

IMIS-BEITRÄGE

Heft 46/2015

Herausgeber:
Vorstand des Instituts für Migrationsforschung
und Interkulturelle Studien (IMIS)
der Universität Osnabrück

Geschäftsführend:
Jochen Oltmer

Wissenschaftlicher Beirat:
Leo Lucassen, Werner Schiffauer, Thomas Straubhaar,
Dietrich Thränhardt, Andreas Wimmer

Redaktion:
Jutta Tiemeyer

Institut für Migrationsforschung
und Interkulturelle Studien (IMIS)
Universität Osnabrück
D-49069 Osnabrück
Tel.: ++49 (0)541 969 4384
Fax: ++49 (0)541 969 4380
E-Mail: imis@uni-osnabrueck.de
Internet: <http://www.imis.uni-osnabrueck.de>

Gefördert durch die Robert Bosch Stiftung

Eingesandte Manuskripte prüfen vom Wissenschaftlichen Beirat
und vom Vorstand des IMIS benannte Gutachter

September 2015
Herstellung: STEINBACHER DRUCK GmbH, Osnabrück
ISBN 978-3-9803401-6-8
ISSN 0949-4723

THEMENHEFT

Migration und Film

herausgegeben von

Christoph Rass und Melanie Ulz

Inhalt

<i>Christoph Rass und Melanie Ulz</i> Migrationsforschung und Film. Interdisziplinäre Perspektiven	7
<i>Alexandra Karentzos</i> Weben und Verweben. Zur Ästhetik der Migration in Angela Melitopoulos' Video ›Passing DRAMA‹.....	21
<i>Isabel Dzierson</i> Caught in Transit - ›Illegal Migration‹ and the Border Crossing as an Experience in European Film Documentaries.....	35
<i>Alexander Friedman</i> ›Ich vermisse den KGB‹. Jüdisch-sowjetische Emigranten in den USA im Spiegel des sowjetischen Fernsehens	51
<i>Barbara Laubenthal</i> History as a Resource: The Movie ›Indigènes‹ and the Debate on Integration in France.....	77
<i>Yumin Li</i> Anna May Wong als Grenzgängerin des Weimarer Kinos.....	96
Die Autorinnen und Autoren	123

Christoph Rass und Melanie Ulz

Migrationsforschung und Film. Interdisziplinäre Perspektiven

Im Jahr 1898 veröffentlichte Bolesław Matuszewski in Paris die revolutionäre Idee einer »nouvelle source de l'histoire«. ¹ Als einer der ersten professionellen Kameralaute der Welt forderte er die Einrichtung spezieller Archive zur Aufbewahrung des kinematographischen Materials als historische Quelle. Im Jahr zuvor hatte eine von ihm anlässlich eines Staatsbesuchs des französischen Präsidenten Félix Faure bei Zar Nikolaus II. in St. Petersburg angefertigte Filmaufnahme einen Streit zwischen Deutschland und Frankreich über die Frage, ob Faure bei seiner Ankunft der russischen Fahne eine Ehrenbezeugung erwiesen hatte, zugunsten der Französischen Republik entschieden. ² Fasziniert von den Möglichkeiten, die sich durch die technische Herstellung des bewegten Bildes eröffneten, argumentierte Matuszewski nun zwar vollkommen positivistisch im Glauben an die Objektivität gefilmter Szenen als mimetisches Abbild von Vergangenen. Gleichwohl hat sich seine Vision in vielerlei Hinsicht erfüllt: Selbstverständlich gibt es heute Archive, die sich der Bewahrung filmischer Dokumente widmen. Zugleich hat sich neben Film- und Medienwissenschaften ein breites Spektrum von Disziplinen das bewegte Bild als Untersuchungsgegenstand zu eigen gemacht und unseren Umgang mit solchen Materialien beträchtlich verfeinert. Nicht mehr die Vorstellung abgebildeter Geschichte oder Gegenwart, sondern Entstehung, Wirkung und Bedeutung filmischer Narration – über alle Genres hinweg – stehen heute im Mittelpunkt des Interesses. Film ist im 20. Jahrhundert zu einem Schlüsselmedium der Reflexion und Interpretation gegenwärtiger wie historischer, individueller wie kollektiver Erfahrung geworden. ³

1 Boleslaw Matuszewski, A New Source of History. The Creation of a Depository for Historical Cinematography, in: Scott MacKenzie (Hg.), Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology, Berkeley, CA 2014, S. 520–523.

2 Magdalena Mazaraki, Boleslaw Matuszewski. Photographe et opérateur de cinéma, in: 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 44. 2004, S. 47–65.

3 »Film« wird im Folgenden als Oberbegriff verwendet, unter dem eine Vielzahl von Genres und Gattungen des bewegten Bildes zusammengefasst werden; siehe dazu Andrew Spicer, Film and Visual Culture, in: Ian Heywood/Barry Sandywell (Hg.), The Handbook of Visual Culture, London 2012, S. 480–499.

Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive war der Umgang mit filmischen Materialien indes durchaus lange Zeit geprägt durch die Illusion von der unverstellten Präsenz des historischen Ereignisses im Bildmedium, ähnlich wie es Matuszewski mit Blick auf den frühen Film Ende des 19. Jahrhunderts formuliert hatte. Eine Folge dieser Vorstellung war der vorwiegend illustrative Einsatz des dokumentarischen Bildes bzw. Films oder eine Interpretation im Sinne einer ›Historischen Bildkunde‹ als Abbild von Sachverhalten. Erst die *visual history* ebnete der Geschichtswissenschaft seit den 1990er Jahren den Zugang zu einem Ansatz, der den Konstruktionscharakter visueller Medien anerkennt und für die eigene Disziplin einen grundlegenden Perspektivwechsel forderte.⁴ Diese Wendung reagierte auf das ›visuelle Zeitalter‹, mitsamt seinem seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unausgesetzten technischen Fortschritt sowie der unaufhörlich voranschreitenden Reproduktion und Distribution visueller Medien.⁵ Die *visual history*⁶ überträgt ihren Ansatz inzwischen dezidiert auch auf das bewegte Bild⁷ und fasst neben dokumentarischen Aufnahmen zunehmend auch künstlerische und populärkulturelle Filme als bedeutende Zeugnisse über gesellschaftliche Befindlichkeiten ins Auge.⁸

Dies erfordert eine Annäherung an die kulturwissenschaftlich orientierte Bild- bzw. Filmwissenschaft und deren Befunde über das Verhältnis von Wirklichkeit und visueller Repräsentation. Rey Chow verdeutlicht diese Relation am Beispiel von Wim Wenders ›Die Gebrüder Skladanowsky‹.⁹ Die filmische Hommage an die Pioniere des bewegten Bildes macht deren Faszination von den technischen und visuellen Möglichkeiten des Kinos nachvoll-

4 Jens Jäger, *Fotografie und Geschichte (Historische Einführungen, Bd. 7)*, Frankfurt a.M. 2009; Heike Talkenberger, *Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle; methodische Überlegungen zur historischen Bildkunde*, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 21. 1994, H. 3, S. 289–313; Rainer Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle*, in: *Historische Zeitschrift*, 243. 1986, S. 91–100.

5 Gerhard Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006; ders., *BilderMACHT. Studien zur ›Visual History‹ des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013; ders., *Das Jahrhundert der Bilder, Bd II. 1949 bis heute*, Bonn 2009; ders., *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*, Bonn 2011.

6 Zum Begriff siehe ursprünglich Gerhard Jagschitz, *Visual History*, in: *Das audiovisuelle Archiv*, 29/30. 1991, S. 23–51.

7 Christine Brocks, *Bildquellen der Neuzeit*, Paderborn 2012.

8 Gerhard Paul, *Zwischen Auschwitz und Abu Ghraib. Politische Bilder im Diskurs der ›Visual History‹*, in: Hubert Locher/Adriana Markantonatos (Hg.), *Reinhart Koselleck und die politische Ikonologie (Transformationen des Visuellen, Bd. 1)*, Berlin 2013, S. 110–123, siehe dazu auch Andreas Sommer, »Da kommt das Bild aus dem Film«. Eine empirische Studie zur Rezeption und Wirkung von Historienfilmen, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 64. 2013, H. 7/8, S. 427–440.

9 Wim Wenders, *Die Gebrüder Skladanowsky (A Trick of Light)*, Leipzig 1995.

ziehbar, unterstreicht vor allem aber drei für den frühen Film entscheidende Zusammenhänge, die das Verhältnis des Publikums zu diesem Medium stark geformt haben: (1) Die konstitutive Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit erzeugte eine bis dahin nicht gekannte Präsenz, die einen Realismus behauptet, der mit dem Leben konkurriert. Dieser Zusammenhang wird in Wenders' Film durch die Figur des Onkel Eugen verdeutlicht. Für die Tochter von Max Skladanowsky ›wohnt‹ er während seiner Abwesenheit in einer Filmdose und bleibt durch das Abspielen des Films präsent. (2) Davon ausgehend, dass Identitätskonstruktionen in Repräsentationsmedien festgeschrieben werden, stellt diese illusorische Präsenz abwesender Personen, Dinge oder Orte eine nachhaltige Herausforderung für kulturelle Aushandlungsprozesse dar. (3) Im Kontext der komplexen Beziehung zwischen Film und Publikum finden diese kulturellen Aushandlungsprozesse immer unter den Bedingungen hegemonialer Deutungsmuster statt.¹⁰

Das bedeutet, Filme, wie visuelle Medien überhaupt, sind seit ihren Anfängen, von ihrer Hervorbringung bis zu ihrer Rezeption, zentraler Bestandteil der Subjektbildung, wobei ihnen nicht zuletzt abgeleitet von ihrem Stellenwert in einer stark visuell determinierten Kultur beträchtliche Wirkungsmacht zugeschrieben werden kann.¹¹ Für eine machtkritische Perspektive auf diese Zusammenhänge kann sich die Geschichtswissenschaft auf theoretische Zugänge beziehen, die aus dem Ineinandergreifen von *gender* bzw. *postcolonial* und *cultural* bzw. *visual studies* resultieren.¹² Filme unterschiedlicher Genres tragen demzufolge wesentlich zur Interpretation von Wirklichkeit und damit nicht zuletzt auch zur Wahrnehmung von Migrantinnen und Migranten bei. Sie sind an der Aushandlung von Identitätskonstruktionen beteiligt, indem sie gängige Vorstellungen des Eigenen und des Fremden sowohl reproduzieren und verfestigen als auch modifizieren, transformieren und verändern können. Vielfach tragen Filme auf diese Weise zu einer als hegemonial verstehbaren Wirklichkeitswahrnehmung bei.¹³ Denn das visuelle Feld wird allgemein formuliert durch eine Vielzahl von Migrationsregimen strukturiert, die zumeist dem Machterhalt einer kulturspezifisch

10 Rey Chow, Film und kulturelle Identität, in: Bettina Dennerlein (Hg.), Identitäten in Bewegung. Migration im Film, Bielefeld 2011, S. 19–34.

11 Bettina Dennerlein/Elke Frietsch, Einleitung, in: ebd., S. 7–18.

12 Nora Sternfeld, Licht und Schatten. Fotografie, die kuratorische Funktion und die Politik der Wahrheit, in: dies./Luisa Ziaja (Hg.), Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 4), Wien/Berlin 2010, S. 23–38.

13 Zur Erweiterung des Konzepts von Clifford (James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA 1997) siehe Nora Sternfeld, Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft, Wien 2013.

gesetzten Norm zuspiesen bzw. diese Normierung unentwegt produzieren. Die allen Differenzkonstruktionen inhärente Relationalität spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Der Blick der Kamera trägt dazu bei, Migrantinnen und Migranten als gesellschaftlich ›Andere‹ hervorzubringen. Die hegemoniale Norm der Aufnahmegesellschaft blieb dabei in der Vergangenheit meist unhinterfragt, ähnlich wie etwa *whiteness* erst über die Repräsentation von *blackness* als »selbstverständlich und normal« entsteht. Die »Last der Differenz« wird dabei den Anderen »aufgebürdet«. ¹⁴

Die kritische Analyse des Mediums Film hat sich für die interdisziplinäre Migrationsforschung ¹⁵ insofern als weiterführend erwiesen, als ihre Kernfragen nach Ursachen und Verlaufsmustern von Wanderungsbewegungen sowie nach den von ihnen ausgelösten Prozessen in Herkunfts- und Zielgesellschaften Gegenstände intensiver, konfliktreicher und von starken Asymmetrien gekennzeichneter inner- und intergesellschaftlicher Aushandlungsprozesse sind, die nicht zuletzt auch visuell und im Medium Film ausgetragen werden. Die Visualität von Migration hinsichtlich ihrer Hervorbringung, Konfiguration und Wirkung zu verstehen, rückt damit unter die wesentlichen Zielsetzungen geschichtswissenschaftlicher wie gegenwartsbezogener Analysen auf.

Diesem Befund trägt das Forschungsprogramm zur ›Produktion von Migration‹ des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien der Universität Osnabrück Rechnung, das die Wahrnehmung und Deutung von Migration und Integration bzw. dadurch induzierter Prozesse in den Blick nimmt. ¹⁶ Der Untersuchung medialer Bild- bzw. Filmproduktion unterschiedlichster Genres und Gattungen hinsichtlich ihrer Wirkung auf solche Aushandlungen kommt in diesem Zusammenhang wachsender Stellenwert zu. Der am IMIS zur Umsetzung gewählte spezifische Zugriff ist gekennzeichnet durch eine Verbindung von Historischer Migrationsforschung ¹⁷ und kunsthistorischer Bildwissenschaft. ¹⁸ Er will das Potenzial einer *visual history*

14 Sigrig Schade/Silke Wenk, Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld (Studien zur visuellen Kultur, Bd. 8), Bielefeld 2011, S. 115.

15 Christa Markom, Geschichte der Migrationsforschung. Interdisziplinäre Verflechtungen, in: Maria Six-Hohenbalken (Hg.), Anthropologie der Migration. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte, Wien 2009, S. 29–49.

16 Im Januar 2015 ist das am IMIS angesiedelte Graduiertenkolleg ›Die Produktion von Migration‹ angelaufen.

17 Konturiert durch Klaus J. Bade, Sozialhistorische Migrationsforschung, in: ders., Sozialhistorische Migrationsforschung (Studien zur historischen Migrationsforschung, Bd. 13), Göttingen 2004, S. 13–26; ders., Historische Migrationsforschung, in: ebd., S. 27–48.

18 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien, Marburg 2010.

in enger Verzahnung mit den Möglichkeiten einer von den *gender* und *post-colonial studies* abgeleiteten machtkritischen Bildanalyse für einen interdisziplinären Ansatz produktiv machen und zugleich einen offenen Dialog mit den Theorien, Methoden und Ansätzen benachbarter Fächer führen.¹⁹ Ziel ist es, die Wirkung des Visuellen in Migrationsregimen zu erschließen.²⁰ Im Zentrum der Analyse des bewegten und unbewegten Bildes steht dabei die Frage nach der Art und Weise, in der Migration visualisiert und kontextualisiert wird, wie Akteure sie dadurch konfigurieren, welchen Blickregimen sie unterliegt und welche Bedeutungsebenen sich daraus ableiten lassen.

Solche Fragen sind aus der Perspektive der Migrationsforschung entlang unterschiedlicher Gattungen von Bildquellen durchaus bereits intensiv bearbeitet worden. Es liegen daher erste Vorschläge zu spezifischer Theorie- und Methodenbildung sozialwissenschaftlicher oder auch kulturwissenschaftlicher Provenienz vor.²¹ Diese stützen sich auf ein expandierendes Feld von Einzelstudien, das durch empirische Arbeiten²², künstlerische Interventionen²³ und kulturwissenschaftliche Analysen²⁴ abgesteckt wird. Auch eine

19 Interdisziplinäre und transnationale Reflexion wird in der Migrationsforschung zu Recht immer wieder eingefordert; Michael Bommers, Nationale Paradigmen der Migrationsforschung, in: ders., Migration und Migrationsforschung in der modernen Gesellschaft (IMIS-Beiträge, H. 38), Osnabrück 2011, S. 15–52.

20 Nancy Wood/Russell King, Media and Migration. An Overview, in: dies. (Hg.), Media and Migration. Constructions of Mobility and Difference (Routledge Research in Cultural and Media Studies, Bd. 8), London/New York 2001, S. 1–22, Locher/Marquantonatos (Hg.), Reinhart Koselleck und die politische Ikonologie.

21 Steven J. Gold, Using Photography in Studies of International Migration, in: ders./Stephanie J. Nawyn (Hg.), Routledge International Handbook of Migration Studies, London/New York 2013, S. 530–542; Silke Wenk/Rebecca Krebs, Analysing the Migration of People and Images. Perspectives and Methods in the Field of Visual Culture, in: Robin Cohen/Gunvor Jónsson (Hg.), Migration and Culture, Cheltenham 2011, S. 260–291; siehe dazu ferner die Beiträge in Kerstin Brandes (Hg.), Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen, Marburg 2011; Susan Ball/Chris Gilligan, Visualising Migration and Social Division. Insights from Social Sciences and the Visual Arts 2010 oder allgemeiner auch Regula Valérie Burri, Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen, in: Zeitschrift für Soziologie, 37. 2008, H. 4, S. 342–358.

22 So beispielsweise David Bacon, Communities Without Borders. Images and Voices from the World of Migration, Ithaca, NY 2006; Liam Connell, The Worker as Relevant: Imagining Embodied Labor in Contemporary Visualizations of Migration, in: Social Text, 2012, H. 111, S. 1–20, Christine Bischoff/Francesca Falk/Sylvia Kafehsy (Hg.), Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics (Image, Bd. 9), Bielefeld 2010.

23 Siehe exemplarisch aus dem deutschsprachigen Raum Julia Baier, Lebensarten. Foto-Essays zu Migration und Integration. Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2003 und Burcu Dogramaci (Hg.), Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven (Image, Bd. 52), Bielefeld 2013.

visual history der Migration entwickelt sich langsam und reflektiert in wachsendem Maß einen Methodenmix beim Umgang mit Bildquellen.²⁵ Film und Video sind in diesem Zusammenhang als Untersuchungsgegenstände bereits stark in Arbeiten präsent, die sich mit dem Verhältnis von Migration und (Print-)Medien sowie insbesondere mit deren Wirklichkeitskonstruktionen und ihrer Rezeption befassen.²⁶

Das vorliegende Heft der IMIS-Beiträge unternimmt von diesem Standpunkt ausgehend eine Sondierung des hier konturierten Forschungsfeldes, deren Erträge die Analyse des Mediums Film in der Migrationsforschung weiter anregen möchten. Seine Texte tragen exemplarisch Antworten auf die Frage vor, unter welchen Vorzeichen Filme über Migration in bestimmten zeitlichen Kontexten und sich wandelnden Medienformaten entstehen, welchen Einfluss migrantisch geprägte Gesellschaften darauf ausüben oder wie sie dadurch beeinflusst sind. Letztendlich geht es hier um die Frage, wie Filme Bedeutung produzieren, indem sie Wirklichkeit konstruieren und interpretieren.²⁷ Die Beiträge unterstreichen die Erkenntnis, dass visuelle Repräsentationen über kulturelle Sphären hinweg, insbesondere wenn zwischen diesen asymmetrische Machtbeziehungen bestehen, stets Stereotype (re-)produzieren.²⁸ Solche Repräsentationen aber erweisen sich im visuellen Feld als konstitutiv für Praktiken, über die in Gesellschaften Inhalte kommuniziert werden, sich verbreiten und verfestigen. Diese Praktiken werden in der Forschung vielfach als das verbindende Element in der Beziehung

-
- 24 Bedeutend Mieke Bal/Miguel Á. Hernández-Navarro (Hg.), *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency* (Thamyris Intersecting: Place, Sex, and Race, Nr. 23), Amsterdam 2011.
 - 25 Siehe exemplarisch Veit Didczuneit, *Der »Vorzeigegastarbeiter«*. Die Begrüßung des millionsten Gastarbeiters als Medienereignis, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*. Bd. II, 2008, S. 306–313, Anna Pegler-Gordon, *In Sight of America. Photography and the Development of U.S. Immigration Policy* (American Crossroads, Bd. 28), Berkeley 2009.
 - 26 So etwa Hans-Bernd Brosius/Frank Esser, *Eskalation durch Berichterstattung? Massenmedien und fremdenfeindliche Gewalt*, Opladen 1995; Christoph Butterwegge/Gudrun Hentges (Hg.), *Massenmedien, Migration und Integration. Herausforderungen für Journalismus und politische Bildung* (Interkulturelle Studien, Bd. 17), 2. Aufl. Wiesbaden 2006; Rainer Geißler/Horst Pöttker (Hg.), *Integration durch Massenmedien. Medien und Migration im internationalen Vergleich* (Medienumbrüche, Bd. 17), Bielefeld 2006; Wolfgang Gieler/Florian Beißwanger, *Migranten im medialpolitischen Spannungsfeld. Verzerren Politik und Medien das Bild von Migranten in der öffentlichen Wahrnehmung?* (Studien zur Migration, Bd. 2), Bonn 2012; Matthias Thiele, *Flucht, Asyl und Einwanderung im Fernsehen*, Konstanz 2005.
 - 27 Peter Holzwarth, *Migration im Film*, in: Björn Maurer/Petra Reinhard-Hauck/Jan-René Schluchter (Hg.), *Medienbildung in einer sich wandelnden Gesellschaft*. Festschrift für Horst Niesyto, München 2013, S. 57–88.
 - 28 Rey Chow/Paul Bowman, *The Rey Chow Reader*, New York 2010.

zwischen Dingen, Konzepten und Zeichen erkannt, die gemeinsam zur Bedeutungsproduktion beitragen.²⁹

Einerseits lässt sich beim Aushandeln von Partizipation und Identität die Visualisierung von Migration und/oder Integration unter spezifischen Blickregimen daher als eine Machtstrategie der Deutungshoheit interpretieren, die bestimmt, was wie gesehen werden kann, und bestimmte Sichtweisen vorgibt.³⁰ Nicht zuletzt die große Bedeutung von Film bzw. des Visuellen bei der Institutionalisierung der Abwehr von Zuwanderung bestätigt immer wieder diesen Zusammenhang.³¹ Offener formuliert ist Sichtbarkeit ein zentraler Faktor politischer Repräsentation, da Sichtbarmachung die (symbolische) Verschiebung von Machtverhältnissen zur Folge haben kann und eine angemessene Interessenvertretung in der (kulturellen und politischen) Öffentlichkeit verspricht. Sichtbarkeitspolitiken können demnach auch als Aushandlungsprozesse verstanden werden, über die Anerkennung marginalisierter Gruppen verhandelt oder symbolische und gesellschaftliche Teilhabe mit dem Ziel einfordert wird, eine gerechtere Verteilung von Macht und Ressourcen zu erreichen.³²

Mit diesem Anliegen fordern andererseits Akteure mit eigener Migrationserfahrung als Macherinnen und Macher, Protagonistinnen und Protagonisten bzw. Publikum von Filmen die Reproduktion hegemonialer Ordnungsvorstellungen zunehmend heraus. So stellt das Phänomen Migration mit seinen Erschütterungen von Gewissheiten in Herkunfts- und Zielkontexten beispielsweise die Identitätskonstrukte nationalstaatlich formierter Gesellschaften in Frage und reklamiert Neuaushandlungen.³³ Akteure der daraus entstehenden Kontakt- oder Konfliktzonen können über Filme also ebenso eine Bestätigung dieser Deutungen reproduzieren wie diese durch-

29 Stuart Hall, *The Work of Representation*, in: ders. (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 2009, S. 13–74; Schade/Wenk, *Studien zur visuellen Kultur*, S. 110f.

30 Marion von Osten, *Eine Bewegung der Zukunft. Die Bedeutung des Blickregimes der Migration für die Produktion der Ausstellung Projekt Migration*, in: *Transit Migration Forschungsgruppe (Hg.), Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld 2007, S. 169–185.

31 Dazu sehr früh und exemplarisch Wu Cheng-tsu (Hg.), »Chink«. *A Documentary History of Anti-Chinese Prejudice in America*, New York 1972 sowie aktuell Naomi Greene, *From Fu Manchu to Kung Fu Panda: Images of China in American Film*, Honolulu 2014.

32 Schade/Wenk, *Studien zur visuellen Kultur*, S. 104–107.

33 Daniela Berghahn/Claudia Sternberg, *Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*, in: dies. (Hg.), *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Basingstoke 2010, S. 12–49 sowie Marie-Hélène Gutberlet/Sissy Helff (Hg.), *Die Kunst der Migration*, Bielefeld 2011.

kreuzen, um alternative Narrative hervorzubringen oder eine hybride Position des ›Dazwischen‹ einzunehmen.³⁴

Dieser Prozess ist für Gesellschaften, die über längere Zeiträume hinweg Abwanderung erfahren, bereits exemplarisch erforscht. Dabei zeigt sich, dass deren Filmproduktion die Komplexität und Entwicklung von Migrationsverhältnissen und Formen gesellschaftlicher Reaktionen durchaus spiegelt. Film greift dabei Nuancierungen oder Verschiebungen von Selbst- und Fremdwahrnehmung auf und erzählt aus der jeweiligen Gegenwart Migrationsgeschichte stets auf eine spezifische Art und Weise.³⁵ Über die Zeit entstehen neue Variationen selektiver Erinnerung und Reproduktion, die über die Genres filmischen Schaffens unter jeweils spezifischen Rahmenbedingungen hervorgebracht werden.³⁶ Zugleich lassen fortdauernde Migrationen komplexe Beziehungen zwischen der Filmproduktion einer Herkunftskultur und derjenigen mit ihr verbundener Diasporakulturen wachsen, die von großer Bedeutung für gegenseitiger Wahrnehmungen und die Aushandlung von Identitäten sein können.³⁷

Auch in Gesellschaften, die sich in hohem Maße als durch Einwanderung konstituiert sehen, wie etwa in Kanada, Australien oder den USA, spielen filmische Repräsentationen des Phänomens eine große Rolle, lange bevor Minderheiten überhaupt in der Lage sind, sichtbare Beiträge in diesem Diskurs zu platzieren.³⁸ So ist etwa am Beispiel Australiens bereits sehr gut untersucht, wie offizielle und offiziöse Dokumentarfilme über Einwanderung ein Identitätsnarrativ konstruiert haben, ohne sich reflektierend mit dem eigentlichen migrationsbedingten gesellschaftlichen Wandel auseinander zu setzen.³⁹ Auch mit Blick auf Europa ist die Aushandlung von Identität zwi-

34 Enrica Capussotti, *Movable Identities. Migration, Subjectivity and Cinema in Contemporary Italy*, in: *Modern Italy*, 14. 2009, H. 1, S. 55–68.

35 Dies zeigt Deveny am Beispiel des spanischen Kinos; Thomas G. Deveny, *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*, Lanham 2012.

36 Jochen Mecke/Hubert Pöppel/Ralf Junkerjürgen (Hg.), *Deutsche und Spanier. Ein Kulturvergleich*, Bonn 2012.

37 Christiane Brosius, *The Scattered Homelands of the Migrant. Bollywood in South Africa*, in: Raminder Kaur/Ajay J. Sinha (Hg.), *Bollywood. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, London 2005, S. 207–239 oder auch Maria S. Arbeláez, *Low Budget Films for Fronterizos and Mexican Migrants in the United States*, in: *Journal of the Southwest*, 43. 2001, S. 637–657.

38 Am Beispiel des US-amerikanischen Kinos erweitert Robert C. Allen die Diskussion auf die ein- und ausschließende Produktion eines spezifischen Filmpublikums; Robert C. Allen, *Relocating American Film History. The ›Problem‹ of the Empirical*, in: *Cultural Studies*, 20. 2006, S. 48–88.

39 Liangwen Kuo, *Migration Documentary Films in Post-war Australia*, Amherst, NY 2010; Olivia Khoo/Belinda Smail/Audrey Yue, *Transnational Australian Cinema. Ethics in the Asian Diasporas*, Langham 2013.

schen hegemonialen Vorstellungen bzw. Prägungen, die das Eigene und das Andere konfigurieren, und Filmen aus Diasporakulturen bzw. von Migrantinnen und Migranten bereits Gegenstand neuerer Forschungen.⁴⁰

Diese finden bei ihrer Suche nach Migrantinnen und Migranten als Produzierende, Akteure und Publikum von Film Anschluss an Studien zur Migrationsgeschichte der USA, die nachvollziehbar machen, wie Einwanderungsgesellschaften in ihrem Filmschaffen zunächst Stereotype und Vorurteile gegenüber Migrantinnen und Migranten reproduzieren, während das Wanderungsgeschehen zunehmend die Entstehungsbedingungen und die Rezeptionskontexte von Film zu beeinflussen beginnt.⁴¹ Dabei wird der Übergang erkennbar, von einer Konfrontation zwischen Zuwanderern und den filmisch reproduzierten Haltungen der sie aufnehmenden Gesellschaften, zur filmischen Reflexion über diesen Prozess bis hin zu einer eigenständigen Perspektive migrantischen Films, der als *accented film* schließlich Teil neukonstituierter bzw. neu ausgehandelter Identität werden kann.⁴² Eine Analyse solcher Zusammenhänge muss für die wachsende Heterogenität von Filmschaffenden und Filmpublikum sensibel sein, um Bedeutungszuschreibungen zu entschlüsseln sowie Hervorbringungsprozesse nachzuvollziehen,

40 Yosefa Loshitzky, *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Bloomington, IN 2010.

41 Siehe exemplarisch Michael Paul Rogin, *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley/Los Angeles 1998, Lee Lourdeaux, *Italian and Irish Filmmakers in America. Ford, Capra, Coppola, and Scorsese*, Philadelphia 1990, Desirée J. Garcia, *The Migration of Musical Film from Ethnic Margins to American Mainstream*, New Brunswick, NJ 2014.

42 Siehe in Auswahl Nicholas John Cull/David Carrasco, Introduction: Footsteps in the Wind, in: dies./Robert M. Young (Hg.), *Alambrista and the U.S.-Mexico Border. Film, Music, and Stories of Undocumented Immigrants*, Albuquerque 2004, S. 1–9; Paul Grainge/Mark Jancovich/Sharon Monteith (Hg.), *Film Histories. An Introduction and Reader*, Edinburgh 2007; Raphael Obotama, *Immigrants' Pilgrimage and Imaginations: The Cinematic Portrayals of African Immigrants in Movies*, in: Toyin Falola/Niyi Afolabi (Hg.), *Trans-Atlantic Migration. The Paradoxes of Exile*, New York 2008, S. 97–116, Ortrud Gutjahr, *Migration in die Ungleichzeitigkeit: Faith Akins Gegen die Wand und die Wende im deutsch-türkischen Film*, in: Waltraud Wende (Hg.), *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld 2009, S. 225–249; Daniela Berg-hahn, *No Place like Home? Or Impossible Homecomings in the Films of Fatih Akin*, in: *New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, 4. 2007, H. 3, S. 141–157 sowie Capussotti, *Movable Identities und Bernadette Luciano/Susanna Scarparo, Gendering Mobility and Migration in Contemporary Italian Cinema*, in: *The Italianist*, 30. 2010, S. 165–182.

die nicht mehr auf eine Rezeption in *einem* kulturellen Rahmen zielen, sondern gleichzeitig auf Herkunfts- und Zielkontexte von Migration.⁴³

Die Anerkennung der großen Bedeutung von Filmen bei der ›Produktion von Migration‹, die ebenso zur *critical lense*⁴⁴ einer Beobachtung von Aushandlungsprozessen wie zu Akten der Aushandlung selbst werden, erfordert jedoch neben einer ganzheitlichen Analyse der Narrative des ›Migrationsfilms‹ und des prinzipiellen Einsatzes filmischer Mittel⁴⁵ sowie einer Auseinandersetzung mit Sprache im Kontext von Migration und Film⁴⁶ ein Nachdenken über spezifische Visualisierungsstrategien.⁴⁷ So wird beispielsweise gerade erst anhand der (Un-)Sichtbarkeit undokumentierter Migrantinnen und Migranten die Sichtbarkeitspolitiken inhärente Ambivalenz offensichtlich.⁴⁸ Die ästhetischen Praktiken, mit denen Filmemacherinnen und Filmemacher Migrantinnen und Migranten im Dokumentarfilm vor Identifizierung schützen (indem sie etwa ihre Gesichter unkenntlich machen), rekurren auf visuelle Strategien der Entsubjektivierung, Marginalisierung und Kriminalisierung, während die Offenlegung der Identität einem visuell gestützten, staatlichen Kontrollsystem zuspiesen würde, was Verfolgung und Ausweisung zur Folge haben könnte. Sichtbarkeit kann demzufolge sowohl ein Instrument im Kampf um politische Partizipation als auch ein Instrument der Herrschaftsstabilisierung sein, mit dem Normabweichungen und Regelverstöße kontrolliert werden. Eine erhöhte Sichtbarkeit von migrationspezifischen Phänomenen führt daher nicht automatisch zu mehr politischem Einfluss von Migrantinnen und Migranten, denn das visuelle Feld wird durch eine Vielzahl von Akteuren hervorgebracht, die eine bestimmte Sicht auf Migration unentwegt behaupten und diese nur sehr langsam transformieren.

43 Angelica Fenner, Turkish Cinema in the New Europe: Visualizing Ethnic Conflict in Sinan Cetin's Berlin in Berlin, in: Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 15. 2000, S. 105–149.

44 Jean-Anne Sutherland/Kathryn Feltey (Hg.), Cinematic Sociology. Social Life in Film, 2. Aufl. Thousand Oaks, CA 2013.

45 Gutjahr, Migration in die Ungleichzeitigkeit.

46 Verena Berger/Miya Komori, Introduction: Moving Pictures from a Modern Babel, in: dies. (Hg.), Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain, Wien 2010, S. 7–12.

