychologen davon aus, dass gerade die unerinnerbare Lebenslücke von den brutalsten Erlebnissen beschaffen sein können. Da gerade die Verdrängung der Ohnmacht ein Überleben erst möglich macht. Das Trauma von Flüchtlingen zeichnet sich grundsätzlich durch Menschenrechtsverletzungen aus. Die bleibende Wunde ist die Hilflosigkeit gegenüber einer herrschenden Macht. Der Körper mag den Übertritt überstanden, aber das Trauma – eine Rechtlosigkeit – bleibt selbst nach dem Übertritt in Maßen erhalten, weil ja selbst die Übergetretenen tatsächlich immer wieder psychische Wunden aufweisen und auch später in unserer Gesellschaft nur beschränkt öffentliches Gehör finden, da tatsächlich mit Flüchtlingen wenig geredet wird. Die Brücke zur Öffentlichkeit schlägt gewissermaßen Abous Film. Diese Form des Dokumentarischen erlaubt eine Perspektive der eigenen Geschichte des erlebten Prekären, hier also der Flucht, die beispielsweise über den in Europa angekommenen verletzten und betrauerbaren Körper berichtet. Die so entstandene Perspektive rückt die europäische Politik der Angst und die damit verbundene Wahrheitsproduktion zurecht. In diesem Sinne entwickelt der prekäre Körper durch das Dokumentarische bzw. die Dokumentation eine politische Qualität. Lediglich die Reichweite der Öffentlichkeit bleibt fraglich, da der verletzte Körper nur bedingt – also medial – in Erscheinung tritt.

Abous Kommentar beschreibt rückwirkend das Dokument Filmmaterial. Dadurch und

durch seine eigenen Bilder erlangt der Film seine historische Qualität. Diese eigene historische Perspektive ist auch ein Widerstand gegen die sonst so antihistorische Perspektive von Betroffenen, die sie immer zu einem Objekt macht. In seiner Eigenheit ist Abous Film hoch politisch und macht vom Recht auf Recht und dem Recht auf Erscheinung Gebrauch.

Die Bilder sind von einer laienhaften Ästhetik. Dieser Mangel drückt die Steyerl'sche Unschärfe aus (Steyerl 2008: 8f). Die Bilder haben wenig zu sagen, bedeuten aber viel. Unerhaben sieht es aus, wenn der Zuschauer der Wahrheit näher gerückt wird. Dabei formulieren die Bilder Protest gegen eine Ordnung, die genau das Prekäre reproduziert. Die Bilder verhalten sich wie die andere Meinung unter der einen vorherrschenden Meinung. Unter klassischer Dokumentation sind solche Bilder nicht denkbar, da die Bilder durch eine Subjektive und auf Augenhöhe zu den anderen Akteuren sprechen. Das ist somit ein Bruch mit konventionellen Darstellungsmethoden.

Daneben zeigen die Bilder Dokumentarisches über das prekäre Leben im Lager. Sie sind durch Flucht und Angst geprägt. Beim nächtlichen Erkundungsgang rund um den Zaun von Melilla essen einige nichts, um Magenbeschwerden zu vermeiden. Bei einem Versuch, über den Zaun zu kommen, stirbt der Kamerad Mustapha (LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, 00:57:24:00). Oftmals verstecken sich die Flüchtenden nachts unter Felsen und können nicht schlafen. Immer wieder sind laufende Füße zu sehen oder bellende Hunde zu hören. Dabei gibt das Gebell der Hunde eine Warnung vor einer dem Lager drohenden Gefahr, wie beispielsweise die Erstürmung des Lagers durch die Polizei (ebd. 00:28:21:00)

## **5.2 EXILE FAMILY MOVIE (A 1994-2006)**

Eine im europäischen sowie im amerikanischen Exil lebende iranische Familie plant ein geheimes Treffen in Saudi-Arabien. Zu dem Get-together kommt auch die noch immer im Iran lebende Familie hinzu. Den Gefahren zum Trotz handelt es sich dabei um ein ersehntes Wiedersehen nach 20 Jahren der Trennung. Das Treffen wird zu einem kulturellen Zusammenstoß zwischen muslimischer Welt und westlichen Welten. Der Film besteht aus Footage privater Video-Aufnahmen ausgewählter Familienereignisse.

### 5.2.1 Produktionsbedingungen

In dem Film *EXILE FAMILY MOVIE* (A 1994-2006) wird auf unkonventionelle Produktionsstrategien zurückgegriffen. Als Material dienen dem Filmemacher private Aufnahmen, die u.a. bei einem Familientreffen in Saudi-Arabien entstanden sind. Vor dem Hintergrund, dass die Familie in der Diaspora lebt, ergeben sich widersprüchliche Positionen innerhalb dieser persischen Familie. Die Zerstreuungs- und Minderheitserfahrungen der Akteure aus verschiedenen Generationen und mit unterschiedlichen Nationalitäten macht kulturelle Identität durch den Film neu erfahrbar. Die Erfahrung ist für den Zuseher neu, da Identität im Exil sonst als iranisch erlebt wird und beispielsweise nicht zwischen den Schah-Anhängern und den Intellektuellen unter den Revolutionsflüchtlingen unterscheidet (Binter 2013: 235). Allein dadurch zeichnet sich dieser Film als ein Widerstand der Exilanten gegen die zugeschriebene Identität im Exilland aus. Die dargebotene Identität zeigt durch den Film auch die prekäre Lage einer Diaspora. So verdeutlicht die Zerstreutheit dieser Identität, in all ihren Schattierungen, das prekäre Familienleben (Binter/Raihi 2013: 224). Diese repräsentierte Identität trotz ihrer Zuschreibung und drückt Widerstand gegen ein *Alltagsdenken* der Zuschreibung aus.

Die Repräsentation aller unterschiedlichen Identitäten spiegelt zum einen ihre Prozesshaftigkeit wider, zum anderen repräsentiert diese familiäre Identität eine Politik der Differenz in all ihrer Widersprüchlichkeit und Akzeptanz. Der Filmemacher ist Teil dieser abgebildeten Gesellschaft und wird an einer Stelle selbst zum Interviewten vor der Kamera (*EXILE FAMILY MOVIE*, 01:06:48:00). Die unterschiedlichen Positionen im Film erzeugen die Performativität sozialen Handelns innerhalb des Familiengefüges. Anhand der Performativität der Schwester wird Widerstand klar. So trägt sie zwar einen Schleier, will aber nicht ihre Stirnfransen oder den Hals verdecken (Binter/Riahi 2013: 219)

Positionen in Dokumentarfilmen können Anspruch auf politische Aussagen erheben. So formuliert *EXILE FAMILY MOVIE* (A 1994-2006) bereits mit seiner Post-Produktion einen Gegenentwurf zu starren Identitätszuschreibungen und kehrt das sonst Private in die Öffentlichkeit. Daher stellt die Entscheidung zur Post-Produktion für eine

Öffentlichkeit eine politische Handlung dar. Der Film macht das Private politisch, indem er es zur öffentlichen Schau und damit zur Diskussion bringt. Außerdem suchen Dokumentarfilme eine transkulturelle Verständigung in einer komplexen Welt. Dabei laufen Dokumentarfilme nach Hito Steyerl Gefahr, eine „Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit“ (Steyerl 2008: 131) durch globalisierte gleichgeschaltete Formen zu repräsentieren (ebd. 132f).

Dass aber dieser Film politische Wirkung hat, zeigt sich auf mehreren Ebenen. Allen voran steht die These, dass das Brechen des Schweigens der eigentliche politische Akt sei (Binter 2013: 229). Das Private bzw. der Familien-Körper ist politisch aufgeladen. Und trotz der Pluralität politischer Positionen formt die Familie Widerstand gegen die private Trennungstragik. Die Familienmitglieder vertrauen auf einander und bilden Widerstand gegen die Diaspora, gegen die Spaltung. Der Protest findet sich zum einen innerhalb der Familie, wenn beispielsweise die Schwester den Schleier regelwidrig trägt (EXILE FAMILY MOVIE, 00:33:26:00). Der Protest formt sich außerdem durch die Veröffentlichung und bezieht Position gegen Klischees über den orientalischen Mann (Binter 2013: 235) im Exil sowie gegen die Regierungspropaganda des Heimatlandes.

Tatsächlich lief der Film auf BBC Persia – dem Medienfeind der iranischen Regierung – und wurde laut Hochrechnung von 20 Millionen Iranern gesehen (ebd. 232). Im Film generieren sich Identität und Toleranz innerhalb der Familie als Prozesse. Der Dokumentarfilm widersprach der Regierungspropaganda und ihrem Narrativ vom amoralischen Exilanten und bestimmte die öffentliche Meinungsbildung neu. Denn zu sehen gab es eine komplexe widersprüchliche Exilgesellschaft, innerhalb der es wenig gegenseitiges Vertrauen gibt. Der Tabubruch löste das Propaganda-Bild auf und bewegte so den gesellschaftlichen Diskurs bzw. die öffentliche Wahrnehmung. Der Filmemacher versteht hier den Diskurs als gesellschaftlicher Katharsis (ebd. 229), die sich ohne öffentliche Verortung nur privat innerhalb der Familie vollzogen hätte. Erst durch die Veröffentlichung wurde der Film ein politischer Akt. Das Zeigen entspricht der Rede, einem Sich-Gehör-Verschaffen.

### **5.2.2 Der Kommentar und prekäre Rederäume**

Arashs Stimme ist der Kommentar und er warnt den Zuseher davor, was er alles zu

sehen bekommt. Zu sehen gibt es Szenen einer Familie, die überschwängliche Begrüßungen mit Umarmungen und Küssen zeigen. In Folge kommt der Hinweis, dass es in dem Film Dinge gibt, die nicht gesagt werden können und die meisten Aufnahmen nicht für den Zuseher, sondern für Verwandte im Iran bestimmt gewesen wären. Danach ist Arash mit seinen Geschwistern in einer Frontalen zu sehen. Er spricht in die Kamera, während er seine Familienmitglieder adressiert. Der Filmemacher erzählt von seinem Schmerz. Er kann seine Familie nicht sehen. Die Videos, die er gesehen habe, brächten ihn zum Weinen (EXILE FAMILY MOVIE, 00:01:45:00). Danach sind Aufnahmen einer Autofahrt in einem türkischen Gebirge nahe der iranischen Grenze zu sehen. Der Kommentator erzählt, dass die Familie 1983 aus dem Iran floh – mit kurdischen Schleppern über diese Berge. Er sei zehn Jahre alt gewesen und habe damals noch nicht verstanden, dass er seine Familie nicht mehr wiedersehen könne und es kein Zurück mehr gebe. Ein Teil der Familie lebe in den USA, eine Tante in Schweden, selber landete man in Österreich, während die restliche Familie im Iran zurückblieb. Die subjektive Kamerafahrt aus dem Auto endet vor einem Wegweiser in Richtung Iran. Die nächste Sequenz zeigt den Filmemacher an einem Felsen stehend. Er sieht hinüber in den Iran und telefoniert mit dem Vater. Der Vater warnt ihn vor der Gefahr, die ihm im Iran drohen könnte. Er solle nach Österreich zurückkommen (ebd. 00:03:27:00).

Arashs Kommentar funktioniert hier wie ein Rahmen des Sagbaren und deutet auf prekäre Rederäume hin. Die prekären Rederäume zeichnen sich zum einen durch Unsagbares und zum anderen durch interfamiliäre Videokommunikation aus. Unsagbares steht im Raum. Das Redeverbot begleitet im diegetischen Hintergrund die Familie und zeigt sich wiederholt im Film. Im Film bewegt sich die Familie quer durch Raum und Zeit. Viele der gezeigten Rederäume bedeuten unsichere Redebedingungen. So gibt es in bestimmten Räumen die Ordnung von begrenzt Sagbarem oder gar Unsagbarem. Die Kommunikation durch Videokonferenzen stellt in der Diaspora Nähe her. Sicherlich ist es eine grenzüberschreitende Kommunikation, die Raum und Zeit überwindet. Paradoxerweise ist diese familiäre Kommunikation obwohl so nah, doch so fern. Der Austausch ist von Mangel gezeichnet. Das wird klar, als der Neffe bei seinem Onkel einfordert, offener zu reden

(EXILE FAMILY MOVIE, 00:20:18:00), als hätten die beiden während der Videokonferenz neben der räumlichen Trennung eine weitere Barriere zu überwinden. Tatsächlich verhält sich diese Telekommunikation wie ein Filter zwischen den Familienmitgliedern. Da es im Iran weniger Meinungsfreiheit gibt, können die westlichen Verwandten nicht genau zwischen Sagbarem und Unsagbarem differenzieren (ebd. 01:04:48:00). Es verhält sich wie eine selbstaufgelegte Beschränkung, um nicht zu sagen, wie eine Selbstzensur im Denken und Reden.

„Eine revolutionäre Idee aus Amerika“ (ebd. 00:28:40:00) eröffnete allerdings neben dem Enthusiasmus neue Denkweisen innerhalb der Familie. Die Tante hatte die Idee zu einem geheimen Familientreffen in Mekka. Schon alleine an das Treffen zu denken, richtet sich gegen eine vom Regime gewollte Ordnung. Dass dieses Denken sogar eine Öffentlichkeit durch BBC Persia (Binter 2013: 232) im Iran fand, ist einmal mehr politisches Handeln, da es wohl auch für andere Betroffene neue Denkräume provoziert.

In der Diegese zeichnen sich unterschiedliche Räume ab. Da ist der sichere Raum, in dem prekäre Erzählungen gemacht werden. Es gibt den unsicheren Raum der Diaspora. Und es gibt Räume, in denen Besuche stattfinden können. Prekäre Erzählungen aber sind Geschichten von Hinrichtung (EXILE FAMILY MOVIE, 01:00:40:00), einer Gefängnisstrafe (ebd. 00:15:55:00), einem Mord und dem Freispruch eines Mörders (ebd. 00:49:54:00) sowie einer Frau (Mutter), die als Literaturexpertin im Exil unter ihrem intellektuellen Niveau arbeitet (ebd. 00:05:28:00). Der sichere Rahmen ist hier diegetisch durch die Familie gegeben. Sie erlaubt die Erzählung und dass der Erzähler oder die Erzählerin auf Verständnis stoßen darf. Ähnlich verhält es sich mit mehr oder weniger tabuisierten Themen der Gesellschaft. Beispielsweise wenn die Schwester sich den Raum nimmt und Ärger los wird über Männer in Saudi-Arabien, die nicht mit ihr reden, weil sie eine Frau ist, zeigt sich Widerstand gegen Normen oder Tabus (ebd. 00:38:15:00). An anderer Stelle wird das Kopftuch als hässlich definiert und Religion in Frage gestellt. Es geht um Ärger über das Beten. Passives Hoffen statt politischem Handeln erschließt Denkräume innerhalb von nicht nur für Frauen limitierten Welten (ebd. 01:09:50:00). Wenngleich ausgerechnet feministische Rederäume zeigen, was Frauen und Männer alles dürfen oder müssen, so gibt es für westliche Frauen der Familie grundsätzlich keine Kleidervorschrift. Denn im Westen muss keiner religiös sein oder für ein besseres

Leben beten. Andererseits äußern die religiösen Frauen der Familie durchaus kritisches Denken, etwa, dass es nicht richtig sei, dass eine Frau nur die Hälfte Wert sei, obwohl es im Koran so stehe (EXILE FAMILY MOVIE, 01:10:50:00). Diese Gespräche über Lebensrealitäten in den unterschiedlichen Gesellschaften haben feministische Berührungspunkte. Dass feministisches Denken stets auf Gegenkräfte stößt, ist allerdings eine universelle Wahrheit, ergo ist das in jeder Welt so. Das Aufbrechen dieser Denkräume erscheint im Raum einer in der Diaspora lebenden Familie einmal mehr ermöglicht. Es ist ein Raum, in dem unterschiedliche Denkwelten miteinander konfrontiert werden. Im Rahmen dieser Familie können sie sich ergänzen und neue Perspektiven entwickeln.