47 Olaf Berg, Das unsichtbare Bild. Illegalisierte Migration im Film, in: Leben in der Illegalität. Ein Dossier, hg.v.d. Herinrich-Böll-Stiftung (Schriften zur Demokratie, Bd. 5), Berlin 2008, S. 18–32, hier S. 28.

48 Olaf Berg/Helen Schwenken, Masking, Blurring, Replacing: Can the Undocumented Migrant Have a Face in Film?, in: Bischoff/Falk/Kafehsy (Hg.), Images of Illegalized Immigration, S. 111–127; Johanna Schaffer, Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung (Studien zur visuellen Kultur, Bd. 7), Bielefeld 2008 sowie Martina Tißberger (Hg.), Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus, Frankfurt a.M. 2006.

Eine interdisziplinäre Migrationsforschung kann beim Nachdenken über das Visuelle in Diskursen ikonografische und kontextualisierende Analysen miteinander verbinden und dabei ebenso an die *visual and culture studies* wie an die *visual history* anschließen. Diese Leitidee hat den Inhalt des vorliegenden Bandes der IMIS-Beiträge bestimmt. Maßgeblich für die Auswahl der Texte war das Bestreben der Autorinnen und Autoren, unterschiedliche Akteure im Medium Film beim Hervorbringen von Visualisierungsstrategien im Kontext von Migration zu beobachten und die so erzeugten Bilder und Narrative auf Inhaltzuschreibungen und Deutungen zu befragen. Die Kombination unterschiedlicher fachlicher Ansätze, die sich in Fallstudien erproben, soll dabei zur Reflexion über Theorieangebote und ihre Potenziale anregen und zeigen, wie diese in unterschiedlichen Disziplinen verschränkt fruchtbar gemacht werden können.

Zugleich ist die nun vorliegende Sammlung von Aufsätzen über die Repräsentation von Migration im Film Teil eines Arbeitszusammenhangs am IMIS, der sehr unterschiedliche visuelle Materialien erschließen will. Das breite Echo auf einen daraus hervorgegangenen *call for papers* aus dem Jahr 2014 hat gezeigt, dass sich die Visualität von Migration in den vergangenen Jahren zu einem sehr lebendigen Forschungsfeld entwickelt hat, zu dem junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus vielen Disziplinen beitragen. Die eingegangenen Themenvorschläge haben unterstrichen, dass neben den vielfach im Vordergrund stehenden (Presse-)Fotografien, Karikaturen oder anderen Bildmaterialien vor allem auch Film zu einem wichtigen Gegenstand geworden ist, der weit über die Filmwissenschaften oder die *visual and cultural studies* hinaus in der Migrationsforschung zur Kenntnis genommen und befragt wird. Die Ausgliederung der angenommenen Manuskripte, die sich mit Migration und Film befassen, in ein eigenständiges Themenheft der IMIS-Beiträge reagiert auf diese Dynamik. Es handelt sich gleichwohl um eine Exploration, die kein systematisches Panorama bieten kann, sondern aktuelle Forschungen aufgreift, um diese ebenso punktuell wie fachübergreifend sichtbar zu machen und zur Diskussion zu stellen.

Wie denken Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen über die visuelle Produktion von Migration nach? Was kann die Migrationsforschung von den dabei entwickelten Ideen, Konzepten, Theorien und Methoden lernen? Wie weit haben diese Prozesse bereits die Perspektiven der Migrationsforschung verändert und welche Konsequenzen ergeben sich für deren Interdisziplinarität? Einige Antworten auf solche Fragen will das Heft beitragen, indem es fünf sehr unterschiedliche Stimmen aus aktuellen Überlegungen und Forschungsprojekten zusammenbringt. Vertreten sind dabei Autorinnen und Autoren der Kunstgeschichte, Interkulturellen Studien, Geschichtswissenschaft, Politikwissenschaft und Filmwissenschaft bzw. der kulturwissenschaftlichen *gender studies*, die sich aus ihrer

jeweiligen fachlichen Perspektive mit dem Beitrag von Filmen zu Diskursen über Migration auseinandersetzen. Dabei richten die Beitragenden ihr Analyseinstrumentarium auf zentrale Gattungen des Mediums, wie Spielfilm, Film- und Fernsehdokumentation oder künstlerisches Video, mit dem Ziel, die Visualisierung von Migration nicht nur aus der jeweiligen fachlichen Perspektive zu beleuchten, sondern auch für ein interdisziplinäres Publikum zugänglich zu machen.

Alexandra Karentzos eröffnet den Band mit ihrer Analyse des experimentellen Videos ›Passing DRAMA‹ (1999) von Angela Melitopoulos. Die Künstlerin befragt darin die mündlich überlieferten Flucht- bzw. Migrationserzählungen ihrer Familie, insbesondere ihres Vaters, auf das Verhältnis von Geschichte und Geschichten. Dabei macht sie das Weben zu einem zentralen visuellen Motiv ihres Films, das zur Metapher für die sich überlagernden Erzählebenen wird und so die Struktur des Erzählens im Video selbst reflektiert. Karentzos arbeitet über ein poststrukturalistisches Verständnis von Text, Textil und Textur heraus, wie die ästhetischen Verfahren des Videos Migration repräsentieren und erzählerisch sichtbar machen. Migrationsgeschichte löst sich in ›Passing DRAMA‹ in eine Vielzahl von Orten, Zeiten und Perspektiven auf und spiegelt sich gerade in dieser Diffusion. Zugleich macht der Beitrag deutlich, wie das Video die Konstruktion von kultureller Identität in Wechselwirkung mit den Migrationserfahrungen der Protagonistinnen und Protagonisten verhandelt und problematisiert.

Isabel Dzierson diskutiert im zweiten Beitrag drei zeitgenössische europäische Dokumentarfilme: ›Hotel Sahara‹ von Bettina Haasen (D, 2008), ›Little Alien‹ von Nina Kusturica (A, 2009) und ›La Forteresse‹ von Fernand Melgar (CH, 2008). Ihr Text verfolgt die ästhetische Aushandlung eines neuen europäischen Grenzregimes im Kontext von irregulärer Migration über das Medium Film. Im Zentrum stehen dabei aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive Regie-Konzepte sowie filmtechnische Besonderheiten, mit denen Narrative von Grenzen und Grenzüberschreitungen visuell in einen weiter gefassten Rahmen europäischer Grenzdiskurse eingeordnet werden. Diesem Ansatz folgend fragt die Autorin nach der Repräsentation unterschiedlicher Dimensionen von Grenze und nach der Konstruktion der Figur des Migranten. Sie kommt zu dem Schluss, dass die ausgewählten Filme ›illegale‹ Migrantinnen und Migranten als Figuren im Zustand eines anhaltenden Transits zeichnen, der von der Erfahrung in den Grenzregionen der Europäischen Union bis zu langwierigen Asylverfahren reicht. Dzierson kann aufzeigen, dass der von Unsicherheit und der Erfahrung des Wartens geprägte Übergang zum zentralen Stilmittel dieser ganz unterschiedlichen Filme wird, das die ästhetische Erfahrung der Filme und die Wahrnehmung des Publikums prägt.

Der Historiker **Alexander Friedman** widmet sich in seinem Beitrag dem US-amerikanischen Dokumentarfilm ›The Russians Are Here‹ (1983) und der Instrumentalisierung der sich in ihm spiegelnden Diskurse um jüdische Emigration aus der Sowjetunion in einer Propagandakampagne des sowjetischen Fernsehens im zeitlichen Kontext der Perestrojka. Die Dokumentation selbst entwirft ein kritisches und vielfach von Stereotypen geprägtes Bild der jüdisch-sowjetischen Einwanderung in die USA aus amerikanischer Perspektive. Sie gewann aber Ende der 1980er Jahre vor allem durch eine ungekürzte, aber journalistisch kommentierte Ausstrahlung in der sowjetischen Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ Bedeutung. Der seinerzeit bekannte und in der UdSSR breit rezipierte Journalist Genrich Borovik schrieb den Bildern und dem Narrativ der US-amerikanischen Fernsehproduktion über Einwanderung durch seine Rahmung neue Bedeutungen zu und konstruierte so ein gegen die Auswanderung aus der Sowjetunion gerichtetes Deutungsangebot. Die nicht zuletzt über wirkmächtige Bilder vermittelte und unterschwellig antisemitisch konnotierte Vorstellung, die UdSSR sei trotz aller Probleme eine den USA überlegene Gesellschaft, wurde von zahlreichen Zuschauern in der Sowjetunion und im postsowjetischen Raum verinnerlicht.

Barbara Laubenthal wendet sich dann mit ›Indigènes‹ (2006) dem Spielfilm zu und stellt in ihrer Fallstudie die Frage, welchen Einfluss Erinnerungskultur auf Aushandlungsprozesse von Identitäten in Migrationsgesellschaften hat. Der Film ›Indigènes‹ erzählt die Geschichte von vier Soldaten aus Nordafrika, die während des Zweiten Weltkriegs in den französischen Streitkräften dienten. In ihrer Analyse zeigt Laubenthal nicht nur, wie Bild und Text des Films den Beitrag von Migrantinnen und Migranten zum Sieg über das ›Dritte Reich‹ ins kollektive Gedächtnis der französischen Gesellschaft einschreiben wollen, sondern auch, wie der Film entlang der Biographien der vier Protagonisten eine Typologie der Integration und der Selbstpositionierung von Migrantinnen und Migranten gegenüber der französischen Gesellschaft anbietet. Der zweite Teil der Untersuchung bezieht die Rezeption des Films in Frankreich mit ein, der nicht nur vielfach ausgezeichnet, sondern in einer von tiefen Konflikten über Einwanderung und Integration zerrissenen Gesellschaft als Parabel auf die Ausgrenzung und fehlende Partizipationsoptionen für junge Franzosen mit Migrationshintergrund verstanden wurde.

Der Beitrag von **Yumin Li** greift abschließend am Beispiel der Schauspielerin Anna May Wong sowohl die Rolle von Filmschaffenden mit Migrationserfahrung auf als auch die Funktion der Schauspielerin chinesisch-amerikanischer Herkunft als Projektionsfläche für Aushandlungen über Migration und Zugehörigkeit. Entlang von zwei der Weimarer Filme Wongs, ›Song‹ (1928) und ›Großstadtschmetterling‹ (1929), arbeitet Yumin Li Transit

und Migration als auffallend präsen­te Motive heraus, die über Wong, die als umherreisende Zirkusartistin auftritt und in Transiträumen wie Haf­enstädten oder Hotels agiert, kommuniziert werden. Der Aufsatz diskutiert, inwiefern Anna May Wong in den beiden Filmen als Grenzgängerfigur gelesen werden kann, deren Filmcharaktere räumliche und symbolische Grenzen überschreiten und das Regime exotischer und primitivistischer Differenzfiguren unterlaufen. Die Autorin zeigt dadurch, dass die Filme unterschwellig eine selbstreflexive Dimension besitzen, indem sie die reproduzierten Stereotype überzeichnen und deren Konstruktionscharakter aufdecken. Anna May Wong und ihre Filmcharaktere sind Grenzgängerinnen im doppelten Sinne: Sie überschreiten nicht nur räumliche Grenzen, sondern lassen sich durch ihr ›doppeltes Spiel‹ als Transgressionsmedien lesen, welche eindeutige Differenzsysteme hinterfragen.

Alexandra Karentzos

Weben und Verweben. Zur Ästhetik der Migration in Angela Melitopoulos' Video ›Passing DRAMA‹

»Refugees first appeared as a mass-phenomenon at the end of the First World War [...]. The new order created through peace-treaties deeply upset the geographic and territorial configuration of central-oriental Europe. In a short time 1.5 million Russians, 700 000 Armenians, 1.5 million Greeks, and hundreds of thousands of Germans, Hungarians and Romanians left their countries. In addition to this mass-movement was the existance [sic!] of an explosive situation because 30% of the populations in the new national states created through peace-treaties constituted minorities. They should have been protected through a series of so-called ›Minority Treaties‹ which for the most part weren't applied. Some years later the racial laws in Germany and the civil war in Spain disseminated a new and significant number of refugees in Europe.«¹

Mit diesen Worten Giorgio Agambens beginnt Angela Melitopoulos' experimentelles Video ›Passing DRAMA‹. Damit wird der historische Problemhorizont, in dem die Narration des Videos steht, umrissen: Migration und Flucht werden im 20. Jahrhundert zu einem Massenphänomen, sodass oft auch von einem »Jahrhundert der Flüchtlinge«² gesprochen wird. Die Videoarbeit ist 1999 entstanden, in einer Zeit, als durch die Jugoslawienkriege, die seit Beginn der 1990er Jahre andauerten, innerhalb Europas Wanderungsbewegungen durch Flucht und Migration besonders präsent waren.

Das Video nimmt die Zeit seit dem Ersten Weltkrieg bis in die Gegenwart in den Blick und zeigt konkrete Erzählungen von Flucht, Migration, Bedrohtsein und Armut, aus denen sich der Lebensweg von Melitopoulos' Vater, der im Video als Zeitzeuge auftritt, rekonstruieren lässt. Der Titel ›Passing DRAMA‹ ist dabei mehrfach codiert: Zum einen ist Drama der Name der Stadt in Nordgriechenland, aus der der Vater der Künstlerin kommt,

1 Zitiert aus dem Vorspann des Videos ›Passing DRAMA‹ von Angela Melitopoulos aus dem Jahr 1999. Vgl. dazu die deutsche Übersetzung des Textes von Giorgio Agamben, *Jenseits der Menschenrechte*, in: ders., *Mittel ohne Zweck*, Freiburg i.Br./Berlin 2001, S. 23–32, hier S. 24.

2 Zu dem Begriff vgl. Carl D. Wingenroth, *Das Jahrhundert der Flüchtlinge*, in: *Außenpolitik*, 10. 1959, S. 491–499.

zum anderen verweist der Begriff Drama auf einen theatral-performativen Aspekt, auf die Aufführung und Handlung. Das Drama als Grundgattung von Dichtung stellt die Krise ins Zentrum: das konfliktreiche Handeln der Figuren. Das Video greift insofern diese Bedeutung auf, als die Akteure ihr Leben aufgrund von Verlust und Vertreibung neu formieren müssen. ›Passing‹ rekuriert auf die Durchgangsbewegung, der Ort Drama dient als Passage. Zusammengesetzt verweist der Titel daher gleichsam auf ein Drama von Flucht, Migration und Reise.

Im Mittelpunkt des Videos stehen die verschiedenen Flucht- und Migrationsbewegungen von Melitopoulos' Vater, der zum Zeitpunkt der Aufnahmen in Deutschland lebt. Das Video nimmt seine Lebenswege als Grundlage und gliedert sich in verschiedene Kapitel, die als ›Movements‹ überschrieben sind: Griechenland – Deutschland, Türkei – Griechenland, Maria-Lanzendorf/Österreich. Dabei wechseln die Orte und Zeitebenen permanent, sodass sie sich erst im Laufe des Videos erschließen lassen. Es ergeben sich immer wieder Hin- und Herbewegungen.

Historisch am weitesten zurück liegt die im Video thematisierte Zwangsumsiedlung von GriechInnen aus dem Gebiet der Türkei. Personen aus der Generation des Vaters erzählen, wie ihre Eltern (und einige von ihnen selbst im Kindesalter) aus der Türkei nach Griechenland umgesiedelt wurden. Durch den Vertrag von Lausanne wurde 1923 erstmals völkerrechtlich ein verpflichtender ›Bevölkerungsaustausch‹ vereinbart. Dieser sollte mit dem Ziel einer ›Homogenisierung‹ und ›Entmischung‹ der Bevölkerung zwischen Griechenland und der Türkei durchgeführt werden.³ Im Zuge des Vertragswerks wurde die Türkische Republik als Nationalstaat anerkannt. Etwa 1,5 Millionen in Kleinasien lebende GriechInnen und etwa 450.000 in Griechenland lebende MuslimInnen mussten im Kontext des Abkommens die Orte verlassen, an denen sie oft seit Generationen lebten. Die Reise von Betroffenen zu Fuß, mit Schiffen und Zügen scheint im Video immer wieder auf. Auch deren Ausgrenzungen im Ankunftsland sind Thema; so erzählt eine Person, dass das Schiff mit den Zwangsumgesiedelten an vielen griechischen Häfen abgewiesen wurde und wie sie erst in Igoumenitsa an Land gehen durften. Viele der Ankömmlinge lebten zunächst obdachlos und in extremer Armut, die ein zentrales Erzählmoment im Video darstellt; so wird

3 Vgl. Renée Hirschon, *Consequences of the Lausanne Convention*, in: dies. (Hg.), *Crossing the Aegean: An Appraisal of the Consequences of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, Oxford, New York 2003, S. 15–20; vgl. Ramona Lenz, *Mobilitäten in Europa: Migration und Tourismus auf Kreta und Zypern im Kontext des europäischen Grenzregimes*, Wiesbaden 2010, S. 140; vgl. Holm Sundhausen, *Südosteuropa*, in: Klaus J. Bade/Pieter C. Emmer/Leo Lucassen/Jochen Oltmer (Hg.), *Enzyklopädie Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 2007, S. 288–313, hier 302f.

mehrfach erwähnt, dass die Flüchtlinge nur das mitnehmen konnten, was sie am Leib trugen.

Während der Okkupation im Zweiten Weltkrieg, als Bulgarien, Bündnispartner des ›Dritten Reiches‹, den Norden Griechenlands besetzte, entzogen sich Menschen dem Besatzungsregime, indem sie als ›Fremdarbeiter‹ nach Deutschland und Österreich gingen, wie auch der Vater der Künstlerin. Dort wurde er allerdings sehr rasch im Konzentrationslager Maria-Lanzen-dorf bei Wien interniert und als Zwangsarbeiter ausgebeutet. In dem Video werden unter anderem kurze Ausschnitte aus der Nachkriegswochenschau ›Welt im Film‹ verwendet. Der Titel eines dieser Filme ist in das Video einmontiert und lautet ›Fremdarbeiter‹; ein euphemistischer Begriff, der in der NS-Zeit für Zwangsarbeitskräfte aus anderen Ländern, vor allem aus Polen, verwendet wurde.⁴ Nachdem Melitopoulos' Vater von Österreich wieder nach Griechenland zurückgekehrt ist, zwingen der dortige Bürgerkrieg und die daraus resultierende Armut ihn, wie viele andere, erneut zur Flucht, sodass er als ›Gastarbeiter‹ nach Deutschland kommt. Im Folgenden gehe ich der Frage nach, wie das Video diese Formen von Flucht und Migration verhandelt und visualisiert.

Reisebewegung und Weben: Gewebemetaphern

In ›Passing DRAMA‹ bildet das Weben ein zentrales visuelles Motiv. Es dient als Metapher für die verschiedenen Erzählebenen des Videos.⁵ Jacques Derrida beschreibt den dynamischen Prozess der Dekonstruktion seinerseits mit dem Bild eines Weberschiffchens: »Das Hin- und Herfahren der Unentscheidbarkeit spielt die Rolle des Weberschiffchens und webt einen Text; es erzeugt einen Weg der Schrift durch die Aporie hindurch, sofern das möglich ist.«⁶ Für Derrida markiert das Hin- und Herfahren des Weberschiffchens das Oszillieren zwischen Gegensätzen, die Unentscheidbarkeit zwischen zwei Polen. Dieser Schwebezustand ist für ihn eine Bedingung der Dekonstruktion. Derrida streicht in seinen Texten über die ›Mémoires‹ heraus, dass der ›Akt‹ der Dekonstruktion immer ein Akt des Gedächtnisses sei, verknüpft mit Erinnern und Vergessen. Gewebemetaphern im Kontext poststrukturalistischer Ansätze dienen allgemein dazu, ein nicht-lineares, flexibles und sich räumlich ausbreitendes Erzählen zu umschreiben, bei dem »verschiedene,

4 Vgl. Christoph Rass/Lars Amenda, Fremdarbeiter, Ostarbeiter, Gastarbeiter. Semantiken der Ungleichheit und ihre Praxis im »Ausländereinsatz«, in: Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 28. 2012, S. 90–116.

5 Vgl. Angela Melitopoulos, Vor der Repräsentation. Videobilder als Agenten in ›Passing Drama‹ und TIMESCAPES, in: Transversal, 10. 2003, <http://eipcp.net/transversal/1003/melitopoulos/de> (3.10.2014).

6 Jacques Derrida, Mémoires. Für Paul de Man, Wien 1988, S. 183.

sich vielfach kreuzende und verzweigende Erzählstränge diverse Ein- und Ausstiegsmöglichkeiten in die Diskurse bereitstellen.«⁷ Roland Barthes etwa verweist in diesem Kontext auf die etymologische Wurzel von ›Text‹ – *texum*, lateinisch für Gewebe, Geflecht, Gefüge.⁸

Weben, Textur, Erzählen und Reisen werden bereits in Homers ›Odyssee‹ in Zusammenhang miteinander gebracht. Schifffahrt und Gewebe sind im Mythos durch die Göttin Athene verbunden, die dem Menschen das Wissen sowohl über die Schifffahrt als auch die Webkunst vermittelt hat.⁹ Während der zehnjährigen Irrfahrt des Odysseus arbeitet Penelope im heimischen Palast am Webstuhl:

»Penelope produziert jenes Gewebe, die Textur, den Text, den Odysseus als Erzähler seiner eigenen Geschichte erlebt und berichtet. Die Spiegelung und die Ergänzung ergeben sich daraus, daß Odysseus im Mittelmeerraum umherirrt, ohne voranzukommen, während Penelope ihr Gewebe jeweils in der Nacht wieder auflöst. Und doch hält das Gewebe, das sich auf diese Weise langsam in Vor- und Rückschritten entfaltet, die Struktur der Geschichte fest, die Odysseus kontinuierlich erzählt.«¹⁰

Solche Konzepte von Text, Textil und Textur werden in ›Passing DRAMA‹ aufgegriffen. So wird mehrfach der Webprozess an automatisierten Webmaschinen und an einem Webstuhl gezeigt, an dem mit einer Zungennadel Hand angelegt wird (Abb. 1–2). Die lauten ratternden Auf- und Abbewegungen der Webmaschine erscheinen in Nahaufnahme, sodass die Bilder des Videos in einem unruhig flackernden Rhythmus wechseln. Parallelisiert wird die Webmaschine darüber hinaus mit Aufnahmen einer Druckerpresse, sodass nicht zuletzt in dieser Weise Text und Textil miteinander korrespondieren. Webtechniken dienen der Künstlerin insgesamt als Analogie für ihre strukturellen Verfahren. Maurizio Lazzarato und Angela Melitopoulos heben in ihrer Forschung hervor, dass das Weben »als Methode der nichtlinearen Montage eine Erzählung des Gedächtnisprozesses [ist]. Das Sinngefüge konstruiert sich permanent neu. Jedes neue Element integriert sich im Gewebe

7 Mathilda Felix, *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld 2010, S. 182. Vgl. ausführlicher dazu: Olaf Eigenbrodt, *Textnetze – Netztexte. Mythopoetische Gewebe, poststrukturalistische Literaturtheorie und Hypertext*, in: Gabriele Mentges (Hg.), *Bewegung, Sprache, Materialität – kulturelle Manifestationen des Textilen*, Berlin 2003, S. 89–184.

8 Vgl. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Berlin 2010, S. 80.

9 Eigenbrodt, *Textnetze – Netztexte*, S. 135.

10 Manfred Schneider, *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München 1994, S. 102.

wie in ein Geflecht von Beziehungen. Diese Relationen verhalten sich zueinander ›erinnernd‹ oder ›vergessend‹ (Fiktion, Zitat, Bericht).«¹¹



Abbildungen 1+2: Angela Melitopoulos, Passing DRAMA, 66 Min., PAL, 1999, Screenshots.

Kennzeichnend für das Video ist die Visualisierung von Übergang und Verwobenheit. Das ästhetische Verfahren verweist damit metaphorisch auf das Phänomen Migration. ›Passing DRAMA‹ ist durch eine fragmentarisierende Erzählweise gekennzeichnet, die Erinnerungsfäden reißen immer wieder ab. Das Video bietet auf diese Weise viele Möglichkeiten, die Narrationen wieder zusammenzusetzen oder für sich stehen zu lassen. Bewegung wird durch schnelle Schnittfolgen erzeugt, sodass sich das Unstete der Migration, ihr Einschneiden, darin spiegelt. Mit »der Verdichtung und Dehnung der Bewegung, mit dem Weben und Verweben der Bild- und Tonströme« kommen »neue Wahrnehmungserfahrungen und Logiken« zustande, so Melitopoulos.¹² Unangenehme, schnelle Maschinengeräusche des Webstuhls etwa wechseln sich mit Erzählfragmenten ab. Nur im letzten Teil, in dem der Vater als alter Mann erstmals nach seiner Zeit im Konzentrationslager wieder nach Maria-Lanzendorf kommt, wird ein eher dokumentarisch-beobachtender Stil mit der Handkamera eingenommen, in dem zusammenhängende Gespräche wiedergegeben werden.

Erzählen des Erzählens: Zum Verhältnis von Geschichte und Geschichten

Die Überlagerung der verschiedenen Erzählstränge, die von den Migrationsbewegungen handeln, die narrative Struktur des Videos wird im Video selbst

11 Melitopoulos, Vor der Repräsentation. Vgl. auch Maurizio Lazzarato/Angela Melitopoulos, Digital Montage and Weaving. An Ecology of the Brain for Machine Subjectivities, in: Ursula Biemann (Hg.), Stuff it. The Video Essay in the Digital Age, Zürich 2003, S. 116–127.

12 Ebd.

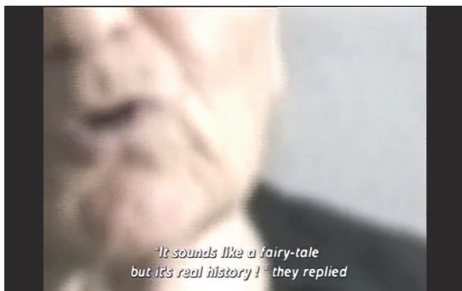


Abbildung 3: Angela Melitopoulos, Passing DRAMA, 66 Min., PAL, 1999, Screenshot.

reflektiert. Bereits die Pre-title Sequence, die mit ›Prologue on the move‹ überschrieben ist, wirft die Frage nach dem Verhältnis von Geschichte und Geschichten auf.¹³ Zunächst wird mit Hilfe des Zitats von Agamben, das konkrete Zahlen und Ereignisse benennt, der Kontext einer allgemeinen Geschichte entworfen. Im Anschluss werden alte Menschen ausschnitthaft in Nahaufnahme gezeigt, sodass die Gesichtsfurchen und der Mund sichtbar sind oder das Gesicht völlig verschwimmt. Die Alten sprechen griechisch und es ist immer wieder das Wort ›παράμυθα‹ zu hören: Märchen (das griechische Wort setzt sich aus der Vorsilbe para-: gegen, darüber hinaus, und Mythos: Rede, Erzählung, sagenhafte Geschichte, zusammen). Märchen sind mit oralen Traditionen verbunden, die von Generation zu Generation weitergegeben werden.

Im Video stehen sie in einem Spannungsverhältnis zum Begriff Geschichte. Eine Frau erzählt: »When they were children they asked their parents: ›Is that story a fairy-tale?‹ – ›It sounds like a fairy-tale, but it's real history‹, they replied. ›History often sounds like a fairy-tale‹, they said« (Abb. 3). Während der letzte Satz gesprochen wird, ist bereits ein Webstuhl zu sehen, an dem gleichsam die Geschichten weitergesponnen werden. Im Zentrum des Videos steht demnach das Erzählen des Erzählens. So beginnt der erste Teil des Videos im ›movement 1: Greece – Germany, ...my father's fatherland‹ mit einer Szene, in der der Vater der Künstlerin mit Kopfhörern zu sehen ist und eine Aufnahme von sich hört, in der er erzählt, wie er seiner Familie von seinen Erlebnissen berichtet (Abb. 4). Solches ineinander verschachteltes Erzählen durchzieht das gesamte Video, etwa wenn berichtet wird, was von den Eltern, der älteren Generation oder anderen erzählt wurde. Oft fallen Formulierungen wie »vom Hörensagen«, »die Leute haben erzählt«, »I only know what the people say.«

13 Vgl. zu diesem Verhältnis Hans Lemberg, Geschichten und Geschichte. Das Gedächtnis der Vertriebenen in Deutschland nach 1945, in: Archiv für Sozialgeschichte, 44. 2004, S. 509–523.



Abbildung 4: Angela Melitopoulos, *Passing DRAMA*, 66 Min., PAL, 1999, Screenshot.

Für die Narrationen über die Vertreibungen, die Flucht aus der Türkei, die die Elterngeneration der Interviewten erlebt hat, ist dies ein Grundelement der Darstellung. Aber etwa auch im letzten Teil des Videos, in dem es um das ehemalige Konzentrationslager Maria-Lanzendorf geht, wissen die jungen PflegerInnen, die heute auf dem zum ›Behindertenheim der Caritas Maria Frieden‹ umfunktionierten Areal arbeiten, kaum etwas über dessen vorherige Nutzung. Nur über die Erzählungen der älteren Dorfbewohner können die PflegerInnen erahnen und rekonstruieren, was sich dort zugetragen haben muss. Ein offizieller Diskurs über diese Vergangenheit existiert nicht. Melitopoulos' Vater kehrt an diesen Ort des nationalsozialistischen Terrors zurück, berichtet von der körperlichen und psychischen Ausbeutung, die er als 18-jähriger Flüchtling ohne Papiere¹⁴ auf diesem Gelände erleiden musste, und spürt den konkreten Orten des Verbrechens nach, wenn er etwa nach den Massengräbern sucht.

Die orale Überlieferung der ZeitzeugInnen erhält im Video eine besondere Bedeutung und setzt die allgemein überlieferte Geschichte mit der persönlichen Erzählung in Beziehung. Dabei werden die Schwierigkeiten des Erinnerns¹⁵ in der Videoarbeit thematisiert, etwa wenn gesagt wird: »I was a small child – what could I remember?«. Das Erinnerte wird oft durch die erzählte Erzählung anderer oder das Vergessen (»I can't remember«) überlagert, aber auch durch schmerzhaft und belastende Erfahrungen, über die einige der ProtagonistInnen nicht reden möchten. Diese Vielschichtigkeit und

14 Der Vater der Künstlerin flüchtete ohne Papiere nach Österreich, wurde dann, nachdem er in einer Fangfirma, im Film wird Reiller & Neffe genannt, gearbeitet hat, ins KZ gebracht und dort zur Arbeit gezwungen. Die Erwähnung der fehlenden Papiere ist ein wichtiges Motiv im Film.

15 Vgl. zum Aspekt des Erinnerns: Robin Curtis, *Forgetting as a Representational Strategy: Erasing the Past in Girl from Moush and Passing DRAMA*, in: *Screening the Past: Special Issue – Women, New Media and Autobiography*, 2001, H. 13: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr1201/rcfr13b.htm> (4.10.2014).

Unschärfe wird mit videotecnischen Mitteln in Szene gesetzt, indem sich häufig Stimmen überlagern, sodass sich ein Stimmgewebe über die Bilder legt, die gezeigten Gegenstände, Menschen, Häuser verschwimmen – als seien sie Erinnerungen – oder Bilder, die wie Gedankenblitze auftauchen.

In der Erinnerungstheorie ließe sich mit Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens im Anschluss an Judith Butler »die (Re-)Produktion von Erinnerung als ein [...] vielschichtige[r] und dynamische[r] Vorgang der Aufbewahrung, Entstellung und Umschrift (historischer) Ereignisse und Signifikationsprozesse« beschreiben.¹⁶ Eine solche Dynamik des Erinnerns und Vergessens manifestiert sich auch in Melitopoulos' Videoarbeit.

Die Zeitzeugenberichte schaffen eine konkrete Nähe zum abstrakt erscheinenden historischen Geschehen. In ›Passing DRAMA‹ erzeugt die Kamera durch das extrem dichte Heranzoomen der Personen Nähe; zugleich sind auch persönliche Gegenstände von Bedeutung, wie etwa die auf einem Tisch sorgsam drapierten Familienfotografien, zu denen wiederum Geschichten der Migration erzählt werden: »And here for example we are in Germany«, erklärt eine Person zu einer Fotografie, auf dem die Familie um einen Weihnachtsbaum versammelt ist (Abb. 5). Gemeinhin übernehmen fotografische Familienerinnerungen die Funktion, immer wieder Gewissheit über Herkunft und Zugehörigkeit herzustellen.¹⁷



Abbildung 5: Angela Melitopoulos, Passing DRAMA, 66 Min., PAL, 1999, Screenshot.

- 16 Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens, Körper – Gedächtnis – Schrift. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997, S. 9–22, hier S. 13. Vgl. allgemein zum Prinzip der Performativität: Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991 und dies., Körper von Gewicht, Frankfurt a.M. 1993.
- 17 Vgl. Pierre Bourdieu, Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede, in: ders./Luc Boltanski u.a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt a.M. 1983. Vgl. auch Alexandra Karentzos, Familienportraits. Fotografische Inszenierungen bei Richard Billingham und Tina Barney, in: Julia Reuter/Katja Wolf (Hg.), Geschlechterleben im Wandel. Zum Verhältnis von Arbeit, Familie und Privatsphäre, Tübingen 2006, S. 231–248.

Die formellen, konventionellen Posen ermöglichen die Inszenierung einer Ordnung, die, wie sich in dem Video erweist, durch die Migrationsbewegungen aus den Fugen geraten ist.

Die ZeitzeugInnen in ›Passing DRAMA‹ betrachten die Vergangenheit aus der Perspektive der Gegenwart. Vor allem zu Beginn des Videos wird aber auch historisches Bildmaterial verwendet, das immer wieder aufblitzt. So verweben sich persönliche Narration und kollektives Geschichtsbild. Die persönliche Erzählung setzt das Besondere, das individuell Erlebte, Durchlebte und Überlebte in einen Zusammenhang mit dem Allgemeinen.¹⁸

Der Historiker Saul Friedländer hebt die Bedeutung der Zeitzeugenschaft hervor, wenn er sagt, dass »die einzig konkrete Geschichte, die sich bewahren lässt, diejenige [bleibt], die auf persönlichen Erfahrungen beruht.«¹⁹ Gerade auch die Bedeutung von Orten erweist sich als etwas von persönlicher Erinnerung Abhängiges. Sie konstituiert sich im Wechselspiel von Gedächtnis und Geschichte. Besonders deutlich wird dies an dem Bericht des Vaters über das Konzentrationslager Maria-Lanzendorf, der die Vergangenheit erst wieder vergegenwärtigt.²⁰ Der Erinnerungs- und Zeitbezug der Orte ist in dem Video in besonderer Weise technisch durch die Differenzierung verschiedener Vergangenheitsebenen markiert, wie Melitopoulos erklärt:

»Jeder Ort repräsentiert eine andere Zeitebene in der Erzählung: Je weiter der Ort der Erzählung zurücklag, also je weiter die Ereignisse, die an diesem Ort stattgefunden hatten, in der Vergangenheit lagen, desto mehr wurde die Bildbearbeitung und Montage an dieser Stelle vorangetrieben. Von Bildgeneration zu Bildgeneration konstruierte ich mittels der Bildbearbeitung verschiedene Ebenen und Abstraktionsgrade, die der ›Generation‹ der Erzählung entsprechend zugeordnet waren. ›Realtime‹ stellt den Maschinenort dar (Hier und Jetzt – Deutschland). Dieses Bildmaterial wurde in der Postproduktion nicht beeinflusst.«²¹

Mobilität und Medialität: Auflösen der Bilder

Melitopoulos thematisiert in dem Video das Medium selbst und setzt dieses in Beziehung zur Migration. Durch den experimentellen Charakter des Videos stellt sie gängige Migrationsdarstellungen in den Massenmedien in

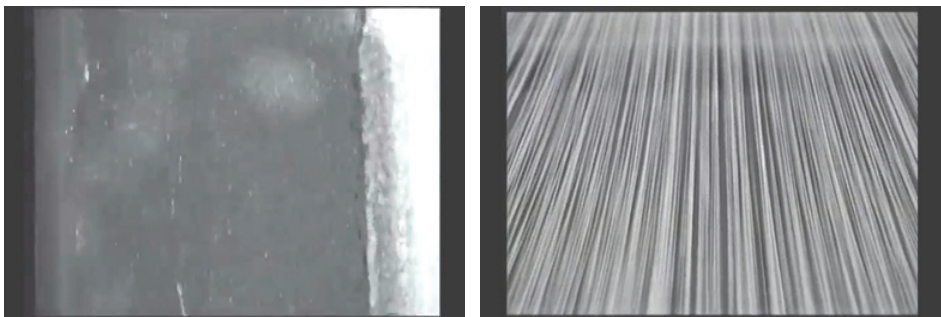
18 Vgl. die Übersicht dieser Aspekte zu Zeitzeugenschaft auf: <http://lernportal.the-unwanted.com/lernstation/self/public/index.html> (30.9.2014)

19 Saul Friedländer, Das Dritte Reich und die Juden: Die Jahre der Verfolgung 1933–1939, Bd. 1, München 1998, S. 16.

20 Wie unersetzlich die Erinnerung der Zeitzeugen ist, wird im Video nicht zuletzt am hohen Alter derselben deutlich. Melitopoulos' Vater ist kurze Zeit nach der Fertigstellung des Videos verstorben, vgl. dazu Ginette Verstraete, Tracking Europe: Mobility, Diaspora, and the Politics of Location, Durham, NC 2010, S. 135.

21 Melitopoulos, Vor der Repräsentation.

Frage.²² Die Migrationsgeschichte löst sich in einer Vielzahl von Orten, Zeiten und Perspektiven auf und reflektiert sich gerade durch diese Diffusion selbst. Nicht zuletzt die Straße als Leitmotiv der Visualisierung von Migrationsbewegung unterliegt einer solchen Auflösung. Die auf der Straße fahrenden Autos sind in einer Sequenz schemenhaft wie graue Schatten zu sehen; auch der Asphalt selbst erscheint allmählich immer abstrakter, ins Unschärfe übergehend. Während die Bearbeitung solcher Bilder an das digitale Medium Video erinnert, erscheint die Kamerafahrt auf der Straße zugleich als Reminiszenz an Stilmittel des Mediums Film (Abb. 6): Wie in einem Roadmovie verweist das Asphaltband »mit der gestrichelten Linie, die am Horizont verschwindet«, auf Bilder des Kinos, »und zwar auf seine Materialität, auf die sich abspulende perforierte Filmrolle – beide scheinbar endlos.«²³ Straße und Webfäden, die auf einen Fluchtpunkt hin laufen, werden zudem visuell analogisiert (Abb. 7). Aber auch auf anderer Ebene wird das Medium Film in Szene gesetzt, etwa wenn das Abspulen einer Filmrolle zu sehen und zu hören ist, der Blick in das Licht des Projektors gerichtet wird oder die Projektionen alter Filme auf einer Wand aufgenommen werden. Zudem werden in Sequenzen aus altem Filmmaterial wiederum Fotografen mit Kameras und Filmende gezeigt. Wenn ein Soldat mit Kamera zu sehen ist, stellt sich auch die Frage danach, in welche Narration oder Propaganda seine Bilder eingebunden waren.



Abbildungen 6+7: Angela Melitopoulos, *Passing DRAMA*, 66 Min., PAL, 1999, Screenshots.

-
- 22 Vgl. *Traversing the Memory Force Field*. Angela Melitopoulos talks to Bert Rebhandl about her project ›Möglichkeitsraum‹ (*The Blast of the Possible*), in: Hila Peleg/Bert Rebhandl (Hg.), *Berlin Documentary Forum 1. Ausstellungskatalog Haus der Kulturen der Welt*, Berlin 2010, S. 22–27, hier S. 27.
- 23 Amelie Soyka, *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*, Frankfurt a.M. 1992, S. 29.

Die Bewegung des Videos wird überdies dadurch erzeugt, dass die Landschaft gleichsam in Bewegung gerät: Es wird der Eindruck einer Fahrt evokiert, indem die Landschaft scheinbar schnell vorbeifliegt und sich in abstrakte Streifen auflöst (Abb. 8). Die Geschwindigkeit, die dadurch erzeugt wird, bietet keinerlei Möglichkeit zur Kontemplation und entzieht den Betrachterinnen und Betrachtern die Sicherheit eines festen Standpunkts.²⁴ Die Videotechnologie als elektronische Bildtechnologie doppelt die Realität nicht, wie Melitopoulos hervorhebt, sondern imitiert vielmehr eine Funktion der Wahrnehmung durch Intervallbildung.²⁵



Abbildung 8: Angela Melitopoulos, Passing DRAMA, 66 Min., PAL, 1999, Screenshot.

In einer medienreflexiven Geste dient die Auflösung der Landschaft auch als Metapher für das Vergessen: So löst sie sich in ihre Pixel auf (Abb. 9). Durch diese abstrakte digitale Oberfläche entsteht eine Textur, die zurückführt zur Gewebemetapher im Video.



Abbildung 9: Angela Melitopoulos, Passing DRAMA, 66 Min., PAL, 1999, Screenshot.

24 Vgl. zum Aspekt des Fahrens im Film: Christine Ruffert, A Ride on the Wild Side. Von fliegenden Augen und bebenden Körpern, in: Daumenkino, <http://dkritik.de/schwerpunkt/a-ride-on-the-wild-side/> (6.10.2014).

25 Melitopoulos, Vor der Repräsentation.

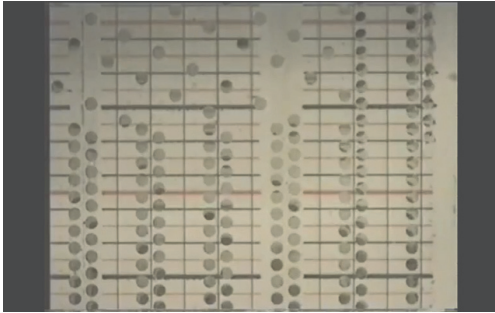


Abbildung 10: Angela Melitopoulos, *Passing DRAMA*, 66 Min., PAL, 1999, Screenshot.

Der mechanische Webstuhl, den der Seidenweber Joseph-Marie Jacquard zu Beginn des 19. Jahrhunderts weiterentwickelte, der eine durch Lochkarten gesteuerte, automatisierte Musterherstellung erlaubte, gilt als Vorläufer des Computers.²⁶ Das automatisierte Heben und Senken der Nadeln am Webstuhl wird in ›Passing DRAMA‹ ebenso wie die Lochkarte visualisiert (Abb. 10). Lazzarato beschreibt Melitopoulos' Arbeit dementsprechend als die einer Weberin: »The work of the video artist, like that of the weaver, is to weave and reweave flows of light with a particular kind of loom (a camera and an electronic editing table).«²⁷

Die Videoerzählung wird auf diese Weise zu einer Art Hypertext, an dem stetig weitergeflochten wird, dessen rhizomatische Struktur durch die ZuschauerInnen zu immer neuen Verbindungen findet.²⁸

Politik der Bilder

Diese Reflexivität des Videos geht indessen nicht in einem bloßen ästhetischen Spiel auf, sondern ist mit politischen Fragen verknüpft. Die Ästhetik betrifft unmittelbar die Frage nach der Repräsentation von MigrantInnen. Melitopoulos verweist unter anderem auf Platons Dialog ›Politikos‹, in dem Weben mit der Tätigkeit des Staatsmannes verglichen wird: Die Staatskunst erscheint als eine »königliche Zusammenflechtung«, die ein »Gewebe« liefert.²⁹ Der Politiker entwirft auf diese Weise eine Staatsstruktur.

26 Vgl. Eigenbrodt, *Textnetze – Netztexte*, S. 149f.

27 Maurizio Lazzarato, *To See and Be Seen: A Micropolitics of the Image* (12.10.2005), in: 16 Beaver, <http://16beavergroup.org/articles/2005/12/10/rene-lazzarato-to-see-and-be-seen-a-micropolitics-of-the-image/> (25.9.2014).

28 Vgl. Beat Suter/Michael Böhler, *Hyperfiction – ein neues Genre? Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*, Basel/Frankfurt a.M. 1999, S. 7–28, hier S. 15f.

29 Platon, *Politikos* 305e–306a. Vgl. zur Kritik an Platons Webergleichnis Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Hu-*

Indem Melitopoulos' Video Giorgio Agambens Zitat über Flüchtlinge als Massenphänomen im 20. Jahrhundert als Ausgangspunkt der Überlegungen wählt, um Migrationsbewegungen zu beschreiben, eröffnet sich nicht nur ein Bezug zur allgemeinen Historiographie, sondern auch zu deren politischen Implikationen. Agamben hebt in seinem Text ›Jenseits der Menschenrechte‹ hervor, dass der Flüchtling »in der Ordnung des Nationalstaats« ein »beunruhigendes Element« darstellt, »weil er, indem er die Identität zwischen Mensch und Bürger, zwischen Geburt und Nationalität bricht, die Ursprungsfiktion der Souveränität in eine Krise stürzt.«³⁰ Im Video verweisen etwa das ›Abkommen von Lausanne‹ oder das mehrfache Thematisieren der Flucht ohne Papiere auf diese Instabilität des Konstrukts ›Nation‹. Der Flüchtling wird im Video, ganz im Sinne Agambens, zur Grenzfigur, die nicht nur selbst an den Grenzen des Rechts steht, sondern auch die Grenzen des Konzepts der nationalstaatlichen Souveränität aufzeigt. Damit verbunden wird im Video auch die Konstruktion einer kulturellen Identität verhandelt und problematisiert, die durch die vielfachen Migrationsbewegungen selbst in Bewegung gerät. Stuart Hall fasst kulturelle Identität auf als »not a mere phantasm either. It is something – not a mere trick of the imagination. It has its histories – and histories have their real, material and symbolic effects.«³¹

Vor allem anhand von Erinnerungen wird diese Suche nach Identität in Melitopoulos' Video dargestellt. Eine Schlüsselszene dafür ist der Moment, in dem der Vater der Künstlerin in Deutschland ein extrem detailliertes Miniaturmodell seines griechischen Hauses baut: auf der Suche nach seinem ›Heim‹, seiner ›Heimat‹.

manismus – die Elmauer Rede, in: Die Zeit, 31.12.1999, http://www.zeit.de/1999/38/199938.sloterdijk3_.xml (30.9.2014).

30 Agamben, *Jenseits der Menschenrechte*, S. 28.

31 Stuart Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in: ders., *Identity: Community, Culture, Difference*, hg.v. Jonathan Rutherford, London 1990, S. 226. Vgl. zu diesem Aspekt auch Curtis, *Forgetting as a Representational Strategy*.

Isabel Dzierson

Caught in Transit – ›Illegal Migration‹ and the Border Crossing as an Experience in European Film Documentaries

We see a Saharan hotel that neither inspires to go camel trekking nor to discover a mysterious desert landscape but rather stands as a metaphor for the hostile and inhospitable setting of the Mauritanian harbour city Nouadhibou. Change of scenery: a Swiss fortress appears that offers no shelter, not even a point of touristic attraction, but presents itself as a little inviting wall against intruders. Another change of scenery: Greek and Moroccan harbour cities come into the picture. They are dominated by complex systems of police and security guards rather than by picturesque beaches inviting to long strolls along the seaside. The ›guests‹ we see are neither tourists nor travellers but migrants on their trajectory, sharing both similar hopes and dreams of a better life in Europe and their status of invited, yet unwanted individuals. They are called illegal immigrants, aliens, clandestinos, and provoke images of poverty and misery and often a feeling of fear and loss of control in the receiving host society. These sceneries are not fictional but the settings of recent films trying to approach migratory experiences through documentaries. Films that intend to spotlight a seemingly anonymous group of people and ask for their personal stories of migration and focus on their everyday difficulties and boundaries they encounter.

In this paper I will take a closer look at a selection of three recent European documentaries and their negotiation and representation of a new European border regime in the context of irregular migration: ›Hotel Sahara‹ by Bettina Haasen¹, ›Little Alien‹ by Nina Kusturica² and ›La Forteresse‹ by Fernand Melgar³. From a cultural and media studies perspective, I will examine the filmmakers' strategies by analysing and close-reading the central narratives and characteristics of the documentaries. Thereby I will also take into account the choice of protagonists and locations as well as the filmic techniques supporting the films' narratives. My aim is to integrate the narratives

-
- 1 ›Hotel Sahara‹. Dir. Bettina Haasen. 2008. DVD. Gebrüder Beetz Filmproduktion GmbH & Co KG, Germany.
 - 2 ›Little Alien‹. Dir. Nina Kusturica. 2009. DVD. Mobilefilm Produktion, Austria.
 - 3 ›La Forteresse‹. Dir. Fernand Melgar. 2008. DVD. Climage, Switzerland.

of border and border crossing as demonstrated in the films into the larger frame of the ongoing discursive negotiations about European borders and border crossings. The paper is based on two central underlying questions: How are the different border dimensions – the physical, the virtual and the institutional – represented, and how do they influence the filmmakers' construction of a migrant figure and the portrait of migrant lives?

Border Discourses

In ›Hotel Sahara‹ we encounter several migrant protagonists, Chichi, Valtis, Lamiya, Dikou, Kevin, Father Jérôme and Siddhati from different African backgrounds, all preparing for their crossing towards Europe and sharing the same dream of a better life. They are filmed in their private rooms, at work or on the street. The film is situated in Nouadhibou, Mauretania and takes on an outsiders' perspective on Europe. ›La Forteresse‹ by contrast is set in a Swiss asylum seekers shelter and adopts an inner European perspective. In this film, the spectator observes the inhabitants' daily life and learns about their communication patterns and relationships with the security guards of the Swiss Securitas agency, the caretakers and the counsellors of the asylum process. The film centres on the hearings of the migrants during their asylum proceedings but also looks at their daily lives and occasional conflicts. Switzerland, where several important peace treaties and international laws on migration, such as the Refugee Convention of Geneva, have been negotiated in recent history, stands for a »special symbolic space«.⁴ Contrary to such positive long-term reverberations for migrants and refugees, Switzerland – who joined the European Schengen zone in 2008/2009 – has nowadays adjusted to the norms of European-wide asylum politics and pursues the implementation of especially strict asylum laws. The second example is therefore a film on refugees and asylum in the EU-context: The film's title ›La Forteresse‹ stands metaphorically for the attempts to seal off EU territory from migrant flows as well as for the isolated site of the reception centre in a remote Swiss valley.

›Little Alien‹ combines the inner and outer perspective on Europe as it follows unaccompanied, minor refugees in Austria as well as young migrants on their trajectories through the European border zones, for instance in Greece, Morocco or the Spanish exclaves Ceuta and Melilla in Northern Africa. The film takes a closer look at the stories of six young people: Nura, Asha and Achmad from Somalia and Jawid, Alem and Ahmed from Afghanistan. They live in Vienna and the Austrian refugee camp in Traiskirchen

4 Yosefa Loshitzky, *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Bloomington, IN 2010, p. 21.

respectively, and are waiting for the decisions on their applications for asylum. These scenes alternate with shots of a choice of outer border zones of Europe in Greece, Morocco and the Spanish exclaves Ceuta and Melilla. The film jumps back and forth between the different locations – a strategy to point out the diversity and yet interconnectedness of various spatial zones of border negotiation. The filmmaker, Kusturica, accompanies the protagonists in Austria through their daily life, ranging from struggles with the Austrian authorities to their socializing activities and time with friends. In the border zones, the filmmaker puts an emphasis on the migrants' frequent encounters with violence and their individual mechanisms of survival.

None of the three films follows a strict chronological narration. They can rather be characterized as a composition of singular scenes over a period of several months in the protagonists' lives showing their border crossing itineraries and personal circumstances. The selection criteria for these films were their European dimension, their contemporary character and the three different points of departure.

Physical Borders

In the course of history the original meaning of the border concept as a purely territorial demarcation has been influenced by multifaceted socio-cultural concepts. Consequently, the border as a phenomenon has become a recurrent topic in social sciences and humanities. Borders are subject to permanent change and according to Balibar an almost indefinable concept⁵, nevertheless promoting a strong sense of identity and often entailing very real and violent consequences for the people they affect. They are a constitutive feature of Europe and the consolidation of its most important political construct – the European Union –, and become especially significant in the context of ›illegal‹ migration processes and current debates on asylum. In that sense, borders and undocumented migrants turn into mutually dependent entities and processes. The border regime of the EU produces the status of ›illegal‹ immigrants and without the illicit border crossing of migrants the border would become less relevant: »Mechanisms of border control produce clandestinity and thus the conditions of migrant exploitation.«⁶

I will now take a closer look at the border discourses of the selected documentaries, namely the filmic negotiation and representation of borders and boundary making in Europe. There are different, intertwined concepts and dimensions which shape the meaning of borders. The most obvious

5 Étienne Balibar, *Politics and the Other Scene*, London/New York 2011.

6 Vassilis Tsianos/Serhat Karakayali, *Transnational Migration and the Emergence of the European Border Regime: An Ethnographic Analysis*, in: *European Journal on Social Theory*, 13. 2010, no. 3, pp. 373–387, here p. 377.

dimension of a border is its physical nature. At the centre of this dimension are the deterritorialization of the EU borders and the migratory experience of insurmountable borders and violence.⁷ Violence occurs in border zones, in landscapes, at border fences and through its agents, the border patrol; it is shaped by nature, but it is also man-made. At the same time border zones are characterized by permeability and improvisation as migratory processes fail to be fully controlled. The migrants' act of border crossing questions rigid political systems and the narrative of impenetrable borders as symbolized by the well-known metaphor of ›Fortress Europe‹.⁸

›Hotel Sahara's‹ first scenery opens with an imagery of the ocean. From a bird's-eye perspective we see black and white images of the sea where little boats, with many people aboard, are floating. The signature in the left corner of the screen reveals the source of the footage, the Guardia Civil, the Spanish police. The little boats stand in sharp contrast to the vastness of the ocean, illustrating the migrants' lack of power vis-à-vis nature's incalculability, and the superior position of the technically perfectly equipped security forces.

The scene is followed by a wide-angle shot which takes us across a desertlike landscape divided by a fence, a single person passes by. Both scenes expose the extreme conditions faced by migrants throughout their journey. A single person in the middle of the desert, just like the little boat on the ocean, convey an atmosphere of being lost – a feeling that dominates those inhospitable natural environments. The two juxtaposed introductory scenes refer to the life-threatening character of the desert and the sea. Violence characterizes the physical border and is encountered by the migrants during their successful or vain attempts to go across. The sea is a recurring motive in ›Hotel Sahara‹, reminding the spectator constantly of the difficult circumstances in the border zone. We repeatedly see shots of the harbour and countless abandoned shipwrecks; Nouadhibou has one of the largest ship graveyards in the world.

Looking at the physical dimension of borders we can distinguish between mobile forms of border demarcations, namely immigration officers and control boats and static border manifestations such as camps and deten-

7 Marie-Hélène Gutberlet, Ortswechsel. Transsaharische und transmediterrane Reisen im zeitgenössischen Film, in: idem/Sissy Helff (eds.), *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum euro-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*, Bielefeld 2011, pp. 39–56, here p. 42 and Sandro Mezzadra, *Bürger und Untertanen. Die postkoloniale Herausforderung der Migration in Europa*, in: Jana Binder/Sabine Hess/Johannes Moser (eds.), *No Integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*, Bielefeld 2008, pp. 207–223, here p. 217.

8 TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe, *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld 2007.

tion centres.⁹ The former dominate the films ›Little Alien‹ and ›Hotel Sahara‹, the latter are the central topic in ›La Forteresse‹. Fernand Melgar effectively transgresses in ›La Forteresse‹ the physical borders of the asylum centre to allow the spectator a direct insight into the inhabitants' daily lives. Repeatedly the filmmaker takes long shots of the exterior of the building, a one-time luxury hotel, picturesquely situated in the Swiss mountains. The fence reveals today's purpose: keeping its inhabitants – migrants from all over the world seeking asylum in Switzerland – in an isolated, prison-like area, separated from the rest of society. This border is closed through gates and doorways, recurring as a motive throughout the film – and is controlled by the security guards of the Securitas agency.

Nina Kusturica in ›Little Alien‹ by contrast observes the border zones in Greece, Morocco and the Spanish exclaves of Ceuta and Melilla and addresses the migrants' encounters with physical violence. The recurrent shots of harbours present ports as paradigmatic places of re-negotiation and intensification of border regimes. From a bird's-eye perspective the camera observes the action in the harbour, filming imprisoned migrants shouting for help and young migrants trying to spot a truck for their border-crossing or escape from the police. Police violence is never shown directly – a choice that is more likely due to official restrictions than to artistic decision. In the narrations of the young migrants we meet in the different cities, however, we also acquire information about the brutal police methods: »Then four of them [policemen] beat me up [...]. They said: We're going to kill you [...]. I cried, they beat me up some more and then let me go.«¹⁰ In a brutal and immediate way the authorities exert their power of setting and securing borders. During those scenes there are also repeated long shots of the ocean and the coast line, illustrating the actual geographical border the migrants have to overcome in order to reach Europe.

All three films put their emphasis on the rigidity and violent dimension of physical borders. Nevertheless they also refer to the phenomenon of migration as being only controllable to a certain extent. The protagonists of ›Little Alien‹ and ›La Forteresse‹ in Europe are living proof of this partial permeability of Europe's outer borders without idealizing the brutal daily reality that the migrants encounter. The protagonists of the films, through their act of crossing borders, undermine strict migration regimes and develop their own dynamics of challenging notions of rigid borders and national spaces of imagination.

9 Paolo Cuttitta, *Das europäische Grenzregime: Dynamiken und Wechselwirkungen*, in: Sabine Hess (ed.), *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*, Berlin 2010, pp. 23–40, here p. 36.

10 ›Little Alien‹. 2009. TC: 00:17:02-00:17:35.

Virtual Borders

Virtual borders represent another type of demarcation. Invisible at first sight, they nevertheless influence European society and its border zones. They have an impact on the behaviour in Europe towards migrants and are determined by interconnected cultural and social factors. They influence attitudes towards foreigners in Europe's social reality and contribute to the formation of categories of majority and minority.¹¹ Although virtual borders are embedded in public perception they stand in contrast with Europe's social reality, which has been formed by diversity and migrations.¹² At best, social and cultural boundaries can be overcome and re-negotiated; while at worst they can lead to discrimination and racism. Both tendencies are presented in the films.

One virtual border is constituted by the unjust distribution of goods and opportunities contributing to economic gaps and social hierarchies that the migrants can barely overcome. A central scene of ›Hotel Sahara‹ shows the young migrant Kevin T. Junior from Liberia. He wears a baseball cap, headphones and smokes a cigarette. The camera films his profile while he glances towards a departing train. He tells us about the migrants that died during their attempt to cross the Atlantic Ocean recounting news he heard on the radio and saw on TV. The camera perspective changes. Now we see him strolling casually along the railway lines towards the spectator. Through this shot he acquires an intense presence. He then talks about his dreams of studying in New York one day. Kevin Junior's clothing, his attitude and testimony may appear a little naïve at first sight, but within he conceals real anxieties about his future. At the same time he is keenly aware of problems such as an unequal distribution of wealth and the difficulties of living in poverty. »That's why many people want to get out! Like me! Because I want an easier life. I'm leaving my country to study in New York.«¹³

In the context of economic differences it is also important to mention the virtual border between privileged and non-privileged modes of mobility: Pater Jérôme in ›Hotel Sahara‹ criticizes this differentiation during a sermon in the little improvised church in Nouadhibou. Thereby he also draws a link to former colonial power structures that still affect the present. The colonial history of Mauretania, with its racist practices of slavery against the black population, has left its marks on today's society.¹⁴ Discriminatory attitudes

11 Fatima El-Tayeb, *European Others. Queering Ethnicity in Postnational Europe*, Minneapolis 2011, p. 20.

12 Loshitzky, *Screening Strangers*, p. 2.

13 ›Hotel Sahara‹. 2008. TC: 00:44:19-00:44:29.

14 Armelle Choplin, *Quand la mer se ferme. Du transit au post-transit migratoire en Mauritanie*, in: *Hommes & Migrations*, 1286/1287. 2010, pp. 74–85.

towards migrants thus continue to be part of social reality. ›Little Alien‹ also shows the excluded and socially marginalized situation of the young migrants in the Spanish exclaves. They live in the woods or in abandoned buildings, permanently on alert not to be caught by the police.

Once they eventually arrive in Europe, the migrants continue to encounter various forms of virtual borders, as for instance, the very obvious, everyday obstacle of language barriers between the migrants and the unfamiliar society. In ›La Forteresse‹ and ›Little Alien‹ misunderstandings occur on a regular basis. Those problems can be solved easily on the personal level in most instances, but they become more difficult during the interviews and consultations of the asylum procedure. Migration processes do not only demand learning abilities on a linguistic level but also efforts from all parties to question and deconstruct culturally formed categories and patterns of thinking. All three films however reveal that the interaction between the young migrants and the surrounding society is minimal, which contributes to prejudice and the feeling of being excluded. As Andreas Wimmer claims, we need to overcome the notion of cultural distinctiveness in order to understand that internal borders are the result of social processes.¹⁵ I would argue that Nina Kusturica in ›Little Alien‹ seeks to partially overcome those boundaries by creating a counter-narrative challenging culturally and socially defined borders. Her intention is to present the young migrants as ordinary young people, who have their favourite cafés, who enjoy meeting their friends and who talk about friendship and love. Yet, the filmmaker by no means idealizes their situation. Throughout the entire film every positive situation is disrupted by immediate references to the subliminal social tensions and the distressing state of exception that the young migrants face every day.

Institutional Borders

Borders are not just defined by physical and virtual characteristics, but at the same time gain shape through political and legal frameworks. These so-called institutional borders are built on institutional norms, laws and rules which make them less receptive to change vis-à-vis the other dimensions – while at the same time they are also subject to cultural and social processes. Certain administrative actors have the mandate and power to perpetuate institutional borders: different categories classify migrants into ›legal‹ and ›illegal‹ and generate one central institutional border. They result from historical

15 Andreas Wimmer, Herder's Heritage and the Boundary-Making Approach, in: *Sociological Theory*, 27. 2009, no. 3, pp. 244–270.

processes and define the migrant's access to society and, in a wider sense, to citizenship.¹⁶

Over the last decades irregular migrants have faced a divide into asylum seekers and ›illegal‹ immigrants. Those categories are legally and historically based on criteria brought about by the 1951 Refugee Convention of Geneva. Since 1954 – when it became applicable – this convention offers a very important legal framework to guarantee refugees certain rights and standards of treatment with respect to dignity. The implementation of this convention at that time can be read as an institutional and international response to the new type of migrant that Hannah Arendt described in 1943 in her famous essay ›Wir Flüchtlinge/We Refugees‹.¹⁷ Since then, political circumstances have changed and new phenomena of migration have emerged. In response to those transformations, I intend to expand Arendt's conceptual analysis of the refugee figure to the experience of the group of migrants classified as ›illegal‹. The 1951 Refugee Convention distinguishes between authorized and unauthorized migrants – making the ›illegal‹ migrant a two-fold outsider as not solely unwanted but also criminalized through his act of unauthorized border crossing.¹⁸ In this context, ›illegal‹ migration is often read as a security issue. However, at the same time an equally problematic discourse of victimization unfolds whose main actors are human rights organizations.

Consequently, the categories of migrants become increasingly blurred in public perception and political practice, creating a collective group identity of ›the unwanted‹ which comprises economically motivated migrants and politically persecuted refugees alike. As a result, the migrant figure embodies and represents a crisis of human rights principles which undermines human and asylum rights and ensuing practices: »precisely the figure that should have incarnated the rights of *man par excellence*, the refugee, constitutes instead the radical crisis of this concept.«¹⁹ Analyses have shown that the present political strategy of enclosure by the EU tends to lead to more restrictive decisions and asylum practices. This fosters a modification and weakening of asylum laws.²⁰

16 Saskia Sassen, *Membership and its Politics*, in: Roland Hsu (ed.), *Ethnic Europe. Mobility, Identity, and Conflict in a Globalized World*, Stanford, CA 2010, pp. 21–43, here p. 26.

17 Hannah Arendt/Marie Luise Knott, *Zur Zeit. Politische Essays*, Munich 1989.

18 Serhat Karakayali, *Gespenster der Migration. Zur Genealogie illegaler Migration in der Bundesrepublik Deutschland*, Bielefeld 2008, p. 181.

19 Giorgio Agamben, *We Refugees*, in: *Symposium*, 49. 1995, no. 2, pp. 114–119, here p. 116.

20 Eva Horn, *Der Flüchtling*, in: idem/Stefan Kaufmann/Ulrich Bröckling (eds.), *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin 2002, pp. 23–40, here p. 36.

The fact that migrants – whether irregular migrants or asylum seekers – undergo very similar experiences with border demarcations engenders a resembling depiction of the migrant figure in the analysed films. Nevertheless, the filmmakers take into account a wide range of different categories of migrant journeys and do not leave out their ambivalent character. A scene in ›Hotel Sahara‹ demonstrates how migrants are classified as ›illegal‹ by the Mauretanian authorities. In default of temporary, legal alternative forms of migration towards Europe, many migrants are pushed into a criminalized state of illegality – a state of transit that is difficult to end.²¹ We hear a statement by the local security authority promoting strong cooperation between African partner states such as Mauretania and the EU. Its goal is to establish a strict migration regime excluding the migrants before their actual journey towards Europe even starts.²² This deterritorialization of Europe's borders generates institutional boundaries, and among other measures, leads, for instance, to the setting-up of detention centres in these extended border zones.

Throughout their journey to Europe, migrants try to avoid any contact with institutional authorities – and after their arrival they find themselves forced to interact with administrative institutions in order to obtain access to a legal status of residency. Whereas in ›Little Alien‹ we only learn about the asylum processes in an implicit way, ›La Forteresse‹ provides direct insight into asylum procedures and reveals for the first time – as Fernand Melgar explains his motivation – the inner mechanics of one of the five Swiss detention centres. Institutional boundaries dominate the film's narrative. It intends to show the complex set of administrative practices implemented within the centre. Different groups interact in the process simultaneously: civil servants of the Federal Office of Migration who decide on the asylum requests, representatives of help organizations who take on a controlling and mediating role, security guards, assistants for operating day-to-day business and a few chaplains supporting the migrants emotionally. In this complex structure the migrants become cases which are managed and categorized by means of official registration numbers and statistics. During consultations the camera moves constantly between the migrant and the civil servant, underlining their ambivalent relationship and this peculiar conversation situation. In those scenes the migrants receive information on the administrative steps of the asylum procedure but are barely instructed about the legal background leading to a final decision on their asylum request. Hence the civil servants retain a certain position of power adding to the migrant's insecurity.

21 Silja Klepp, A Contested Asylum System: The European Union between Refugee Protection and Border Control in the Mediterranean Sea, in: *European Journal of Migration and Law*, 12. 2010, no. 1, pp. 1–21.

22 Tobias Pieper, Das Lager als variables Instrument der Migrationskontrolle, in: Hess (ed.), *Grenzregime*, pp. 219–228, here p. 223.