Das geheime Treffen selbst bewirkt so einiges. So gibt es erstmals barrierefreien Kontakt in ein und demselben Raum zwischen Großeltern, Tanten, Onkeln, Cousins und Cousinen. Diese Filmstelle produziert aber für die Zuschauerlust keine Opfer. Menschen erzählen aus ihren prekären Lebensrealitäten und zeigen viele Gesichter. Sie erscheinen wie handelnde Personen.

Das geheime Treffen selbst bewirkt einiges. So gibt es erstmals barrierefreien Kontakt in ein und demselben Raum zwischen Großeltern, Tanten, Onkeln, Cousins und Cousinen. Diese Filmstelle produziert aber für die Zuschauerlust keine Opfer. Menschen erzählen aus ihren prekären Lebensrealitäten und zeigen viele Gesichter. Sie erscheinen wie handelnde Personen. Ansonsten sind subjektive Einstellungen zu sehen, die Privates der Stammfamilie zeigen, und Familienmitglieder, die immer wieder mit dem Kameramann reden. So beruft sich der Vater auf Salman Rushdie als er seinem Sohn rät, etwas Wichtigeres zu tun als die Familie zu dokumentieren (ebd. 00:04:48:00). Die Mutter verrät, dass sie im Iran Literaturlehrerin war. In Österreich angekommen, hätte sie noch mal studieren können. Zugunsten der eigenen Familie wählte sie eine einfache Arbeit in der Kinderbetreuung (ebd. 00:05:28:00). Daneben verliest die Mutter auch einen schmerzhaften Brief über den Tod des Großvaters (ebd. 00:07:19:00). Eine bedeutende Rede des Vaters ergibt sich bei einer Fischfütterung vor dem Aquarium. So berichtet der Vater über im Iran verbotene Literatur: die Geschichte eines Fisches, der gegen den Strom schwimmt. Wegen des Lesens solcher Geschichten konnte man verhaftet werden. Unter dem Schah wäre jeder Intellektuelle ein Gegner des Regimes gewesen, weiß der Vater,

der fünf Jahre im Gefängnis war, weil er einen Essay geschrieben hatte. Nur mit der Revolution wäre er kurzfristig befreit gewesen, die ihm die Flucht ermöglichte (EXILE FAMILY MOVIE, 00:15:55:00). Wohl solche Erlebnisse machen den Vater so vorsichtig, dass er sich selbst in seiner Kommunikation blockiert, sich selbst zensiert. All diese anvertrauten Reden vor dem Kameramann repräsentieren am Ende prekäre Hintergründe der Stammfamilie. Diese Erzählungen werden immer wieder von Videonachrichten einzelner anderswo lebender Familienmitglieder unterbrochen. Natürlich haben diese Mitglieder nochmals ihre eigenen Geschichten.

Interaktive Reden zwischen den getrennten Familienmitgliedern kommen vielmehr noch bei den dokumentierten Besuchen zu Tage. Während Mitglieder der Stammfamilie die Amerikaner besuchen, sind erst mal Limousinen des Cousins zu sehen. In der folgenden Einstellung sieht man den Autoverkäufer telefonieren, während er am Laufband trainiert (ebd. 00:09:19:00). Allein die Rede zeugt von einer exilbedingten befremdenden Entwicklung innerhalb des Großfamiliengefüges, dennoch wird gemeinsam am Küchentisch über die Elterngeneration gelacht. Diese würde am Elternsprechtag in der Schule stets über die Revolution reden wollen, während die Lehrer versuchten, über die Zukunft der Kinder zu sprechen (ebd. 00:10:18:00). Eine andere befremdende Situation ist jene rund um die amerikanische Tante. Sie sieht gerne und regelmäßig Soap Operas. Die Fernsehserie würde die eigene verflochtene Familiengeschichte spiegeln, ist die Tante überzeugt (ebd. 00:11:28:00). Tante Moti sieht auch Dr. Yazdi im Fernsehen. Er will alle Exil-Iraner vereinen und per Einmarsch einen friedlichen Machtwechsel im Iran erzwingen. Das wäre eine im Iran verbotene Rede, die Hoffnung auf politische Veränderung macht. Aber Tage später erklärt Moti belustigt, dass der Einmarsch abgeblasen wurde und jetzt ein neuer Prophet auftauchte. Motis Kommentar vermittelt Galgenhumor über eine herbe Enttäuschung (ebd. 00:19:29:00). Ähnlicher Galgenhumor ist in einer Rede des Vaters in Wien erkennbar. Da ist er mit einem Marmeladeglas beschäftigt, das schwer zu öffnen ist. Und das wäre wie das Regime, so der Vater (ebd. 00:30:10:00).

Nach zehn Jahren in Österreich besuchen erstmals die Großeltern die Stammfamilie. Am Flughafen tritt der Filmemacher mit dem Großvater vor die Kamera und teilt eine Kindheitserinnerung. Zuhause angekommen gibt es eine innige Umarmung zwischen

Großvater und Vater. „Weine nicht, lache“ (EXILE FAMILY MOVIE, 00:14:30:00), sagt der (Schwieger-)Sohn. Reden wie diese, weisen eine betruernde Eigenschaft auf. Das immer wieder auftauchende Weinen sowie das Lachen, das das Weinen unterdrückt, verdeutlichen diese Familientrauer. Gerade Begrüßungen sind durch diese unterdrückte Trauer mit Rede und Gestik, wie innige Umarmungen, geprägt. In diesem Rahmen wird eine Erzählung präsentiert, die die für den Zuschauer zu betruernde Eigenschaft bestimmt.

### **5.2.3 Die Kamera und verbotene Bilder**

Die sozialen Beziehung zwischen Kameramann und Gefilmten sind durch das Familiengefüge bedingt sowie widersprüchlich und lückenhaft, ähnlich einer in der Diaspora geprägten Identität.

Die sozialen Beziehungen zwischen Kameramann und Gefilmten sind durch das Familiengefüge bedingt sowie widersprüchlich und lückenhaft, ähnlich einer in der Diaspora geprägten Identität. Die gezeigten Bilder dokumentieren die prekäre Welt des betroffenen Bildermachers. Die uns präsentierte Welt bekundet das Trennungstrauma einer Familie vor dem Hintergrund politischer Verfolgung. Zumal die Bilder ursprünglich für private Zwecke produziert wurden, mag das Bildermachen ursprünglich keine politische Handlung bedeuten. Das Dokumentieren der Treffen richtet sich allerdings einmal mehr gegen eine Ordnung, die Trennung und Spaltung organisiert. Zumal die Wahrheitsproduktion des Heimatlandes die Erzählung der im Westen amoralischen Exilanten wiedergibt, kann das bloße Dokumentieren des Trennungsschmerzes als Widerstand gegen diese Norm gelesen werden. Insofern stellen die privaten Bilder verbotene Perspektiven dar. Das Herstellen dieser Bilder ist nicht unbedingt von einer prekären Entstehungsgeschichte geprägt. So ist der Filmemacher zuhause im Exilland nicht in seinem Leben bedroht, während er die Bilder produziert. Bedrohliche Herstellungsmomente gibt es dennoch in Saudi-Arabien. Hier produziert der Filmemacher tatsächlich verbotene Bilder vor den Toren Mekkas. Das Verbot verdeutlicht sich, als die Verwandten ihm befehlen, das Filmen doch zu lassen, da sie sonst eine Stürmung der eigenen Wohnräume befürchten (ebd. 00:35:29:00). Noch deutlicher wird das Verbot, als der Filmemacher direkt vor Ort beim Filmen von einem Exekutivbeamten gestoppt wird. Die Bilder enden an

dieser Stelle (EXILE FAMILY MOVIE, 00:37:28:00). Doch dass der Stopp zu sehen ist, dokumentiert die Rettung eines verbotenen Materials. Exakt dieses Material gibt Zeugnis über das Bilder-Verbot und einer damit verbundenen Bedrohung oder Angst, die rund um das Treffen in Mekka besteht. Zumal das Fotografieren ohne *legitimen Grund* unter islamischen Gelehrten ein Diskussionsthema ist, sehen sich viele ausgerechnet durch das Fotografieren Mekkas in ihrer Andacht gestört (ORF.at 2014). Das Dokumentieren richtet sich also gegen eine Religionspolitik, die die Position des Bilderverbots vertritt. Vor diesem Hintergrund erlauben diese verbotenen Bilder, Denkprozesse anzustoßen. Denn diese aus der Ferne aufgenommenen Bilder zeigen keinesfalls die Störung einer Andacht. Andererseits werden medial verbotene Räume erschlossen und verbotene Bilder sogar veröffentlicht. Auf dieser Ebene provozieren und stören die Bilder eine Ordnung (um nicht zu sagen eine Verordnung einer bestimmten Religionspolitik) und machen von ihrem Recht auf Erscheinung Gebrauch. Frei nach dem Steyerl'schen Unschärfeprinzip ist der dahinterstehende prekäre Körper weniger sichtbar als vielmehr erahnbar (Steyerl 2008: 8f).

Ähnlich verhält es sich mit dem präsentierten Frauenbild, das insbesondere beim geheimen Familientreffen in Erscheinung tritt. Tatsächlich vertreten die Frauen untereinander sehr unterschiedliche Positionen. Natürlich existieren sie auch in unterschiedlichen Lebensrealitäten. Während die Schwester der Stammfamilie ein sehr emanzipiertes Frauenbild repräsentiert, zeigen sich ihre weiblichen Verwandten aus dem Iran mit der Verschleierung einverstanden. Und ausgerechnet das *Bild der verschleierten Frau* wird zwischen den Familienmitgliedern diskutiert und verhandelt (EXILE FAMILY MOVIE, 00:40:12:00, 01:09:49:00). Trotz ihrer unterschiedlichen Positionen tolerieren sie innerhalb der Familie grundsätzlich den individuellen Kleiderausdruck jeder Frau. Einzig die Angst an einem öffentlichen Ort einer Kleiderverordnung nicht zu genügen, treibt einzelne Familienmitglieder dazu, die Schwester zu verwarnen (ebd. 00:34:24:00). Die emanzipierte und zugleich aufmüpfige Frau signalisiert unverstellt das Medium eines prekären Körpers. So erscheinen ihre Haare durch den schlampig sitzenden Schleier in der Öffentlichkeit. Ihr verkörpertes Frauenbild in dieser Umwelt dokumentiert Widerstand aber auch Familienmitglieder, die aus Sorge vor etwaigen Konsequenzen aus Konfrontation mit der saudi-arabischen Gesellschaft diesen Widerstand zu unterdrücken versuchen.

Dieser Moment spiegelt den Konflikt der Kleidervorschrift wider. Die Bilder würden aber ohne die zusätzlich dokumentierten Reden weitaus weniger Inhalt produzieren. Die Bilder richten sich bloß gegen ein Machtverhältnis, das Frauen körper- und haarverhüllende Kleider vorschreibt. Die Bilder der Betroffenen stören so gesehen eine saudi-arabische Ordnung, die ein Reflexionsdefizit dieser Gesellschaft aufweist. Die Bilder werden ein Medium des Protests gegen diese Vorschrift, stellen verbotene emanzipatorische Perspektiven der Betroffenen her. Ihr unverhüllter Körper tritt in der Gesellschaft in Erscheinung und artikuliert damit eine unterdrückte Wahrheit.

Umgekehrt sind im Exilland Österreich die iranischen Besucherinnen in Kleiderhüllen zu sehen. Auch sie stören durch ihr Erscheinen die Ordnung der westlichen Welt, in der es gilt, offen aufzutreten, sich nicht zu verstecken. Diese Ordnungsstörung wird durch die Blicke der Nachbarskinder veranschaulicht. Umgekehrt bedeutet diese Ordnungsstörung allerdings keine dokumentierte Angst vor einer Exekutive, sollten die Besucherinnen sich weigern, Kleiderhüllen in der Öffentlichkeit nicht abzulegen (EXILE FAMILY MOVIE, 01:25:58:00). Da wie dort aber sind Frauen stets Objekte gesellschaftlicher Schaulust. Die Differenz zeigt sich darin, dass die eine Gesellschaft die Frau enthüllen will, während die andere Gesellschaft sie verhüllen möchte. Die jeweilige Objektifizierung bestimmt die Form jenes gesellschaftlichen Reflexionsdefizits, das die Unterdrückung der Frauen prägt.

Grundsätzlich produziert die Kamera hier Bilder aus der Subjektivität auf Augenhöhe mit den anderen Akteuren. Die Kameraperspektive bewegt sich mehr oder weniger gleichberechtigt unter den Akteuren. Die Bilder sind auch nicht zwangsläufig von Arash gemacht. Tatsächlich ist der spätere Postproduzent immer wieder selbst im Bild zu sehen. Da die Kameraperspektive auch von anderen hergestellt wird, fügt sich Arashs subjektive Perspektive in einen demokratischen Herstellungsprozess ein. Dieser demokratische Herstellungsprozess setzt sich selbst in der Postproduktion fort. So beschreibt der Filmemacher das Schneiden als Lernprozess für die eigene Toleranz. Aussagen seiner im US-Exil lebenden Verwandten, die zu seinem Widerstreben Bush wählten, hätte er anfänglich rausgeschnitten. Das Thema der Toleranz entwickelt sich hier also innerhalb und außerhalb der Diegese und bringt sogar einen demokratischen Schnittprozess hervor (Binter 2013: 229f).

Die Postproduktion der privaten Bilder und der Entschluss, Dokumentarisches zu veröffentlichen, erzeugen den Widerstand gegen Gesellschaften, den Exilfamilien

beiderseits an Zuschreibungen erleben. Jedenfalls erschließen private Bilder sich einen bestimmten öffentlichen Bilderraum, im westlichen Kino sowie in der Sendezeit auf BBC Persia (Binter 2013: 232). Der Film stellt sich gegen die Wahrheitsproduktion des Regimes und wird so zu einem regelrechten Protestmedium. Gleichzeitig positioniert er sich gegen westliche Fantasien über den osmanischen Mann.

Diegetisch ist Widerstand gegen die Diaspora zu erleben. Schon die Planung des gemeinsamen Wiedersehens kündigt diegetisch Protest an. Schließlich ist das geheime Treffen auch eine revolutionäre Idee aus den USA. Die diegetische Revolution eröffnet selbst außerfilmische Denkräume, zumal erklärt wird, dass es seit dem geheimen Treffen innerhalb der Familie mehr Besuche gibt. Die Familie macht gleichsam gegen die Ordnung der Diaspora mobil, um zusammenzufinden.

Die Bilder an sich zeigen wenig prekäres Leben. So ist keine Gewalt oder dergleichen zu sehen. Sie dokumentieren aber trauernde Menschen, die auf Augenhöhe der Kameraperspektive stehen. Somit fungieren sie als Zeugen, die aber nicht als Opfer produziert werden. Und nur zum Teil wurden verbotene Bilder unter prekären Umständen hergestellt. Die aussagekräftigeren Bilder entstanden im Zusammenhang mit den Reden in sicheren privaten Räumen.