Age constitutes a further important institutional border and becomes a central theme in ›Little Alien‹. It determines the category into which a migrant is placed by the authorities and turns into a decisive factor as to whether asylum is granted or refused. Les Back puts it as follows: ›So a migrant within European political space is subject to categories that shift which have severe consequences for their life chances as they are forced to navigate the regulatory nature of immigration bureaucracy.‹²³ Sometimes, decisions on immigration status can be rather arbitrary, as the film shows in one sequence: During a ride in the subway, a group of friends from the Traiskirchen camp talk about how their ages were determined by the authorities whose cultural prejudices influenced their age estimations. With resentment and resignation, one of them says, ›If the doctor says I'm 150, then that's how old I am.‹²⁴ In their sincere expression, we sense their emotional conflict – they are forced to accept the difficult circumstances of their lives but also feel inclined to mock an administrative system that to them, seems so absurd and illogical.

The analysis of border mechanisms requires apprehending the different dimensions of borders as intertwined and mutually dependent categories – a complex system that the filmmakers succeeded in capturing. However, individual variations become visible in the three films discussed in this essay. Haasen in ›Hotel Sahara‹ stresses the physical border dimension by using a special aesthetic style, whilst Kusturica directs her attention towards the virtual dimensions of border formation in different social contexts, and ›La Forteresse‹ highlights institutional borders and their effects.

The Migrant Figure

The filmic representation and different dimensions of borders in the analysed documentaries also have several effects on the construction of a migrant figure. The concept of the migrant figure opens an alternative and useful approach besides simplifying generalizations and representation and the depiction of close up individuality. It captures the subjectivity of the migratory trajectory, while at the same time taking into account the film's level of interpretation and its visual presentation.²⁵ The collective migratory experiences are affected by the physical, virtual and institutional dimensions of the

23 Les Back, *Beaches and Graveyards: Europe's Haunted Borders*, in: *Postcolonial Studies*, 12. 2009, no. 3, pp. 329–340, here p. 337.

24 ›Little Alien‹. 2009. TC: 00:43:18-00:43:23.

25 Sudeep Dasgupta, *The Visuality of the Other: the Place of the Migrant between Derrida's Ethics and Rancière's Aesthetics in ›Calais: the Last Border‹*, in: Murat Aydemir/Alex Rotas (eds.), *Migratory Settings*, Amsterdam/New York 2008, pp. 181–193, here p. 182.

border. Consequently, the migrant becomes the paradigmatic figure of the diverse border manifestations, such as the immediate confrontation with violence on the external borders of Europe as well as social, political and cultural effects within the Schengen zone. Due to their legal status, refugees and asylum seekers are also excluded from any political participation or citizenship. At the same time they represent the permeability of border demarcations by crossing the border and forming complex trans-European migration networks. Following Enrica Rigo, this also means a shift within the system of borders: »Borders are dragged into the heart of Europe because they follow the biographies of those individuals whose mobility is limited.«²⁶

A common intention of all three documentary filmmakers is to direct the spectator's attention towards the individual and subjective character of each migratory experience. By repeatedly presenting intimate and personal moments with the various protagonists, the films promote an alternative narrative to technical and anonymous control mechanisms that dominate the border zones. Nevertheless, they embed those particular cases in an overarching narration of migration and try to set a critical statement against established notions of migration.

Academic discourse provides various ascriptions of migratory experience ranging from »victim of the regime« to the more positive attribution »artists of the border«.²⁷ Public political debates in particular, place irregular migration in the context of security issues and label it an irregular act, contributing to the criminalization of migrants both before the passing of the border and after their arrival in the receiving country. The three directors take an alternative path by choosing an author position that affects the representation of the depicted filmic subjects in a peculiar way. Through certain aesthetic images the spectator gets very close to the protagonists on the screen and no longer perceives them as strangers or as the other. The filmmakers influence the construction of the film narrative considerably, even without making an appearance in the films themselves.

»A film may be regarded as the performance of the identity of its maker. By their choice of mise-en-scène, filming style, themes, characters, and editing, filmmakers inscribe themselves as author and enunciating subject of their films.«²⁸

-
- 26 Enrica Rigo, Citizenship at Europe's Borders: Some Reflections on the Postcolonial Condition of Europe in the Context of EU Enlargement, in: Citizenship Studies, 9. 2005, no. 1, pp. 3–22, here p. 18.
- 27 Regina Römhild, Aus der Perspektive der Migration: Die Kosmopolitisierung Europas, in: Binder et al. (eds.), No Integration?!, pp. 225–238, here p. 234.
- 28 Hamid Naficy, An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton, NJ 2001, p. 282.

In ›Hotel Sahara‹ each protagonist is presented with some information about his or her name, age and occupation, always accompanied by a similar kind of music, then, the camera blacks out for a few seconds. Such film techniques draw the spectator's attention to the distinct story of one individual. Many scenes are set in the small private rooms of the protagonists', creating an intimate atmosphere – the recurrently used medium shots and close-ups reinforce this impression. But despite the attempt to equip each protagonist with a specific identity, their presentation remains a little blurry. Due to the special situation of illegality the protagonists are situated in an uncertain space where the details on their backgrounds remain unclear. ›Little Alien‹ also focuses on the individual stories of the young migrants in constant sharp contrast to the technology of the European border regime. The camera runs alongside the day-to-day life of a group of young migrants in an almost natural, un-staged way, trying to create the best possible authentic impression. We hear fragments of the personal stories when they meet young people in their favourite cafés or on the street. In these private conversations the story of their migration and their border crossing repeatedly comes up, although the reasons for their escape are never explicitly addressed.

Fernand Melgar in ›La Forteresse‹, on the contrary, clearly emphasizes the structural problems of irregular migration and the Swiss asylum procedures. The film neither refers to the protagonists' age nor to their country of origin. The spectator only receives pieces of this information passed on either during official consultations or through private conversations. The filmmaker takes the position of a silent observer: He never communicates directly with the filmed people, but accompanies them through their daily life and the asylum procedures. Whereas ›Little Alien‹ and ›Hotel Sahara‹ strive for very individualized and portrait-like representations, ›La Forteresse‹ aims for a more collective account.

This leads to one of the central findings of this paper: the state of transit is the central motive characterizing the filmic representation of irregular migration. Consequently, the migrant figure turns into the aesthetic figure of transit. Highly mobile migrants find themselves caught in transit at every step of the journey; at the border zones of Europe as well as during the asylum processes within the EU.²⁹ This state of transit leaves individuals with a permanent feeling of insecurity and in a constant state of await and hence a ›situation of living ›neither here nor there‹, of being somehow ›in-between.‹³⁰ This is a common experience of migratory journeys which also questions conventional migration categories:

29 Loshitzky, *Screening Strangers*, p. 125.

30 Aspasia Papadopoulou-Kourkoulou, *Transit Migration. The Missing Link between Emigration and Settlement*, Basingstoke/New York 2008, p. 86.

»Transit migration is not a new or separate migrant category, but rather a process that cuts across various categories: irregular migrants, asylum seekers, refugees, regularized migrants and trafficked persons may all find themselves in transit at some point. Irregular migrants and asylum seekers become mixed in migration flows during that phase.«³¹

All three films stress the collective experience of transit as a central motive. Consequently, they create a level of comparison for migratory experiences that transients politically defined and often ambiguous categories such as asylum and illegality. The state of transit is influenced by spatial and temporal circumstances, consequently, »being ›in transit‹ is a process rather than a status.«³²

›Hotel Sahara‹ shows the Mauretanian city of Nouadhibou as a site of transit *par excellence* where the effects of the European migratory regime become obvious in an immediate way. Images of waiting people and stranded boats, both caught in a state of passiveness and stagnation, form the central imagery of the film. ›La Forteresse‹ with its setting in a detention centre shows an institutionalized form of the transit situation. To illustrate this state of exception, the filmmaker focusses mainly on shots of the uninviting façade of the ›Fortress‹ and its inner courtyard – the space between inside and outside that in a metaphorical sense represents a large waiting room for all inhabitants of the centre.

›Little Alien‹ refers to the transit zones on the outer borders of Europe, it primarily emphasizes the complexity of the European asylum procedures that hold the migrants in a state of uncertainty. The metaphorical meaning of transit becomes palpable in a scene of ›Little Alien‹ introducing four protagonists in Austria for the first time. We see a number of information screens in an empty waiting room of the Austrian Federal Asylum Office and hear a voice explaining the asylum procedure. Waltz music is playing in the background – the Blue Danube by Johann Strauss. This music normally evokes images of touristic idyll and is associated with Austria's cultural tradition. Meanwhile the protagonists Asha, Ahmed, Achmad and Nura slowly fade in and out of the picture, thus embodying the state of permanent waiting. At the end of this information talk, the background announcer of the screen proclaims: »If you decide to voluntarily return to your home country in safety and dignity, you can receive professional counselling and help.«³³ At the same time the screen shows a person in a boat in the desert, displaying a title asking: Do you want to return? This image transports an intense message. A boat in the desert – a clear paradox – stands for stagnation. Only official sup-

31 Papadopoulou-Kourkoula, *Transit Migration*, p. 21.

32 Ibid.

33 ›Little Alien‹. 2009. TC: 00:07:10-00:07:18.

port seems to offer a way out of the situation. At the same time the complex instructions explaining the asylum procedure appear to be rather confusing than a real attempt to offer help. The video fails to communicate a welcoming atmosphere and seems to indicate the supposedly best solution for migrants.

Conclusion

Despite the varying conceptual and aesthetic approaches, the filmmakers create a very similar conception of the migrant figure and the interacting border dimensions in the context of Europe. The central topics of the films – the main characters' border experience – illustrate both the rigidity and fragility of the encountered border demarcations inside and outside Europe. However, all three filmmakers choose not to address the journey of the migrants itself. The individual border experience depends on structural factors such as geographical and political delimitations, but also on socially established thinking patterns and both positive and dismissive personal contact. Moreover, the individual biography and coincidental circumstances are just as important.

However, not only do the migratory experiences as presented in the films resemble each other, but also the realization on a filmic aesthetic level features strong parallels and overlaps. All three filmmakers integrate the individual stories of the protagonists into the collective experience of being in transit. Thus they enhance the structural similarities and characteristics of contemporary migratory trajectories. The aesthetic motive of a state in transit that dominates the films goes hand in hand with this concept. A continuous feeling of insecurity and a life in a permanent state of uncertainty influence the migrant figure significantly. The migrant is hence caught both in his or her individual situation and within the complex and ever-changing supra-individual migratory regime.

A further commonality of the films is their critical perspective on the European migration regime and its violent and discriminating practices towards migrants not only in the border zones but also within Europe. Although this critique is never openly verbalized, the films, undeniably, convey a critical political message beyond the films themselves that is promoted by the filmmakers. Film projects of this kind direct the audience's attention towards social issues of irregular migrants and are an attempt to critically comment on their situation through visual and artistic means. They create individual portraits and evoke empathy through imposing images. At the same time they can offer a space for the migrants to express themselves and to ultimately foster some advocacy.

»Film-making, as artistic practice can hence be seen as an aesthetic of making visible and audible the world of those who do not warrant priority in regimes of art other than the aesthetic regime, because of [...] their lowly status in social and artistic hierarchies.«³⁴

Furthermore, the films all deal with the gap between political discourse and social reality that migrants experience. The official EU rhetoric tries to maintain an image of a wall against irregular immigrants at the outer border zones. The partial porosity of those zones and the ongoing migration movements confront this narrative. At the same time the filmmakers try to create a counter-narrative to the image of the migrant as a victim largely promoted by NGOs and EU institutions by emphasizing the uniqueness of each migratory journey.

Film offers an ideal mode of representation to interlink individual voices with structural issues and to capture the volatile and variable character of the migration phenomenon. This medium is able to turn snapshots and moving images into an ensemble representing migratory experiences and movement. The filmmakers capture particularly the state of transit that the protagonists undergo by letting long sequences and flowing images follow one another. Transit as a motive has after all been ever-present in film history since it influences the spectator's perception and shapes the aesthetic sensation of a film.

All three filmmakers succeed in capturing moments of insecurity and bringing the spectator closer to the day-to-day reality of the migrants' life. Thereby it is more important to present impressions of the atmosphere than to provide unequivocal explanations or interpretative approaches to the topic. They rather intend to show the transformations, but also the stagnation that characterizes the migrants' living conditions. The filmmakers accompany the protagonists and their life in transit. This method avoids taking on a specific point of view, but rather follows the migratory movements from a perspective of ›embeddedness‹ to capture their subliminal subjective structures.³⁵ The technical possibilities of a camera invite particularly to capture movement without the need to follow a strictly chronological narration.

However, film always functions as an observation of second-order, wherein the filmmaker uses his or her own interpretive framework to grasp the images in front of the camera. This kind of interpretation is in fact crucial for any documentary, turning recorded images into a filmic narrative. The filmmaker's position hence influences the images and the content of a film in an essential way – a fact on which the filmmakers do not reflect within the films directly, but do so in the special material available on the DVDs.

34 Dasgupta, *The Visuality of the Other*, p. 65.

35 Brigitta Kuster, *Die Grenze filmen*, in: *TRANSIT MIGRATION*, *Turbulente Ränder*, pp. 187–201, here p. 191.

In creating a strong aesthetic of transition, the filmmakers represent the experience of irregular migrants as a both individual and collective feeling of ›being in limbo‹ and living in insecurity and fear. The migrant experience is hereby influenced by the manifestation of physical, virtual and institutional borders as they are continuously depicted in the films. By means of those strategies, all three documentaries discussed in this paper contribute to the ongoing public debate and dialogue on irregular migration and border discourses in Europe. They constitute an important element of cultural discourse surrounding this topic, by challenging categories of migration and calling attention to urgent questions of the current European refugee policy.

Alexander Friedman

»Ich vermisse den KGB«. Jüdisch-sowjetische Emigranten in den USA im Spiegel des sowjetischen Fernsehens

Zwischen 1970 und 1991 verließen circa 763.000 Juden und ihre Familienangehörigen die Sowjetunion.¹ Juden wanderten politisch, wirtschaftlich, kulturell oder religiös motiviert aus.² Im kommunistischen Staat, in dem der Antisemitismus nach dem Zweiten Weltkrieg omnipräsent war, sahen sie für sich und vor allem für ihre Kinder keine Zukunft.³ Die Publizisten Pëtr Vajl' (1949–2009) und Aleksandr Genis (geb. 1953), die 1977 in die USA ausgewandert waren, betonten in ihren Erinnerungen, dass zahlreiche Juden in erster Linie die UdSSR verlassen, sich aber nicht unbedingt in Israel niederlassen wollten.⁴ In wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Hinsicht schienen die USA und Westeuropa ihnen als Auswanderungsziele attraktiver zu sein als der permanent von Kriegen und Terror bedrohte jüdische Staat⁵: Von insgesamt 291.000 jüdischen Emigranten, die die Sowjetunion zwischen 1970 und 1988 verließen, übersiedelten 126.000 Personen in die USA.⁶

Für die sowjetische Führung stellte der innen- und außenpolitisch brisante Exodus von Juden eine große Herausforderung dar, die sie mit zwei Methoden zu meistern versuchte: Unter Leonid Brežnev Mitte der 1970er

1 Vgl. Mark Tol'c, Postsovetskaja evrejskaja diaspora: novejšie ocenki, in: Demoskop weekly, 6.–19.2.2012, <http://demoscope.ru/weekly/2012/0497/tema01.php>. Die im Beitrag verwendeten Internetseiten wurden am 1.8.2014 konsultiert.

2 Hierzu siehe Alexander Friedmann/Maria Hofstätter/Ilan Knapp (Hg.), Eine neue Heimat? Jüdische Emigrantinnen aus der Sowjetunion, Wien 1993, S. 51–61; Kerstin Armbrorst, Ablösung von der Sowjetunion: Die Emigrationsbewegung der Juden und Deutschen vor 1987, Münster 2001, S. 77–82.

3 Zur Lage von Juden in der Sowjetunion siehe z.B. Daniela Bland-Spitz, Die Lage der Juden und die jüdische Opposition in der Sowjetunion 1967–1977, Diessenhofen 1980; Benjamin Pinkus, The Jews of the Soviet Union: The History of a National Minority, Cambridge 1990; Yaakov Ro'i, Jews and Jewish Life in Russia and the Soviet Union, London 1995; Petrus Buwalda, They did not dwell alone. Jewish Emigration from the Soviet Union, 1967–1990, Baltimore 1997.

4 Vgl. Pëtr Vajl'/Aleksandr Genis, 60-e. Mir sovetskogo čeloveka, Moskau 1998, S. 303f.

5 Hierzu siehe z.B. Friedmann, Eine neue Heimat?, S. 62–66.

6 Vgl. Tol'c, Postsovetskaja evrejskaja diaspora.

Jahre und insbesondere unter seinen Nachfolgern Jurij Andropov und Konstantin Černenko in der ersten Hälfte der 1980er Jahre wurde die jüdische Auswanderung drastisch eingeschränkt. Lediglich unmittelbar vor den Olympischen Spielen in Moskau (1980) lockerte der Kreml – bestrebt seinen Ruf im Westen aufzupolieren – seine Auswanderungspolitik für kurze Zeit. Parallel zum repressiven Kurs setzte Moskau auf die intensive Propaganda gegen die Auswanderungsbestrebungen der jüdischen Bevölkerung. Michail Gorbatsčev, der 1985 an die Macht kam und Reformen in Gang setzte, sah nach und nach von der restriktiven Auswanderungspolitik ab und hoffte, die Juden vor allem mit Propagandamitteln davon zu überzeugen, in der Sowjetunion zu bleiben.⁷

In der vorliegenden Studie wird die Auseinandersetzung mit der jüdischen Emigration im sowjetischen Fernsehen beleuchtet. Während die Geschichte des sowjetischen Fernsehens vor und vor allem während der ›Perestrojka‹ inzwischen eingehend erforscht ist⁸, wurden Bilder von Emigration, die das Medium Fernsehen hinter dem ›Eisernen Vorhang‹ konstruierte, in der historischen Forschung bisher wenig beachtet.

Zunächst wird die Darstellung der jüdischen Auswanderung vor der ›Perestrojka‹ thematisiert. Anschließend steht die amerikanische Dokumentation ›The Russians Are Here‹ (1983) im Mittelpunkt. Diese Dokumentation, welche die Lage von sowjetischen Emigranten in den USA reflektierte, wurde in der sowjetischen Fernsehsendung ›Kamera smotrit v mir‹ (›Die Kamera blickt auf die Welt‹) am 19. September 1986 ausgestrahlt und ausführlich kommentiert. Die Dokumentation und die Sendung, deren inhaltliche und ästhetische Gestaltung, ebenso deren kontroverse Rezeption in den USA, in der UdSSR und im postsowjetischen Raum, werden im Kontext der sowjetischen Propaganda gegen die jüdische Auswanderung in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre analysiert.

Die komparative Studie ist dem Ansatz der *Visual History* (Gerhard Paul) verpflichtet. *Visual History* betrachtet Bilder als Medien, »die unter Nutzung ihres ästhetischen Potenzials Deutungen transportieren oder Sinn generieren«, und geht davon aus, dass Bilder Realitäten erzeugen und dass visuelle Mittel überzogene Selbstbilder und diffamierende Feindbilder produzieren, verbreiten und verfestigen können.⁹

7 Hierzu siehe ausführlich z.B. Buwalda, *They did not dwell alone*.

8 Hierzu siehe z.B. Ellen Propper Mickiewicz, *Split Signals: Television and Politics in the Soviet Union*, New York 1988; dies., *Changing Channels: Television and the Struggle for Power in Russia*, New York 1999; Reino Paasilinna, *Glasnost and Soviet Television: a Study of the Soviet Mass Media and its Role in Society from 1985–1991*, Helsinki 1995; Monika Müller, *Zwischen Zäsur und Zensur. Das sowjetische Fernsehen unter Gorbatschow*, Wiesbaden 2001.

9 Gerhard Paul, *Visual History*, Version: 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 29.10.2012, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul, S. 13f. Siehe auch

Die jüdische Auswanderung und die sowjetische Propaganda vor der ›Perestrojka‹

Nachrichten über die Diskriminierung von Juden in der Sowjetunion riefen große Empörung in den USA, in Israel und in Westeuropa hervor. Die im Westen erhobenen Vorwürfe, die sowjetische Regierung betreibe eine antisemitische Politik und erlaube den Juden nicht, die Sowjetunion zu verlassen, wurden in der UdSSR zurückgewiesen. In Fernsehsendungen, Dokumentationen, Pressepublikationen und publizistischen Werken verurteilten sowjetische Autoren die ›propagandistische Instrumentalisierung‹ der jüdischen Auswanderung im Westen und behaupteten die vermeintliche Gleichberechtigung aller Nationalitäten in der Sowjetunion. Sie betonten, dass Antisemitismus (ebenso wie andere Arten von Xenophobie) im kommunistischen Staat nicht geduldet werde, vielmehr im Ausland, insbesondere in den USA, floriere. Die sowjetische Propaganda beteuerte, dass die rechtschaffenen und vernünftigen Sowjetmenschen jüdischer Herkunft in ihrem sozialistischen Heimatland ein glückliches und würdiges Leben führen und nicht an Auswanderung denken würden. Von der im Westen thematisierten Einschränkung der Möglichkeit zur Auswanderung könne ebenfalls keine Rede sein: Nur wenige von westlicher (›zionistischer‹) Propaganda und von Berichten ihrer ausländischen Verwandten benebelte SowjetbürgerInnen würden leichtsinnig Anträge auf Auswanderung stellen, die von den zuständigen sowjetischen Behörden bearbeitet würden. Menschen, die keine Staatsgeheimnisse tragen würden bzw. deren Ausreise den Interessen der Sowjetunion nicht schaden könne, dürften das Land ungehindert verlassen. Von den Vorzügen des sowjetischen Sozialismus, von der ›brutalen Ausbeutung von Werktätigen‹ im Kapitalismus und vom ›dramatischen Sittenverfall‹ im Westen könnten sie sich dann selbst im Ausland überzeugen. Sowjetische Autoren erklärten zudem, dass die meisten Auswanderer sehr schnell von der kapitalistischen Realität – dazu gehöre etwa ein ›miserables‹ Bildungs- und Gesundheitssystem – eingeholt und von ihrem exorbitanten sozialen und geistigen Abstieg entrüstet eine Rückkehr in die UdSSR ersehnen würden.¹⁰

Politisch und publizistisch aktive Emigranten wurden in der Sowjetunion systematisch als ›Verräter‹ und ›Renegaten‹ verunglimpft. Ein Beispiel ist etwa die Ausgabe der Fernsehsendung ›Meždunarodnaja panorama‹ (›Internationales Panorama‹, Erstes Programm des sowjetischen Fernsehens)

Gerhard Paul, Von der historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: ders. (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7–36.

10 Vgl. etwa Vladimir P. Meščerjakov, Sionistskaja propaganda na službe reakcionnych krugov SŠA, in: Vladimir I. Kiselev u.a. (Hg.), Meždunarodnyj sionizm: istorija i politika (sbornik statej), Moskau 1977, S. 147–162; Ihar M. Asinski, Ahenty zla, Minsk 1981; Elena D. Mordžinskaja/Vladimir F. Lapskij, Jad sionizma, Minsk 1984, S. 17–40.

vom 9. Mai 1977: Der Moderator Anatolij Ovsjannikov (1936–1979) ereiferte sich über das Programm des mit der CIA verbundenen Senders *Radio Free Europe/Radio Liberty* (RFE/RL), der die Zuhörer hinter dem ›Eisernen Vorhang‹ ansprach. Den sowjetischen Zuschauern wurden Aufnahmen aus der Münchener Zentrale des Rundfunksenders gezeigt. Zu bedrohlicher Musik verlas Ovsjannikov dabei jüdisch anmutende Namen von aus der UdSSR stammenden RFE/RL-Mitarbeitern, um zu suggerieren, dieses ›CIA-Organ‹ werde vor allem von Juden betrieben.¹¹

Um die Glaubwürdigkeit dieser einseitigen und undifferenzierten Propagandabilder von Emigration zu erhöhen, wurden in der Druckpresse, im Radio und im Fernsehen Lebensgeschichten verzweifelter Emigranten präsentiert. Vermeintlich authentische Briefe von desillusionierten, nach Israel und in die USA ausgewanderten Juden, die ihren ›grausamen‹ Alltag beschrieben, sowie westliche Publikationen, welche Probleme der Integration von Einwanderern schilderten, wurden genüsslich zitiert.¹² Es entstand eine paradoxe Situation: Während die sowjetische Propaganda Briefe von Emigranten und Publikationen ausländischer Medien verwendete, riskierten SowjetbürgerInnen, die mit ihren Verwandten und Freunden im kapitalistischen Ausland Verbindung hielten, insgeheim westliche Radiosender hörten oder die von westlichen Touristen geschmuggelte ›bürgerliche‹ Presse lasen, Schwierigkeiten in ihrem Berufsleben zu bekommen, ins Blickfeld des KGB zu geraten und sogar der Spionage verdächtigt zu werden.¹³

Der selektive sowjetische Umgang mit westlichen Publikationen kann am Beispiel der Reportage über »das größte russisch-jüdische Emigrantenghetto der Welt« am Brighton Beach im Süden von Brooklyn veranschaulicht

11 Vgl. Meždunarodnaja panorama, Sendung des sowjetischen Fernsehens, 9.5.1977, 45 Minuten.

12 Hierzu siehe z.B. A.A. Kovalev, Proiski sionistskich zazyval, Grosny 1974, S. 44–58; A.A. Asinski, Ahenty zla, S. 115–122.

13 Ein in diesem Zusammenhang erwähnenswertes Beispiel ist der Fall Il'ja Suslov, mit dem sich sowohl die Moskauer Zeitung *Trud* (›Arbeit‹) als auch eine Fernsehdokumentation im Jahr 1986 auseinandersetzten. Dem festgenommenen und später zu 15 Jahren Haft verurteilten jüdischen Wissenschaftsjournalisten Suslov wurde vorgeworfen, für die Bundesrepublik Deutschland spioniert zu haben. Der Beginn seiner ›Spionagetätigkeit‹ wurde mit der Auswanderung seines Onkels nach Israel Anfang der 1970er Jahre in Verbindung gebracht. Suslovs Onkel, der ebenfalls Il'ja heißt, lebte zu diesem Zeitpunkt längst in den USA und arbeitete als Redakteur in der russischen Abteilung der Zeitschrift *Amerika*, deren Hauptziel in der Verbreitung eines positiven USA-Bildes im Ausland bestand. Vgl. V. Ponomarev, Oborotni, in: *Trud*, 30.7.1986, S. 3f.; »Tolstjak« na svjaz' ne vyjdet [›Der Dicke‹ wird sich nicht mehr melden], Fernsehdokumentation von Dmitrij Birjukov, UdSSR 1986, 60 Minuten; L. K., Wieder eine Fabrikation sowjetischer Gerichte. Spionageprozess gegen Ilja Suslov mit antisemitischen Akzenten, in: *Aufbau*, 29.8.1986, S. 8. Online zugänglich unter <http://www.ninakossmann.com/leonidkossmann/articles/ab86082908.html>.

werden, die das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* im August 1982 veröffentlichte. Der *Spiegel*-Redakteur Siegfried Kogelfranz berichtete über die depressive Stimmung von Einwanderern, die über »zu viel Freiheit« in den USA klagten, und wies außerdem auf eine interne Studie der US-amerikanischen Einwanderungsbehörden hin, derzufolge 28 Prozent der Emigranten grundsätzlich bereit gewesen seien, in ihre alte Heimat zurückzukehren.¹⁴ Die von Kogelfranz beschriebenen Heimweh-Depressionen, der soziale Abstieg und die Suizide unter den Emigranten wurden in der Sowjetunion schnell aufgegriffen. Die Studie der Einwanderungsbehörden wurde hingegen ausgeblendet.¹⁵ Diese Besonderheit kann auf den aus US-amerikanischer Sicht überraschend großen und aus der Sicht der sowjetischen Propaganda viel zu kleinen Anteil potentieller Rückkehrer zurückgeführt werden.

Die erwähnte Reportage aus dem Jahr 1982 spiegelte nicht zuletzt das zunehmende Interesse für das Leben und die Integration von jüdisch-sowjetischen Emigranten wider, das im Westen in der ersten Hälfte der 1980er Jahre zu beobachten war. So befasste sich etwa auch die in Frankreich ausgebildete israelische Autorin Ofra Bikel in ihrer ersten großen Dokumentation ›The Russians Are Here‹ mit Einwanderern aus der UdSSR, die in den USA pauschal als ›Russen‹ bezeichnet wurden. Der Film wurde Mitte Juni 1983 im Rahmen der ›Frontline‹-Reihe des *Public Broadcasting Service* (PBS) ausgestrahlt.¹⁶

›The Russians Are Here‹

Im Mittelpunkt der Dokumentation stehen die Lebenswelten ehemaliger SowjetbürgerInnen, die aus einer unfreien Gesellschaft stammen, mit der ›amerikanischen Freiheit‹ konfrontiert werden und mühsam ihren Platz in einem neuen kulturell, sozial und sprachlich fremden Umfeld zu finden versuchen. In ihrem Interview mit der *New York Times* betonte die Autorin Bikel, sie habe zeigen wollen,

»that when you take people from a country like Russia and put them in a country like America, you're not necessarily doing them a favor; American freedom can be a tough thing, it can be the freedom to fail, the freedom to be kicked out of your apartment for not paying the rent.«¹⁷

14 Siegfried Kogelfranz, Sehnsucht nach der verlorenen Küche, in: *Der Spiegel*, 33. 1982, S. 120–124.

15 Vgl. Viktor Magidson, Čužie sredi čužich, Drugim byt' ne mogu!, in: A. Basirov/K. Borisov (Hg.), *Kogda isčezajut miraži. Sionizm: praktika temnych del*, Moskau 1987, S. 36–130, hier S. 96f., 115.

16 Vgl. *The Russians Are Here*, Dokumentation von Ofra Bikel, Boston, MA: WGBH Educational Foundation 1983, 60 Minuten.

17 *Film's Maker is annoyed*, in: *New York Times*, 9.10.1986, <http://www.nytimes.com/1986/10/09/world/film-s-maker-is-annoyed.html>.

Bikel konstruierte das Bild der vom Kommunismus ›verdorbenen Russen‹, die dem US-Rechtsstaat, Behörden und vor allem der Polizei misstrauen würden und aus der Sowjetunion gewöhnt seien, zu tricksen, zu täuschen und zu bestechen. Mit dem Konkurrenzkampf in der kapitalistischen Wirtschaft würden sie aufgrund ihrer sozialistischen Sozialisation nur schwer (wenn überhaupt) klarkommen. Die Freiheit wüssten diese Emigranten oft nicht zu schätzen: Einige Interviewpartner finden, dass es in den USA zu viel Freiheit gebe; andere ›Russen‹ berichten empört über den ›Sittenverfall‹ in der geldgierigen US-amerikanischen Gesellschaft und vermissen die in der UdSSR verbreitete ehrliche Freundschaft und gegenseitige Hilfe. Den ›Russen‹ wird in der Dokumentation außerdem die Fähigkeit abgesprochen, wichtige Entscheidungen selbst treffen zu können: Während auf der Leinwand die Interviews mit Emigranten bzw. die in der UdSSR gedrehten Aufnahmen von Jungpionieren und großen gesichtslosen Menschenmassen laufen, erklärt die Schauspielerin Anita Sangiolo (Voice-over der Dokumentation), dass der kommunistische Staat das Leben seiner BürgerInnen bestimme und soziale Sicherheit gewährleiste. Dort seien die Emigranten ihrer Zukunft sicher gewesen. In den USA herrsche hingegen eine für viele Einwanderer deprimierende Unsicherheit.

In der Dokumentation treten mehrere prominente Emigranten jüdischer Herkunft auf: der 1978 ausgewanderte Herausgeber der russischen Wochenzeitung *Novyj amerikanec* (›The New American‹, 1980–1982), der Schriftsteller Sergej Dovlatov (1941–1990), der die Unterschiede zwischen der sowjetischen und amerikanischen Presse reflektiert, sowie seine Kollegen Aleksandr Genis und Pëtr Vajl'; der in der Sowjetunion bekannte Schauspieler Boris Sičkin (1922–2002), der das ›russische Publikum‹ in den USA mit seinen Brežnev-Parodien begeisterte¹⁸, und seine Ehefrau, die Tänzerin Galina Rybak; der aus Leningrad stammende anarchistisch gesinnte Dichter Konstantin Kuz'minskij (1940–2015), der seiner Lieblingsbeschäftigung – auf einer Couch liegend Gedichte zu deklamieren bzw. über das Leben zu philosophieren¹⁹ – nachgeht, vor laufender Kamera ein Trinkgelage veranstaltet und somit die in den USA verankerten Klischees und Vorurteile über den ›russischen Alkoholismus‹ bestätigt, sowie Kuz'minskij's Kollege aus Moskau, Lev Chalif, der 1977 nach Amerika übersiedelte.

Der Dichter Chalif (geb. 1930) verkörpert den dramatischen sozialen Abstieg der ›russischen‹ Intellektuellen in den USA, wo ehemalige Ingenieure zu Hilfsarbeitern degradiert würden und etliche eingewanderte erwerbs-

18 Vgl. Aleksandr Genis, *Uroki čtenija. Kamasutra knižnika*, Moskau 2013, S. 127. Hierzu siehe auch Boris Sičkin. *Ja – Buba Kastorskij*, Dokumentation von Georgij Gavrilov, Russland und die USA 2005, 39 Minuten.