#### **5.2.4 Der prekäre Körper und die Nicht-Orte**

In FAMILY EXILE MOVIE ergeben sich diegetisch sichtbar Orte, wie das mit Identitätsverlust verknüpfte Exil, die mit der verlorenen Familie verknüpfte Heimat, schmerzhaftes Familien-Treffpunkte wie Bahnhöfe oder Flughäfen und das verbotene Geheimgespräch in Mekka. Die Familienteile korrelieren zwischen diesen Orten. Durch das Erscheinen der Familie erlangen die Orte auf ihre spezifische Weise prekäre Bedeutung. Wie ein prekärer Körper wandert die geteilte Familie durch diese Räume. Der familiären Lebensrealität zum Trotz, finden die zerbrochenen Teile des Körpers immer wieder zueinander. Die Familie zeigt eine diegetische Zerbrechlichkeit in Freude, die gleichzeitig Trauer bedeutet. Dieser Widerspruch der Gefühle kommt insbesondere an den Treffpunkten der Großfamilie zum Tragen. Es zeigt, wie komplex diese Diaspora erlebt wird. Die Pluralität der Gefühle explodiert an den Orten des Wiedersehens sowie an den Orten des Abschieds. Das sind zum einen

Orte wie Bahnhöfe oder Flughäfen. Zum anderen ist das Geheimgeschehen in Mekka ein Treffpunkt der Widersprüche. Es ist, als ob die Treffpunkte diese Gefühle provozieren. Dabei ist es vielmehr das Treffen an sich, das Widerstand gegen eine verordnete Trennung bedeutet. Die Orte dienen dabei als Mittel zum Zweck der vorrangigen Familieninteressen – nämlich der Vereinigung. Die Vereinigung an jenen diegetischen Orten entspricht einer politischen Handlung, da sie außerdiegetische Ordnungen stört. Diese Störung existiert an beiden präsentierten Ordnungen, dem Osten und dem Westen. Die östliche Ordnung ist diegetisch repräsentiert durch das Regime in der Heimat, die westliche Ordnung durch die Exilländer. Die neue Wahrheit, die sich durch den prekären Körper ausdrückt, zeigt in diesem Fall die plurale Identität einer Exilfamilie, die sich trotz der vielen Widersprüche nicht spalten lässt. Die Widersprüche werden unter anderem durch die Trennung erzeugt. Die gemeinsame iranische Herkunft aber, die sich auch amerikanisch oder europäisch ausdrücken kann, eint die Familienteile. Dieser prekäre Körper hat viele Gesichter und erlaubt aufgrund dieser Diversität keine flachen Zuschreibungen ethnischer Homogenität, sondern macht vielmehr neue Perspektiven erfahrbar.

Das zwar verbotene, aber mit abschätzbarem Risiko behaftete Treffen findet ausgerechnet in Mekka statt und bildet den diegetischen Höhepunkt des Films. Ironischerweise muss die Stammfamilie des Erzählers behaupten, als Pilger nach Mekka zu reisen, wo doch die Familie wegen religiöser Verfolgung aus dem Iran geflohen ist (EXILE FAMILY MOVIE, 00:32:38:00). Allein dieser gezeigte Widerspruch macht Fluchtbedingungen nachvollziehbar. Exakt diese Vorführung provoziert für den Zuschauer einen Denkraum, der klar macht, warum politisch Verfolgte an verschiedenen Orten Unterschiedliches behaupten müssen, solange sie Gefahren vermeiden möchten. Dieser erzeugte Denkraum ist weniger in Bildern zu sehen. Vielmehr erfahren die Bilder ihren Sinn aufgrund der Erzählung, des Kommentars zu den Bildern während der Anreise zum geheimen Treffen.

Nebenbei entstehen weitere Denkräume durch das laute Denken der Akteure. So erzählt etwa der Vater vom Gefängnis. Zusätzlich ist die Rede davon, dass das Regime zwangsläufig Gegner in Intellektuellen sieht (ebd. 00:21:10:00). Solche präsentierten Denkräume stehen im klaren Gegensatz zu einem Regime, das das Denken gegen die Norm, ein Denken im Anderen nicht erlaubt. Es ist ein verbotenes

widerständiges Denken, das auf BBC Persia immerhin einen Kanal zur Öffentlichkeit gefunden hat (Binter 2013: 232).

Das geheime Treffen findet ähnlich wie den Treffen an Bahnhöfen oder Flughäfen statt. Diese Orte weisen sich durch den Charakter eines Nicht-Zuhause aus. Es sind familiär neutrale Orte, an denen der prekäre Körper (die Großfamilie) am stärksten seinen Ausdruck findet. Obendrein sind es Orte, die Widersprüchlichkeit sowie Widerstand gegen die erzwungene Verortung des Exils erlauben. Die Widersprüchlichkeit der Gefühle frei nach dem Motto „nicht weinen, lachen musst du“ (EXILE FAMILY MOVIE, 00:39:25:00) zeigt sich in den ersten und letzten erlebten Momenten an jenen Nicht-Orten. Diese diegetisch neutralen Orte werden vom prekären Körper vereinnahmt, um nicht zu sagen: besetzt. Die zu störende Öffentlichkeit scheint diegetisch an jenen neutralen Orten nicht gegeben sein, da der prekäre Körper keinen diegetisch öffentlichen Platz besetzt. Die prekäre Familiensituation zeigt sich aber in einer diegetisch ausgelagerten Öffentlichkeit, auf einer Kinoleinwand, in einem medialen Raum. Es handelt sich um eine Zeit-Raum-Verschiebung des Protests. Dieser Protest findet sich an einem öffentlichen Platz im Kino, einer medialen Öffentlichkeit. Inhalt des Protests ist das Familieninteresse: das Recht auf Familie, das Recht auf Vereinigung, das Recht auf Liebe und Akzeptanz, das Recht auf Unzuschreibbarkeit. Umgekehrt wird der ursprüngliche Heimatort im Exil zu einer Art Fetisch, zu einem Sehnsuchtsort, der nur mehr von der Idee einer vereinten Familie lebt. Der Ort der Heimat ist für die im Exil lebende Familie mit Verlust und Schmerz verbunden. Während für die im Iran verbliebene Familie der Ort lediglich den Verlust der Familie bedeutet, stellt der Iran für den ausgewanderten Familienteil verbotenes Terrain dar.

### **5.2.5 Prekäre Handlungsspielräume im Transit**

Die gemeinsamen Handlungsräume sind Nicht-Räume eines Transits. Die in der Diaspora lebende Großfamilie trifft sich an Reiseorten, Durchfahrtsorten oder Verkehrsknotenpunkten: Bahnhöfe, Flughäfen, aber auch das Hotelzimmer an der Pilgerstätte in Mekka. Mitten in der Diaspora ermöglichen diese Durchzugsorte einen Ort der verbotenen Familienversammlung. Der Transit ist bezeichnend für diese Versammlungen einer solchen geteilten Familie. Ihre Handlung zur Versammlung

entfaltet sich ausgerechnet an solchen flüchtigen Orten, die grundsätzlich kein Zuhause sind. An jenen Durchfahrtsorten kommen sie, um zu bleiben, um sich zu treffen. Der Akt der Versammlung ist demnach stets einer Fluchtbedingung unterworfen. So verhält sich diese Handlung wie die Flucht selbst. Diese Handlung agiert der Diaspora zum Trotz und widersetzt sich der durch das Regime verordneten Spaltung der Familie. Daher zeigt die Handlung durchaus widerständigen Charakter. Der Protest gipfelt in einem diegetischen wie auch außerfilmischen Geheimgespräch der Familie ausgerechnet in Mekka (EXILE FAMILY MOVIE, 00:38:45:00). Vor dem Hintergrund der seitens des Regimes zurückgewiesenen Position, die unter anderem *Ungläubiges* im Visier hat, provoziert das Treffen mit den vormals Abgewiesenen beziehungsweise Verfolgten. Die Solidarität der Familie verhält sich widerständig zu dieser Abweisung seitens des Regimes. Zumal innerhalb der Familie der Glaube divers praktiziert wird, vermittelt die Familie selbst eine tolerante Praxis, die sie gerade in jenen Handlungsspielräumen ausmachen kann. So treffen betende Gläubige auf nicht praktizierende Moslems. Der von der Familie definierte Raum ist für beide Positionen gleichermaßen offen. Begreifen wir die Familie als prekären Körper, dann ist es ausgerechnet der prekäre Körper, der jenen sicheren Raum für diverse Position innerhalb einer Diasporagesellschaft herstellen kann. Unsicher ist der Raum außerhalb dieser definierten Gesellschaft, ergo der Familie. Der prekäre Körper sorgt in seiner Exponiertheit für einen neuen Blick. Der prekäre Körper formuliert sein Recht auf Diversität entgegen Zuschreibungen nicht nur des iranischen Regimes. Auch Zuschreibungen seitens des Westens sind entlarvt, da unter anderem in westlichen Massenmedien Migranten oftmals als homogene Masse definiert werden. Der offerierte Blick wehrt sich gegen Zuschreibungen beiderseits. Der prekäre Körper formuliert sein Recht auf Gleichheit, indem er seine Diversität lebt und zeigt. Er wehrt sich gegen die an ihm verbrochene Gewalt falscher Zuschreibung, die außerhalb dieser Diegese stattfindet. Der prekäre Körper sprengt jenen Rahmen, der ihm ursprünglich durch Zuschreibungen gesetzt wurde. Jenes Leben, dem die Erscheinung seiner Pluralität verwehrt wird, wird in der Diegese Rechnung getragen und durch die Veröffentlichung des Films als Gegenmeinung „outside the operations of power“ (Butler 2009: 1) publik gemacht. Der prekäre Körper einer Exil- und Diasporagesellschaft formuliert sein Recht auf ein sicheres Leben, als er an jenen diegetischen sowie außerfilmischen Transitorten in seiner ganzen Pluralität in Erscheinung tritt. Allein, indem er sich publizistisch – Film ist ein

Massenmedium - erkennbar macht, erzeugt er eine Kundgebung für die Exil- und Diasporagesellschaft. Diegetisch sind die Räume dieser Kundgebung sicher. Sekundär bezieht sich der Text dieser Diegese auf eine außerfilmische Realität, nämlich jener unsicheren Fluchträume. Die Beziehung zur Flucht wird beherrscht durch eine permanente Entität im Transit, die kein sicheres Zuhause hat. Die Entität der Exil- und Diasporagesellschaft ist im transitorisches Nichts verortet.

Im Transit versucht eine verfolgte Fluchtgesellschaft in ein sicheres Zuhause wechseln. Kennzeichnend für Flucht ist der permanente Transit auf der Suche nach Sicherheit. Ein Leben auf der Flucht ist ein unsicheres Leben außerhalb der Norm und ein Problem für die etablierte Gesellschaft, in der sich dieses unsichere Leben bewegt. Die gezeigten transitorischen Handlungsspielräume setzen den gesellschaftlich konstruierten Rahmen neu. Sie *rahmen den Rahmen*, indem sie den *gesetzten Rahmen in Frage stellen* und zeigen, wie Fluchtgesellschaften aus ihrer persönlichen Wirklichkeit aussehen. Das gezeigte Dokumentierte kehrt etwas hervor, das sonst nur im Inneren jener Gesellschaft erlebbar ist und sich zugleich durch das Publikmachen etabliert (vgl. Butler 2009: 8f). Es formuliert eine Gegenmeinung etablierter Darstellungen zu Flucht, die in einer medialen Hyperrealität Fluchtgesellschaften als Problem betrachten. Die Handlungsspielräume in FAMILY EXILE MOVIE erzeugen Gegenperspektiven zu einer gesellschaftlichen etablierten Problembetrachtung. Diese minoritären Gegenperspektiven manifestieren ihre Trauer (vgl. ebd.15) im Zusammenhang mit Flucht.

Eine Familie, die in einem Geheimgetreffen an einem mehr oder weniger verbotenen Ort zusammenfindet und gegen Ende des Treffens bei der Verabschiedung erklärt „Wir flüchten wieder ins Exil.“ (EXILE FAMILY MOVIE, 01:14:20:00), zeigt, wie flüchtig diese Ort sein müssen, um sich überhaupt begegnen zu können. Diese Transiträume sind paradox, weil sie sicher und unsicher zugleich sind. Paradoxerweise treten diese filmischen Transiträume im Kontext der Begegnung als sicherer Zufluchtsort auf und gleichzeitig stellen sie einen unsicheren Ort mit instabiler Verweildauer dar. Die Treffen verhalten sich wie eine Flucht in eine Illusion des Zusammenseins, die in einem Nichts stattfindet. Während außerfilmisches Zusammensein nur zeitlich begrenzt gelebt werden kann, kann es diegetisch grenzenlos sein. In etwa wie der virtuelle Transit in den familiären Videokonferenzen.

In Videokonferenzen versammelt sich die Familie virtuell (EXILE FAMILY MOVIE, 01:30:04:00). Laut Butler können öffentliche virtuelle Versammlungen als Protest gewertet werden (Butler 2015: 8). Wie bei allen Versammlungen erschließt die Familie neue Räume für sich. Auch diese Handlung richtet sich gegen die Ordnung einer Diaspora. Die Diaspora ist die prekäre Welt der Familie, die sich durch einen Trennungsschmerz auszeichnet. Die Bilder dieser Versammlungen dokumentieren diesen Schmerz. Sie machen den prekären Körper in der Diegese sichtbar und helfen, diese private Wahrheit in einer filmischen Öffentlichkeit zu produzieren. Der Schmerz ist weniger sagbar als viel mehr erfahrbar. Er taucht überall dort auf, wo sich familiäre Versammlungen ereignen. Die Bilder dokumentieren diese prekäre und sonst so private Welt. Sie zeigen Gesichter und sind eng verknüpft mit der Präsentation des Prekären. Genauso legen die Bilder ein Zeugnis über diesen sonst so privatgehaltenen Schmerz ab. Durch die Veröffentlichung erschließen sich der Filmemacher sowie seine Familie einen neuen Denkraum in einer filmischen Öffentlichkeit. Gleich zu Beginn des Filmes zeigt der Filmemacher seinen sehnsüchtigen Blick auf die ursprüngliche Heimat, in die es kein Zurück gibt (EXILE FAMILY MOVIE, 00:03:28:00). Der Blick ist ein Ausblick auf eine Grenze, die im Film überschritten wird. Und den Grenzen zum Trotz zeigen die Bilder eine versammelte Familie (ebd. 00:48:30:00). Das Dokumentarische hält dabei eine Erinnerung fest. Es zeigt, wie der wachsende Mut zu mehr Versammlungen entsteht (ebd. 01:24:54:00). Er wandelt die durch die Diaspora verursachte Distanz in eine wachsende Nähe um. Dennoch definieren die Räume, in denen sich die Familienmitglieder bewegen, das Sagbare. Aber erst durch die Versammlung außerhalb des virtuellen Raumes können Unklarheiten über Unsagbares aufgeklärt werden und so sicherere Rede-Räume für alle hergestellt werden. Das wird an einer Stelle beim Geheimtreffen klar. So meint der Filmemacher mit seiner subjektiven Kamera zum interviewten Familienmitglied, dass es nur sagen solle, was es sagen darf. Während das Familienmitglied aus dem Iran irritiert die Anweisung zurückweist. Die Schwester vermittelt und klärt auf, dass sie im Exil nicht wissen, was gesagt werden darf (ebd. 01:04:47:00). Auf diese Weise erinnert das Dokumentarische, wie Selbstzensur selbst im Exil arbeitet und wie diese gelöst werden kann. Das Dokumentarische hält diese Handlung fest. Durch das Festhalten kann eine Bewusstwerdung in Gang gesetzt werden, welche eine neue Ordnung gegen die vorangegangene Selbstzensur herstellt. Alles in Allem entwickelt

die Familie durch die Versammlungen Nähe, die sich gegen die Distanz richtet. In diesen Versammlungsräumen können sich Kameramann und die Familienmitglieder mehr oder weniger auf Augenhöhe begegnen. Sicher mag der virtuelle Raum nach wie vor einer staatlichen Überwachung seitens des Regimes Preis gegeben sein, doch auch hier können durch Selbstzensur bestimmte Redeverbote aufgehoben werden. Daraus lässt sich erkennen, wie widerständiges Handeln durch Versammlungen generiert werden kann.

Die im Film präsentierten Orte dokumentieren zum einen prekäre Orte, die die Lebensrealität einer schmerzlichen Diaspora sowie Erinnerungen an politische Verfolgung spiegeln. Der Filmraum ermöglicht das Zeigen dieser unterworfenen Rahmenbedingung. Der Filmraum stellt aber auch neue Bedeutungen in der Öffentlichkeit her. Da erzählt der Film diverse Ebenen des Exils, wie das Fremdsein im Exilland, die Trennung von Heimat und Familie, das Aufeinandertreffen diverser Generationen und oder Strömungen im Exil, während der Heimatort Iran mit Gefahr, einem Fetisch, Identität, Trauer und Schmerz verbunden ist. Zum anderen lotet der Film neue Begegnungsorte aus. An jenen Orten wird Toleranz zur Exil-Diversität erzeugt. Der Film dokumentiert diese Toleranz.

Dass der Heimatort gefährlich ist, wird durch Erzählungen über den Gefängnisaufenthalt des Vaters, die zum Tode verurteilte Mutter oder die Ermordung des Onkels klar (EXILE FAMILY MOVIE, 00:57:31:00). Diese Erzählungen erzählen eine andere Wahrheit als die Gesellschaft des Regimes. Das filmische Protokoll stellt eine Forderung an die Wahrheitspolitik des Regimes dar. Durch seine bloße Existenz korrigiert das Filmprotokoll das Regime und die Erinnerung und kann Einfluss auf die öffentliche Meinung nehmen. Der Film kann also als Erinnerungsort, an dem das Anmahnen an das begangene Unrecht möglich wird, genutzt werden. Er stellt eine historische Quelle dar, die Erinnerung korrigieren könnte.

### **5.2.6 Der Schnitt und die Erzählstrategie**

Im Prinzip teilt sich der Film in sechs Erzählfaktoren. Als erstes wird dem Zuseher in das Thema einleitend eine Autofahrt an die Grenze zum Iran präsentiert. Erzählelemente wie Besuche, der Alltag zuhause im Exilland und die interfamiliäre

Videokommunikation präsentieren sich vor und nach dem Höhepunkt im Crosscut. Das Hauptereignis ist das geheime Treffen der Familie in Saudi-Arabien. Der Film schließt mit dem Vortrag eines Kindes. Der Erzählung dienen die Finger der Hand als Allegorie für die Familie. Jeder Finger steht für ein Familienmitglied, beispielsweise der Daumen für den Vater. Am Ende weist die Geschichte auf Freude, Schmerz, Trennung und gemeinsamer Stärke der Familie hin.

„Wir fünf Finger gehören zusammen und teilen Freude und Schmerz. Wir sind zwar von einander getrennt, doch gemeinsam sind wir stark wie eine Faust.“ (Exile Family Movie, 01:31:53:00)

Im Zusammenhang mit den zuvor präsentierten Exilerfahrungen kehrt diese Erzählung eine prekäre sowie widerständige Bedeutung heraus. Der erzwungenen Trennung zum Trotz behauptet sich die Familie in ihrer Zusammengehörigkeit. Die im Kinderreim genannte Faust kann als eine Kampfansage und als Widerstand gegen die unfreiwillige Separation gelesen werden. Insbesondere macht der Film die sonst so unsichtbare Exilerfahrung in all seiner Pluralität erlebbar. Frei nach Butler bewegt sich das sonst im Privaten Isolierte in eine Öffentlichkeit (2015: 11). Allein die sichtbare, aber prekäre Isolation der einzelnen Familienteile bildet den Widerstand, den Protest gegen die vom Regime auferlegte Separation.

Am Höhepunkt der Geschichte zeigt sich der ganze Protestkörper. Denn das geheime Treffen demonstriert einmal mehr die Größe der Familie. Es zeigt sich die Pluralität der Emotionen von Freude und Schmerz. Da diese privaten Lebensrealitäten im Kino und im Fernsehen gezeigt wurden, finden sie eine Öffentlichkeit. Das Ende, der Höhepunkt als auch der Anfang sind mit der Erzählstrategie verknüpft. Die Autofahrt durch das Grenzgebirge zeichnet die Fluchterinnerung auf. Der Filmemacher erzählt dabei von seiner persönlichen Fluchterfahrung. Auf der Suche nach Bildern setzt er sich quasi einem dokumentarfilmischen Experiment aus. So macht er sich bewusst auf eine Reise, die seine Fluchterfahrung bedeutet

Er war noch jung und für ihn sei es ein Abenteuer gewesen. Das ist im Übrigen eine Erfahrung, die er mit Hannah Arendt teilt. In einem Interview beschreibt sie ihre Flucht als ein Abenteuer, allerdings mit dem deutlichen Hinweis, dass sie jung gewesen sei (ArendtKanal 2013, 00:41:35:00). Das lässt zum einen darauf schließen,

dass es unterschiedliche generationenbedingte Fluchterfahrungen gibt. Das heißt, das kollektive Gedächtnis spaltet sich gewissermaßen in Flucht-Erlebnisse der Alten und Jungen. Zum anderen spricht diese evidente Erfahrung aus, dass für Junge die Flucht verkraftbarer sei, zumal sich der Filmemacher als Kind nicht darüber bewusst gewesen sei, dass die durch Schlepper organisierte Flucht mit dem Verlust der Familie einhergehen würde. Dass Exil gleichzeitig „kein Zurück“ (EXILE FAMILY MOVIE, 00:02:41:00) bedeutet, zeigt der Film insbesondere an der Stelle an der Grenze zwischen der Türkei und dem Iran. Während der Sohn sehnsüchtig hinüber in die ehemalige Heimat blickt, wird er vom Vater am Telefon gewarnt. Neben der Sehnsucht nach der Heimat und der Wiedersehensfreude verdeutlicht dieser Moment die Angst vor der Gewalt des Regimes. Dabei handelt es sich um jene Gewalt, die insbesondere der Vater durch eine Gefängnisstrafe erfahren musste.

Die Erzählstrategie selbst scheint stringent einer Chronik zu folgen. Allerdings hebt sich die Parallelmontage durch die Schauplätze von der Schnittästhetik rund um den Höhepunkt ab.

Die Szenen rund um das geheime Treffen sind nämlich rein chronologisch geschnitten. Und solange der Schnitt des geheimen Treffens Normalität vermittelt, wirkt das Dokumentarische hier um so krisenhafter mittels der verdichteten Darstellung von Emotionen, insbesondere Freude und Schmerz. Zwar bekommt der Zuseher davor und danach auch solche emotionalen Begegnungen zu sehen, aber in der Menge der Großfamilienmitglieder verstärkt sich dieses Paradoxon der Gefühle. Hier macht die Freude den Verlust der Familie spürbar beziehungsweise ist selbst diese Freude nicht ohne Trauer erlebbar. Allerdings ändern nach diesem Treffen die Besuche und Videokonferenzen ihre Form.

Insbesondere die Ästhetik des Anfangs und des Endes provozieren beim Zuseher Assoziationen zu den Erzählelementen der Besuche, dem Alltag im Exilland, den Videokonferenzen sowie dem geheimen Treffen.

In diesem Fall kann der unwissende Zuseher davon ausgehen, dass ein Betroffener selbst den Diskurs über die Erzählung führt. Da der erzählende Augenzeuge gleichzeitig in familiärer Abhängigkeit zu den anderen betroffenen Akteuren steht,

geht seinem Filmen ein Risiko voraus. Dass Filmen trotz des prekären Zustands kennzeichnet sein politisches Handeln. Schließlich haben dieser Erzähler und die anderen Akteure auf eine Weise gleichermaßen etwas zu verlieren.

Vor dem Hintergrund Protagonisten zu schützen, zeigt der Film nicht alles. Der Schnitt ist nämlich selbstzensiert, wie an einer Stelle per Voice-Over deutlich wird. (EXILE FAMILY MOVIE, 00:01:07:00) Kritische Aussagen tätigen lediglich Alte, da der Staat diese Generation nicht als gefährlich klassifiziert (Binter 2013: 231). Obendrein gab die Familie die Zustimmung nach Sichtung des Rohschnitts. (ebd. 229f) Zumal hier die Produktionsbedingung aus dem Privatem Footage mitgerechnet werden müssen, darf Kperogis Theorie (s. S. 20) dementsprechend interpretiert werden. Denn Privates ist per se nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Die Veröffentlichung des Privaten stellt an sich schon eine Störung der öffentlichen Ordnung dar. Nicht umsonst ist die Verdrängung des Prekären in das Private ansonsten so wirksam. Das Private wechselt in diesem Fall die Ordnungsebene in die Öffentlichkeit und macht eine Störung kenntlich. Luhmann spräche in diesem Zusammenhang von Protest (s. S. 25f). Zumal die Selbstzensur als Steyerl'sche Unschärfe gewertet werden kann (Steyerl 2008: 8f). Die Strategie Lücken der Erzählung zu zeigen, klassifiziert sich als eine Politik der Wahrheit, die wiederum das Prekäre einmal mehr spürbar macht. Diese Politik kommuniziert eine Unzufriedenheit über das Unsagbare. Das Unsagbare ist Thema einer Kommunikation, die dieser Film vermag herzustellen. Die Unzufriedenheit über das Unsagbare ist der Hinweis auf die bloße Existenz dieses Tabus.

Daneben macht Arash eine bemerkenswerte Aussage. Er spricht sich gegen die Distanz beim Filmen aus. Es geht ihm um den Einblick, den man distanziert nicht haben kann. Nebenbei vertritt er den Standpunkt, dass man den Blick von Außen bekommt durch distanzierte Vertrauenspersonen und wenn man sich selbst von der Geschichte distanziert (Binter 2013: 231).

### **5.3 LAMPEDUSA IM WINTER (A, I, CH 2015)**

Während Seenotrufe die Küstenwache zur Suche nach Migranten in überfüllten Booten erreichen, brennt die Fähre der Insel Lampedusa ab. Die Fähre ist für die Inselbewohner lebensnotwendig. Die Bürgermeisterin der Gemeinde unterstützt den

Streik der Fischereien, die nun ihren Fang nicht mehr nach Sizilien liefern können. Andererseits entschuldigt sich die Kommunalpolitikerin bei streikenden Flüchtlingen für falsche europäische Gesetze. Die Flüchtlinge warteten im Lager seit Monaten auf eine Unterbringung. Nebenbei geben Inselbewohner Interviews an diverse Medienvertreter, suchen die Gräber der namenlosen Schiffbrüchigen auf oder sammeln Überbleibsel der Ertrunkenen, um diese in einer Ausstellung zu dokumentieren. Und dann gibt es noch den Trainer des Fußballnachwuchses, der zum Sieg führende Strategien lehrt.

### **5.3.1 Produktionsbedingungen**

Viele Informationen über die Produktionsbedingungen können dem Text im Abspann entnommen werden. Die Macher stehen hinter dem Film, ähnlich wie es klassische Journalisten hinter ihrem Beitrag tun. Es gibt einen Kameramann, einen Regisseur wohl in der Funktion des Redakteurs, Dolmetscher, einen Cutter und Förderer. Letztere sind das „Land NÖ“ (LAMPEDUSA IM WINTER, 01:29:21:00) und das „Bundeskanzleramt Kunst und Kultur Österreich“ (ebd.).

Die Danksagung gilt:

„unseren Protagonisten & den Einwohnern Lampedusas

der Gemeinde Lampedus

der italienischen Küstenwache

Alternativa Giovanni Lampedusa

Radio Delta Lampedusa

ASD Sporting Lampedusa

Comitato 3 Ottobre

Legambiente Lampedusa

den OrganisatorInnen Charta Lampedusa

Askavusa & Porto M

Borderline Sicily“ (LAMPEDUSA IM WINTER, 01:29:50:00)

Unter anderem könnten die Danksagungen auch einen Hinweis auf eine selbst auferlegte Einschränkung darstellen oder einfach ein Naheverhältnis ausdrücken. Ein Naheverhältnis würde allerdings parteiische Macher bedeuten. Andererseits ist ein Rechtsberater angeführt (LAMPEDUSA IM WINTER 01:29:39:00). Dazu blieben die Ereignisse der Eröffnungsszene bis zum heutigen Tag ungeklärt, da die von der Küstenwache übermittelten Informationen das Nachvollziehen der Ereignisse nicht ermöglichten (ebd. 01:29:14:00). Jedenfalls lässt die Aussage Fragen auch an die Filmemacher offen. Nicht nachvollziehbare Informationen seitens der Küstenwache wären ein Grund nachzufragen, unter anderem auch an anderen Stellen. In diesem Zusammenhang möchte ich zu bedenken geben, dass das Fragen in der Welt Politik bedeuten kann. Politisch wird das Fragen insbesondere dann, wenn der Befragte aus politischen Gründen etwas nicht aussagen möchte. Ansonsten können das versäumte Nachfragen sowie die mangelhafte Information einfach einem Mangel an Arbeitskräften geschuldet sein.

Der Film wurde in den Wintern 2013 und 2014 gedreht. Die zwei Notrufe aber stammen aus dem April 2015 von Nawal Soufi (ebd. 01:29:14:00). Die Stimmen der Flüchtlinge seien unbekannt (ebd. 01:28:39:00). Im Gegensatz zu allen anderen im Abspann genannten Protagonisten erscheinen die Flüchtlinge ohne Namen.

„Z. und G. & 23 Flüchtlingen aus Ostafrika, die anonym bleiben möchten.“ (LAMPEDUSA IM WINTER, 01:28:49:00)

Die ankommenden, anonym gehaltenen Flüchtlinge werden mit ihrer Ankunftszeit „Februar 2014“ (ebd. 01:29:10:00) angeführt. Vermutlich handelt es sich hierbei um die in Seenot geratenen Flüchtlinge am Ende des Filmes.

Die Kamera ist ein europäischer Augenzeuge. Die beobachtende Perspektive der Kamera steht im distanzierten Verhältnis zu den ins Bild gerückten Protagonisten. So

gibt es an sich mit der Kamera keinerlei Kommunikation. Die Kamera ist wie ein stiller unbeteiligter Beobachter, der dokumentiert, aber keine Fragen stellt. Die Bilder aber prägen den Standpunkt des Regisseurs, der den Film Europa gewidmet hat. Die Dokumentation verdeutlicht also die europäische Krise. Die Position der betroffenen Asylwerber spielt dabei eine Nebenrolle.

Außerdem gibt es keine Augenhöhe mit den Protagonisten, die sich in einer Welt befinden, auf welche die Kamera von einem distanzierten Standpunkt aus blickt. Überhaupt ist der Blick auf die protestierenden Migranten ein Tabu. Im Film sind sie anonymisiert. Hier zeichnet sich ein für Journalisten bekanntes Problem ab. Um Betroffene zu schützen, werden keine Gesichter gezeigt. Standards wie dieser maskieren allerdings auch gesellschaftliche Interessen. Die freie Rede wird in diesem Filmbeispiel weniger diesen Betroffenen, sondern eher den Inselbewohnern gewährt. So halten die Insulaner zur Klärung migrantischer Positionen her. Die Bürgermeisterin erklärt, warum sich die Migranten die Fingerkuppen abschneiden (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:32:40:00). Dass die Bürgermeisterin quasi als Fürsprecherin der Migranten auftritt, verschleiern die europäische Interpretation migrantischer oder außereuropäischer Positionen. Insgesamt reproduziert der hier erzeugte Diskurs europäische Positionen, die die politische Arena ihrerseits definieren. Der Film unterstützt diese europäische Ordnung, da eigenständige prekäre Positionen seitens der Migranten größtenteils ausbleiben. „They beat us“ (ebd. 00:22:52:00) ist ein migrantischer Sager, der aus weiter Distanz von der Kamera beobachtet wird. Die Gesichtslosigkeit der Aussagenden verdeutlicht einmal mehr die ästhetisch bedingte Unschärfe der klassischen Produktion. Denn diese Unschärfe erzählt eine relevante Wahrheit der Migranten. Diese Redefreiheit seitens der Migranten ist allerdings eine Ausnahme.