19 Vgl. Julija Gorjaeva, *K jubileju KKK: buntar', mudrec, ěnciklopedist i večnyj rebėnok*, in: *Nezavisimaja gazeta Ex libris*, 16. 2010, S. 5.

lose Akademiker erbittert betonten, sie hätten niemals die Sowjetunion verlassen, wenn sie vorher hätten erahnen können, was auf sie im Westen zu kommen würde. Der überzeugte Atheist und »zum Russen gewordene Jude«²⁰ gehört zu den ›Kindern des Sowjetsystems‹, die in den USA zwar die langersehnte Freiheit fanden und ein ›sattes Leben‹ führen können, jedoch unglücklich bleiben. Bikel zeigt Chalif als Sozialhilfeempfänger in einem großen, gut ausgestatteten Supermarkt, wo er – an die Lebensmittelknappheit in der Sowjetunion gewohnt – *Pepsi-Cola* und in der UdSSR selten erhältliche Bananen einkauft und mit einer bitteren Miene seine Lebensmittelmarken einer Kassiererin übergibt. Die Autorin lässt ihn in der UdSSR unerschwingliche und vor allem in Intershops gegen Devisen verkaufte US-amerikanische Zigaretten – vermutlich *Marlboro* – rauchend seine frühere naive Faszination über den Westen beklagen und seine Sowjetunion-Nostalgie erklären: In der UdSSR sei er eine »verfolgte Persönlichkeit« gewesen, die in den USA zu einem »Opfer der Demokratie« geworden sei und die US-amerikanische »Demokratie für alle« für einen »Zirkus« halte. In dieser Demokratie würden seine Werke nicht gelesen und er werde nicht als Dichter respektiert. Sarkastisch weist Chalif auf den berüchtigten sowjetischen *KGB* hin, den er in den USA vermisse: Der *KGB* habe ihn observiert und seine Literatur gründlich untersucht. Hätte die sowjetische Staatssicherheit gewusst, was ihm in den Vereinigten Staaten zustoßen werde, hätte sie ihn bestimmt sofort in die USA ziehen lassen.

Lev Chalif, Boris Sičkin und andere Emigranten sind Teil des ›kleinen Russland‹ mit seinem Zentrum am Brighton Beach. Bikel führt die US-amerikanischen ZuschauerInnen in diese ›russische Welt‹ ein, in der die eingewanderten ›Russen‹ ihre eigene Lebensweise und Kultur pflegen, ihre Emigrantenpresse lesen, mit Tränen in den Augen alte sowjetische Filme ansehen, in ›russischen‹ Geschäften einkaufen und ihre Zeit in ›russischen‹ Restaurants mit Kaviar und Wodka verbringen.

Zum ›kleinen Russland‹ in den USA gehören auch die von Bikel vorgestellten wenigen erfolgreichen Emigranten: der bewusst ›amerikanisch wirkende‹ Finanzexperte Michail Krol, ein ehemaliger Tischler, der gerne Whiskey (und nicht Wodka wie etwa der ›richtige Russe‹ Kuz'minskij) trinkt und naive, in »einem Land ohne Bankensystem« aufgewachsene ›Russen‹ über Finanzanlagen berät; die gut integrierte ehemalige Museumsmitarbeiterin Marina aus Leningrad, die ihr Geld als Reiseleiterin verdient, russischsprachige Exkursionen für ihre Landsleute veranstaltet und Letztere dadurch mit ihrer neuen amerikanischen Heimat vertraut macht.²¹

20 Lev Chalif, Pritča, in: *Novaja gazeta*, 7.12.2007, S. 5.

21 Vgl. *The Russians Are Here*, Dokumentation von Ofra Bikel, Boston, MA: WGBH Educational Foundation 1983, 60 Minuten.

Die Kamera blickt auf die ›Russen‹

Die durch antisowjetische Stimmung der konservativen Reagan-Epoche beeinflusste vorurteilsbehaftete US-Dokumentation, welche die meisten Emigranten aus der Sowjetunion als ›zu sowjetisch‹ und einige von ihnen als ›erbitterte Versager‹ sowie ›Amerika-Hasser‹ darstellte, wurde auch in der UdSSR rezipiert. Das sowjetische Fernsehen erkannte das beträchtliche Propagandapotenzial des Films, wollte unbedingt die Senderechte erwerben und den Film in der Sowjetunion zeigen. Die propagandistischen Absichten der sowjetischen Seite blieben dem Sender *PBS* nicht verborgen: Er lehnte zwei Anfragen aus Moskau ab. Die Sowjets gaben jedoch nicht auf und erreichten im dritten Versuch ihr Ziel. Möglicherweise unter dem Einfluss der Veränderungen in der Sowjetunion nach dem Machtwechsel im Kreml (1985) willigte der *PBS* in die Übertragung der Dokumentation in der Sowjetunion ein, wobei die Sowjets sich verpflichten mussten, den Film unverändert in seiner ursprünglichen, in den USA ins Russische übersetzten Fassung auszustrahlen.²² Dadurch glaubte der US-amerikanische Sender, dem möglichen Missbrauch der Dokumentation durch die sowjetische Propaganda vorzubeugen, unterschätzte allerdings das Können der sowjetischen Propagandisten und insbesondere des bekannten Journalisten und Schriftstellers Genrich Borovik, der den Film im Rahmen seiner Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ zeigte und kommentierte.

Borovik ist eine der interessantesten und gleichzeitig umstrittensten Figuren in der Geschichte des sowjetischen Fernsehens. Er kam am 16. April 1929 in Minsk auf die Welt. Der Sohn eines jüdischen Dirigenten und einer russischen Schauspielerin schloss 1952 mit Auszeichnung das renommierte Moskauer Staatsinstitut für internationale Beziehungen ab – eine Elitehochschule, die als Kadenschmiede für sowjetische Diplomaten und Auslandsspione galt und an der spätestens ab der Brežnev-Epoche Personen jüdischer Herkunft nicht mehr erwünscht waren. Nach seinem Studium arbeitete er als Journalist in der internationalen Abteilung der Zeitschrift *Ogonek* (›Flämmchen‹). In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und in den 1970er Jahren fungierte Borovik als Korrespondent und Leiter des Büros der sowjetischen Presseagentur *Novosti* (›Nachrichten‹) in Washington. In dieser Zeit profilierte er sich als einer der besten USA-Kenner in der Sowjetunion und leistete einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung eines negativen USA-Bildes in der UdSSR. Nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion moderierte Borovik die Fernsehsendung ›Meždunarodnaja panorama‹, welche die sowjetische Bevölkerung

22 Film's Maker is annoyed.

jeden Sonntag mit den Entwicklungen außerhalb der UdSSR vertraut machte.²³

Im Hinblick auf die angespannte internationale Lage in der ersten Hälfte der 1980er Jahre und auf den großen Erfolg der Wochensendung ›Meždunarodnaja panorama‹ regte Borovik die Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ an. Diese Sendung, die er zunächst selbst moderierte, setzte sich vertiefend mit brisanten politischen und kulturellen Themen auseinander. In dieser Sendung wurde am Freitag, dem 19. September 1986, im Ersten Programm des sowjetischen Fernsehens zur besten Sendezeit um 19.15 Uhr die Dokumentation ›The Russians Are Here‹ ausgestrahlt. Der Zeitpunkt der Übertragung wurde bewusst gewählt: In der zweiten Septemberhälfte beschäftigte sich die sowjetische Presse mit dem bevorstehenden Treffen zwischen dem sowjetischen Parteichef Michail Gorbatschow und dem US-amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan in Reykjavik (10./11. Oktober 1986). Die sowjetische Führung rechnete damit, dass Reagan bei den Verhandlungen mit Gorbatschow das Thema der jüdischen Auswanderungsbestrebungen aufgreifen und die sowjetische Seite zur Abkehr von ihrer restriktiven Auswanderungspolitik aufrufen werde.²⁴ Um die Beziehungen mit den USA zu verbessern, war Moskau zu einem Kompromiss bei dieser für Washington so prinzipiellen und für Reagan persönlich wichtigen Frage bereit.²⁵ Die sowjetische Führung erwog eine graduelle Lockerung der restriktiven Auswanderungsbestimmungen und leitete gleichzeitig eine neue Propagandaoffensive gegen die Auswanderung ein. Die Sendung spiegelte diese Tendenzen wider.

Um den angestrebten Propagandaeffekt zu erzielen, setzte das sowjetische Zentralfernsehen auf die Kommentare des fachkundigen Moderators Borovik. Dieser war für diese Rolle als ausgewiesener USA-Experte bestens geeignet. Für Borovik war das ›jüdische‹ Thema außerdem allein aus biogra-

23 Vgl. Aleksandr Gamov, Genrich Borovik: ›S Kerenskij ja pil viski, a s Chinguem chodil na rybalku‹, in: Komsomol'skaja pravda v Belorussii, 17.11.2009, S. 12f.; Michail Serdjukov, Ne govornite dlinno – žizn' korotka, in: Rossijskaja gazeta, 3.12.2009, S. 42f.

24 Hierzu siehe Yaacov Ro'i/Avi Beker, Jewish Culture and Identity in the Soviet Union, New York 1991, S. 448; David D. Galin, Jews and the American Presidency, in: Gastón Espinosa (Hg.), Religion, Race, and the American Presidency, Lanham, MD 2010, S. 129–154, hier S. 144.

25 Reagan nutzte die Diskriminierung von Juden in der Sowjetunion, um die Benachteiligung von Minderheiten in diesem Land zu verurteilen und die Sympathie jüdischer WählerInnen in den USA zu gewinnen. Der israelische Ministerpräsident Jitzchak Schamir (1986–1992) betonte rückblickend: »Reagan's interest in Soviet Jewry was immense; it was close to the first issue on the American agenda and was part of the confrontation between the two superpowers«, zitiert nach: Jason Maoz, Ronald Reagan and The Jews, in: The Jewish Press, 7.7.2004, <http://www.jewishpress.com/indepth/front-page/ronald-reagan-and-the-jews/2004/07/07/>.

phischen Gründen nah und wichtig. Der Journalist und Schriftsteller, der sich zwar explizit als ›Russe‹ bezeichnete und sich dadurch von Juden distanzierte²⁶, jedoch sowohl von jüdischen²⁷ als auch von glühend antisemitischen Autoren²⁸ als ›Jude‹ bezeichnet wurde, erlebte bereits in seiner Jugend, dass die jüdische Herkunft für eine Karriere in der antisemitischen Sowjetunion alles andere als förderlich war: Von der internationalen Abteilung der Jugendzeitung *Komsomol'skaja pravda* (›Komsomolwahrheit‹) wurde er in der Zeit der stalinistischen antisemitischen Kampagne Anfang der 1950er Jahre als Mitarbeiter abgewiesen. Für die Berichterstattung über den Nahostkonflikt kam der Journalist mit dem jüdischen Vaternamen Avieser Ende der 1950er Jahre ebenfalls nicht in Frage.²⁹ Später konnte er seine jüdische Herkunft besser verschleiern, indem er seinen Vaternamen änderte (Aver'jan statt Avieser) und bei antiisraelischer Propaganda mitwirkte.³⁰ Als *Novosti*-Korrespondent in den USA beobachtete Borovik die Einwanderung von Juden aus der Sowjetunion in die USA, verfolgte die dortige Diskussion über die Lage von Juden hinter dem ›Eisernen Vorhang‹ und wurde außerdem von der radikalen *Jewish Defence League* des US-amerikanischen Rabbiners Meir Kahane bedroht, welche sowjetische Vertreter im Ausland (vor allem in den USA) attackierte, um durch ihre Gewaltaktionen auf die Situation der Juden in der UdSSR aufmerksam zu machen.³¹

Die ungewöhnliche Ausgabe der Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ trug den Titel ›Byvšie‹ (›Ehemalige‹) und dauerte 95 Minuten.³² Die Sendung flankierte die einstündige Dokumentation *Bikels* mit den ausführlichen Kommentaren des Moderators Borovik und ergänzte sie durch Interviews mit ausgewählten ›reumütigen‹ Emigranten. Das sowjetische Zentralfernsehen war sich der Bedeutung von Fernsehbildern bewusst und wollte daher unbedingt eigene Bilder produzieren, um die erwünschte Wirkung der Sendung zu verstärken: Aufnahmen jüdischer Emigranten, die ihre letzten Habseligkeiten in Rom auf dem Weg in die USA auf einem Flohmarkt verkaufen; Bilder von Obdachlosen in den Vereinigten Staaten, welche die US-amerikanische Wirklichkeit veranschaulichen sollten; mit versteckter Kamera aufgenommene Gespräche zwischen auswanderungswilligen Juden und ei-

26 Vgl. Serdjukov, *Ne govorite dlinno*.

27 Vgl. Leonid Radzichovskij, *Usy i evrei: predstojanie*, in: jewish.ru, 18.5.2010, <http://www.jewish.ru/columnists/2010/05/news994285410.php>.

28 Vgl. Oleg Platonov, *Istorija russkogo naroda v XX veke*, Bd. 2, Moskau 1997, S. 603.

29 Vgl. Gamov, Genrich Borovik; Serdjukov, *Ne govorite dlinno*.

30 Vgl. etwa Gennadij Kročik, *Oborotnaja storona glasnosti*, in: Čajka. Seagull Magazine, 16.5.2001, <http://www.chayka.org/node/4071>.

31 Vgl. Avigdor Ėskin, Meir Kahane zovet, 5.11.2009, <http://www.avigdor-eskin.com/page.php?page=6&item=414>.

32 Vgl. *Byvšie, Kamera smotrit v mir*, 19.9.1986, 95 Minuten.

nem sowjetischen Beamten, der vor den tragischen Folgen der Emigration warnte, begleiteten die langen, schlagfertigen Kommentare des Moderators Borovik und die Interviews mit den Emigranten.

In seinem Vorwort zur Dokumentation hob Borovik hervor, dass die Sendung eine Antwort auf zahlreiche Briefe sowjetischer ZuschauerInnen gebe, die gefragt hätten, wie es ihren ausgewanderten, von der ›zionistischen Propaganda betrogenen‹ ehemaligen Landsleuten im Westen gehe. Der »amerikanische Propagandafilm« wurde als eine »antisowjetische Dokumentation« charakterisiert, welche den US-amerikanischen ZuschauerInnen erklären sollte, warum die Mehrheit der sowjetischen Einwanderer in den USA nicht glücklich sei und die Prinzipien und Wertvorstellungen ihrer neuen Heimat ablehne. Der Moderator betonte eindringlich, dass das Werk die Sowjetmenschen ferner pauschal als »schlechte«, »unehrliche«, »passive« und »primitive« Menschen« darstelle, welche die Freiheit nicht schätzen könnten, und dadurch die antisowjetischen Ressentiments in den USA schüre.³³

In der Dokumentation sah Borovik eine klare Bestätigung der sowjetischen Propagandathese, durch ihre Auswanderung aus der UdSSR hätten die Emigranten ihre Lage erheblich verschlechtert. Ihre weitere Zukunft sei düster. Einzelne von ihnen, die ihren Platz unter der ›kapitalistischen‹ Sonne gefunden hätten, etwa der im Film gezeigte Finanzberater und die Reiseleiterin, würden in einem (pseudo)russischen »kulturellen Ghetto« verfallen.³⁴ Als Verkörperung dieses ›Ghettoa‹ am Brighton Beach galt für Borovik der Schauspieler Boris Sičkin. Für die meisten sowjetischen Zuschauer war Sičkin der mit Abstand bekannteste Protagonist der US-Dokumentation. Nach seiner Auswanderung entfernte die sowjetische Zensur den Namen des Schauspielers aus den Filmen, in denen er mitgewirkt hatte. Viele von diesen Filmen wurden nicht mehr gezeigt.³⁵ Der Schriftsteller Dovlatov wurde von Borovik herablassend als »ein gewisser Chefredakteur eines Blättchens« charakterisiert, das den Zionisten gehöre. Ferner verspottete der Moderator den Dichter Chalif, der nicht einmal genug Geld für Lebensmittel habe.³⁶

Während die Szenen mit Lev Chalif eingehend kommentiert wurden, ließ Borovik Konstantin Kuz'minskij's Trinkorgie – eine der umstrittensten Episoden der Dokumentation – außer Acht. Nicht einmal die unter propagandistischen Gesichtspunkten attraktive Szene wurde aufgegriffen, in der der betrunkene Kuz'minskij beklagt, dass die US-amerikanische Bevölkerung die eingewanderten ›Russen‹ nicht möge. Die Tatsache, dass Kuz'minskij in der sowjetischen Sendung nicht beachtet wurde, kann auf die unbeliebte

33 Byvšie, Kamera smotrit v mir, 19.9.1986, 02:30–3:00.

34 Ebd., 62:50–63:10, 86:25–87:20.

35 Vgl. Boris Sičkin. Ja – Buba Kastorskij.

36 Byvšie, Kamera smotrit v mir, 19.9.1986, 55:40–56:15, 85:45–86:20.

Antialkoholkampagne zurückgeführt werden, welche die sowjetische Führung Mitte der 1980er Jahre begann. Während Wodka und andere alkoholhaltige Getränke aus sowjetischen Geschäften nach und nach verschwanden und frustrierte SowjetbürgerInnen verzweifelt nach Alkoholerzeugnissen suchten, kannten Kuz'minskij und seine Freunde diese Probleme in Amerika nicht. Vermutlich, um die sowjetischen Zuschauer nicht zusätzlich zu verärgern, ließ Borovik die Episoden mit Kuz'minskij unkommentiert. Der auf die besondere Aufmerksamkeit des Publikums bedachte Dichter Kuz'minskij nahm Borovik seine Ausblendung sehr übel. Auf die Dokumentation ›The Russians Are Here‹ angesprochen, schimpfte er fast 25 Jahre nach der Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ noch über den »faulen Steinpilz« Borovik.³⁷ Er spielte dabei auf den Familiennamen des Moderators an, der aus dem Russischen als ›Steinpilz‹ übersetzt wird.

In seinem Schlusswort betonte Genrich Borovik, dass die Emigranten erst in den USA die Vorzüge des sowjetischen Sozialismus (zum Beispiel soziale Sicherheit, kostenlose Bildung und medizinische Fürsorge) erkannt hätten. Die sowjetischen ZuschauerInnen müssten verstehen, dass die USA wirtschaftlich der Sowjetunion zwar überlegen, jedoch die US-amerikanische Gesellschaft eine armselige Gesellschaft des ›goldenen Kalbes‹ sei, die der UdSSR in geistiger Hinsicht klar unterlegen sei. Diese wohl zentrale Botschaft, die in der sowjetischen Propaganda in der Anfangsphase der ›Perestrojka‹ eine wichtige Rolle spielte und die bei vielen SowjetbürgerInnen verankerte Vorstellung über eine deutlich höhere Lebensqualität im Westen relativieren sollte, zog sich wie ein roter Faden durch die im Programm ausgestrahlten Interviews mit Emigranten. Sichtlich mitgenommen und seelisch geknickt erzählten sie über ihren sozialen Abstieg im Westen, geißelten den Kapitalismus und verherrlichten die Sowjetunion. Die in der US-Dokumentation aufgegriffenen ›Krankheiten‹ der US-amerikanischen Gesellschaft (Erwerbslosigkeit, soziale Unsicherheit, Individualismus, ›emotionale Härte‹, ›keine wahre Freundschaft‹, ›Herrschaft des Geldes‹) sowie etwa der in der Sowjetunion verurteilte offener Umgang mit Sexualität wurden ausführlich beleuchtet, um die moralische Überlegenheit der Sowjetunion zu unterstreichen und das in der UdSSR verbreitete stereotype Feindbild ›Amerika‹ zu untermauern. Um dieses Ziel zu erreichen, schreckte Borovik nicht vor Verzerrungen und Verallgemeinerungen zurück. So erfuhren die Zuschauer aus seiner Sendung, dass die westliche Propaganda die Emigranten zwingt, die UdSSR zu verleumden, dass die jüdischen Einwanderer in den USA zunächst in kostenlosen »dreckigen Hotels« für Prostituierte untergebracht und anschließend in ein »Ghetto«, in den »armen« Bezirk Brighton Beach abge-

37 Konstantin K. Kuz'minskij, Pis'mo na derevnu devuške, 2005, http://kkk-blue.lagoon.ru/pismo_na_derevnyu/pismo_na_derevnyu_devushke_2.htm.

schoben würden. Borovik warnte außerdem die sowjetischen Juden als potentielle Auswanderer vor der antisemitischen Stimmung in den USA, wo die Presse gegen Juden hetze, jüdische Gräber geschändet, Synagogen in die Luft gesprengt und Juden auf dem Arbeitsmarkt diskriminiert würden.³⁸

Als entschlossene Kritiker der ›amerikanischen Lebensweise‹ fungierten in der Sendung der Filmregisseur Rašid Atamalibekov (1932–2012) und der Rockmusiker Taras Kordonskij (geb. 1949), die beide 1978 in die USA ausgewandert waren, sowie der Maler Igor' Sinjavin (1937–2000), der 1976 dorthin übergesiedelt war. Bei diesem Trio handelte es sich um nichtjüdische Künstler, die keinesfalls zufällig in der Rolle reumütiger Emigranten auftraten: Ihre ›Beichten‹ sollten in erster Linie regimekritischen auswanderungswilligen sowjetischen Intellektuellen nichtjüdischer Herkunft als Abschreckung dienen. Die Frage, wie es diesen Nichtjuden überhaupt gelungen war, in die USA auszuwandern, ließ die Sendung unbeantwortet.

Atamalibekov, den Borovik als einen Emigranten charakterisierte, den er in den USA persönlich kennengelernt hatte³⁹, Kordonskij und Sinjavin berichteten, dass ihnen in den USA schnell ein Licht aufgegangen sei: Atamalibekov habe als Reinigungskraft gearbeitet und dadurch die ›kapitalistische Ausbeutung‹ am eigenen Leib erfahren. Kordonskij sei in der UdSSR von der westlichen Rockmusik fasziniert gewesen. Seine musikalische Karriere habe er in Amerika nicht fortsetzen können, er habe sein Geld als Fabrikarbeiter, Straßenverkäufer und Schneider verdient. Auch nach sechs Jahren in den Vereinigten Staaten fühlte er sich fremd in der »bösen erbarmungslosen« US-amerikanischen Welt, schämte sich für seine Auswanderung und empfand Schuldgefühle. Im Gegensatz zu Atamalibekov und Kardonskij gab Sinjavin über sein Leben in den USA nicht viel preis und beschimpfte stattdessen die ›amerikanische Popkultur‹, welche die Welt zersetze, und machte die westlichen Radiosender für sein in den 1970er Jahren entstandenes verzerrtes positives USA-Bild verantwortlich.⁴⁰

Atamalibekov, Kordonskij und Sinjavin wollten unbedingt in die Sowjetunion zurückkehren. Sinjavins Interview in der Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ war daher keinesfalls der erste Propagandaauftritt des Malers in der Sowjetunion. In der Hoffnung auf eine Erlaubnis, in die UdSSR übersiedeln, dramatisierte er die Lage in den USA gegenüber der sowjetischen Presse.⁴¹ Kardonskij, der seine Familie in Moskau zurückgelassen hatte, kämpfte ab dem Ende der 1970er Jahre für seine Rückkehr in die Sowjetunion. Seine Anträge, ebenso wie die Sinjavins und Atamalibekovs, wurden von

38 Byvšie, Kamera smotrit v mir, 19.9.1986, 62:50–63:10, 82:55–83:45.

39 Vgl. ebd., 73:30–74:00.

40 Ebd., 63:13–69:14, 71:16–72:55, 74:40–76:10, 80:16–81:05, 88:05–89:59.

41 Vgl. Igor' Sinjavin, Pis'mo ottuda, in: Leningradskaja pravda, 18.1.1984, S. 2f.

sowjetischer Seite jedoch konsequent ignoriert. In einem Interview mit der US-Zeitung *Philadelphia Inquirer* schilderte Taras Kordonskij 1987, wie sein Auftritt in der Sendung Boroviks zustandekam: Die sowjetische Botschaft in Washington habe ihn wissen lassen, dass sein Antrag bewilligt werden könne, falls er über seine Lebenserfahrungen in den USA im sowjetischen Fernsehen berichte. Er habe das getan und seine eigene Position erläutert. Die Botschaft habe ihn also nicht gezwungen, einen in Moskau vorbereiteten bestimmten Propagandatext zu wiederholen.⁴²

Im Hinblick auf die Emigranten, die wie Kordonskij, Sinjavin und Atamalibekov in die Sowjetunion zurückkehren wollten, hoben sowjetische Autoren in den 1980er Jahren hervor, dass das Vergehen dieser ›Verräter‹ (ihre Auswanderung) zu groß sei, um von ihrer Heimat ohne Weiteres verziehen werden zu können.⁴³ Sie hätten sich also das Recht auf die Rückkehr durch ihre Taten erst verdienen müssen. Moskau war offenbar mit Atamalibekovs, Kordonskijs und Sinjavins Fernsehauftritten zufrieden. Ihre Anträge auf Rückkehr wurden nach der September-Sendung bewilligt.

Die Rückkehr dieser Emigranten muss also im Kontext der sowjetischen Propagandakampagne betrachtet werden, die mit der Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ am 19. September 1986 begann. Während Kordonskij und seine Kollegen sich nach der Sendung auf eine baldige Rückkehr in die UdSSR freuten und die ganze Welt gespannt das Treffen zwischen Gorbačev und Reagan in Reykjavik erwartete, landete die sowjetische Seite einen spektakulären Coup: Anfang Oktober 1986 meldeten die sowjetischen Medien, dass der US-amerikanische Krebsforscher jüdischer Herkunft Arnold Lockshin zusammen mit seiner Familie in die UdSSR ausgewandert sei und dort politisches Asyl erhalten habe. In der UdSSR berichtete Lockshin den sowjetischen und ausländischen Journalisten über den ›Terror‹, dem er und seine Familie in den USA ausgesetzt gewesen seien.⁴⁴ Am 10. Oktober 1986 emp-

42 Vgl. Steve Goldstein, Home Again, in *Russia Emigres Recall Life in America*, in: *Philadelphia Inquirer*, 9.8.1987, http://articles.philly.com/1987-08-09/news/26167514_1_faina-gonta-emigres-soviet-union.

43 Vgl. etwa Magidson, Čužie sredi čužich, S. 126.

44 Siehe z.B. Ju. Kornilov, Arnol'd Lokšin: Ja vybral svobodu, in: *Trud*, 9.10.1986, S. 3; TASS, A. Lokšin: Budem žit' i rabotat' svobodno. Press-konferencija dlja sovetskich i inostrannyh žurnalistov, in: *Trud*, 11.10.1986, S. 3. Arnold Lockshin und seine Frau Lauren veröffentlichten 1988 in Moskau ein Buch über ihr Leben in den USA. Vgl. Arnold Lockshin/Lauren Lockshin, *Silent Terror. One Family's History of Political Persecution in the United States*, Moskau 1988. Zum Fall Lockshin siehe auch Fawn Vrazo, *A Family's Stunning Defection* Houston Neighbors and Co-workers Wonder Why, in: *Philadelphia Inquirer*, 10.10.1986, http://articles.philly.com/1986-10-10/news/26059331_1_arnold-lockshin-research-laboratory-leo-lockshin; Francis X. Clines, For Emigrants to Soviet, Best and Worst of Times, in: *New York Times*, 18.11.1987, <http://www.nytimes.com/1987/11/18/world/for-emigrants-to-soviet-best-and-worst-of-times.html>. Ein weiteres Beispiel ist der ehemalige Fotograf des *Office of Naval In-*

fung der Vorsitzende des Präsidiums des Obersten Sowjets der UdSSR und langjährige Außenminister Andrej Gromyko das Ehepaar Lokshin. Gromyko – laut sowjetischer Verfassung von 1977 Staatschef der UdSSR – wertete dadurch die Aktion der Einwanderer auf. Die beim Empfang anwesenden Kameraleute und Fotografen dokumentierten das bemerkenswerte Treffen. Unter vielen Bildern, die an diesem Tag entstanden, sind insbesondere zwei Aufnahmen von Boris Prichod'ko für die Presseagentur *Novosti* (»Nachrichten«, APN) wesentlich, da sie einen aussagekräftigen Einblick in die Inszenierung des Falls Lokshin in der UdSSR gewähren: Auf dem ersten Bild, das noch vor dem Empfang aufgenommen wurde, sieht man Gromyko (in einem klassischen Nadelstreifenanzug) und Lokshin (in einem stilvollen Cordsakko) gut gelaunt und entspannt lächelnd in ein Gespräch vertieft. Auf der zweiten Fotografie sitzen sich der deutlich reserviertere sowjetische Gastgeber und seine konzentrierten US-amerikanischen Gäste, das Ehepaar Lokshin, an einem runden Konferenztisch gegenüber (Abb. 1). Beobachtet werden sie dabei von drei Kamerateams und mehreren Männern in Zivilanzügen, bei denen es sich vermutlich um KGB-Offiziere und um Leibwächter handelt, die für den reibungslosen Ablauf der Inszenierung zuständig sind.⁴⁵

telligence der Sechsten US-Flotte Glenn Michael Souther (1957–1989), der in einer Sendung der Reihe »Kamera smotrit v mir« aus dem Jahr 1987 auftrat. Souther, der 1986 in die UdSSR übergesiedelt war, stellte seine US-amerikanische Heimat als eine »aggressive Supermacht« dar, welche die Welt mit ihren Atomwaffen bedrohe und sogar ihre Freunde (wie etwa Israel) ausspioniere. Er betonte außerdem, dass es ihm in der Sowjetunion sehr gut gehe: Er habe neue Freunde gefunden, er habe eine Wohnung, besitze ein Auto – viele Sowjetmenschen konnten von solchem »Luxus« nur träumen – und suche seinen Platz in der sowjetischen Gesellschaft. Vgl. Kamera smotrit v mir, Sendung des sowjetischen Fernsehens, 1987, 49 Minuten. Die Tatsache, dass der Amerikaner Souther – in der UdSSR unter dem Namen Michail Orlov bekannt – ab Anfang der 1980er Jahre ein sowjetischer Agent und dazu noch Major der sowjetischen Staatssicherheit war, wurde in der Sendung nicht erwähnt. Southerns Selbstmord (1989) wurde in der Sowjetunion ebenfalls verschwiegen. Vgl. Souter Glenn Majkl (=Souther Glenn Michael), in: svr.gov.ru (offizielle Webseite des russischen Dienstes der Außenaufklärung), <http://svr.gov.ru/history/sou.htm>. Der sowjetische Versuch, einen KGB-Agenten zu einem Opfer des US-Geheimdienstes zu stilisieren, das in den USA aufgrund seiner prosovjjetischen (prorussischen) Einstellung verfolgt worden sei und aus Amerika hätte fliehen müssen, wurde im Westen ausführlich thematisiert. Hierzu siehe etwa mehrere Artikel zum Thema »Glenn Michael Souther«, die in der Los Angeles Times 1988 und 1989 erschienen sind: <http://articles.latimes.com/keyword/glenn-michael-souther>. Siehe auch Glenn Souther, in: Der Spiegel, 27. 1989, S. 178.

45 Vgl. A.A. Gromyko i A. Lokšin vo vremja vstreči, Arnol'd Lokšin i Andrej Gromyko, Fotos von Boris Prichod'ko, 10.10.1986, <http://visualrian.ru/ru/site/gallery/index/id/855623/>, <http://visualrian.ru/ru/site/gallery/index/id/87304>



Abbildung 1: Andrej Gromyko empfängt das Ehepaar Lokshin (Moskau, 10.10.1986), Foto: Boris Prichod'ko

Die Kampagne wurde Ende Oktober fortgesetzt: In Washington fand eine von der sowjetischen Botschaft organisierte Pressekonferenz statt, bei der Atamalibekov und drei weitere Emigranten der internationalen Presse ihre Entscheidung erläuterten, die USA verlassen zu wollen. Der Filmregisseur stilisierte sich dabei zu einem überzeugten Leninisten und Anhänger der ›sowjetischen Lebensweise‹.⁴⁶

Im Herbst 1986 folgten Hunderte von Emigranten dem Beispiel Atamalibekovs und stellten Anträge auf Rückkehr in die UdSSR. Dutzende von ihnen siedelten tatsächlich in die Sowjetunion über.⁴⁷ Taras Kordonskij, Rašid Atamalibekov und Igor' Sinjavin saßen am 29. Dezember 1986 in einer Aero-

46 Vgl. TASS, *Nazad iz obščestva ›svobody›*, in: *Trud*, 26.10.1986, S. 3; Hierzu siehe auch Barry Schweid, *Soviet Embassy holds News Conference for four Returning Russians*, in: *Associated Press*, 24.10.1986, <http://www.apnewsarchive.com/1986/Soviet-Embassy-Holds-News-Conference-For-Four-Returning-Russians/id-564caac007736b1ec4569b278857a25a>; *Associated Press*, *4 Soviets Tried U.S., Decide to Go Home*, in: *Los Angeles Times*, 24.10.1986, http://articles.latimes.com/1986-10-24/news/mn-7257_1_soviet-union; *Associated Press*, *Four Russian Emigres Plan to Return Home*, in: *New York Times*, 25.10.1986, <http://www.nytimes.com/1986/10/25/world/four-russian-emigres-plan-to-return-home.html>.