Ansonsten gibt es kaum Informationen seitens dieser Migranten, die über das Mittelmeer nach Europa kamen. Ihre Teilhabe innerhalb der Diegese besteht hauptsächlich als Objekt einer europäischen Erzählung, die eine europäische Position reproduziert. Im Sinne der Flüchtlinge kann der Film keinen Protest bedeuten. Denn der Film stört keine Ordnung, weil er bereits bekannte europäische Positionen wiedergibt.

### 5.3.2 Redebeiträge und Teilhabe

Die Montage in LAMPEDUSA IM WINTER zeichnet sich durch die Parallelmontage aus. Insgesamt sind es fünf bis sechs Geschichten, die parallel erzählt werden. Da ist der Fischerstreik, der Streik der Migranten, die Seenot-Rettung der Küstenwache, das Fußball-Training und die interviewten Lampedusianer, die über das Unglück der Migranten berichten. Dazu zählen die Aktivistin Paola und die Bürgermeisterin (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:12:30:00). Während der Radiosprecher über den Fährbrand und das daraus resultierende Unglück der Fischer informiert (ebd. 00:15:48:00), geben Texttafeln – wie in einem Stummfilm – die Anzahl der Menschen wieder, die im Mittelmeer ertrunken sind (ebd. 00:03:51:00). Die Protagonisten eines Stummfilmes haben keine Stimme. Genauso keine Stimme haben diese Toten. Selbst die physische Präsenz der Ertrunkenen fehlt in diesem Dokumentarfilm. Die ertrunkenen Migranten werden also abstrakt als eine Zahl in Szene gesetzt. Dieser prekäre Körper ist nicht sichtbar, er drückt sich lediglich durch eine Zahl aus. Daher kann dieser prekäre Körper – die Ertrunkenen - innerhalb des Films keine Wirkung erreichen. Eine abstrakte Zahl kann der physischen Menge des prekären Körpers nicht gerecht werden. Eine Zahl hilft Vergleiche zu anderen Zahlen zu schaffen. Zahlen dienen zum Rechnen. Die Menge wird zu anderen Mengen in Relation gestellt. Der zahlenmäßige Ausdruck aber schafft es nicht, das konkrete Ausmaß ins Blickfeld zu rücken. Die Toten erzielen also keine konkrete Wirkung bzw. Bedeutung.

Die Rede der handelnden Personen fällt sehr unterschiedlich aus. Die Bürgermeisterin und die Anwältin Paola reden häufig. Sie reden inhaltlich sehr bedacht und äußern kritische Positionen zur europäischen Asylpolitik. Die Beiden wirken gebildet und seriös. Ihre Redeweisen repräsentieren die Elite der Insel. Beide unterstützen den Protest der Flüchtlinge. Anders als Paola aber unterstützt die Bürgermeisterin auch den Protest der Fischer (ebd. 00:38:00:00). Die Sprache der Fischer weist wenig Bildungsjargon auf und fällt in dem Film oftmals impulsiv, laut und aggressiv aus. Dabei vertreten die Fischer einen Protest gegen einen wirtschaftlichen Ausschluss. Im Sinne des Protests bedeutet die lautstarke Rede weniger destruktive Aggression als vielmehr ein Agieren, um sich Gehör zu verschaffen. Die Rede eines Fischers wirkt aber unreflektiert und aggressiv. Seine

laute Stimme positioniert sich gegen Flüchtlinge. Für die Fischer geschehe nichts, aber für die Flüchtlinge alles (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:50:38:00). Die Bürgermeisterin erklärt daraufhin dem agierenden Fischer, dass sie es nicht erlaube, die Fischer zu instrumentalisieren, und dass das Problem nicht durch die regionale Politik gelöst werden könne. Daneben vertritt sie die Meinung, dass die Ausführung des Protests für alle vertretbar sein muss. In einem dazwischen eingefügten Clip spricht die Bürgermeisterin mitten in der Menge zu den Fischern. Sie erklärt dabei, dass sie an mehreren Fronten kämpft, unter anderem für die Flüchtlinge und für die Fischer (ebd. 00:50:51:00).

Eine weitere Stelle zeigt eine Menge Fischer in einer Diskussion im Hafen. Hier wirft ein Fischer den Verdacht auf, dass die Regierung die Fischer von der Insel vertreiben möchte, damit die Insel den Flüchtlingen überlassen werde (ebd. 00:19:44:00). Dieser Rede-Körper kommt innerhalb der Diegese also immer wieder auf die Flüchtlinge zu sprechen. Im Prinzip macht der Film nichts anderes. Die Parallelmontage vergleicht die beiden handelnden Körper genauso, wirkt aber viel subtiler. Gleichzeitig wirkt die Lautstärke der Fischer im Vergleich zu anderen Protagonisten sehr archaisch. Wer brüllt, wirkt aggressiv und destruktiv. Das mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass nicht alle Redner gleiches Rederecht haben und manche lauter sein müssen, um sich Gehör zu verschaffen. Allerdings dokumentiert der Film keine derartigen Redeeinschränkungen. Insbesondere im Vergleich zu den Flüchtlingen wirkt der Redekörper der Fischer frei an Rede und Bewegung.

Die Flüchtlinge kommen vergleichsweise wenig zu Wort. Großteils reden sie anonymisiert. Ihre Gesichtslosigkeit schränkt ihre Kommunikation ein. Die Rede dieses prekären Körpers ist auch in Zeit und Lautstärke beschränkt. Die Flüchtlinge vertreten vergleichsweise leise die Inhalte ihres Protests. Ihre Rederäume entsprechen den Aufenthaltsräumen der Diegese. Das sind der Versammlungssaal und der Platz vor der Kirche (ebd. 00:25:01:00). An diesen Orten erscheinen und reden die Flüchtlinge. Ihre Rede zeichnet sich durch Zurückhaltung und zum Teil durch englische und arabische Sprache aus. Im Gegensatz zu allen anderen sprechen sie kein Italienisch. Alleine dieser Unterschied markiert ihre Exklusion

innerhalb der Inselgesellschaft, denn diese spricht in erster Linie Italienisch. Innerhalb der Diegese scheint das Englische neben den Gesprächen mit den Flüchtlingen nur noch einmal auf. Auf der Pressekonferenz zur Charta Lampedusa spricht ein Aktivist einmal Englisch (LAMPEDUSA IM WINTER, 01:06:55:00). Hauptsächlich spricht Paola mit den Flüchtlingen Englisch. In der Szene im Versammlungsraum spricht der Übersetzer in Vertretung der Exekutive zunächst Arabisch, dann Englisch. In dieser Szene ist Arabisch und in anderen Szenen ist eine weitere Muttersprache der Flüchtlinge nur am Rande zu hören (ebd. 00:41:07:00). Diese Szenen sind Momente einer Wahrhaftigkeit seitens der Flüchtlinge, die Prekarität verkörpern. Denn ihre fremde Muttersprache ist ein Zeichen dafür, dass ihr Leben von dieser Gesellschaft ausgeschlossen ist. Denn die Muttersprache der Flüchtlinge knüpft an soziale und politische Bedingungen, die diese Gesellschaft nicht bietet. So ist diese Muttersprache im Vergleich zum Italienischen innerhalb der europäischen Gesellschaft unbekannt. Somit kann sich dieser Körper mit seiner Muttersprache keinen Rederaum erobern. Eine nicht-europäische Muttersprache markiert einen weiteren Ausschlussfaktor. Diese Muttersprachen befinden sich außerhalb des definierten Rahmens, was als gleichwertige Rede gilt. Ein Sprecher außereuropäischer Rede ist beispielsweise dem Wohlwollen sowie der Kompetenz eines Übersetzers ausgesetzt. Dieses Ausgesetztsein macht die Lage des Redners prekär. Seine Rede bedarf Schutz vor falschen Übersetzungen. Auch im Film fügen sich die außereuropäischen Reden wohl auf diese prekäre Weise in die Diegese per Untertitelung ein.

Innerhalb der Diegese zeigt sich seitens der Flüchtlinge ein Redner, dessen Gesicht und Stimme erkennbar sind (ebd. 00:25:36:00). Erst die Erkennbarkeit des prekären Körpers macht den Körper politisch und sozial. Ein gesichtsloser Körper hingegen ist durch das Filmsetting konstruiert und wirkt abstrakt sowie unnahbar. So wie die Ertrunkenen wirkt ein gesichtsloser Körper abstrakt und nicht konkret. Ein gesichtsloser Körper hat keine demokratische Teilhabe. Ferner bedingt die Exklusion des Körpers diese Gesichtslosigkeit. Der Körper ist gesichtslos, weil er von Entscheidungsprozessen ausgeschlossen ist. Das Rederecht der Flüchtlinge ist nicht gleichermaßen etabliert wie das Rederecht der Fischer. Die Fischer sind als Italiener

sozial etabliert und haben Rechte als italienischer Staatsbürger. Das migrantische Interesse, das sich gegen die Staatsangehörigkeit richtet, bleibt in diesem Fall unetabliert.

### **5.3.3 Der Protest aus Fluchtperspektive**

An einer Stelle im Film macht Paola ihrer Empörung über die mediale Berichterstattung über Lampedusa Luft. Einem Journalisten gegenüber meint sie, Journalisten fragten immer nur die Inselbewohner, nie die wahren Betroffenen selbst (LAMPEDUSA IM WINTER, 01:01:17:00). Dieser Moment ist bezeichnend für den präsentierten Film selbst. Denn in der Diegese bleiben die Migranten anonyme Objekte einer europäischen Erzählung. Jedenfalls werden die streikenden Migranten wie ein *objet trouvé* von Paola entdeckt, bevor überhaupt eine Aussage aus Perspektive der Flüchtlinge zu hören ist. Nur durch das Gespräch mit Paola wird klar, dass die Migranten im Lager misshandelt und seit Monaten festgehalten werden. Die Betroffenen stehen hauptsächlich mit dem Rücken zur Kamera oder sind verummmt. Im Grunde sind noch nicht einmal ihre Köpfe zu sehen (ebd. 00:21:38:00).

Diese Szene wird durch eine Totale auf die Kirche, vor der die Migranten in Decken gehüllt untätig herumstehen, liegen oder sitzen, eingeleitet. Das Bild ähnelt einer Gruppe Obdachloser. Selbst als die Kamera näher rückt, sind keine Gesichter zu sehen. Lediglich eine Einstellung zeigt zwei Gesichter. Eines davon liegt im Schatten. Beide stehen in dieser einen Einstellung jedoch die meiste Zeit im Profil zur Kamera. Dazu ist die Sicht auf dieses Profil durch die Rückenansicht dreier anderer Akteure versperrt. Auch die folgenden Bilder dieser Szenen zeigen Gesichter lediglich in einer Gruppe, d.h. in einer Menge. Diese Gruppenbilder lassen die Gesichter ohne Persönlichkeit erscheinen. Jeder der Migranten ist ein Teil einer Masse, in welcher der Einzelne zu einem abstrakten Ganzen zählt (ebd. 00:21:06:00).

Lediglich in einem Moment ist Paolas Gesprächspartner etwas länger im Bild zu sehen. In dem Augenblick erklärt er der Menge, was Paola den Migranten rät: Nämlich tagsüber vor der Kirche zu demonstrieren, aber im Lager zu übernachten. Im Gespräch mit Paola bleibt er in dieser Szene stets gesichtslos. Der Redner übernimmt somit die Funktion eines Übersetzers. Obendrein entsteht der Eindruck,

dass der Redner der Gruppe Migranten falsche Tatsachen auf Basis eines Missverständnisses berichtet.

So meint der Redner, sie hätte die Regierung kontaktiert, das Innenministerium. Es werde noch nach einem geeigneten Platz gesucht und es wäre nicht, weil sie die Flüchtlinge nicht verlegen wollten, da sie von dem Protest wüssten. Es käme morgen oder übermorgen eine Antwort, so der Redner sinngemäß weiter. Als er von einer unzuordenbaren kritischen Stimme aus der Menge gefragt wird, „Wer sagt das?“, antwortet der Redner: Eine Mitarbeiterin der UNO (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:25:19:00). Wenig später ist ein Gespräch zwischen Paola und dem Redner dazumontiert. In dem Gespräch erklärt Paola, lediglich eine Inselbewohnerin zu sein, die wenig Macht habe. Diese Erzählung zeigt weniger den Streik handelnder Migranten als viel mehr die Errettung durch Paolas Handeln. Die streikenden Migranten werden gefunden. Somit sind sie in dieser Szene reine Objekte Paolas Erzählung. Die Rede der Migranten ist ein Nebenprodukt der primären Erzählung Paolas. Aus Fluchtperspektive ist einmal die Rede von Protest: „Egal was passiert, wir bleiben hier.“ (ebd. 00:21:27:00). Der Protest hat Misshandlungen, das lange Festhalten im Lager sowie die fehlende Aufsicht der UNHCR zum Inhalt.

Typischerweise richtet sich der Protest gegen die Bedingungen im Lager. Die Aussagen des Protests werden aber nicht durch einen eigenständigen Kommentar der Flüchtlinge eingeordnet, sondern durch die Erzählung aus Paolas Perspektive.

Die folgende Szene, die mit dem Protest zu tun hat, ist in einem Versammlungsraum der Kirche verortet (ebd. 00:27:55:00). Wie Paola beteuert auch die Bürgermeisterin gegenüber den Flüchtlingen, dass sie nichts für sie tun könne. Sie entschuldigt sich bei den Demonstranten für die Migrations- und Asylpolitik Europas.

„Lampedusa ist nicht verantwortlich für die Gesetze, die euch genötigt haben, dem eigenen Körper Gewalt anzutun, um freier zu sein. Ich respektiere euren Wunsch nach Freiheit, das Ziel selbst zu wählen. Leider könnt ihr das nicht. Es gibt Gesetze, die euer Asyl regeln. Ihr müsst euren Antrag dort stellen, wo ihr ankommt. Ich entschuldige mich bei euch. Für die falschen Gesetze, die bei uns in Europa gelten. Aber ich möchte, das ihr

wenigstens im Warmen schläft. Dass ihr eine warme Mahlzeit habt, nicht dem Wind ausgesetzt seid. Dass ihr Lampedusa als die Insel in Erinnerung behaltet, die euch gerettet hat. Nicht als die Insel, die euch so leiden hat lassen.“ (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:32:00:00)

Dieser präsentierten Aussage geht eine Konfrontation mit einem exekutiven Vertreter dieser Asylpolitik voran. Da ist die Rede davon, dass Fingerabdrücke zur Registrierung genommen werden müssen. Und das Festhalten im Lager begründet der Beamte dadurch, dass keine Registrierung erfolgen kann, solange sich die Betroffenen die Fingerkuppen abschneiden (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:30:56:00). Auch in dieser Einstellung ist die Bild- und Erzählperspektive, um nicht zu sagen Politik, hauptsächlich auf der Seite der Inselbewohner. An keiner Stelle begründen die Betroffenen selbst, warum sie sich gezwungen sehen, sich die Fingerkuppen abzuschneiden.

Lediglich am Ende der Szene, nach der Einigung, dass der Großteil der Gruppe aus dem Lager kommen könne, sind Gesichter zu sehen. Ein Erinnerungsfoto mit Paola wird gemacht. Paola hat versprochen, dass sie mit den im Lager zurückgelassenen fünf Flüchtlingen bis zum Ende des Fortgangs verbleibt. Diese Einigung ergibt die Auflösung des Protests. Die Zurückgebliebenen finden in der filmischen Erzählung allerdings keinen weiteren Platz (ebd. 00:42:05:00).

Nur ein Schauplatz davor zeigt die einzig selbstständige Szenerie aus Sicht der Betroffenen. Die Rede aus Fluchtperspektive ist einmal nicht durch andere geführt oder durch andere unterbrochen. Diese kurze Szene ist tatsächlich allein durch Redebeiträge der betroffenen Akteure erzählt. An einem öffentlichen Ort dokumentiert die Kamera die Unterhaltung zweier Betroffener. Zur Sprache kommt, dass die Flüchtlinge zwei Tage und Nächte auf dem Mittelmeer in einem Boot ohne Essen, Trinken oder medizinischer Versorgung festsaßen und nur durch die Rettung der Küstenwache überlebten. Außerdem hätten sie das Gefängnis Libyens überstanden. Vielmehr Einblick ergibt die Konversation aber nicht. Diese eingeschränkte Redefreiheit erscheint wie ein kurzer Moment der Fluchtperspektive und der damit verbundenen Politik der Wahrheit. Die Erinnerung an das Gefängnis

Libyens stellt eine Erinnerung dar und kann Denkräume auch auf der Seite der Zuschauer eröffnen (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:41:07:00). Allerdings kann der Zuschauer auch nur auf Basis seines individuellen Wissens ergänzen. Vorausgesetzt der Zuseher weiß nicht, wie Flüchtlingslager in Libyen betrieben werden, kann die Ergänzung des Zuschauers sogar konträr zu der betroffenen Lebensrealität ausfallen. Dann sagt nämlich ein Gefängnisaufenthalt aus, dass es sich um Verbrecher handelt und nicht um Flüchtlinge, die ungerechterweise wie oder sogar schlechter als Verbrecher behandelt werden. Da aber diese migrantische Erzählperspektive im Film einzigartig ist, provoziert sie beim Zuschauer weniger die Assoziation einer Trauer über den prekären Körper als vielmehr eine für den Zuschauer erkennbare Trauer der Inselbewohner. Tatsächlich ist diese außergewöhnliche Szene in die Perspektive der Inselbewohner eingebettet. Da die Denkweise der Inselbewohner grundsätzlich einer europäischen Denkweise entspricht, werden diese Denkweisen durch die Aussagen der Betroffenen nicht verunsichert oder herausgefordert.

Nicht zuletzt ist die Teilhabe an Rederechte hierarchisch geordnet. Wenn der Zuschauer sich mit den Hauptakteurinnen Paola und der Bürgermeisterin identifizieren kann, dann entwickelt der Zuschauer einmal mehr eine europäische Perspektive. Die Perspektive oder Denkweise der flüchtenden Betroffenen ist am wenigsten etabliert. Es fehlen die Gesichter der Flüchtlinge, die es dem Zuschauer erlauben, sich in den eigentlichen prekären Körper zu versetzen. Alles in allem handelt es sich um eine von einem Außenseiter entworfene Perspektive, die zwar den prekären Körper zeigt, aber aus keinem besonderen Vertrauen der Betroffenen schöpfen kann. In diesem Zusammenhang muss in dieser Szenerie von einer beschränkten Redefreiheit ausgegangen werden, da diese Reden der vorangegangenen filmischen Absicht (*Europa gewidmet*) entsprechen müssen. Die Rede des prekären Körpers fördert stets den Inhalt über die Rettung. In diesem gesetzten Story-Rahmen kann der prekäre Körper sein Rede-Potenzial nicht frei entfalten und nur marginal zur Produktion der Wahrheit beitragen. Es mangelt ihm an der Erschließung neuer Denkräume, solange er als Mittel zum Zweck einer europäischen Erzählung fungieren muss. Wenn der Akt des Sprechens Politik ist, dann muss jedenfalls der überlassene Sprachraum mitgedacht werden.

Vorausgesetzt die demokratische Teilhabe des prekären Körpers spielt eine Rolle, braucht es einen filmischen Raum, der den Streit um diese Rederechte erlaubt, nämlich eine Mitgestaltung an der Story. Da schon in der gesellschaftlichen Organisation der prekäre Körper von der Teilhabe ausgeschlossen ist, ist grundsätzlich die Gefahr gegeben, dass sich diese Exklusion auf den Film überträgt. Das heißt, eine Erzählung aus der Perspektive der Gesellschaft, in der der prekäre Körper bereits keine Teilhabe hat, kann keinen demokratischen Filmraum für den prekären Körper eröffnen. Im Umkehrschluss eröffnet eine Gesellschaft, die dem prekären Körper zur Teilhabe einlädt oder sogar auffordert, auch einen entsprechenden (Film-)Raum.

Dass in LAMPEDUSA IM WINTER (A, I, CH 2015) eine Kommunikation zwischen der Bürgermeisterin und der Betroffenen stattfindet, verdeutlicht das Problem rund um die Menschenrechte solange Menschen keine Staatsbürger sind. Die Betroffenen formulieren ihre Position und sie wird seitens der Inselführung auch unterstützt. Immerhin versammelt sich vor dem Kirchenplatz dieser rechtlose prekäre Körper, um nach seinem Recht auf Rechte zu fragen. Dass eine Gesellschaft dem Körper diese Präsenz auf einem öffentlichen Platz einräumt, ist ein Zugeständnis an die Flüchtlinge, die selbst praktisch kein Recht auf Versammlung an einem öffentlichen Ort haben. Der Protest verdeutlicht die Exklusion. Da Menschenrechte ausschließlich als Bürgerrechte geltend gemacht werden können und nicht einmal in der internationalen Staatengemeinschaft gesichert sind, muss hier von einer Krise der Teilhabe seitens der Flüchtlinge ausgegangen werden. Der Streit zwischen den staatlichen Repräsentanten und den Asylbewerbern verdeutlicht das Verhältnis zwischen diesen Gruppen und die damit einhergehende politische Basis des Filmes. Auf dieser Ebene werden Standpunkte ausgetauscht, die unter anderem die Montage produziert oder reproduziert. Durch den Schnitt entsteht ein Wechselspiel, das das Verhältnis zwischen den Gruppen auch filmisch klärt. Es mangelt auch an präsentierten Lebensrealitäten der Betroffenen, die eine Beziehung zu europäischen Lebensrealitäten herstellen. Einmal mehr verdeutlicht dieser Beziehungsmangel zwischen europäischen und Flucht-Perspektiven die Politik dieses Films. Vor dem Hintergrund, dass der Film Europa gewidmet ist, also einem europäischen Publikum,

mag der Film sogar innerhalb des Streits eine Form der Parteilichkeit seitens Europas darstellen. In diesem Sinne ergreift der Film Partei für Europäer, die wie die Inselbewohner keine Macht haben und nichts tun können. Diese Parteilichkeit mag sich im Unterschied zum präsentierten Fischerstreik erklären. Denn im Vergleich dazu kommt die Fluchtperspektive wie ein Platzverweis an, der sich beispielsweise durch weniger Raum und Zeit ausdrückt. Das bedeutet weniger Handlungsraum innerhalb der Diegese.

Alles in allem verursacht die Gesichtslosigkeit, dass die Flüchtlinge mehr als abstrakte Größe ins Bild gerückt werden. Gesichtsloser Rede mangelt es an jener nonverbalen Kommunikationsebene, die erst über den Gesichtsausdruck des Sprechenden für den Zuschauer erfahrbar ist. Die Erzählperspektive macht Flüchtlinge überhaupt zu Objets Trouvés, die bereits ihren Handlungsraum im Film definieren. Denn erst dadurch, dass sie gefunden wurden, erlangten die unkommentierten Bilder der Menge Migranten vor der Kirche Bedeutung.

(LAMPEDUSA IM WINTER, 00:21:06:00)

#### **5.3.4 Der Fischer-Protest im Vergleich**

Der Fischerstreik nimmt viel Platz ein. Er zieht sich wie eine Dominante durch den ganzen Film und trägt einiges zur Struktur des Filmes bei. Im Gegensatz zu den Migranten erscheinen die demonstrierenden Fischer sogar mit Namen, zeigen viele Gesichter und sind wesentlich präsenter. Der Protest der Fischer richtet sich gegen die Fährgesellschaft, die nur einen mangelhaften Ersatz für die abgebrannte Fähre bietet. Da eine schwächere Fähre weniger Transportmengen aufnehmen kann, stellt sie eine Bedrohung des Fischerei-Exports da. Nebenbei rentiert sich für die Gesellschaft der Personenverkehr mehr als der Fischexport. Der sich organisierende Protest bis zum Streik am Hafen ist innerhalb der Diegese gut begründet und vermittelt.

Man findet die Fischer über den Film verteilt an unterschiedlichen Orten: auf hoher See (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:06:36:00) oder im Lager bei der Arbeit (ebd. 00:08:35:00), beim Gespräch über die Notlösung unter Kollegen im Auto (ebd. 00:17:53:00), im Hafen beim Streik (ebd. 00:36:42:00), bei der Versammlungen im

Gemeindesaal (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:50:01:00), im Interview (ebd. 01:12:58:00) und sogar im Radio, wenn die Forderungen und Drohungen seitens der Fischer bekannt gemacht werden (ebd. 01:05:13:00). Im Vergleich zu den Migranten haben sie viele Orte. Die protestierenden Flüchtlinge dagegen haben im Film lediglich zwei Orte, nämlich den Platz vor der Kirche (ebd. 00:21:06:00) und den Versammlungssaal (ebd. 00:27:48:00). Zwar ist die Rede von dem Lager, aber zu sehen sind sie dort nicht. Im Gegenteil dazu wird das Lager im verlassenen Zustand gezeigt. Ähnlich wie die Reste im Bootshafen dokumentieren diese Bilder hinterlassene Spuren, jedoch von Überlebenden (ebd. 00:20:18:00).

Die Stimmen der Fischer sind gut verständlich, emotional und zum Teil sogar laut. „Siamo tutti morti.“ (ebd. 00:16:47:00) illustriert einer der Fischer den drohenden wirtschaftlichen Ruin. In der Zwischenzeit liefern die Arbeiter auf See den Fisch mit dem eigenen Kutter nach Sizilien. Dass das nur eine Notlösung sein kann, darüber sind sich die zwei Kollegen während ihrer Autofahrt einig (ebd. 00:17:53:00). Parallel dazu fällt der Streik der Migranten prekärer, nämlich erst einmal ohne gesicherte Nahrung aus. Es ist zu sehen, wie Paola Tee bringt. Die Migranten frieren und tragen ihren Streikinhalt nur gegenüber Paola vor. Als ob es ein gehütetes Geheimnis wäre und der Zuschauer es nicht wissen darf, sind die Migranten in ihrer Rede mit Paola stets mit dem Rücken zur Kamera gewandt. Man sieht sie also nur wenig sprechen (ebd. 00:21:39:00). Das ist ganz anderes bei den Fischern, die oftmals sehr emotional und vergleichsweise sehr laut ihren Protestinhalt aussprechen. Beispielsweise lautet die wütende Aussage im Zusammenhang mit dem Fähren-Ersatz, der nur einen Knoten schafft: „So kann man nicht arbeiten.“ (ebd. 00:19:00:00).

Uneinigkeiten kommen auch unter den Migranten vor. Allerdings findet dieser Streit diegetisch kaum Gehör. Vor der Kirche werden kritische Stimmen übersetzt und später im Versammlungssaal reden die Stimmen durcheinander. Zumal der Inhalt der chaotischen Reden nicht übersetzt ist, kann auch der Inhalt dieses Protests nicht vermittelt werden. Lediglich vor der Kirche fragt der Übersetzer und Flüchtling Paola: „Denkst du, es ist richtig?“ (ebd. 00:22:12:00). Oder: „They beat us.“ (ebd. 00:22:52:00), meint eine weitere Stimme in dieser Szene. Darauf folgen allerdings

keine weiteren Erläuterungen. Erst durch Paolas Telefonat erfährt der Zuschauer, dass die Migranten im Lager seit Monaten festgehalten werden und dass bisher für sie keine würdige Unterkunft gefunden wurde (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:25:01:00).

Die Fischer hingegen können sich sehr gut selber erklären. Treffende Aussagen, wie dass egal wie oft sie nicht anlegten, sie immer Gewinn machten (ebd. 00:55:45:00), verdeutlichen den aussichtslosen Streik der Fischer. In diesem Zusammenhang fordert ein Fischer kämpferisch: „Wir wollen ein neues Boot.“ (ebd. 00:56:07:00) Ihre Ausdrucksstärke gipfelt im dokumentierten Streik. Der verspottende Zuruf „via“ (ebd. 00:37:35:00) kommentiert hier das verhinderte Anlegen der Fähre und zeigt die Wut auf die Fährgesellschaft. Dass den Fischern diese Wut ohne Weiteres gestattet ist, lässt auf ihre soziale Integration zurückschließen. Zweimal kommen bestimmte Protestierende auf Migranten zuzusprechen. „Nicht für uns, aber für Flüchtlinge“ (ebd. 00:50:39:00) werde was getan, heißt es beispielsweise im Gemeindesaal. Dem bietet die Bürgermeisterin Einhalt, indem sie klarstellt, dass das Problem der Fischer nicht durch die Regionalpolitik gelöst werden könne und dass sie auf allen Fronten kämpft (ebd. 00:50:53:00). Der Streik ist von der Uneinigkeit unter den Fischern geprägt. Dieser Streit ist übersetzt und diegetisch ausgearbeitet. Selbst das Radio wird zum Sprachrohr der Fischer. So verkündet der Sprecher, dass die Fischer damit drohen, der Bürgermeisterin Fische vor das Gemeindeamt zu schütten (ebd. 01:05:13:00). Alles in allem sind die Reden der Fischer im Vergleich zu jenen der Migranten sehr emotional und kämpferisch erzählt. Auch wenn sie ihre Rolle in gewisser Form durchführen, zeigen Exekutivbeamte im Hafen dennoch Verständnis für den Streik der Fischer. Während der übersetzende Vertreter im Versammlungssaal gegenüber den Migranten stets harte Linie zeigt und ihnen erklärt, quasi selbst schuld zu sein, keine Unterkunft bekommen zu haben, da sie sich die Fingerkuppen abgeschnitten haben (ebd. 00:28:15:00). Diese aufklärerische Geste kann durchaus herabsetzend gewertet werden.

Selbst die Bildeinstellungen der Fischer und die der Flüchtlinge sind divergent. Die Politik dieser Bilder zeigt auf der einen Seite sich bekennende Gesichter. Auf der anderen Seite sind stets verdeckte Gesichter zu sehen. Zumindest ist die Kameraperspektive auf die Flüchtlinge distanzierter. Was die beiden Perspektiven

eint, ist, dass die Kamera stets den Platz eines stillen Beobachters einnimmt. Das schafft natürlich auch eine Distanz zu den Fischern. Die entfernteren Einstellungen mit den Flüchtlingen sind unverbindlicher – auch für den Zuschauer. Denn wenn der Zuseher den Betroffenen nicht ins Gesicht sehen muss, dann ist er weniger mit den Betroffenen konfrontiert. Zumal die nonverbale Mimik einen unbewussten, aber oftmals bedeutenden Teil jeder Rede ausmacht. Jedenfalls verwehrt der Gesichtsmangel den Betroffenen die umfassende Kommunikation. Nicht nur auf dieser Kommunikationsebene sind die streikenden Flüchtlinge den streikenden Fischern nicht gleichgestellt. Weitere Benachteiligung stellen außereuropäische Sprachen der Flüchtenden dar. Solche Kommunikationseinschränkungen lassen zweifeln, dass Protestinhalte der Flüchtenden passend abgebildet sind. Im Unterschied dazu werden die Inhalte der Fischer für den Zuschauer informativer und klarer vermittelt.