47 Vgl. Goldstein, *Home Again*.

flot-Maschine, die insgesamt 50 Emigranten nach Moskau zurückbrachte.⁴⁸ Die von den APN-Fotografen Igor' Michalev und Vladimir Fedorenko aufgenommenen Bilder wurden zum Symbol dieses Ereignisses. Michalev zeigte die Wiedervereinigung der Familie Korondskij nach vielen Jahren der Trennung als zärtliche Umarmung zwischen Kordonskij, seiner Ehefrau Ljudmila und deren gemeinsamen Sohn: Im Mittelpunkt steht die hoch emotionale Familienzusammenführung. Kordonskij, der einen eleganten, höchstwahrscheinlich im Westen angefertigten hochwertigen Wollmantel trägt und dadurch ›nicht sowjetisch‹, sondern eher ›westlich‹ aussieht, wird in leichter Rückenansicht gezeigt. Möglicherweise wählte der Fotograf Michalev absichtlich diese Einstellung, um das ›zu westliche‹ Aussehen des Rockmusikers zu kaschieren (Abb. 2).⁴⁹



Abbildung 2: Wiedervereinigung der Familie Kordonskij. Foto: Igor' Michalev

In einer weiteren Aufnahme sind der Regisseur Atamalibekov sowie einige Jugendliche und junge Erwachsene bei der Passkontrolle am Flughafen zu erkennen. Im Vordergrund ist die betagte jüdische Emigrantin Miriam Troickaja, welche die Kontrolle bereits passiert hat, gerade im Begriff, sowjetischen Boden zu betreten. Das Bild soll die aus sowjetischer Sicht besonders wichtige Tatsache verdeutlichen, dass unter den Rückkehrern Menschen unterschiedlichen Alters waren, die sich in den USA nicht einleben konnten.⁵⁰

48 Vgl. Associated Press, 50 Soviets Quit U.S., Arrive Home, in: Los Angeles Times, 29.12.1986, http://articles.latimes.com/1986-12-29/news/mn-1199_1_soviet-union; Winston Williams, Illusions Gone, Emigres Return to Soviet Union, in: New York Times, 29.12.1986, <http://www.nytimes.com/1986/12/29/nyregion/illusions-gone-emigres-return-to-soviet-union.html>.

49 Vgl. Vozvrščenie na Rodinu, Foto von Igor' Michalev, 29.12.1986, <http://visualrian.ru/ru/site/gallery/index/id/87312/>

50 Vgl. Šag čerez granicu, Foto von Vladimir Fedorenko, 29.12.1986, <http://visualrian.ru/ru/site/gallery/index/id/87310>

Diesem Zweck diene auch eine weitere Aufnahme Igor' Michalevs, ein Porträt der in Amerika aufgewachsenen 15-jährigen Ol'ga Sinjavina, die direkt am Flughafen ein Interview gab.⁵¹ Ihr Vater, Maler Igor' Sinjavin, kehrte als glühender russischer Nationalist und Antisemit in die UdSSR zurück. In Moskau schloss er sich der rechtsradikalen Bewegung *Pamjat'* (›Erinnerung‹) an.⁵²

Bemerkenswert ist, dass die sowjetische Presse in ihrer Berichterstattung über die Familie Lockshin und die Rückkehrer mit Absicht das Thema ›Freiheit‹ aufgriff und dadurch zweifelsohne auf Ofra Bikels Dokumentation anspielte: Arnold Lockshin erklärte zum Beispiel, dass er durch die Auswanderung in die UdSSR ›Freiheit‹ gewählt habe und in diesem Land ›frei leben und arbeiten werde.⁵³ Ein Bericht über die Pressekonferenz von Atamalibekov und seiner Mitstreiter in Washington erschien in der Moskauer Zeitung *Trud* (›Arbeit‹) unter der Überschrift »Zurück aus der ›freien‹ Gesellschaft.«⁵⁴ Die sowjetische Propaganda stellte die Rückkehr der Emigranten als ›Befreiung‹ bzw. ›Erlösung‹ und eine ›barmherzige Geste‹ des sowjetischen Staates dar.⁵⁵ Die Tatsache, dass mehrere Emigranten, die US-Staatsbürger waren, kurze Zeit danach die Sowjetunion erneut enttäuscht verließen und in die USA zurückkehrten⁵⁶, wurde in der UdSSR verschwiegen.

Bei Weitem nicht alle SowjetbürgerInnen hießen die Rückkehrer willkommen: In der UdSSR, in der sich die wirtschaftliche Lage rasant verschlechterte und zahlreiche Menschen jahrelang auf eine staatliche Wohnung warten mussten, ärgerten manche Personen sich über die sowjetische Führung, welche reumütige Emigranten oder eingewanderte US-Bürger, wie die Familie Lockshin, aus propagandistischen Gründen mit Wohnungen in Moskau und in anderen Großstädten sowie mit guten Jobs versorgte.⁵⁷

51 Vgl. Ol'ga Sinjavina, Foto von Igor' Michalev, 29.12.1986, <http://visualrian.ru/ru/site/gallery/index/id/87308>

52 Hierzu siehe Vladimir Pribyl'ovskij, *Neojazyčeskoe krylo v ruskom nacionalizme*, 31.10.2002, http://www.religare.ru/2_490.html.

53 Ju. Kornilov, Arnol'd Lokšin: ›Ja vybral svobodu‹, in: *Trud*, 9.10.1986, S. 3; TASS, A. Lokšin: Budem žit' i rabotat' svobodno. Press-konferencija dlja sovetskich i inostrannyh žurnalistov, in: *Trud*, 11.10.1986, S. 3.

54 TASS, Nazad iz obščestva ›svobody‹, in: *Trud*, 26.10.1986, S. 3.

55 Vgl. etwa V. Ivan'ko, *Prozrenie*, in: *Izvestija*, 31.12.1986, S. 6.

56 Vgl. Goldstein, *Home Again*.

57 Vgl. ebd. Diese in der Reportage der US-amerikanischen Zeitung *Philadelphia Inquirer* hervorgehobene Besonderheit wird auch von Zeitzeugen in ihren Interviews bestätigt. Vgl. Interviews mit der Biologin Tatiana F. (geb. 1947) aus Minsk und mit dem Geschäftsmann Leonid K. (geb. 1973) aus Moskau am 10.7.2014.

Rezeption in den USA und in der Sowjetunion

In der Rezeptionsgeschichte der Dokumentation ›The Russians Are Here‹ lassen sich insgesamt zwei Phasen unterscheiden: 1. nach der Ausstrahlung des Films in den USA (Juni 1983); 2. nach der Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ in der Sowjetunion (September 1986).

In den USA rief Ofra Bikels Dokumentation Proteste jüdischer Emigranten hervor, die in ihren Briefen, Kundgebungen und Pressepublikationen die aus ihrer Sicht diffamierende Darstellung der Einwanderer beklagten und den PBS ohne Erfolg aufforderten, eine Gegendarstellung abzugeben. Im Mittelpunkt der Kritik standen die Szenen mit Chalif bzw. mit Kuz'minskij. Im Hinblick auf die Darstellung Kuz'minskij wurde der Autorin Bikel Rassismus vorgeworfen.⁵⁸ Während einzelne Protagonisten – etwa Sergej Dvlatov und Aleksandr Genis – sich vom US-Publikum missverstanden fühlten⁵⁹, profitierten ausgerechnet Chalif und Kuz'minskij am stärksten von der Dokumentation. Lev Chalif, der durch seine USA-Kritik und in erster Linie durch seine Äußerungen zum KGB bewusst provoziert hatte, um auf sich aufmerksam zu machen, betrachtet diesen Film rückblickend als persönlichen Erfolg: Er sei dadurch in den USA bekannt geworden. Die Verleger hätten ihn als Dichter entdeckt und seine Werke veröffentlicht.⁶⁰ Auch Kuz'minskij erinnerte sich gerne an die Dokumentation, die ihn zum Inbegriff eines ›russischen Künstlers im Exil‹ machte.⁶¹ Konstantin Kuz'minskij, der zwar 1975 als »jüdischer Emigrant« in die USA gekommen war⁶², jedoch eine antisemitische sowie eine rassistische und homophobe Gesinnung vertrat, blieb seiner im Film betonten negativen Einstellung gegenüber den USA treu: In einer russisch-US-amerikanischen Dokumentation (2010) bezeichnete der Dichter die USA, wo er mehr als die Hälfte seines Lebens verbrachte, als »ein Land ohne Kultur«.⁶³

Die US-amerikanische Presse war von der Vorführung der Dokumentation ›The Russians Are Here‹ im sowjetischen Fernsehen überrascht. Ofra

58 Vgl. KKKuz'minskij o sebe – čužimi slovami, 2005, http://kkk-bluelagoon.ru/kkk_zitnik.htm. Hierzu siehe auch Diana Vin'koveckaja, Obnimaju tuman. Vstreči s Kuz'minskim, in: Naš Tečas. Our Texas, 24.2.2012, <http://www.ourtx.com/issue-310/6367>.

59 Vgl. Poverch bar'erov – Amerikanskij vypusk, Sendung des Radiosenders RFE/RL, 9.2.2006, <http://www.svoboda.org/content/transcript/131113.html>.

60 Vgl. Chalif, Pritča.

61 Vgl. KKKuz'minskij o sebe – čužimi slovami. Hierzu siehe auch Vladimir Lazaris, Zametki, 2006, <http://www.vladimirlazaris.com/zametki14.HTML>.

62 M. Georgadze, Konstantin Kuz'minskij: Ja poslednij andegraund..., in: Russkij bazar, 13.–20.3.2003, <http://russian-bazaar.com/ru/content/2360.htm>.

63 Konstantin Kuz'minskij. O žizni v Amerike, <https://www.youtube.com/watch?v=RHJGa1ibBH0&index=1&list=PLp8jBWuoDnWo-1mRf9EcHNE7wn5Yf5q6C>.

Bikel zeigte sich in einem Interview mit der *New York Times* tief enttäuscht über Borovik, der ihre Dokumentation verzerrt und propagandistisch missbraucht habe, um die »Krankheiten des amerikanischen Lebens« anzuprangern.⁶⁴ US-Amerikanische Autoren staunten vor allem über die Sowjets, die eine in den USA produzierte Dokumentation unzensuriert gezeigt hätten, welche nicht nur die Probleme der ›Russen‹ in den USA aufzeigte, sondern auch auf die Missstände in der Sowjetunion (schlechte Lebensmittelversorgung, Schwarzmarkt, fehlende Pressefreiheit etc.) hinwies.⁶⁵ Die Bedeutung und Wirkung der im Film geäußerten Sowjetunion-Kritik darf allerdings nicht überbewertet werden, denn Borovik ließ diese Kritik nicht unkommentiert und griff seinerseits die Autorin scharf an. So wurden etwa die Aufnahmen aus der UdSSR, die unter anderem lange Schlangen in Lebensmittelgeschäften zeigten, als »visueller Schwindel« bezeichnet.⁶⁶ Auf eine Diskussion über die Pressefreiheit in der Sowjetunion ließ Borovik sich nicht ein. Stattdessen machte er die sowjetischen ZuschauerInnen auf das tragische Schicksal der *Frontline*-Reporterin Jessica Savitch aufmerksam, welche die Dokumentation bei ihrer US-amerikanischen Premiere vorstellte. Die 36-jährige Reporterin kam am 23. Oktober 1983 infolge eines Autounfalls ums Leben.⁶⁷ Der sowjetische Moderator deutete an, dass die »Zionisten«, denen die Dokumentation aufgrund einer »zu positiven Darstellung der UdSSR« nicht gefallen habe, Savitch getötet hätten. Darüber hinaus beschäftigte sich Borovik mit dem Antisemitismus in den USA, den Bikel nicht thematisiert, während ihr Film die jüdische Herkunft der ›russischen‹ Einwanderer weitestgehend ausgeblendet hatte. Er betonte, dass der Antisemitismus, den die ›zionistische Propaganda‹ der UdSSR unterstelle, nicht für die Sowjetunion, sondern für die USA typisch sei.⁶⁸

64 Film's Maker is annoyed, in: *New York Times*, 9.10.1986, <http://www.nytimes.com/1986/10/09/world/film-s-maker-is-annoyed.html>.

65 Vgl. etwa Alison Smale, Soviet Television depicts Emigres to U.S. As Spiritually Orphaned, in: Associated Press, 22.9.1986, <http://www.apnewsarchive.com/1986/Soviet-Television-Depicts-Emigres-to-U-S-as-Spiritually-Orphaned/id-ccb6d1921123c2a2fb468ace4404fa94>; William J. Eaton, Refuseniks Urge Superpowers to Agree on Emigration, in: *Los Angeles Times*, 8.10.1986, http://articles.latimes.com/1986-10-08/news/mn-4824_1_emigration; Serge Schmemmann, Shocker on Soviet TV: Brooklyn Emigre Candor, in: *New York Times*, 9.10.1986, <http://www.nytimes.com/1986/10/09/world/shocker-on-soviet-tv-brooklyn-emigre-candor.html>; Paul Quinn-Judge, Human Rights in US: Moscow turns the Tables on Washington, in: *Christian Science Monitor*, 14.10.1986, <http://www.csmonitor.com/1986/1014/ohuma.html>.

66 Byvšie, Kamera smotrit v mir, 19.9.1986, 55:30–55:35.

67 Zum Tod von Savitch siehe etwa Peter Kerr, Jessica Savitch of NBC-TV killed in Car Accident, in: *New York Times*, 25.10.1983, <http://www.nytimes.com/1983/10/25/obituaries/jessica-savitch-of-nbc-tv-killed-in-car-accident.html>.

68 Vgl. Byvšie, Kamera smotrit v mir, 19.9.1986, 58:04–59:35, 82:55–83: 45 Minuten.

Boroviks Sendung wurde in den USA außerdem als ein Indiz dafür wahrgenommen, dass die sowjetische Führung im Zusammenhang mit ›Perestrojka‹ und ›Glasnost‹ ihren Umgang mit der jüdischen Auswanderung zu ändern plane und nun verstärkt die Juden zu überzeugen hoffe, von der Emigration abzusehen. Diese Meinung vertrat etwa der *New York Times*-Autor Serge Schmemmann, der im Oktober 1986 nicht ausschloss, dass es in der UdSSR zu einer öffentlichen Diskussion über die Auswanderung kommen könne.⁶⁹ Die von Schmemmann angesprochene öffentliche Diskussion fand tatsächlich statt, allerdings nicht unmittelbar nach der Sendung, sondern am Ende des Jahrzehnts: Die September-Ausgabe der ›Kamera smotrit v mir‹, über die die US-amerikanische Presse rätselte, wurde von der sowjetischen Presse ignoriert. Die wichtigste Kulturzeitung der UdSSR, die Moskauer Wochenzeitung *Literaturnaja gazeta* (›Literaturzeitung‹), befragte jede Woche sieben bekannte KünstlerInnen über die TV-Sendungen, die ihnen am besten bzw. am schlechtesten gefallen hatten. Die Sendung ›Kamera smotrit v mir‹, die das sowjetische Fernsehen gleich zweimal übertrug⁷⁰, wurde dabei mit keinem Wort erwähnt.⁷¹ Offenbar wussten sowjetische Autoren zunächst nicht, wie sie nun das brisante Thema ›Auswanderung‹ behandeln sollten, und warteten auf weitere Anweisungen aus dem Kreml.

Ende 1986 und Anfang 1987 gingen sowjetische Autoren offenbar davon aus, dass Boroviks Sendung der sowjetischen Bevölkerung gut bekannt war: Der Journalist Viktor Ponomarev befasste sich in der Zeitung *Izvestija* (›Nachrichten‹) mit dem Schicksal sowjetischer Emigranten in den USA und erwähnte in diesem Zusammenhang die Sendung ›Kamera smotrit v mir‹, welche seine Leser gesehen hätten.⁷² In einem Bericht über die Rückkehr einer Gruppe von Emigranten betonte ein weiterer *Izvestija*-Autor, dass viele LeserInnen den Rückkehrer Taras Kordonskij aus der Sendung über sowjetische Emigranten in den USA kennen könnten.⁷³

Die Sendung ›Kamera smotrit mir‹ mit der Dokumentation ›The Russians Are Here‹ wurde von zahlreichen Nichtjuden und Juden in der Sowjetunion gesehen und kontrovers diskutiert.⁷⁴ Vor ihrer Ausstrahlung gab es für die sowjetische Bevölkerung lediglich drei Quellen, aus denen sie

69 Vgl. Schmemmann, Shocker on Soviet TV.

70 Vgl. Quinn-Judge, Human Rights in US.

71 Vgl. 7x7. Televizionnaja nedelja na perekrestke mnenij, in: *Literaturnaja gazeta*, 24.9.1986, S. 3; 7x7. Televizionnaja nedelja na perekrestke mnenij, in: *Literaturnaja gazeta*, 1.10.1986, S. 2.

72 Vgl. Viktor Ponomarev, ›Šagrenevaja koža‹ predatel'stva, in: *Izvestija*, 5.1.1987, S. 4.

73 Vgl. V. Ivan'ko, Prozrenie, in: *Izvestija*, 31.12.1986, S. 6.

74 Vgl. Interviews mit der Biologin Tatiana F. (geb. 1947) aus Minsk, dem Geschäftsmann Leonid K. (geb. 1973) aus Moskau und dem Journalisten Aljaksandr P. (geb. 1979) aus Minsk am 10. Juli 2014.

die Informationen über die Lage von Emigranten schöpfen konnte: 1. die offizielle sowjetische Propaganda; 2. private Briefe von Ausgewanderten; 3. Sendungen des RFE/RL und anderer westlicher Radiosender sowie in die UdSSR geschmuggelte westliche ›bürgerliche‹ Presse. SowjetbürgerInnen, die Kontakte mit Emigranten pflegten oder ausländische Radiosendungen hörten, deren Empfang in der Sowjetunion ohnehin systematisch gestört wurde, konnten die Aufmerksamkeit der Staatssicherheit auf sich ziehen. So blieb die offizielle Propaganda für die meisten SowjetbürgerInnen – vor allem für Nichtjuden, für die das Thema ›Auswanderung‹ meistens ohnehin nicht aktuell war – oft die einzige Informationsquelle. Hinzu kam 1986 die US-Dokumentation, die im sowjetischen Fernsehen gezeigt wurde. Die Tatsache, dass diese Dokumentation in den USA und nicht in der Sowjetunion produziert und ungekürzt gezeigt wurde, gepaart mit dem Umstand, dass die ›Russen‹ – wie die US-amerikanische jüdische Zeitung *Jewish Currents* im Frühjahr 1987 zu Recht bemerkte⁷⁵ – zum ersten Mal in der UdSSR in einem US-Film offen über ihre Erfolge und Probleme in den USA erzählen durften, verstärkten die Wirkung der Sendung. Sie konfrontierte zahlreiche SowjetbürgerInnen zum ersten Mal mit dem Phänomen Emigration. Der in Moskau geborene jüdisch-US-amerikanische Literaturwissenschaftler Maxim D. Shrayer (geb. 1968) schildert die ambivalente Wirkung der Sendung in seinen Erinnerungen. Shrayer – im Jahr 1986 Student an der Moskauer Staatsuniversität – sah die denkwürdige Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ zusammen mit etwa 25 nichtjüdischen Kommilitonen. Die Dokumentation ›The Russians Are Here‹, die ihm aus den Briefen der in die USA ausgewanderten Freunde seiner Eltern bereits bekannt war, verblüffte die Studierenden, die teilweise Mitleid mit den Emigranten empfanden.⁷⁶ Nicht wenigen Zuschauern blieben vor allem die Szenen mit Boris Sičkin in Erinnerung, der in der Sowjetunion beliebt war und nun vor einem kleinen Publikum am Brighton Beach tanzte und Witze riss. Sowjetischen Juden, die häufig Verwandte und Freunde im Ausland hatten oder selbst auszuwandern beabsichtigten, gab die Sendung einen Anlass, über die Vor- und Nachteile der Emigration gründlich nachzudenken.⁷⁷ Das Programm, das sie dazu bewegen sollte, den Westen kritischer zu betrachten und in der Sowjetunion zu bleiben, verfehlte aber sein Ziel. Die von der sowjetischen Propaganda 1986 geäußerte Behauptung, die Menschen in der UdSSR wüssten, dass nur ein Prozent der jüdischen

75 Vgl. M.U.S., USSR, in: *Jewish Currents*, 1. 1987, S. 47.

76 Vgl. Maxim D. Shrayer, Refusenik, in: *Boston College Magazin*, Winter 2014, http://bcm.bc.edu/issues/winter_2014/endnotes/refusenik.html.

77 Vgl. Interviews mit der Biologin Tatiana F. (geb. 1947) aus Minsk und dem Geschäftsmann Leonid K. (geb. 1973) aus Moskau am 10. Juli 2014.

Einwanderer aus der Sowjetunion in den USA glücklich seien⁷⁸ und deshalb nicht emigrieren wollen, spiegelte die Stimmung zahlreicher Juden nicht wider. Sie erlebten das Erstarken des Antisemitismus, die rasante Verschlechterung der wirtschaftlichen Situation sowie den sich abzeichnenden Untergang der Sowjetunion. Die Emigration schien ihnen unter diesen Umständen die beste Lösung zu sein, zumal die sowjetische Führung die Auswanderungsbestimmungen allmählich liberalisierte⁷⁹: Während 1987 etwas mehr als 8.000 Juden die UdSSR verlassen hatten, stieg die Zahl der jüdischen Auswanderer im darauffolgenden Jahr auf circa 19.000. Weitere 72.000 Juden wanderten 1989 aus. Zwischen 1990 und 1991 erreichte die jüdische Auswanderung aus der Sowjetunion ihren Höhepunkt: 400.000 Menschen verließen die UdSSR.⁸⁰ Von der sowjetischen Propaganda ließen sie sich nicht entmutigen.

Zusammenfassung

Die Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ vom 19. September 1986 mit der Dokumentation ›The Russians Are Here‹ markiert eine Zäsur im sowjetischen Umgang mit der jüdischen Auswanderung aus der Sowjetunion, die eng mit innen- und außenpolitischen Entwicklungen der UdSSR verbunden ist: Vor der ›Perestrojka‹ schränkte der Kreml die jüdische Auswanderung ein, während die sowjetische Propaganda die schablonenhaft verzerrten Bilder gescheiterter Emigranten in der kapitalistischen Welt konstruierte. Nach dem Beginn der ›Perestrojka‹ griff das sowjetische Fernsehen eine raffiniertere Methode auf und strahlte die brisante amerikanische Dokumentation über die Lage der ›Russen‹ in den USA unzensuriert aus. Dieses Unternehmen, das eine große Tragweite der von Gorbačev eingeleiteten Reformpolitik andeutete und für viele SowjetbürgerInnen, ebenso wie für die US-amerikanische Presse, eine Sensation war, barg aus Moskauer Sicht ein gewisses Risiko in sich: Sowjetmenschen hätten anhand des Films ›falsche‹ Vorstellungen über das Leben in Amerika entwickeln können. Um diese unerwünschte Wirkung zu vermeiden, setzte das sowjetische Zentralfernsehen auf den erfahrenen Moderator Genrich Borovik, dessen Aufgabe in erster Linie darin bestand, die ›richtigen‹ Interpretationsmuster vorzugeben, mit denen das Publikum die Sendung deuten sollte. Ohne diesen Kontext wäre die umstrittene und von

78 Vgl. William J. Eaton, Refuseniks Urge Superpowers to Agree on Emigration, in: Los Angeles Times, 8.10.1986, http://articles.latimes.com/1986-10-08/news/mn-4824_1_emigration.

79 Vgl. Armborst, Ablösung von der Sowjetunion, S. 99.

80 Vgl. Tol'c, Postsovetskaja evrejskaja diaspora; Armborst, Ablösung von der Sowjetunion, S. 78; Mordechaj Al'tšuler (= Mordechai Altshuler), Evrei SNG na poroge tret'ego tysjačeletija, in: Acta Slavica Iaponica, 16. 1998, <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicn/acta/16/alt/altshuler-3.html>

vielen Emigranten vernichtend kritisierte Dokumentation ›The Russians Are Here‹ höchstwahrscheinlich schnell vergessen worden. Aus einer einseitigen US-Fernsehdokumentation, die ein verzerrtes, oberflächliches und undifferenziertes Bild von ›Russen‹ in den USA vermittelte, wurde stattdessen eine für nicht wenige SowjetbürgerInnen überzeugende Erzählung über sowjetische Juden in den USA, die über Jahrzehnte Gegenstand heftiger Kontroversen blieb. Mit ihrer Ausstrahlung im sowjetischen Fernsehen geriet sie zum Vehikel einer Kampagne, die auswanderungswillige Juden umstimmen, die moralische Überlegenheit der UdSSR unterstreichen und antiamerikanische Ressentiments stärken sollte.

Die Dokumentation mit den Statements ›reumütiger‹ Emigranten und Boroviks Kommentare hinterließen Spuren im Bewusstsein der sowjetischen Bevölkerung, beeinflussten ihre Vorstellungen über die Emigration und die Lebenswelten von Emigranten und regten außerdem Diskussionen über die Auswanderung an⁸¹, die nach der Wiederholung der Sendung im Jahr 2007 im Internet erneut aufflammten.⁸² Allerdings konnten weder Boroviks Sendung noch die spektakulären Rückkehraktionen von Emigranten oder die öffentlichen Auftritte in die UdSSR eingewanderter US-Amerikaner die Auswanderungswelle während der letzten Jahre der Sowjetunion aufhalten. Im Hinblick auf die antisemitische Stimmung in der Sowjetunion, die angespannte innenpolitische und die desolote wirtschaftliche Lage gingen zahlreiche Juden davon aus, dass sie in der Sowjetunion nicht viel zu verlieren hätten, dass es im Westen (sei es in den USA, sei es in Israel) keinesfalls schlech-

81 Die sowjetische Filmkunst setzte sich Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre mit dem Thema ›Auswanderung‹ intensiv auseinander. An dieser Stelle können zum Beispiel die sowjetisch-französisch-österreichisch-israelische Tragikomödie ›Paspport‹ (›Passport, 1990) des Regisseurs Georgij Danelija und die russisch-US-amerikanische Kriminalkomödie ›Na Deribasovskoj chorošaja pogoda, ili na Brajton-Bič opjat' idut doždi‹ (›Weather Is Good on Deribasovskaya, It Rains Again on Brighton Beach‹, 1992) des Regisseurs Leonid Gajdaj erwähnt werden. Im Film Gajdajs kämpfen die CIA und der KGB gemeinsam gegen die ›russische Mafia‹ am Brighton Beach. Vgl. Na Deribasovskoj chorošaja pogoda, ili na Brajton-Bič opjat' idut doždi, Film von Leonid Gajdaj, Russland und die USA, 97 Minuten. Danelija erzählt die Geschichte des georgischen Taxifahrers Merab Papišvili (Schauspieler Gérard Darmon), der 1987 durch ein Missverständnis nach Israel auswanderte und in die UdSSR zurückzukehren versuchte. Vgl. Paspport, Film vom Georgij Danelija, Sowjetunion, Frankreich, Österreich und Israel 1990, 96 Minuten.

82 Mehr als 20 Jahre nach ihrer ersten Ausstrahlung wurde die Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ in Russland wiederholt. Der russische Sender *Nostal'gija* (›Nostalgie‹), der bekannte sowjetische Sendungen überträgt, hatte die Sendung im Mai 2007 in seinem Programm. Die Episode, die seit Mitte September 2011 auch über das Videoportal YouTube zugänglich ist und etwa 10.000-mal aufgerufen wurde, führt bis heute unter ehemaligen SowjetbürgerInnen im postsowjetischen Raum und im westlichen Ausland zu Kontroversen. Kamera smotrit v mir, YouTube-Kanal von *karaput*, <https://www.youtube.com/watch?v=ex2tsnWmjQU> (Stand: 25.9.2014).

ter als in der UdSSR sein könne und dass man am besten auswanderte, bevor die sowjetische Regierung von ihrem Reformkurs abwich.

Die ›Umerziehung‹ dieser Menschen entpuppte sich aber als eine unlösbare Aufgabe. Das Scheitern der sowjetischen Propaganda gegen die Auswanderung entging schließlich auch Genrich Borovik nicht. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre profilierte er sich als konsequenter Verfechter der ›Perestrojka‹, als Vorsitzender des sowjetischen Friedenskomitees (1987 bis 1992), als Abgeordneter des Kongresses der Volksdeputierten der UdSSR (1989 bis 1991) und zählte zu den einflussreichsten Beratern des Staatschefs Gorbatschow. Drei Jahre nach seiner Sendung ›Kamera smotrit v mir‹ beurteilte Borovik die Auswanderung zwar nach wie vor kritisch, sprach sich jedoch gleichzeitig für die Aufhebung der Ein- und Ausreisebeschränkungen aus. Solange die Lage in der Sowjetunion schlecht bliebe, stellte er enttäuscht fest, würden viele Menschen die Gelegenheit nutzen, ihr Land zu verlassen.⁸³

83 Vgl. Elena Šepilova/Aleksej Pevčev/Natal'ja Pychova, Tot, kotoryj smotrit v mir, 17.11.2009, <http://www.mgimo.ru/news/press/document126744.phtml>.

Barbara Laubenthal

History as a Resource: The Movie ›Indigènes‹ and the Debate on Integration in France

*»Our great-grandparents have liberated France [...],
our grandparents have reconstructed it,
our parents have cleaned it.
And we, we are going to tell its history«¹*

The Return of Colonialism into French Society

In September 2006, the movie ›Indigènes‹ premiered in French cinemas and became an overnight success.² Five months earlier, the film had been presented at the Cannes Film Festival and its leading actors had won the prize as best actors. Intense media coverage followed, and three million people finally saw the movie. The film tells the story of four North African soldiers who fought in the French army during the Second World War. It presents an engaging story of the courageous and meritorious colonial troops who, although subjected to discrimination, bravely fight against Nazi occupation. The film raised the subject of these soldiers' pensions which were lower than those of their French counterparts and led to an intense debate about France's material and moral obligations towards veterans from its former colonies.

›Indigènes‹ was released at the right time. Its making was embedded in a new interest in France's colonial past. From the 1960s, after the decolonization of North and West Africa, memories of the former status as a colonial power faded and the empire gradually vanished from collective memory. Since the year 2000 however, a critical revision of the colonial past emerged³,

1 ›Indigènes‹ leading actor Jamel Debbouze in *Le Monde*, 27 Sep 2006.

2 This article was written in collaboration with Jörg-Uwe Nieland who wrote the major part of the chapter ›Indigènes‹: Narrative and Reception, and who strongly contributed to developing the central argument and to the conclusion of the paper. ›Indigènes‹, d. Rachid Bouchareb, France/Belgium/Morocco/Algeria 2006. ›Indigènes‹ was the name used during colonial times for soldiers originating from the French colonies.

3 Daniel Mollenhauer, Erinnerungspolitik in der postkolonialen Republik. Frankreich und das koloniale Erbe, in: Claudia Kraft/Alf Lüdtkke/Jürgen Martschukat (eds.), Ko-

and »civil society, media and political actors [...] argued intensely about colonialism – after thirty years during which hardly anyone was interested in the issue«. ⁴ The new debate on the nation's colonial past was very controversial. ⁵ Historian Benjamin Stora diagnosed: »*La France est malade de son passé colonial*«. ⁶ Violence and torture perpetrated by the French army during the decolonization of Algeria and the treatment of *harkis* – Algerians who had fought with the French – by the French state in the aftermath of the Algerian War became topics of a heated public debate.

Also, in 2003, the French government passed a law maintaining a supportive position on French colonialism. Stiff resistance led to the abolishment of the contested passage one year after enactment. ⁷ At the same time, the rather homogenous memory landscape changed towards a pluralization of memory politics. ⁸ A number of groups put forward demands for the recognition of their place in French history, and several new national days of remembrance – for the *harkis*, for veterans of the Algerian War as well as the war in Indochina – were introduced. It was also within this context that the role of colonial soldiers during the Second World War gained in importance throughout the public sphere. Their place in collective memory had shifted several times before this turning point ⁹: Until the 1950s, monuments and text books honoured the contributions of the empire to the French army and celebrated the image of soldiers from former colonies, albeit in classic colonial representations.

However, with decolonization from the 1950s onwards, the colonial soldiers gradually vanished from public memory. This happened both in France and in the respective former colonies, where, after independence, the emerging national memory narratives rather focused on the fight for independence than on collaboration with France in the past. A similar process of forgetting set in France, reinforced by a growing importance of a national narrative which saw the French Résistance as the main actor in the fight

lonialgeschichten. Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen, Frankfurt a.M. 2010, pp. 117–141, here p. 118.

4 Christoph Kalter/Martin Rempe, La République décolonisée. Wie die Dekolonialisierung Frankreich verändert hat, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 37. 2011, pp. 157–197. This and all following translations into English by B.L.

5 *Ibid.*, p. 159.

6 Benjamin Stora, *La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial, entretiens avec Thierry Leclère*, Paris 2011.

7 Mollenhauer, *Erinnerungspolitik*, p. 119.

8 Nicolas Bancel, *Vers la définition d'une politique d'Etat sur la mémoire coloniale?*, in: *Raison présente*, 175. 2010, pp. 19–32.

9 Serge Barcellini, *La place des combattants étrangers dans la mémoire française*, in: *Hommes & Migrations*, 1276. 2010, pp. 112–115.

against the Nazis. Thus, for different reasons, both in France and in the former colonies, memories of the African soldiers who fought in the First and Second World War faded.¹⁰ Then, during the 1990s, a memory culture on colonial soldiers resurfaced in French society. The number of publications on the issue increased, exhibitions were held and new monuments were erected, while both veteran and human rights organizations increasingly put forward demands for pension equity for French veterans and veterans from its former colonies.

The movie ›Indigènes‹ was released right into this debate. The film strongly contributed to putting the issue of colonial soldiers and their demands for reparations on the political agenda, and to politicizing it. ›Indigènes‹ did not only inspire a new debate on France's colonial past. Rather, it also came at a time when discussions about the situation of migrants in France had gained new momentum, and a debate on integration was in full swing. In 2005, a year before ›Indigènes‹ was screened, the most intense riots since May 1968 had taken place in the suburbs of Paris and other major cities of France, the protagonists mainly being young ›immigrés‹. 10,000 cars were set on fire and numerous public buildings were damaged.¹¹ Interviews with participating youths revealed feelings of discrimination, humiliation and self-perceptions of being ›second class citizens‹ as motives for the riots.¹² This social crisis¹³ triggered an intense debate on ethnicity in French society and its practices of exclusion.¹⁴ In this political context, both the promotion and the reception of the movie ›Indigènes‹ did not exclusively focus on the historical narrative of the movie. Rather, its actors, the production crew, journalists and politicians in their discourses linked the movie to the contemporary situation of migrants in France. Through statements, publications and articles, the history of colonial soldiers who had fought for France more than seventy years ago became a way of addressing the situation of the younger generation of ethnical minorities with an immigration history in France today.

What role can memory and historical experience play in the integration of migrants, and what are its characteristics as a mode of integration? In order to address these questions, this paper analyses the impact of the film ›In-

10 Christophe Touron, *Les troupes marocaines dans la seconde guerre mondiale*, in: Jean-Pierre Riera/Christophe Touron, *Ana! Frères d'armes marocains dans les deux guerres mondiales*, Borgaro Torinese 2014, p. 467.

11 Kalter/Rempe, *La République décolonisée*, p. 161.

12 Dietmar Hüser, *Plurales Frankreich in der unteilbaren Republik*. in: Wolfram Vogel et al. (eds.), *Frankreich-Jahrbuch 2006. Politik und Kommunikation*, Wiesbaden 2007, pp. 3–90, here p. 11.

13 Ulrike Schuerkens, *France*, in: Anna Triandafylidou (Hg.), *European Immigration. A Sourcebook*, Aldershot 2007, pp. 113–126, here p. 124.

14 Mollenhauer, *Erinnerungspolitik*, p. 125.

digènes« on the negotiation of migrants' inclusion into contemporary French society. To theorize the relationship between memory and migration, it uses concepts and central categories from cultural memory studies. Starting from the central assumption of memory studies that memory always is instrumental and reflects contemporary issues and interests, I argue that despite its historical topic, ›Indigènes« is not a movie about the past. Rather, it is a contemporary narrative of a historical episode, designed to encourage the integration of migrants in France. In the analysis I intend to show how an integration narrative was set up by the movie, focusing in a first empirical part on the story of the movie itself. In a second section, the integrative narrative that was created by the discourses surrounding the movie will be analysed. In the final discussion, I will argue that the memory narrative generated around the movie ›Indigènes« both challenges existing assumptions of memory studies and highlights a paradoxical effect of the past in contemporary French society. My interpretation of the movie follows Kellner¹⁵, by applying his concept of diagnostic critique and reading. The approach focuses on objects of popular culture as sources of research and interprets them as an expression of societal tensions and debates.¹⁶ The empirical analysis is based on a qualitative content analysis of French and international media coverage on ›Indigènes« between May and September 2006 and on a document analysis of press material and documentation that comments on the release of the movie.

Migration and Integration in France

France is Western Europe's oldest immigration country and since the beginning of the twentieth century its immigration profile has been shaped by colonial and later by postcolonial migration. Already during the First World War, France recruited workers from its colonies.¹⁷ From the 1960s onwards, decolonization led to massive immigration from North Africa and albeit to a lesser extent from West Africa. Contemporary immigration still reflects the countries' colonial past. In 2012, most non-EU citizens admitted for perma-

15 Douglas Kellner, *Media Culture*, London/New York 1995; idem, *Media Spectacle*, London/New York 2003. I thank Jörg-Uwe Nieland for introducing me to this concept.

16 Jörg-Uwe Nieland, *Zur Einführung. Die Cultural Studies Debatte – ein Gewinn für die Medienkritik?*, in: Marcus Kleiner (ed.), *Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik*, Wiesbaden 2010, pp. 390–414; Andreas Dörner, *Medienkultur und politische Öffentlichkeit. Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht*, in: Andreas Hepp/Rainer Winter (eds.), *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden 2006, pp. 219–236.

17 Christoph Rass, *Institutionalisierungsprozesse auf einem internationalen Arbeitsmarkt. Bilaterale Wanderungsverträge in Europa zwischen 1919 und 1974*, Paderborn 2010, pp. 80–98.

ment residence originated from Africa (60 per cent), especially from Algeria (20,500), Morocco (17,400), Tunisia (9,700) and Mali (5,100).¹⁸

For a long time, the French immigration model reflected the country's republican tradition and was characterized by an assimilationist philosophy.¹⁹ However, as in other immigration countries during the 1980s the question of ethnic minority integration arose, and the French model of immigrant integration did not prevent social and economic inequalities within the migrant population²⁰:

»The premise of French official policy has long been a form of assimilationist republicanism. Throughout the countries' immigration history [...] workers have been expected to become French through their equal access to the neutral institutions of the Republic (for example schools), their inclusion in the labour market and in related social institutions. However, economic restructuring led to a deterioration of the immigrants' working conditions.«²¹

At the same time, immigrant neighbourhoods have emerged that are »characterized by socio-economic exclusion and inequalities, accompanied by demands for political inclusion and cultural recognition that remained largely unmet.«²² There is a growing discrepancy between the ideals of the republic, brought forward by the political class, and the reality of the population of foreign descent.²³

Theoretical Starting Points: Memory and Migration

What can be the role of memory in immigration societies against this backdrop? In contrast to other fields in migration studies, memory shaping migration and migration policies, thus taking influence on the integration of migrants in contemporary immigration societies has not been an issue of intense research. While integration certainly is the ›meta subject‹ of social science

18 OECD, International Migration Outlook, 2013, <http://www.oecd.org/els/mig/FRANCE.pdf> (26 Sep 2014).

19 James Hollifield, Ideas, Institutions and Civil Society. On the Limits of Immigration Control in France, in: IMIS-Beiträge, 1999, no. 10, pp. 59–95; Catherine Withol de Wenden, L'immigration en Europe, Paris 1999.

20 Christophe Bertossi, National Models of Integration in Europe. A Comparative and Critical Analysis, in: American Behavioral Scientist, 55. 2011, pp. 1561–158, here p. 1570; Ingrid Tucci, Konfliktuelle Integration? Die sozialen Konsequenzen der Lage der türkischen Bevölkerung in Deutschland und der nordafrikanischen Bevölkerung in Frankreich, in: Berliner Journal für Soziologie, 14. 2004, pp. 299–317, here p. 299.

21 Schuerkens, France, p. 114.

22 Ibid., p. 113.

23 Dietmar Hüser, Plurales Frankreich in der unteilbaren Republik, in: Vogel et al. (eds.), Frankreich-Jahrbuch 2006, pp. 3–90, here p. 17.

migration research, research has rather focused on theorizing processes of integration and empirically inquiring into the extent and forms of the integration of migrants into the socio-economic, political and cultural sphere.²⁴ Although, by analysing the historical foundations of citizenship policies, some authors such as Brubaker²⁵ and Favell²⁶ have addressed the role of the past in shaping migration policies, memory as a shaping force for migration and integration policies has rarely been explicitly addressed.

Historical migration research has also addressed the relationship of history and migration. There is a large body of research on the historical importance of migration to Europe, and on post-colonial migration and its social, political, economic and cultural impact on sending and receiving societies.²⁷ Recent studies have also explicitly taken up the concept of memory in

-
- 24 There is an abundance of theoretical and empirical research on the integration of migrants. For an overview on central historical conceptualizations, especially from the US context, that have had a paramount influence on contemporary research on integration, see Annette Treibel, *Migration in modernen Gesellschaften. Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht*, Weinheim/Munich 2003. For the most influential conceptualization in the German context see Hartmut Esser, *Aspekte der Wanderungssoziologie. Assimilation und Integration von Wanderern, ethnischen Gruppen und Minderheiten. Eine handlungstheoretische Analyse*, Darmstadt/Neuwied 1982. However, some more recent research has criticized the term ›integration‹ for focusing exclusively on the nation state and/or for its culturally essentialist character. These approaches have introduced alternative terms such as ›inclusion‹ and ›diversity‹ into scholarly debate. See for example Ludger Pries, *Transnationalisierung. Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung*, Wiesbaden 2010; Sabine Hess et al., *No integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*, Bielefeld 2009; Thomas Faist, *Kulturelle Diversität und soziale Ungleichheiten*, in: Özkan Ezli et al. (eds.), *Die Integrationsdebatte zwischen Assimilation und Diversität*, Bielefeld 2013, pp. 87–117. Still, ›integration‹, referring to the equality of migrants and to their right to equal social, economic and cultural participation in the immigration society remains a valid concept and in this sense is used in this paper.
- 25 Rogers Brubaker, *Citizenship and Nationhood in France and Germany*, Cambridge 1992.
- 26 Adrian Favell, *Philosophies of Integration: Immigration and the Idea of Citizenship in France and Britain*, London/New York 1998.
- 27 Klaus J. Bade/Pieter C. Emmer/Leo Lucassen/Jochen Oltmer (eds.), *Enzyklopädie Migration. Europa vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 3rd ed. Paderborn 2010; Jochen Oltmer, *Migration und Politik in der Weimarer Republik*, Göttingen 2005; Marie-Claude Blanc-Chaléard, *Les immigrés et la France. XIXe-XXe siècle*, Paris 2003; Leslie Moch, *Moving Europeans: Migration in Western Europe since 1650*, Bloomington 2003; Ulrich Herbert, *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, Munich 2001; Klaus J. Bade, *Europa in Bewegung*, Munich 2000; Gérard Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l'immigration (XIX-XX siècles)*, Paris 1988; Peter Fryer, *Staying Power. The History of Black People in Britain*, London 1984. For the French context, see Patrick Weil, *La France et ses étrangers*, Paris 2004; Catherine Wihtol de Wenden, *L'ouverture et*

historical and cultural research. Often focusing on biographies and the reconstruction of everyday lives, they analyse the experiences of migrants in European post-war societies and the institutionalization of memories on migration.²⁸ A common feature of these studies is their critical-normative claim that migration is an integral part of European history which challenges the exclusion of migrants from national collective identity.²⁹

While a link between memory and migration has thus been conceptualized, the movie ›Indigènes‹ intervened in a more explicit and somewhat different way. Concepts from memory study can help to approach this phenomenon. Aleida and Jan Assmann distinguish between the existence of a communicative and a cultural memory in their model.³⁰ A society's communicative memory consists of individuals' historical experiences.

*»Communicative memory encompasses memories that relate to the recent past. These are the memories that a person shares with his or her contemporaries. The typical occurrence is the generational memory. [...] It grows and disappears with those who embody it. When those who embodied it die, it makes room for a new kind of memory«.*³¹

The memories of a passing generation are transformed into a cultural [collective] memory that holds on to some memories whilst excluding others. At the same time, the transitional phase from communicative to cultural memory is characterized by an intensification of memory processes. Furthermore, one of the central assumptions of research on memory and remembrance maintains that memory always contains norms with regard to future action: »While memories never are a mirror of the past, they are an important indicator for current interests of those remembering«.³² Memory »reconstructs past experiences in such a way as to make them meaningful for the present«.³³ Such models stress the political character of memory. »Collective memory links the past and the future in a way that from a specific memory a specific claim, a

fermeture de la France aux étrangers: un siècle d'évolution, in: Vingtième Siècle, 73. 2004, pp. 27–38.

28 Jan Motte/Rainer Ohliger (eds.), Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft, Essen 2005; Joachim Baur, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009.

29 Mareike König/Rainer Ohliger (eds.), Enlarging European Memory. Migration Movements in Historical Perspective, Ostfildern 2006.

30 Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift. Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, Munich 2000.

31 Ibid., p. 50.

32 Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2005, p. 7.

33 Barbara Mitzak, Collective Memory in a Global Age. Learning what and how to Remember, in: Current Sociology, 58. 2006, pp. 24–44, here p. 26.

clear norm for future action is derived. Collective memory is an instrumentalized and politicized memory«. ³⁴ Consequently memories are »highly selective reconstructions whose content depends on the situation in which they are generated«. ³⁵

Memory research has also addressed the specific role of media for memory processes, and highlights the growing importance of film in memory processes. ³⁶ Landsberg developed the notion of »prosthetic memory« ³⁷, emphasizing the particularly emotional and empathic character of memory generated by movies. ³⁸ She calls memories generated by movies prosthetic memories,

»because they are not the product of lived experience, but are derived from engagement with a mediated representation, such as a film [...], and like an artificial limb, they are worn on the body; [...] these are sensuous memories produced by an experience of mass-mediated representations. I call these memories prosthetic to underscore their usefulness. Because they feel real, they help condition how a person thinks about the world and might be instrumental in articulating an ethical relation to one another. Prosthetic memories emerge at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theatre«. ³⁹

In this situation »the person does not simply learn about the past intellectually, but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live in the traditional sense«. Landsberg argues that historical films in particular engage the spectator emotionally: »When the film takes the historical past as its subject, the possibility of acquiring prosthetic memories is even more pronounced«. ⁴⁰ Historical movies create memories that reach the individual not only on an intellectual level but also, and maybe more importantly, on a deeper »gut level«. The emotions triggered by historical movies and the identification with the story told may in turn be

34 Aleida Assmann, Erinnerung als Erregung. Wendepunkte der deutschen Erinnerungsgeschichte, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen, 7. 1999, pp. 39–58, here p. 44.

35 Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, p. 7.

36 Wulf Kansteiner, Film und Fernsehen, in: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (eds.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010, pp. 217–226. here p. 223.

37 Alison Landsberg, Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture, New York 2004.

38 Idem, Memory, Empathy and the Politics of Identification, in: International Journal of Politics, Culture, and Society, 22. 2009, pp. 221–229.

39 Ibid, p. 222.

40 Ibid.

come a motor for politicization, and ›memories [...] might be instrumental in [...] advancing egalitarian social values«⁴¹.

The Historical Context of ›Indigènes‹: African Soldiers in the Second World War

The story of ›Indigènes‹ is based on an important, yet for a long time neglected part of the history of the Second World War: the service of soldiers from North and West Africa in the French army. France was the first colonial power that, in 1857, started recruiting soldiers from its colonies into its regular army.⁴² African soldiers fought in large numbers during the First World War; between 1914 and 1918, 150,000 men from Sub-Saharan Africa and 170,000 men from the Maghreb countries served in the French forces.⁴³ From 1939 onwards, France again mobilized soldiers from its colonies in the Maghreb, West Africa, Madagascar, the Antilles, the Pacific and Indochina. The majority of these men were assigned to the *armée d'Afrique*, the African Army, which was essentially made up by Algerians, Moroccans and Tunisians. In the case of Morocco, a protectorat, men could volunteer to join the army. In the case of Algeria, they were conscripted.⁴⁴ Regardless of the reasons for their engagement, these soldiers left their home ›to defend a country that most of them only knew from stories and postcards«. ⁴⁵ In the spring of 1940, soldiers from French colonies made up more than eleven per cent of the French troops.⁴⁶ A second wave of colonial soldiers participated in the war from 1942. After the landing of US-American and British troops in Morocco and Algeria in 1942, the *armée d'Afrique* first fought in the Tunisia Campaign and was then incorporated in General de Gaulle's Free French Forces. African soldiers fought in all theatres of war across Western Europe. Particularly, more than half of the soldiers in French service who embarked for Italy in 1943 originated from the Maghreb. They were involved in major battles and violent fights and their tombs ›punctuate Italy from the South to the North«. ⁴⁷ By the same token, the French forces that landed with the Allies in

41 Ibid.

42 Ruth Ginio, French Officers, African Officers, and the Violent Image of African Colonial Soldiers, in: Historical Reflections, 36. 2010, no. 2, pp. 60–75.

43 Jacques Frémeaux, La participation à la defense militaire, in: Hommes & Migrations, 1276. 2008, pp. 24–28.

44 Touron, Les troupes marocaines, p. 203.

45 Ibid., p. 175.

46 Ibid., p. 161.

47 d'Adler, Le carré musulman du cimetière de Bobigny, p. 85.

Southern France in 1944 – one of the major steps towards the victory over Nazi Germany – essentially formed an army of the empire.⁴⁸

The French army embedded soldiers from Africa in a paternalistic military/colonial culture and subjected them to structural discrimination. Othering by different uniforms underlined their inferior position, and especially their pays were lower. Also, they could not expect to advance to higher ranks. Inequalities prevailed throughout the military hierarchy: If a soldier from the colonies and one from France held the same rank, the African soldier was automatically subordinated.⁴⁹ Still, Africans in the army experienced a higher degree of equality than ›outside‹ in the colonial or in French society.⁵⁰ In any case, their contribution to the French war effort was paramount: »Historians confirm that the Second World War was the only moment in French history when the intervention of the African Army was decisive for re-establishing the national order.«⁵¹

›Indigènes‹: Narrative and Reception

Narrating Migrants' Past - the Story of ›Indigènes‹

›Indigènes‹ tells the story of four Soldiers from North Africa: Said, Yassir, Abdelkader and Messaoud who serve with the *7th Regiment de Tirailleurs Algériens* in 1943 and 1944.⁵² The film opens with scenes of everyday life in Algeria in 1943 put in black and white while Arab music plays in the background. In a remote village, an indigenous dignitary is recruiting men for war. He uses slogans such as: »We need to liberate France from occupation«, »We are called to wash the French flag with our blood«, »All men to the weapons for France«. Said intends to join a group of volunteers. His mother pleads with him to stay, arguing that his grandfather died in the First World War. However, Said finds the idea of being considered a coward unacceptable. Asking his mother to »pray for him«, he leaves the village with the recruitment party. The next scene is set in Morocco where another group of soldiers signs up for service. The integration of men from North Africa into the French army is symbolized by a scene in which the soldiers sing a song of praise to France together.

48 Frédéric Garan, *Défendre l'empire. Des conflits oubliés à l'oubli des combattants 1945–2010*, Paris 2013, p. 9.

49 Julien Fargettas, *Les tirailleurs sénégalais. Les soldats noirs entre légendes et réalités 1939–1945*, Paris 2012, p. 89.

50 Touron, *Les troupes marocaines*, p. 171.

51 d'Adler, *Le carré musulman du cimetière de Bobigny*, p. 87.

52 The following film analysis was written by Jörg-Uwe Nieland.

After the Allied landing in Italy, the four protagonists are thrown into battle at Monte Cassino with their regiment. Their superior is Sergeant Martinez. Many soldiers from Africa die in this fierce battle against strong German forces but their resilience and bravery leads to the final conquest of Monte Cassino which marks the first decisive victory of the Allies on the Italian peninsula. After the battle, the regiment embarks to take part in the Allied landing in Southern France. During the passage from Italy to France, a black soldier is not permitted to have a tomato at dinner. Abdelkader complains about that but Sergeant Martinez, referring to his North African origin, supports this discriminating act. Applauded by his comrades, Abdelkader smashes all tomatoes. Asked for an explanation by his captain, Sergeant Martinez now defends Abdelkader and the others. Martinez' superior realizes that he needs to acknowledge the merits of the colonial soldiers: in a speech, he stresses that the North Africans fight with their French brothers on the same battle fields, in the same army, and should have the same food. After this scene, the 7th Algerian regiment takes part in the liberation of Marseille. During the victory celebrations, Messaoud falls in love with a French woman. He tries to maintain the relationship, but his letters to his girlfriend are held back by the military. Discrimination and inequality remain key themes of the movie's narrative: the equipment of the colonial soldiers is poor as compared to that of their French comrades and they are denied furloughs. Time and again the differences between the French and colonial soldiers become evident. Abdelkader acts as a spokesman when he says that he went to war because France was fighting for the liberty of the whole world. Since the war made everybody brothers in fighting Hitler, it was high time to grant North Africans liberty, equality and above all fraternity, the values of the French Republic.

In a final key scene, Sergeant Martinez confronts Abdelkader, who aspires a military career, claiming »Berbers« did not have the qualities to become military leaders. To prove the Sergeant wrong, Abdelkader volunteers for a risky mission. When his unit gets caught in a booby-trap, Abdelkader calls upon his fellow soldiers to do their duty and promises them that they will in return be rewarded for their courage. However, the opposite happens. Said, Yassir und Messaoud die during the conquest and the defence of an Alsatian village against a German counterattack. When photographers reach the village to document the incident, they only take pictures of soldiers from France. The movie then switches to the year 2004. Abdelkader, an old man now, visits the graves of his fellow soldiers in Alsace. He kneels down and cries, then returns to his small flat somewhere in France. He is lonely and broken by mourning. The film ends with a statement pointing out the still existing pension inequality between Soldiers from France and Africa.

›Indigènes‹ tells the story of North Africans who are called to support France in its most existential fight and emphasizes both the courage of soldiers from North Africa and their contribution to the victory of the Allies. The film lets its characters participate in central battles of the Second World War, and many of its scenes are meant to highlight that the colonial soldiers believe in France and are prepared to die for it. A central theme of the movie is the North Africans' quest for equality. It is embedded into the army which symbolizes the French nation and society. In this, the four main characters represent different dimensions of integration. Said seeks to fulfill societal expectations and exemplifies an assimilationist attitude. He joins the war effort to prove he is not a coward and hopes to escape poverty while seeking recognition for doing his duty for France. Though he is subjected to humiliation, Said still does not leave one of his officers behind when he is wounded. Yassir's enlistment into the army is motivated by economic reasons. He joins up to make some money and pay for his wedding. Yassir particularly suffers from the poor equipment issued to the colonial soldiers; hoping for economic success, he has to confront the negative effects of inequality. Yassir also symbolizes religious tolerance: he prevents his fellow soldiers from plundering a Christian church. Messaoud represents the affective dimension of integration and symbolizes emotional attachment to France. He falls in love with a French woman and even risks being court-martialled to see her. Although his motive to fight for France is personal, he publicly stands up for France. Abdelkader represents the career aspirations of North Africans in metropolitan France. Even before joining the army he passes an exam to advance to the rank of corporal, and relentlessly pursues his goal to rise to a more senior military position. Each character has different reasons for becoming a soldier and encounters different conflicts while trying to integrate into the French social order. Several scenes show explicit discrimination of colonial soldiers and negotiate issues of inequality, yet also resolve these conflicts. But the eventual deaths of three protagonists make a strong statement that France is still indebted towards its colonial soldiers – and consequently towards its contemporary immigrant population.

The Promotion and Reception of the Movie

›I am a son of France‹ Mohammed Mehti, colonial veteran (2005)⁵³

›I am [...] a child of France‹ Rachid Bouchareb, director of ›Indigènes‹ (2006)⁵⁴

›Indigènes‹ was first presented in May 2006 at the Cannes film festival. It was nominated for the Golden Palm, and its five leading actors, Jamel Debbouze,

53 Jean-Claude Cheyssial, Mehti. Le dernier combat, <https://www.youtube.com/watch?v=2EHsi7p5Rfs> (9 Nov 2014).

54 Le Figaro, 27 Sep 2006.

Samy Naceri, Roschdy Zem, Sami Bouajila and Bernard Blancan collectively won the prize for best male actor. In 2007, the film was nominated for an Oscar, as the Algerian contribution in the category of best foreign movie. At the French film awards, the Césars, the film was nominated in nine categories and obtained the award for the best original screenplay. The film not only received national but also international media coverage. ›Indigènes‹ massively contributed to putting the question of compensations for colonial soldiers on the political agenda and significantly influenced and changed the public debate on the issue.⁵⁵ Prior to the release, French media rarely paid attention to the issue of colonial veterans' pensions. That changed significantly when ›Indigènes‹ hit France and stirred up an intense public debate on the issue. This politicizing character of the movie reflected the intention of its director and producers. The film intended to encourage the recognition of colonial Second World War veterans and thus alter the position of immigrants in French society at the same time.⁵⁶

The entire communication and marketing strategy surrounding the film was designed to highlight its historical background and to voice the demand for equal pensions. The campaign used a website, a press pack and a pedagogical brochure for discussions in schools. The website provided, in addition to the classical categories such as videos, photos, a forum for discussion and a press corner, comprehensive and detailed information depicting the French pension policies towards colonial veterans as unfair and unjust. The historical section offered a detailed article by an expert historian of the colonial era. Visitors were asked to sign a petition demanding equal pension rights for colonial veterans. At the film premiere in Cannes and in interviews later on, the film crew appeared together with North African veterans. When the four actors received their award in Cannes, they dedicated it to the colonial veterans and performed a song on stage that was once sung by the troops from Africa during the war.⁵⁷

As a consequence more articles on the issue were published in French newspapers between May and September 2006 than during the entire decade preceding the release of ›Indigènes‹.⁵⁸ The tone also changed from legalistic and technical aspects to the emotions of the veterans' situation. Whereas earlier headlines sounded like »The *Conseil d'état* discussed the pensions' is-

55 Laurent Tessier, La Place des films de fictions dans les dispositifs de lutte pour la reconnaissance. Les cas de *Platoon* et ›Indigènes‹, in: *Années sociologique*, 58. 2008, pp. 435–460.

56 Edouard Loeb, *Cinéma et politique. L'effet ›Indigènes‹*, Paris 2011, p. 30.

57 Ina (Institut National de l'Audiovisuel), 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=ifbrc8UUtuE> (26 Sep 2014).

58 Loeb, *Cinéma et politique. L'effet ›Indigènes‹*, 2011, here p. 75.

sue«⁵⁹, the newspapers now addressed the issue through the movie: »Indigènes«. The Blood of the Empire. [...] A tribute to the African army«, or »French film aims to unite nation«.⁶⁰ Newspapers often rephrased the film's press material: »It was not their country, but they had to fight for it. [...] They fought against the Nazis. Rachid Bouchareb wanted to honour these forgotten heroes«.⁶¹ The movie had a paramount effect on French reparations for veterans from colonial countries. Following the intense media coverage, on the day that ›Indigènes‹ premiered the French cinemas, President Jacques Chirac announced that colonial veterans' pensions would be brought in line with those of French veterans.

›Indigènes‹ not only had an influence on the negotiation of pension equity for veterans. Rather, the film and its topic became a way of addressing the issue of migrants in French society. This contextualisation of colonial veterans as a migration/integration issue was pursued by various actors and had several dimensions. One way of establishing a link between colonial soldiers and contemporary migration was to present reparations for colonial migrants as an instrument of policies of migration and integration. This sometimes happened in an indirect way:

»Yesterday, the government announced pension equity for colonial veterans. Jamel Debouzze, the idol of the suburbs, had asked the president for this gesture«.⁶² Other comments more explicitly considered the president's decision to increase the pensions of colonial veterans to be an instrument of policies concerning integration: »One year after the unrests in the *banlieues*, the president makes a new gesture towards those he has called ›the sons and daughters of the republic«.⁶³

The change in pensions' policies was also perceived to be a tactical move by the president to address his migrant voters: »Chirac satisfies that migrant France that celebrated his reelection in 2002 [...]. At the same time, he puts Nicolas Sarkozy under pressure; one year after Sarkozy's shocking statements about ›scum‹ that has to be cleaned away«.⁶⁴ Not only the media but also the government itself drew a link between its policies on colonial veterans and the situation of the migrant population in France. President Chirac stated, after announcing the introduction of pension equity:

59 Le Figaro, 25 May 2006.

60 Le Figaro, 23 Sep 2006. BBC news, 27 June 2006, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/5386356.stm> (9 Nov 2014).

61 Loeb, *Cinéma et politique*, p. 41.

62 Le Figaro, 28 Sep 2006.

63 Ibid.

64 Le Figaro, 26 Sep 2006.

»Today France accomplishes an act of justice and recognises all those who came from the former colonial empire to fight under our flag. We owe this to these men who paid the debt of blood, and to their children and grandchildren, many of whom are French.«.⁶⁵

The film team of ›Indigènes‹ connected the movie's historical topic explicitly to migration issues. Asked about his motivation to make the movie, its director brought up the issue of immigration:

»Rachid Bouchareb, who grew up in an Algerian family in Paris's run-down immigrant suburbs, said he wanted to rescue an important part of his ancestors' history from ›national amnesia‹, and make their interior minister and presidential hopeful, Nicolas Sarkozy, reconsider his draconian views on immigrants.«.⁶⁶

The film team intended the movie to have a positive effect on the perception of migrants in France:

»Every time that I am dead tired, I recall the tirailleurs and I tell myself, come on, move on. Our conflicts are ridiculous compared to those of our grandparents [...] we live at a good time, even if it is hard to be Arab today [...] because we are told [...] that here is not our home. There are many French people who are asking themselves why there are so many dark people in their country. [...]. This film is like giving them a course of history.«.⁶⁷

Colonial history should make the French perceive migrant youth in a more positive light: »If we attain our objectives, the French spectator will see young North Africans [...] with different eyes.«.⁶⁸ Statements by the film crew stressed the personal significance of the movie's narrative for its male cast: the director as well as the lead cast discursively linked the story of the movie to their biographies:

»I am the son of Algerian immigrants, a child of France. My parents came here in 1947 from the region of Oran. I am born and I grew up in Paris with respect of my origin and with love for the French culture. One of my uncles fought in Indochina. My great grandfather fought in the trenches in 1914-18. I have witnessed the Algerian war. So I feel myself at a crossroads of colonization, decolonization and immigration. It [the film] is the story of my family.«.⁶⁹

Actor Jamel Debbouze stated:

»Knowing that my grandfather was a tirailleur and fought for the motherland reinforced a feeling that I always had. This country is my country. I am a child of

65 Le Figaro, 28 Sep 2006.

66 Ibid.

67 Jamel Debbouze, quoted in: Tessier, La Place des films de fictions, p. 450.

68 Rachid Bouchareb, quoted in: Tessier, La Place des films de fictions, p. 450.

69 Le Figaro, 27 Sep 2006.

France. After seeing this movie, many young migrants will be at peace. They will know that they are at home«.70

The media took up the biographical aspects of the movie's topic: »Rachid Bouchareb [...] assembled Samy Nacéri, Roschdy Zem, Sami Bouajila and Jamel [Debouzze] and explained to them that their grand-parents had liberated France, and that they had to testify«.71 This biographical element in the promotion of the movie was reflected in newspaper headlines such as »Jamel, Rachid, Roschdy, Samy... grandsons of *tirailleurs*«.72

In addition to evoking their personal family histories, the actors in their statements constructed a metaphorical category of colonial soldiers as the ›grandfathers‹ of the whole young generation of French with North African backgrounds:

*»My most important need was to understand my own history. What have the ancestors of us immigrant children lived through during colonization? What role did our grand-parents and parents play in the war and in the reconstruction of France?«*73

The film team explicitly argued that young migrants should see history as a source for pride and belonging to French society. The New York Times quoted actor Jamel Debouzze saying: »They [Arab youth] live in a terrible crisis of identity. But when they see that their grandfathers have fought against the Nazis, that they were heroes, they will feel some worth«.74 The actors used the movie's topic to express that young people of North African descent held a legitimate place right at the centre of French society.

*»The film does give back their place to the children of immigrants who have difficulties to find their place in French society. They are even more ›French‹ than some others, because their ancestors have given their blood to France. They should be proud to be French».*75

During a screening for school children one of the actors said: »I don't know if you have asked yourselves how your ancestors arrived here. You must understand that you have a common history with France, that you being here is legitimate, no matter if you are black, brown, yellow«.76 The colonial past was interpreted as a central source of citizenship rights, and this was pointed

70 CNDP (Centre national de documentation pédagogique), 2006, <http://www2.cndp.fr/actualites/question/indigenes/comediens.htm> (26 Sep 2014).

71 Le Monde, 27 Sep 2006.

72 Le Monde, 22 Oct 2006.

73 Rachid Bouchareb in: Libération, 25 Sep 2006.

74 Alan Riding, War-time Heroism with an Arab Face, in: New York Times, 10 Sep 2006.

75 Jamel Debouzze in Libération, 25 Sep 2006.

76 Ibid.

out in a militant way: »I tell them: You are legitimate in this country. [...] We, we are more French than the sons of collaborators. I don't see a reason why we should keep quiet«.77

All in all, the discursive strategy aiming at emphasising young migrants' central place in French society consisted of three elements: giving the movie's narrative a dimension of realism and connecting it to the present by relating it to the actors' real family histories; introducing the rhetorical figure of colonial soldiers as the ›grandfathers‹ of young migrants in order to connect them to the historical events; and framing the contribution of colonial soldiers as a legitimization for today's young migrants' full participation in French society.

Conclusion: Memories of Colonialism as a Mode of Integration

What can be the role of memory in immigration societies? In order to address this question, this paper has analysed the French movie ›Indigènes‹, a very successful film on the history of soldiers from the French empire who fought for France in the Second World War. The analysis has shown that although in many respects a classical war movie, ›Indigènes‹ also is a highly political film that had a considerable effect on French reparation politics. It mediatized and scandalized the issue of pension inequality between veterans from metropolitan France and from its former colonies. However, ›Indigènes‹ is much more than a political movie on a historical issue. Made by second-generation migrants with the intention of addressing the integration of migrants in France, ›Indigènes‹ is a historical narrative that was designed to encourage the integration of today's migrants into French society. It did so by connecting a particular set of historical events – the service of North African soldiers in the French army during the Second World War – to the situation of migrant youth in France today.

Both the filmic narrative and the promotional activities of the film team aimed at underlining that young migrants fully belonged to French society. ›Indigènes‹ does not focus on the fact that the experience of colonial soldiers – as it was actually the case – was one of foreigners in a foreign country. Rather, the film tells a story about ›migrants‹ already belonging to a core institution of the French nation, the military. In the movie, North Africans are integrated into the military (with duties, but also with career perspectives) and fight alongside the soldiers from France against a common enemy. In this framework, the four main characters are representing the various dimensions of integration processes: Two aspire socio-economic success, one pur-

77 Le Monde, 27 Sep 2006.

sues cultural assimilation; and one of them, symbolized by a love story, comes to deeply love France. These experiences offer options to the spectator (in particular young migrants) for identification and critical reflection on their own situation. In the movie, the French society, symbolised by the military, both needs the migrants and treats them unfairly. Ultimately, although confronted with discrimination and unfair treatment, the colonial soldiers/migrants in the movie do neither have to prove their ability to integrate nor do they have to learn how to integrate. The North Africans in ›Indigènes‹ are not a problem for France; rather, they save the nation.