### **5.3.5 Die Inselbewohner als Zeugen**

Im Zusammenhang mit den Flüchtlingen werden die Inselbewohner mehr oder weniger zu Zeugen. So berichten etwa Paola oder der Kurator für den Film. Unter anderem trifft Paola auf die streikenden Migranten vor der Kirche. Dieses Treffen ist aufgezeichnet. Im Zentrum dieser Erzählung stehen aber nicht die Migranten, sondern Paola, die mit den streikenden Flüchtlingen ein Gespräch startet (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:21:34:00). Der Kurator hingegen sammelt Spuren der Verunglückten aus dem Bootsfriedhof. Die Überbleibsel werden zum Gesprächsstoff. So unterhalten sich zwei ältere Männer mit dem Kurator beispielsweise über ein Tagebuch, das die Aufzeichnungen eines ertrunkenen koptischen Priesters wiedergibt (ebd. 00:47:46:00). Nebenbei präsentieren Aktivisten der Insel die *Charta Lampedusa*, die Menschenrechte für Flüchtlinge anmahnt (ebd. 01:06:07:00). Selbst seitens der Fischer gibt es Berichtenswertes über Flüchtlinge, die sie vor dem Ertrinken retteten (ebd. 01:13:30:00).

Zumal der Film Europa gewidmet ist, stellt die von der Bürgermeisterin getätigte Aussage zu Europas Migrationspolitik eine dominante Botschaft dar (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:12:27:00). Die Diegese dreht sich daher im Grunde um die Politik und die

Problemfelder Europas am Beispiel Lampedusas. Im Prinzip erarbeitet die Diegese den gesellschaftlichen Diskurs Europas bezüglich der öffentlichen Meinung. Nicht umsonst sind die Inselbewohner die Hauptprotagonisten und die Migranten die Nebenakteure bzw. Akteure mit wenig Handlungsraum. Der Schauplatz Lampedusa kann somit als Allegorie für Europa als eine Insel, die Freiheit verspricht, aber keine Verantwortung übernimmt, gesehen werden. Denn die europäische Staatengemeinschaft gibt aktuell nur mangelhafte Lösungen zur globalen Asyl- und Migrationsproblematik.

### **5.3.6 Die Küstenwache**

Die Art und Weise, wie ein Migrant seine Fluchtbegründung in der Welt repräsentiert, ist von entscheidender Bedeutung, da die Politik in der Welt Menschen ordnet. Und der Film ordnet wie die Politik ebenfalls Menschen. Eine Ausnahme stellt der Handlungsstrang zur Küstenwache dar. Er ordnet insbesondere Figuren. Der prekäre Körper taucht am Mittelmeer auf und manifestiert sich durch seine Größe.

Tatsächlich erscheint in diesen Bildern eine Migrationsbewegung. Der dokumentarischen Erzählung allerdings dient der prekäre Körper als Objekt, das gefunden werden muss. Weil kein handelndes oder redendes Subjekt unter den Flüchtlingen auszumachen ist, liegt handelndes Vermögen allein bei den Rettern, also der Küstenwache. Obendrein etablieren die Bilder einer gesichtslosen Masse die Migranten nicht als Opfer in der Geschichte. Denn die gesichtslose Masse verhält sich ähnlich wie ein geschwärztes Gesicht. Die Masse ist abstrakt, anonym und unkonkret. Das einzig Konkrete ist ihre Fülle. Ausschließlich die Fülle des sonst so unkonkreten sprachlosen Körpers vermittelt die prekäre Lage auf einem überfüllten Boot (ebd. 01:23:07:00).

Die Männer der Küstenwache sind die Helden der Erzählung. Ihr Handlungsstrang nimmt einen bedeutenden Platz innerhalb des Filmes ein. Tatsächlich markieren ihre Bilder den Anfang (ebd. 00:01:16:00), die Mitte (ebd.00:44:03:00) und das Ende des Films (LAMPEDUSA IM WINTER, 01:21:33:00). Ihre Heldenreise zeichnet sich durch das überwundene Scheitern aus. Denn zu Beginn ist ihre Suche nach den in Seenot Geratenen ergebnislos. Der Zuseher ergänzt, dass die Betroffenen im Mittelmeer

ertrunken sind. Die Filmmitte ist der Wendepunkt ihrer Heldenreise. Da schrubben die Retter auf See das Schiff. Daneben haben die von ihren Familien getrennten einsamen Helden Pause und telefonieren nach Hause. Erst die letzten Filmszenen zeigen eine vergleichsweise längere, aber erfolgreiche Suche nach Seebrüchigen. Unzählige Flüchtlinge auf einem überladenen Boot werden von der Küstenwache geborgen.

Die auf dem Mittelmeer Gefundenen stellen einen prekären Körper dar. Für die Heldengeschichte ist der prekäre Körper ein begehrter Körper, der dem Helden und seiner Reise einen Sinn gibt. Die Politik der Heldengeschichte erzeugt eine Perspektive, die den Flüchtlingen am Mittelmeer ihre Subjektivität raubt. Ferner macht diese Perspektive aus ihnen das *Objet trouvé* dieser Helden. Während die Subjekte dieser Perspektive die Helden sind, stellt der prekäre Körper ein gefundenes Fressen dieser Erzählpolitik dar. Selbst die Bildpolitik ergibt keine handelnde Fluchtperspektive. Sie ist der Erzählung gänzlich untergeordnet, die die Flüchtlinge als *Objets trouvés* benutzt. Sie haben somit keine Teilhabe an der Politik des Films. Auf eine Weise sind die Betroffenen sogar durch diese Art des Zeigens vorgeführt. Denn diese Betroffenen sind Opfer auf hoher See, und da es in dem Film sonst keine Ertrinkenden zu sehen gibt, befriedigen sie die Schaulust der Zuseher. In dieser Erzählung stellen sie die höchste Attraktion dar (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:21:33:00).

Vor dem Hintergrund, dass es sich bei den Betroffenen jedenfalls um Flüchtlinge aus ehemaligen europäischen Kolonien handelt, hat die Politik dieser heldenhaften Erzählung einen kolonialen Gestus: Weiße europäische Helden retten handlungsunfähige Afrikaner.

### **5.3.7 Erzählstrategie**

Was fehlt, ist der Kommentar. Dieser wird an wenigen Stellen durch textliche Zwischenbilder ersetzt. Wenige Fakten zu den Zahlen der Ertrinkenden (ebd. 00:03:50:00) und zur fluchtstrategischen Lage der Insel (ebd. 00:04:52:00) werden

per Text mitgeteilt. Insbesondere vor dem Abspann deutet ein Textbild auf die filmische Absicht hin: „Europa gewidmet“ (LAMPEDUSA IM WINTER, 01:28:18:00).

Das Dokumentarische wird nicht durch einen Voice-over-Kommentar geordnet. Daher kann auf dieser Ebene von keinem aufklärerischen Gestus ausgegangen werden. Denn die Akteure reden mehr oder weniger für sich selbst. Neben den Bildern bestimmen aber die Erzählungen und die Redehierarchien, wer sich im Film als Betroffener mehr oder weniger etablieren kann.

M Die Bürgermeisterin oszilliert zwischen drei Handlungssträngen: jenem der Inselbewohner, jenem des Protestes der Fischer sowie jenem des Protestes der Migranten. Nur die Rettung durch die Küstenwache ist ein ausgelagerter Handlungsstrang. Während die anderen Stränge sich mehr oder weniger aufeinander beziehen, manifestiert die Suche nach den Ertrinkenden zu Beginn und am Ende des Films eine eigenständige Position. Dominant ist der Fischerstreik. Im Vergleich dazu ist der Streik der Migranten diegetisch dezent. Die Bürgermeisterin unterstützt beide Streiks. Der Film startet und endet jeweils mit einem Seenotruf. Dazu gibt es keine Bilder. Lediglich der Dialog zwischen Betroffenen und eines NGO-Beauftragten ist zu hören. Das bilderlose Telefonat ist gefolgt von Bildern, die eine Suche der Küstenwache zeigen. Zu Filmstart bleibt das Bergen der in Seenot Geratene aus. Der Zuseher ergänzt, dass sie ertrunken sind (ebd. 00:03:27:00). Dem Notruf zu Film-Ende hingegen folgt eine erfolgreiche Bergung seitens der Küstenwache. Während die bilderlosen Notrufe an sich neutral erscheinen, werden die Rettungen aus Sicht der Küstenwache gezeigt (ebd. 00:00:23:00, 01:20:44:00).

Anschließend erzählt der Radiomacher der Insel von der abgebrannten Fähre. Danach sieht der Zuseher die Fischer bei ihrer Arbeit. Dem folgt eine Szene am Bootsfriedhof mit einem Inselbewohner, der nach den Überresten der Verunglückten sucht, welche er später zu einer kleinen Ausstellung arrangiert. Eine weitere Szene in der Einleitung zeigt Paola am Friedhof, die ein Schild mit politisch unkorrekten Bezeichnungen abmontiert (ebd. 00:08:56:00).

Eine einleitende Szene ist der einzige filmische Moment, den die Bürgermeisterin für sich alleine hat. An dieser Stelle verfasst sie in ihrem Büro den Brief an das

europäische Parlament. Sie verdeutlicht ihre Position gegen die herrschende Migrationspolitik und fordert mehr Menschlichkeit (LAMPEDUSA IM WINTER, 00:12:26:00). Das Ende der filmischen Einleitung markiert das Training des Fußballnachwuchses (ebd. 00:14:41:00). Nur die Flüchtlinge finden in der filmischen Einleitung wenig Platz. In der Einleitung sowie am Ende des Filmes bleiben sie Mittel zum Zweck einer europäischen Erzählung.

## **6. Conclusio**

Die Wahrheitsproduktion ist von gesellschaftlichen Machtverhältnissen geprägt und durch Einflussnahme bestimmt. Während in der Nachrichtenlandschaft eine hegemoniale Gruppe die Themensetzung bestimmt, beeinflussen elitäre Experten mit Wortmeldungen den Diskurs.

Das Reflexionsdefizit innerhalb der Nachrichtenwelt ist, wie sich gezeigt hat, in der Themensetzung verortet. Denn im konventionellen Journalismus gibt es zu diesen Entscheidungen grundsätzlich keine Teilhabe Betroffener. Dieses Verhältnis stellt ein Mangelverhältnis für Betroffene dar. Nicht umsonst gründeten beispielsweise Frauen feministische Publikationen, die Perspektiven aufgriffen, die nur selten in Zeitungen zu finden waren.

Unter partizipierendem Journalismus erfährt der Betroffene Macht durch Einverständnis. Zwar stehen weitere Entscheidungsträger auch hinter partizipierenden Produktionen, aber der Betroffene gibt zumindest das Dokumentarische vor und kann auf diese Weise die Themensetzung beeinflussen. Mit dieser Vorgabe muss der Entscheidungsträger im Hintergrund einverstanden sein.

Die Themensetzung ist ein entscheidender Moment. Insbesondere im Zusammenhang mit dem konventionellen Journalismus bedarf es hier einer Unterscheidung. So unterscheiden sich diese Themensetzer durch Vertreter des „common sense“ (Kperogi 2011: 320) die eine entsprechende hegemoniale sowie konventionelle Meinung in der Öffentlichkeit reproduzieren. Demgegenüber stehen partizipierende Themensetzer, die im Sinne der Betroffenen Positionen agieren. Zwar kann auch der partizipierende Themensetzer im Hintergrund sein Einverständnis grundsätzlich nicht geben, dann entspräche das Projekt aber keiner

Partizipation mehr. Ansonsten vertreten sie in Form einer Partei die Themen Betroffener in der Öffentlichkeit. Letztere stehen in Opposition zu konventionellen Produktionen und bringen unkonventionelle neue Themen in die Welt.

Wenn Protest eine Kommunikation zwischen Entscheidungsträgern und Exkludierten ist (vgl. Hellmann 1996: 17), kann das divergente Thema bzw. der Inhalt dieser Kommunikation nicht im Konsens mit den Entscheidungsträgern stehen und muss erstritten werden.

Da partizipierender Journalismus in Opposition zu Common Sense-Themen steht, erscheint er widerständig gegenüber konventionellem Journalismus und konventioneller Themensetzung. Das Dokumentarische im partizipierenden Journalismus schafft tatsächlich neue Einsicht in prekäre Lebensrealitäten, die konventionelle Produktionen nicht erreichen. Die konventionelle Perspektive eines Außenstehenden begünstigt sogar das Gegenteil, wie sich am Filmbeispiel LAMPEDUSA IM WINTER (A, I, CH 2015) zeigte.

In diesem Beispiel ergibt sich aus der repräsentierten Fluchtperspektive nämlich eine europäische Wahrheit. Betroffene Flüchtlinge kommen nur wenig zu Wort. Diese Produktion gibt kaum Einblick in die Lebensrealität betroffener Flüchtlinge. Im Vergleich zu den Europäern zeigt die Kamera Flüchtlinge aus großer Distanz. Die Distanz schließt den prekären Körper von Formen der Kommunikation aus. Denn wenn der prekäre Körper im Rahmen einer fremden Story Redebeiträge liefern muss, ist er jedenfalls dessen Rahmenbedingung unterworfen. Er kann sich nicht frei artikulieren, da er ausschließlich zur Sache des vorgesetzten Themas sprechen kann. Jedenfalls scheinen Betroffene im filmischen Diskurs Rede- und Erscheinungshierarchien unterworfen zu sein. Diese Hierarchien können bereits außereilmischer Exklusion geschuldet sein. Anonymisierungen durch unkenntliche Gesichter in konventionellen Produktionen beabsichtigen eigentlich, präsentierte Betroffene zu schützen. Im untersuchten Beispiel zeigte sich allerdings, wie diese anonyme Form eine konventionelle Wahrheit unterstützt. Denn die für den Zuschauer dargelegte Distanz erlaubt es dem prekären Körper nicht ins Gesicht zu sehen. Die nonverbale Kommunikation, die sich durch Mimik auszeichnet, bleibt hier dem Zuschauer gegenüber ausgespart. Im Gegensatz dazu zeigte sich in Kestings Fall (s.

Kapitel 4), dass die Anonymisierung durch den unkenntlichen Namen für Betroffene sogar eine Redefreiheit eröffnete.

In LAMPEDUSA IM WINTER (A, I, CH 2015) aber bestimmen augenscheinlich ausschließlich Europäer den filmischen Diskurs. Zum Teil treten sie wie Experten auf, die zum Problem Stellung nehmen. Aber solange es um Flucht geht, fehlt den Europäern die Erfahrung ihrer Erzählobjekte. Umso bezeichnender ist es, dass die Protagonistin Paola in einem Interview einklagt, dass die Flüchtlinge selber nicht interviewt werden. Der Hinweis auf die Exklusion der Flüchtlinge ermöglicht dem Film an dieser Stelle einen selbstreflexiven Moment. Das Wenige, das unter Flüchtlingen gesagt wird, mag für einen Moment die konventionelle Wahrheitskonstruktion stören. Trotzdem nehmen Flüchtlinge in diesem Beispiel nur wenig Einfluss auf den filmischen Diskurs. Ihre Denkweise wird m.E. aus der Erzählung ausgeschlossen. Auch die Flüchtlingsgruppe im Boot auf offener See wirkt identitätslos, überhaupt erscheinen Flüchtlinge vor der distanzierten Kamera wie gefundene Objekte, die gesucht wurden, weil sie für die Story gebraucht waren.

Der Filmemacher widmete den Film Europa und zeichnete das Bild einer europäischen Krise. Das Dokumentarische gibt eine distanzierte unbeteiligte Position eines unsichtbaren Beobachters wieder. Insofern dokumentiert der Beobachter die gesellschaftliche Ordnungswahrheit, die sich auf der Insel abbildet und aus der die Flüchtlinge exkludiert werden. Lediglich die Masse der auf offener See geborgenen Körper stört diese Ordnung. Deren Präsenz gibt die Position prekären Lebens wieder. Da das Dokumentarische ein unsichtbarer Beobachter ist, dokumentiert das Dokumentarische dabei einen bereits ausgedrückten Protest, drückt aber selbst keinen Protest oder Widerstand aus. Der dokumentierte Ausdruck zum Protest fußt darauf, dass die Flüchtenden Unterlegene einer Weltordnung sind, die die Folgen hegemonialer Privilegien austragen. Beispielsweise sind sie Opfer des Klimawandels und fordern durch ihr Erscheinen auf der privilegierten Seite der Welt ihr Recht auf ein lebenswertes Leben respektive Teilhabe ein. Unter dieser Perspektive bedeutet Flucht Protest, der das Reflexionsdefizit einer globalen Gesellschaft anmahnt.

Im Gegensatz dazu brechen nämlich beide Beispiele der partizipierenden Filmprojekte mit dem Tabu der unbeteiligten distanzierten Kamera. In diesen

Produktionen sind prekäre Lebensrealitäten, die in beiden Beispielen Traumata dokumentieren, näher ins Bild gerückt und die Betroffenen begeben anderen Protagonisten interaktiv und auf Augenhöhe. In beiden Beispielen werden die Identitäten der betroffenen Protagonisten dem Betrachter vermittelt. Nebenbei nimmt das von Betroffenen erzeugte und erdachte Filmmaterial maßgebenden Einfluss auf die konstruierte Erzählung. Die Betroffenen können ihre Perspektiven und Themen durch die Filmveröffentlichung in die Welt tragen. Das Thema kennzeichnet sich durch das aus, was in der Erzählung betrauert wird.

In *LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP* (DK 2016) zeichnet die Kamera ein eigenes Bild über Europa. Europa wird an dieser Stelle zum Fetisch, der zugleich die Trauer über eine Exklusion ausdrückt. An einer anderen Stelle drückt das interpretative Pathos der Kamera Angst aus. Thema dieser Erzählung ist die prekäre Lebensrealität auf der Flucht, im Lager. Die Erzählung bricht insbesondere deshalb ein Tabu, weil sie von dem am Grenzzaun verstorbenen Freund erzählt. Zusätzlich entlarvt die subjektive Kameraeinstellung in der Gegenüberstellung die Bilder der Wärmebildkamera als unmenschlich. Dieser Grenzkamera, die Menschen als unidentifizierbare Punkte zeigt, stehen die Bilder der Menschen im Lager gegenüber. Diese Montage formuliert Protest, da sie im Widerstand zu dem gezeigten Identitätsraub und der Entmenschlichung der Wärmebilder stehen. Die Montage ergreift hier Partei für die Betroffenen an der Grenze. Sie fungiert als Interessenvertretung.

*EXILE FAMILY MOVIE* (A1994-2006) wurde im Iran sogar zu einem verbotenen Film. Auf BBC Persia übertragen stellt er ein Korrektiv zur Propaganda des Regimes dar. Der filmische Inhalt ist ein Protest, der sich gegen das Regime richtet und gegen die damit verbundene Identitätszuschreibung als amoralische Exiliraner. Obendrein war das Filmmaterial ursprünglich nur für die Familie – also den prekären Körper – bestimmt. Bereits die Veröffentlichung der privaten Bilder stellt einen politischen Akt dar.

Die ehemals privaten Aufnahmen brechen Tabus auf weiteren Ebenen. Sie rücken die Diasporaerfahrung in ihrer ganzen Pluralität ins Bild. Die Trauer über die Trennung ist ein wesentlicher Faktor in der Erzählpolitik der Betroffenen, die in

diesem Zusammenhang ein kollektives Trauma erleben. Dieser Faktor markiert eben einen Tabubruch. Das Dokumentarische vermittelt die plurale Identitätserfahrungen der Exiliraner im Westen. Das bedeutet Widerstand gegen konventionelle Zuschreibungen bzw. gegen den Identitätsverlust im Westen.

Repräsentierte Familienmitglieder beeinflussten die Montage und brachen dabei die Selbstzensur des ebenfalls betroffenen Filmemachers. Denn das familiäre Naheverhältnis zum Filmemacher begünstigte die Partizipation selbst in der Postproduktion. Daraus folgt, dass dokumentarischer Protest einer Teilhabe an der Wahrheitsproduktion bedarf. Die Teilhabe ist in den untersuchten Beispielen durch das Einverständnis mit den im Hintergrund agierenden Vertretern der Filmproduktion bedingt. Das konventionelle Beispiel hingegen weist die unbeteiligte Perspektive als kontraproduktiv für die Erfahrbarkeit prekärer Lebensrealitäten aus. Tatsächlich reproduziert sie m.E. ein bereits vorhandenes Thema. Das gleichberechtigte Teilen von Erfahrung ist m.E. der wesentliche Faktor für unkonventionelle neue Perspektiven, die im Widerstand zu konventionellen Perspektiven stehen.

Wenn Betroffene ihre Themen (mit-)bestimmen, benötigen sie Rahmenbedingungen, die ein prekärer Körper braucht, um sich auszudrücken. Wie sich zeigte, kann die Anonymisierung durch unkenntliche Gesichter diese Bedingung nicht leisten, durch unkenntliche Namen noch eher. Ferner kann die Integration von partizipierendem Journalismus in die alltägliche Nachrichtenlandschaft, nur einen gerechteren Umgang mit Betroffenen bedeuten, im Dokumentarischen sowie in der Gesellschaft. Die breite Konfrontation mit bisher ausgeschlossenen Perspektiven bietet die Grundlage für tatsächlich Neues bzw. Evolutionäres, das im Gegensatz zu einem durch den Common Sense bedingten Stillstand steht. Das Medium Dokumentarfilm kann diese Entwicklung nur bedingt schaffen. Im Gegensatz zur tagesaktuellen Medienlandschaft steht dem Dokumentarfilm grundsätzlich nur eine eingeschränkte Öffentlichkeit zur Verfügung. Insofern formulieren partizipierende Formen des Dokumentarfilms auch Protest gegen konventionelle und zugleich dominierende Formen des Dokumentarischen. Ferner steht dahinter die Forderung nach Entwicklung.

## QUELLEN

### Literatur

Arendt, Hannah (1960): VITA ACTIVA oder Vom Tätigen Leben. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

Arendt, Hannah (2003): Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus. 9. Aufl., München: Piper

Bazin, André (1945): Ontologie des photographischen Bildes. In: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, 1981, Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag, S. 257-266

Binter, Julia T.S. / Riahi, Arash T. (2013): Exile Family Movie (1994-2006). Das Politische im Privaten oder Herstellungsstrategien von Öffentlichkeit im Dokumentarfilm. In: Basaran, Aylin / Köhne, Julia B. / Sabo, Klaudija (Hg.): Zooming In and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm. Wien: mandelbaum *kritik & utopie*, S. 215-227

Binter, Julia T.S. (2013): Gespräch und Publikumsdiskussion mit Arash T. Riahi. In: Basaran, Aylin / Köhne, Julia B. / Sabo, Klaudija (Hg.): Zooming In and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm. Wien: mandelbaum *kritik & utopie*, S. 228-235

Butler, Judith (2015): Notes Toward a Performative Theory of Assembly, Cambridge/ London: Havard University Press

Butler, Judith (2009): Frames of War. When Is Life Grievable? London / New York: Verso

Didi-Huberman, Georges (2007): Bilder trotz allem. München: Wilhelm Fink Verlag

Fluchtgrund (2020): Fluchtgrund Mali. earthlink e.V., URL: <http://www.fluchtgrund.de/land/mali/> (Zugriff: 04.10.2020)

Förster, Jürgen (2009): Das Recht auf Rechte und das Engagement für eine gemeinsame Welt. Hannah Arendts Reflexionen über die Menschenrechte. In: HannahArendt.net. Zeitschrift für politisches Denken. Journal for Political Thinking. 2009/1, URL: <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/146/258> (Zugriff: 04.10.2020)

Hohenberger, Eva (2013): Sind Kamerafahrten politisch? Zur Frage von Form und Politik im Dokumentarfilm. In: Basaran, Aylin / Köhne, Julia B. / Sabo, Klaudija (Hg.): Zooming In and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm. Wien: mandelbaum *kritik & utopie*, S. 63-78

Hooffacker, Gabrielle und Lökk, Peter (2009): Kurze Geschichte der „Presse von unten“. In: Hooffacker, Gabrielle (Hg.): Bürgermedien, Neue Medien, Medienalternativen. 10 Jahre Alternativer Medienpreis. München: Verlag Dr. Gabriele Hooffacker, S. 9-32, URL:

<https://www.journalistenakademie.de/szkaf/dwl/buergermedien.pdf> (Zugriff: 04.10.2020)

Kellner, Hans-Günter (2020): Push-Backs. Grundsatzurteil erlaubt direkte Abschiebung nach Grenzübertritt. Radiobeitrag, Deutschlandfunk, 14.02., URL: [https://www.deutschlandfunk.de/push-backs-grundsatzurteil-erlaubt-direkte-abschiebung-nach.795.de.html?dram:article\\_id=470218](https://www.deutschlandfunk.de/push-backs-grundsatzurteil-erlaubt-direkte-abschiebung-nach.795.de.html?dram:article_id=470218) (Zugriff: 04.10.2020)

Kessler, Frank (1998): Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Lust am Dokument 1998/2, S.63-78, URL: [http://www.montage-av.de/pdf/1998\\_7\\_2\\_MontageAV/montage\\_AV\\_7\\_2\\_1998\\_63-78\\_Kessler\\_Fakt\\_Fiktion.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/1998_7_2_MontageAV/montage_AV_7_2_1998_63-78_Kessler_Fakt_Fiktion.pdf) (Zugriff: 04.10.2020)

Kesting, Marietta (2013): Migration Zu-sehen-geben. Strategien der Sichtbarmachung in zwei südafrikanischen Dokumentarfilmen, In: Basaran, Aylin / Köhne, Julia B. / Sabo, Klaudija (Hg.): Zooming In and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm. Wien: mandelbaum *kritik & utopie*, S. 39-51

Kopp, Mirjam / Schönhagen, Philomen (2008): Die Laien kommen! Wirklich? Eine Untersuchung zum Rollenselbstbild sogenannter Bürgerjournalistinnen und Bürgerjournalisten. In: Quandt, Thorsten / Schweiger, Wolfgang (Hg.): Journalismus online: Partizipation oder Profession? 1. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 79-94

Kperogi, Farooq A. (2011): Cooperation with the corporation? CNN and the hegemonic cooptation of citizen journalism through iReport.com. In: New Media & Society, 2011-03/13, S. 314-329

Luhmann, Niklas (2000): Die Politik der Gesellschaft, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp

Luhmann, Niklas (1989): Risiko und Gefahr, Residierte Fassung eines Vortrages im Rahmen der Vortragsserie No.3 am Institut für Soziologie, Universität Wien, 19.1.

Hellmann, Kai-Uwe (1996): Einleitung von Kai-Uwe Hellmann. In: Luhmann, Niklas: Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.7-45

Maier, Michael (2008): Den Leser eine Stimme geben. In: Quandt, Thorsten / Schweiger, Wolfgang (Hg.): Journalismus online: Partizipation oder Profession? 1. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 243-248

ORF.at (2014): Vor Hadsch: Aufruf zur Selfie-Enthaltbarkeit. In: religion.ORF.at, URL: <https://religion.orf.at/v3/stories/2671479/> (Zugriff: 02.10.2020)

Rießelmann, Kirsten (2016): Ein Flüchtling wird zum Filmemacher. In: Spiegel Online. Kultur, 18.11., URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/les-sauteurs-those-who-jump-doku-zu-fluechtlingen-in-melilla-a-1121837.html>, (Zugriff: 04.10.2020)

Rosen, Philip (2001): *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Schulte, Christian (2013): *Politik der Gefühle – Zur (Film-) Poetik Alexander Kluges*. In: Basaran, Aylin / Köhne, Julia B. / Sabo, Klaudija (Hg.): *Zooming In and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*. Wien: mandelbaum *kritik & utopie*, 105-118

Schwarte, Ludger (2015): *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paerborn: Wilhelm Fink

Siegert, Bernhard (2006): *Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika*. München: Wilhelm Fink Verlag, URL: [https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00064552\\_00001.html?zoom=1.00](https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00064552_00001.html?zoom=1.00) (Zugriff: 24.09.2020)

Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismus im Kunstfeld*. Wien: Verlag Tura+Kant

Steyerl, Hito (2003): *Dokumentarismus als Politik der Wahrheit*. In: European Institute for Progressive Cultural Policies (Hg.): *differences & representations*. 2003/05, URL: <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de> (Zugriff: 04.10.2020)

UNO-Flüchtlingshilfe (2020): *Fluchtursachen*. Homepage der UNO-Flüchtlingshilfe e.V., URL: <https://www.uno-fluechtlingshilfe.de/informieren/fluchtursachen/> (Zugriff: 04.10.2020)

Vismann, Cornelia (2011): *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag

## Video

ArendtKanal (24.07.2013): *Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus*. YouTube, 00:41:32:00, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw> (Zugriff: 01.10.2020)

## Filme

BOWLING FOR COLUMBINE, R: Michael Moore, USA 2002

EXILE FAMILY MOVIE, R: Arash T. Raihi, A1994-2006

LAMPEDUSA IM WINTER, R: Jakob Brossmann, A, I, CH 2015

LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP, R: Abou Bakar Sidibé, Moritz Siebert, Estephan Wagner, DK 2016

UNSER TÄGLICH BROT, R: Nikolaus Geyrhalter, A, 2005

WHORES' GLORY, R: Michael Glawogger, A, 2011

## Abstract

Ausgehend von der Frage, inwiefern Formen des Protests sich im Dokumentarfilm äußern, stützt sich die vorliegende Arbeit auf Judith Butlers These, dass die bloße Erscheinung von Prekarität im öffentlichen Raum Protest bedeutet. Da das Dokumentarische stets einer Wahrheitsbetrachtung unterworfen ist, stellt die Untersuchung der Produktionsbedingung eine zentrale Rolle in der Analyse der Filme dar. Dem voraus geht Hito Steyerls Betrachtung zur Politik der Wahrheit sowie Farooq A. Kperogis Ansichten über Bürgerjournalismus im widerständischen Verhältnis zum konventionellen Journalismus.

Der erste Film LES SAUTEURS – THOSE WHO JUMP (DK 2016) folgt einem bürgerjournalistischen Stil. Der Betroffene dokumentiert und kommentiert hier selbstständig seine Flucht. Das zweite Beispiel EXILE FAMILY MOVIE (A1994-2006) basiert auf Aufnahmen aus privatem Footage einer in der Diaspora lebenden Exil-Familie. Der dritte Film LAMPEDUSA IM WINTER (A, I, CH 2015) wiederum repräsentiert die konventionelle Machart mit einem dahinterstehenden Regisseur.

Der Vergleich hat bestätigt, dass die Wahrheitsproduktion im Dokumentarischen gesellschaftlichen Machtverhältnissen unterliegt. Das Machtverhältnis macht sich insbesondere durch die Themensetzung in der medialen Welt bemerkbar. Wie sich zeigte, brachte der partizipierende bzw. bürgerjournalistische Ansatz bislang tabuisierte Themen in die Welt. Obendrein brechen diese unkonventionellen Formen der Berichterstattung mit journalistischer Tradition und entwickeln Widerstand gegen ein Alltagsdenken, das Betroffene in ein Hegemonie befangenes Storytelling einordnet. Die Entfremdung des prekären Körpers war vor allem in der konventionellen Produktion der Fall, während in den unkonventionellen Produktionen der prekäre Körper demokratischere Bedingungen vorfindet und sich dementsprechend auch ausdrücken kann.