The integrative function of the movie itself was reinforced by interviews and statements of the film crew. In its promotional activities, the film team recurrently presented the soldiers in the movie as its grandfathers and the ›grandfathers‹ of today's migrant youth. The discourse surrounding the movie deconstructed official history and re-presented it as the biographies and family histories of the actors and of young North Africans. Research on how film interacts with memory has highlighted its potential to politicize memories through its emotional appeal. ›Indigènes‹ is a good example of this. The film mobilizes ›emotionalized memories‹ of the past whose effects are amplified by addressing the spectators as individuals, and by presenting the memory communicated by the movie as their personal histories. This emotionalized and politicized memory narrative of the movie was then complemented by the discourse of the film crew. The memory narrative that emerged worked as mode of integration and was used as an instrument in integration politics.

While I have argued that ›Indigènes‹ only at first sight is a historical movie, its success and potential for addressing the integration of migrants are rooted in the past. The central precondition for the effect of the film on both reparation and on integration issues was the high degree of receptiveness of French society for its colonial past after the year 2000. The film's political message could not be communicated without framing it historically. ›Indigènes‹ was able to generate a strong impact because it hit the screen right in the middle of a heated debate on the colonial past in France which had for quite some time been banned from collective memory. The analysis of ›Indigènes‹ highlights the entanglement of past and present: it addresses migration through the narrative of colonial soldiers, and through migration the issue of colonial soldiers and their demands for reparations.

The film was released when memories on the Second World War were passing from communicative to cultural memory. However, while memory research usually conceptualizes collective memory as a transfer from living memory to fixed memory, the memory process that is characteristic of ›Indigènes‹ works the other way round: ›Indigènes‹ is a product of cultural memory, but the memory that it creates is a communicative, i.e. a genera-

tional memory. A product of cultural memory was framed as an issue of communicative memory in order to unfold its political character.

The film, as a memory narrative, displays some of the key functions of memory, i.e. memory serving as a way to create identity and to emphasise contemporary interests and demands.⁷⁸ In the case of ›Indigènes‹, the role of memory for the integration of migrants is to give young migrants a sense of identity and belonging by emotionally connecting them to the generation of their grandparents; and to use the historical contribution of North African colonial soldiers as a discursive means to legitimate the presence of Maghreb youth in France today. Finally, this instance of filmic memory becoming an instrument of integration policy is based on the paradox posed by a new ›spirit of colonialism‹⁷⁹: The empire, a system of inequality and cultural discrimination, is transformed into a mode of inclusion by emphasizing the equality of young migrants in France based on the merits of colonial troops in the service of colonialism.

78 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, p. 53.

79 Jürgen Osterhammel, *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, Munich 2009.



Abbildung 1: Marlene Dietrich, Anna May Wong und Leni Riefenstahl, 1928, fotografiert von Alfred Eisenstaedt, © Time Life Pictures/Getty Images

Yumin Li

Anna May Wong als Grenzgängerin des Weimarer Kinos

Eine Aufnahme des Fotografen Alfred Eisenstaedt zeigt die US-amerikanisch-chinesische Schauspielerin Anna May Wong flankiert von Marlene Dietrich und Leni Riefenstahl (Abb. 1).¹ Das Bild der drei Schauspielerinnen wurde 1928 auf einem Journalistenball in Berlin aufgenommen. Dietrich und Riefenstahl positionierten sich damals um Wong, weil sie der erfolgreiche Hollywood-Star war, von dessen Bekanntheit sie zu profitieren suchten. Während Dietrich und Riefenstahl in den darauffolgenden Jahren zwei sehr unterschiedliche und inzwischen gut erforschte Karrieren verfolgt haben, ist Wongs Wirken in Deutschland vollkommen in Vergessenheit geraten. Dabei ist Wongs Biographie äußerst bemerkenswert: Anna May Wong wurde am 3. Januar 1905 in Los Angeles als chinesische Migrantin der dritten Generation geboren. Sie begann 1919 ihre Karriere als Schauspielerin, und in den darauffolgenden zehn Jahren spielte sie in über dreißig Filmen mit. In den 1920er Jahren gelangte sie zu einiger Bekanntheit und wurde schließlich zum ersten chinesisch-amerikanischen Filmstar in Hollywood.² Während dieser Zeit war sie stark von rassistischer Diskriminierung im Filmgeschäft betroffen: Meist durfte sie nur die Rolle der ungeliebten Gegenspielerin einnehmen, während die positive Hauptrolle von einer ›asiatisch‹ geschminkten weißen Schauspielerin gespielt wurde. Von dieser rassistischen Praxis frustriert, entschloss sie sich im Februar 1928, nach Europa zu gehen, wo sie bis 1930 unter der Regie von Richard Eichberg drei Filme drehte. In Großbritannien drehte sie zudem die Filme ›Piccadilly‹ (Regie E.A. Dupont, 1929), ›Elstree Calling‹ (Adrian Brunel, 1930), ›Tiger Bay‹ (J. Elder Wills, 1934), ›Chu Chin Chow‹ (Michael Balcon, 1934) und ›Java Head‹ (J. Walter Ruben, 1935).

-
- 1 Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Fotografie siehe Patrice Petro, In the Wings, in: dies. (Hg.), *Idols of Modernity. Movie Stars of the 1920s*, New Brunswick 2010, S. 270–283. An dieser Stelle möchte ich all denen danken, die mir bei der Forschung wertvolle Hilfe geleistet haben, insbesondere den MitarbeiterInnen der Deutschen Kinemathek Berlin, des Bundesarchivs Berlin, des Deutschen Filminstituts Frankfurt a.M., Deniz Göktürk, Bernd Stiegler, Claudia Bruns, Irina Gradinari, Aleksandr Rossman und Anna Louban.
 - 2 Vgl. Philip Leibfried/Chei Mi Lane, *Anna May Wong. A Complete Guide to Her Film, Stage, Radio and Television Work*, Jefferson/London 2004.

Außerdem war sie von 1929 bis 1935 auch als Theaterschauspielerin in Großbritannien, Österreich, Frankreich, Spanien, Italien, Schweden, Dänemark und der Schweiz tätig.

Richard Eichberg fand 1928 Produktionspartner in London und engagierte sich für die Etablierung des paneuropäischen Filmprojekts ›Film Europe‹. Anna May Wongs transnationales Flair sollte zu der kosmopolitischen Ausrichtung der Produktionen beitragen und die Filme für das Publikum verschiedener Länder attraktiv machen.

Auf den folgenden Seiten werde ich die auffallende Präsenz des Motivs des Transits und der Grenzüberschreitung in Wongs Weimarer Filmen ›Song‹ (1928) und ›Großstadtschmetterling‹ (1929) beschreiben und der Frage nachgehen, inwiefern ihre eigene Migrationsbiographie und die territorialen Grenzüberschreitungen ihrer Filmrollen mit den symbolischen, das heißt geschlechtlichen, klassen- und rassenspezifischen Transgressionen im Zusammenhang stehen.³ Die wissenschaftliche Betrachtung von Anna May Wongs Schaffen in der Weimarer Republik stützt sich auf Aufsätze von Tim Bergfelder, Pablo Dominguez Andersen und Cynthia Walk, welche sich mit dem Exotismus in den Filmen und der damaligen Rezeption auseinandersetzen.⁴ An deren Befunde anschließend werde ich die Dimension des symbolischen und geographischen Raums untersuchen und diskutieren, inwiefern symbolische und territoriale Grenzziehungen und -überschreitungen in den Filmen miteinander verschränkt sind. Die Filme sollten ein möglichst großes Publikum über Ländergrenzen hinweg ansprechen, und diese territoriale Grenz-

3 Anna May Wong hat unter der Regie von Richard Eichberg auch den Film ›Haitang. Der Weg zur Schande‹ (1930) gedreht. Auf diesen werde ich im Folgenden nicht gesondert eingehen, da der Zusammenhang zwischen Migration und Film in den Filmen ›Song‹ und ›Großstadtschmetterling‹ besonders eng ist.

4 Tim Bergfelder geht dabei auf die besonderen Produktionsbedingungen ein, unter denen die Filme entstanden sind, und analysiert die Filme sowohl im deutschen als auch im britischen Kontext. Tim Bergfelder, *Negotiating Exoticism Hollywood. Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong*, in: Andrew Higson/Richard Maltby (Hg.), ›Film Europe‹ and ›Film America‹. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920–1939*, Exeter 1999, S. 302–324. Pablo Dominguez Andersen untersucht die Herstellung einer hegemonialen Nationalidentität durch die Repräsentation des rassistisch Anderen in den Filmen und inwiefern dieses Narrativ von einer homogenen, deutschen Identität durch Anna May Wongs Präsenz hinterfragt wird. Pablo Dominguez Andersen, ›So Tired of the Parts I Had to Play‹. *Anna May Wong and German Orientalism in the Weimar Republic*, in: Brian D. Behnken/Simon Wendt (Hg.), *Crossing Boundaries. Ethnicity, Race, and National Belonging in a Transnational World*, Lanham u.a. 2013, S. 261–283. Cynthia Walk kontextualisiert Anna May Wongs europäische Filme und deren Rezeption innerhalb des Kolonialismus- und Orientalismusdiskurses in Europa. Cynthia Walk, *Anna May Wong and Weimar Cinema. Orientalism in Postcolonial Germany*, in: Qinna Shen/Martin Rosenstock (Hg.), *Beyond Alterity. German Encounters with Modern East Asia*, New York/Oxford 2014, S. 137–167.

Überschreitung spiegelt sich in den Filmnarrativen wider, indem die Handlungen in internationalen und kosmopolitischen Transiträumen wie Hafencities und Hotels spielen, um eine eindeutige nationale Festlegung zu vermeiden. Diese räumliche Grenzüberschreitung manifestiert sich auch auf symbolischer Ebene: Bei den Filmcharakteren handelt es sich meist um MigrantInnen und soziale Grenzfiguren, wie Zirkusartisten oder in prekären Verhältnissen lebende Künstler, die in verschiedenen nationalen Kontexten verstanden werden können. Gleichzeitig spiegeln die Transiträume in den Filmhandlungen das Leben der Filmschaffenden im Transit wider und sind damit Ausdruck des globalisierten Lebens in der Moderne.

In der Filmanalyse wird eine Lesart der Filme dargelegt, die unabhängig von der tatsächlichen oder anzunehmenden Intention der FilmemacherInnen ist und die sich von der zeitgenössischen Presserezeption unterscheidet. Sie soll über die bloße Darlegung der – durchaus vorhandenen – exotistischen Elemente hinausgehen. Sie fokussiert vielmehr auf Anna May Wongs transgressive Performanz und die implizite Widerstandspraxis gegen die exotistische Darstellung. Zum einen sind Anna May Wongs Filmfiguren Migrantinnen, welche mühelos räumliche und symbolische Grenzen überschreiten und sich nicht auf eine Differenzfigur wie die der ›Exotin‹ reduzieren lassen. Zum anderen sind die Filme unterschwellig in höchstem Maße selbstreflexiv, indem sie Wong als ›exotische Schönheit‹ in Szene setzen und somit die reproduzierten exotistischen Stereotype übertreiben und dadurch persiflieren. Ihre Figuren offenbaren – subkutan – dem kritisch Zuschauenden in ihrem exotisierenden Gestus dessen Täuschungscharakter. Wir sehen Wongs Filmcharaktere als Bühnenkünstlerinnen performative Arbeit leisten. Wong schlüpft in verschiedene exotistische Kostüme – ›primitive Indianerin‹, extravagante Tempeltänzerin – und schöpft bis ins Extrem die Gestik und Mimik aus, die diese Kostüme erfordern. Indem sie die ›Exotin‹ spielen muss, stellt sie ihr ›Exotisch-Sein‹ infrage. Dieses ›doppelte Spiel‹ deckt auf, dass ihr Schauspiel nicht Abbild einer scheinbaren ›Essenz‹ und keine unmittelbare Nachahmung einer bestehenden Realität ist.

Die Filme decken unbewusst rassistische und sexistische Strukturen auf, da sie diese nicht nur bedienen, sondern ausstellen und überzeichnen. So wird etwa Anna May Wongs Objektivierung als exotistische Ware und die Schaulust des weißen Publikums im Film dargestellt. Indem sie regressive Ideologeme unwissentlich vorführen, entfalten sie gleichsam eine ›Dialektik wider Willen‹ und überschreiten durch die Selbstreflexivität ihr exotistisches Grenzregime.⁵

5 Für meine Analysen beziehe ich mich auf die Filme *Song* (1928), *Großstadtschmetterling* (1929) und deren Drehbücher und Zensurkarten. In der Kinemathek in Berlin erhielt ich Einsicht in die Drehbücher der Filme, sodass mir die Regieanweisungen als zusätzliche Hinweise und Gedächtnisstützen dienen konnten. Dabei beziehe ich

Die damaligen Filmkritiken blieben indes der Vorstellung nach einer klaren Trennung von Fremdem und Eigenem verhaftet.⁶ Sie sahen in ihr nur die »kleine Chinesin«⁷ und erkannten keine räumlichen und symbolischen Transgressionen. Ebenso ist es fraglich, ob Wong sich bewusst für diese Form des Widerstands gegen exotistische Praktiken entschieden hat. Trotzdem sind Anna May Wong und ihre Filmcharaktere Grenzgängerinnen im doppelten Sinne: Einerseits überschritten sie durch ihre Migrationsbiographien räumliche Grenzen, andererseits können sie als Transgressionsmedia gelesen werden, die sich rassistischen Zuschreibungen widersetzen.

Die Grenzgängerin Anna May Wong und der Exotismus in der Weimarer Republik

Im Folgenden möchte ich zunächst in aller Kürze auf den Exotismus in der Weimarer Republik eingehen. Dabei hebe ich drei Elemente hervor: Exotismus als (Asien-)Sehnsucht, Exotismus als Resultat der Globalisierung und des Kolonialismus sowie als drittes Exotismus in der Ästhetik, der sich der beiden vorangegangenen Phänomene bedient und weitere Semantiken entfaltet bzw. sichtbar macht. Anna May Wongs Leben als transnationale Migrantin – sie lebte und arbeitete in den USA, verschiedenen Ländern Europas und in China – und ihr Wirken in der Weimarer Republik führen alle drei Kategorien zusammen, und sie ist daher paradigmatisch für diesen Diskurs zu lesen. Sie funktionierte in dem historischen Kontext als eine mehrfachcodierte, verdichtete Figur vieler kultureller und symbolischer Phänomene, sodass Richard Eichbergs Entscheidung, sie in seinen Filmen einzusetzen, nicht als Zufall angesehen werden kann.

Mit Exotismus wird meist eine eurozentristische Haltung gegenüber einer imaginierten ›Fremden‹ beschrieben, die irrealer Bilder über diese Fremde erzeugt, welche der eigenen sozialen Alltäglichkeit gegenübergestellt werden und diese stabilisieren. Das neue Verhältnis zur Technologie, die Wirren der Großstadt und die Umwälzungen unabänderlich geglaubter Geschlechterstrukturen in der Moderne erweckten eine starke Sehnsucht nach Ursprünglichkeit. Letztere versprach eine Einfachheit der Natur und simple Wahrheiten, die jedes Menschen Schicksal bestimmen würden.

Die Imaginationen des Fremden boten vielen Deutschen eine neue Projektionsfläche, welche den Kolonialismus virtuell fortschreiben konnte, auch nachdem das Deutsche Reich im Ersten Weltkrieg seine Kolonien verloren hat-

mich auf medienwissenschaftliche Theorien von u.a. Tim Bergfelder und Tom Gunning sowie performanztheoretische Ansätze von Yiman Wang und Joan Riviere.

6 Vgl. Bergfelder, Negotiating Exoticism; Dominguez Andersen, »So Tired of the Parts I Had to Play«.

7 Filmwoche, 24. April 1929.

te. Diese Kolonialfantasien schlugen sich während der 1920er Jahre in unterschiedlichen Kulturproduktionen nieder, insbesondere in Literatur und Film. Durch die Entwicklung der fotografischen Reproduktionstechnik und das damit einhergehende Trugbild der Authentizität bzw. einer abbildbaren Realität konnte das erwachende Verlangen nach ›echten‹ Bildern gestillt werden.

China wurde ab 1900 auf politischer, ökonomischer und kultureller Ebene für die Deutschen besonders interessant. 1898 wurde China gezwungen, dem Deutschen Reich das Gebiet Kiautschou im Süden der Shandong-Halbinsel zu verpachten. Zugleich nahmen viele liberale Intellektuelle an, dass die chinesische Kultur Werte und einen Glauben an die Humanität besitze, den sie bei sich durch Intellektualismus und Technologisierung verloren glaubten.⁸

Diese Sehnsucht veranlasste sie, sich mit chinesischer Literatur auseinanderzusetzen und aus ihnen Inspiration für ihre eigenen Arbeiten zu ziehen. Der Schriftsteller Klabund (bürgerlicher Name Alfred Henschke) übersetzte chinesische Gedichte und trug damit zur Popularisierung chinesischer Kultur bei. Alfred Döblin veröffentlichte 1915 den Roman ›Die drei Sprünge des Wang-lun‹, mit dem ihm der literarische Durchbruch gelang. Ab 1909 etablierten sich die ersten sinologischen Institute an deutschen Universitäten. Chinesische Werke wurden ins Deutsche übersetzt und lieferten damit die Basis für wissenschaftliche Studien.⁹ Allein das ›Tao Te King‹, der kanonische Text des Taoismus, wurde zwischen 1900 und 1923 in acht verschiedenen Übersetzungen in Deutschland veröffentlicht.¹⁰ Taoistische, buddhistische und hinduistische Schriften inspirierten Autoren wie Hermann Hesse oder Stefan Zweig zu Indienreisen und gaben Hesse Anstoß zu seinem Roman ›Siddharta‹ (1925).

Die Hinwendung zu einer angenommenen Ursprünglichkeit trat in der Ästhetik des Primitivismus verstärkt in Erscheinung. Besonders Werke afrikanischer und ozeanischer KünstlerInnen dienten dabei als Vorbilder. Ihre Kunstwerke wurden als ›ursprünglich‹ und unverfälscht verstanden, während die europäische Kunst als artifiziell und oberflächlich angesehen wurde. Der Primitivismus war eine Ausdrucksform rückwärtsgewandter Zivilisationskritik und hoffte durch die Aneignung vermeintlich ›primitiver‹ Ästhetik eine ›Revitalisierung‹ der eigenen Kultur zu erlangen.¹¹

8 Vgl. Zhenhuang Zhang, China als Wunsch und Vorstellung. Eine Untersuchung der China- und Chinesenbilder in der deutschen Unterhaltungsliteratur 1890–1945, Regensburg 1993, S. 56f.

9 Vgl. Markus Joch, Der Platz des irdischen Friedens. Sommer 1912: Alfred Döblin beginnt die Arbeit am Wang-Lun, in: Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hg.), Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit, Stuttgart/Weimar 2004, S. 415–421, hier S. 415f.

10 Vgl. Renata Berg-Pan, Bertolt Brecht and China, Bonn 1979, S. 9.

11 Die Literaturwissenschaftlerin Eva Blome beschreibt Primitivismus als eine europäische Kunstrichtung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, in de-

Da der Exotismus seine Phantasmen in Bildern suchte und Wunsch-(t)räume beherbergte, bot sich der Film als Medium an, da er scheinbar eine besonders realistische Darstellung der Irrealität ermöglichte. Zugleich läutete die Entwicklung der Fotografie im 19. Jahrhundert einen epistemischen Paradigmenwechsel vom Sagbaren zum Sichtbaren ein. Die Fotografie gewann an Deutungshoheit gegenüber dem Wort, da sie vorgeben konnte, nicht die subjektive Wahrnehmung wiederzugeben, sondern deren mechanisierte Objektivierung.¹² Das Objektiv der Kamera halte unbarmherzig die Wahrheit fest, hieß es, und die Fotografie wurde als Mittel der Wissensgenerierung verwendet.¹³ In dieser Zeit – geprägt von einem enormen Hunger nach visueller Bereicherung – ist die Erfindung des Films Ende des 19. Jahrhunderts zu situieren. Durch die bereits im Sehen geschulte Zuschauerschaft, welche die ›Fremden‹ nicht nur auf den Völkerschauen, also in einem gleichsam ›unnatürlichen‹ Raum, sondern in ihrer authentischen Umgebung sehen wollte, wurde »[d]ie Imaginationsmaschine des Kinos [...] in der Moderne zu einem mächtigen Agenten der Repräsentation des Anderen«.¹⁴ Das deutsche Publikum suchte nach der Niederlage des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, dem Ende des Kaiserreiches und dem ›Verlust‹ der Kolonien dem eigenen Alltag zu entfliehen und Ablenkung in den Bildern nicht-europäischer Räume zu finden. In den exotischen Filmen werden ganz unterschiedliche Be-

ren »Zentrum das Selbstverständnis der Künstler steht, von künstlerischen Ausdrucksformen beeinflusst zu sein, die sie in einem positiven Sinn als ›primitiv‹ wahrnehmen.« Eva Blome, Reinheit und Vermischung. Literarisch-kulturelle Entwürfe von ›Rasse‹ und Sexualität (1900–1930), Köln 2011, S. 146.

- 12 Vgl. Wolfgang Kabatek, Photographie im Einsatz. 1891: Die Zeitschrift für Ethnologie führt die Autotypie als Reproduktionsverfahren ein, in: Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hg.), Mit Deutschland um die Welt, Stuttgart 2004, S. 145–151, hier S. 145f.
- 13 Die Fotografie wurde zur Lupe der visuellen Aufklärung; sie fing ein, was dem menschlichen Auge entgehen konnte, und verschob somit die Grenze des Sagbaren. So wie die Welt vollständig kartographiert wurde, so verfolgten auch Medizin, Biologie und Ethnologie die Linien und Farben des menschlichen Körpers und entwarfen einen Atlas der Anatomie. Das Konzept der ›Rasse‹ wählte sich angesichts des Primats der objektiven Kategorisierung menschlicher Körper einer empirischen Verifizierung sicher, der Rassismus wurde wissenschaftlich. Die zur gleichen Zeit ebenfalls blühende Vergnügungsindustrie verbündete sich mit dem wissenschaftlichen Rassismus: Nicht-Weiße gaben »als lebende Bilder ihrer selbst [...] ein großartiges Spektakel ab und so durchreisten Völkerschau-Impresarios mit ihren ›Karawanen‹ halb Europa.« Stefanie Wolter, Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums, Frankfurt a.M./New York 2004, S. 10. Zu den Verflechtungen von Völkerschauen und exotistischen Abenteuerfilmen Hilke Thode-Arora, Herbeigeholte Ferne. Völkerschauen als Vorläufer exotischer Abenteuerfilme, in: Jörg Schöning (Hg.), Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939, München 1997, S. 19–33.
- 14 Kabatek, Photographie, S. 10.

dürfnisse erfüllt: Zwar waren die Kolonien verloren, doch konnte »die Weltkarte mit Klischeebildern«¹⁵ bevölkert werden, konnten so ›fremde‹ Menschen auf der Leinwand konsumiert werden. Der Realität antithetisch entgegengesetzte Phantasmen fanden in der Trickmaschine des Films ihr Höchstmaß an Vollendung; im Film kamen Dokument und Amüsement zusammen.

Nicht-weiße Menschen nahmen in diesem Authentizitätsdiskurs des Films eine gesonderte Position ein und waren ein beliebtes Mittel zur exotischen Anreicherung der Filme, da sie eine scheinbar selbst-evidente Fremdheit verkörperten – so auch im Fall von Anna May Wong, deren Performanz in den Weimarer Filmen – wie ich argumentieren werde – diese Selbst-evidenz in Frage stellt.

Als im Frühjahr 1928 Anna May Wong mit ihrer Schwester Lulu per Schiff nach Hamburg reiste, lebten in Berlin rund 150.000 Menschen ohne deutsche Staatsangehörigkeit, darunter viele Nicht-Weiße: die Gründung eines deutschen Kolonialreichs, die Migration schwarzer ›Untertanen‹ aus den Kolonien in die Metropolen zu Ausbildungs- und Schauausstellungszwecken in Schulen, Missionshäusern und Völkerschauen, die Aufenthalte reisender Afroamerikaner und die Präsenz schwarzer französischer Kolonialtruppen während der Rheinlandbesetzung – angesichts all dieser Entwicklungen waren weiße Deutsche mit Menschen afrikanischer Herkunft und ihren Nachfahren konfrontiert. Umgekehrt entwickelten sich die Hafen- und Großstädte Deutschlands zu realen, wenn auch weniger zentralen Außenposten einer weltweiten schwarzen Diaspora.¹⁶

Gerade rund um die Überseehäfen ließen sich viele afrikanische und asiatische Menschen nieder, die auf deutschen Handelsschiffen beschäftigt waren. In den 1920er Jahren bildeten sich beispielsweise chinesische Communities in Hamburg und Berlin: Das sogenannte ›Gelbe Quartier‹ am Schlesischen Bahnhof in Berlin und das Hamburger ›Chinesenviertel‹ rund um die Schmuckstraße zwischen St. Pauli und Altona wurden zu sozio-kulturellen Zentren chinesischer MigrantInnen.¹⁷ Die chinesische Diaspora bestand ne-

15 Thomas Brandlmeier, *ET EGO FUI IN ARCADIA*, in: Schöning (Hg.), *Triviale Tropen*, S. 34–46, hier S. 35.

16 Vgl. Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 522f.

17 Vgl. Kien Nghi Ha, *Chinesische Präsenzen in Deutschland nach 1945*, in: Kien Nghi Ha/Nicola Lauré al-Samarai/Mysorekar Sheila (Hg.), *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*, Münster 2007, S. 171–175, hier S. 175. Zu der chinesischen Präsenz in Hamburg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts siehe Lars Amenda, *Fremd-Wahrnehmung und Eigen-Sinn. Das »Chinesenviertel« und chinesische Migration in Hamburg, 1920–1960*, in: Angelika Eder (Hg.), *»Wir sind auch da!« Über das Leben von und mit MigrantInnen in europäischen Großstädten, München/Hamburg 2003*, S. 73–94.

ben ArbeiterInnen und KleinhändlerInnen hauptsächlich aus Studierenden. Allein in Berlin lebten 1923 circa 1.000 Studierende chinesischer Herkunft.¹⁸

Viele der nicht-weißen MigrantInnen arbeiteten in der Theater- und Filmindustrie. Seit dem Beginn des Ersten Weltkrieges stellte die Filmindustrie zunehmend KolonialmigrantInnen an oder akquirierte schwarze Kriegsgefangene als Komparsen.¹⁹ Diese Tätigkeiten können allerdings kaum als freigewählte Formen künstlerischen Ausdrucks oder als Wiedergabe diasporischer Lebensrealitäten angesehen werden. Vielmehr bedienten sie, so Tobias Nagl, »ein imaginäres Bildarchiv, dessen rassische, nationale, sexuelle und ikonographische Rahmung bereits feststand, bevor es überhaupt zum Kontakt zwischen Öffentlichkeit und MigrantInnen kam.«²⁰

Im Jahr 1928 erhielt Anna May Wong von dem deutschen Regisseur Richard Eichberg das Angebot, die Hauptrolle in seinen nächsten drei Filmen zu spielen. In den USA war sie bis dahin einer doppelten Diskriminierung ausgesetzt gewesen: Zum einen durfte sie nur exotistische Rollen spielen; zum anderen handelte es sich bei diesen Rollen nur um Nebenrollen, während die Hauptrollen durch weiße Schauspielerinnen besetzt wurden. Diese Diskriminierungspraxis reduzierte Nicht-Weiße auf eine scheinbare, rassische Essenz, die ihnen nicht erlaubte, performativ Rollen jenseits dieser angenommenen Essenz einzunehmen. Weiße hingegen – so die Logik – konnten universell performativ agieren und nicht-weiße »Rassen« verkörpern.

Desillusioniert von dieser Praxis und ihrer dadurch stagnierenden Karriere ging Anna May Wong gern auf das Angebot ein, nach Europa zu gehen. Obwohl erst 23 Jahre alt, hatte sie bereits eine außergewöhnliche Laufbahn hinter sich: Sie war die zweite Tochter von chinesischen EinwanderInnen der zweiten Generation, die, wie viele andere aus der amerikanisch-chinesischen Community, eine Wäscherei führten.

Die Wäscherei und die Wohnung der Wongs lagen in einem multikulturellen Viertel von Los Angeles, in dem Menschen aus Mexiko und Osteuropa zusammenlebten. Anna May ging zunächst auf eine europäisch-amerikanische Schule. Als sie und ihre Schwester Lulu sich dort jedoch gehäuft mit rassistischen Anfeindungen konfrontiert sahen, schickten die Eltern sie auf eine Missionarsschule, die in Chinatown lag und ausschließlich von chinesisch-amerikanischen SchülerInnen besucht wurde. Am Nachmittag und am Samstag besuchten Lulu und Anna May Wong für fünf Jahre zusätzlich noch eine chinesische Schule, in der sie Unterricht in Kantonesisch, chi-

18 Vgl. Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 131.

19 Siehe u.a. das Kapitel »Nicht gewillt, sich wieder einer Knechtschaft zu unterwerfen«: *Kolonialmigration, schwarze Schauspieler und Kinoöffentlichkeit*, in: Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009, S. 521–635.

20 Ebd., S. 540.

nesischer Kultur und Geschichte erhielten. Die chinesische Schule sahen die Eltern als notwendiges Supplement zur amerikanischen an, um die Kinder vor einer zu starken ›Amerikanisierung‹ zu bewahren. Dennoch fing Anna May Wong mit elf Jahren an, lieber ins Kino statt in die Schule zu gehen, und träumte davon, selbst einmal SchauspielerIn zu werden. Dieser Zukunftswunsch widersprach den chinesischen Konventionen ihres Umfelds. Der Großteil der chinesisch-amerikanischen Frauen wurde in sehr jungen Jahren verheiratet oder war im Dienstleistungssektor als Haushaltshilfe oder Schneiderin angestellt.²¹ Umso größer musste der Schock für Anna May Wongs Eltern gewesen sein, als sie herausfanden, dass ihre Tochter SchauspielerIn werden wollte. Nichtsdestoweniger verfolgte sie weiter diesen Wunsch, was Zeugnis für Wongs Eigenständigkeit ist, eine Eigenschaft, die sie auch im weiteren Verlauf ihres Lebens auszeichnen sollte: »I was learning to think and act for myself. It is this trait of independence which sets me apart, perhaps more than anything else, from other Chinese girls, most of whom obey their parents blindly all their lives.«²²

Als Komparsin im Film ›The Red Lantern‹ (1919) konnte sie erste schauspielerische Erfahrungen sammeln. Es folgten einige weitere Statistenrollen, bevor sie ihre erste Hauptrolle in dem Kurzfilm ›Toll of the Sea‹ (1922), dem ersten Farbfilm Hollywoods, erhielt.

Die neunzehnjährige Wong wurde nach diesem Erfolg für den Film ›The Thief of Bagdad‹ (1924) engagiert. In diesem Film spielte sie eine leichtbekleidete Sklavin, weshalb ihr später vorgeworfen wurde, dass ihre Rollen dazu beigetragen hätten, das Stereotyp der sexuell verfügbaren Asiatin zu prägen. Trotz des Erfolgs von ›The Thief of Bagdad‹ blieb ihr Durchbruch als SchauspielerIn in Hollywood aus. Sie erhielt Rollen in kleineren Produktionen wie ›A Trip to Chinatown‹ (1926), ›The Dragon Horse‹ (1926), ›Mr. Wu‹ (1927), ›The Chinese Parrot‹ (1927), ›Across to Singapore‹ (1928) und ›The Crimson City‹ (1928).²³ Die Titel dieser Filme deuten darauf hin, dass sie ein exotistisches Sujet bedienen und Wong daher eine entsprechende Rolle spielen musste. Die Hauptrollen gingen allerdings an weiße DarstellerInnen in ›Yellowface‹-Maskerade. ›Yellowface‹ bezeichnet eine theatrale Praxis, bei der die Gesichtszüge weißer SchauspielerInnen durch Make-up derart verändert werden, dass sie den rassistischen Vorstellungen über AsiatInnen entsprechen und die SchauspielerInnen eine ›asiatische‹ Rolle spielen können. Sie erlebte in den 1920er und 30er Jahren ihren Höhepunkt, sodass weiße, US-amerikanische DarstellerInnen wie Warner Oland und Myrna Loy immer

21 Vgl. Karen Leong, *The China Mystique*. Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling Soon and the Transformation of American Orientalism, Berkeley 2005, S. 61f.

22 Wong, zitiert nach: ebd., S. 62.

23 Vgl. Leibfried/Lane, *Anna May Wong*, S. 11–64.

wieder ›exotische‹ Rollen bekamen. Bei der Besetzung der Rollen wurden weiße Darstellerinnen in ›Yellowface‹ Anna May Wong vorgezogen. So spielte die Französin Renée Adorée in ›Mr. Wu‹ die weibliche Hautrolle, eine chinesische Tochter. In ›Across to Singapore‹ spielte Wong nur eine kleine Nebenrolle bei einer hauptsächlich weißen Besetzung. Die sogenannten ›Anti-Miscegenation Laws‹ verboten in den USA Heirat und Geschlechtsverkehr zwischen Weißen und Nicht-Weißen und somit auch die Darstellung von ›interrassischen‹ Liebesbeziehungen auf der Leinwand, was die Rollenangebote für nicht-weiße Darstellerinnen wie Wong noch weiter einschränkte.²⁴ Wong spielte entweder den naiven, devoten Typ à la ›Madame Butterfly‹ oder die intrigante, trügerische ›Dragon Lady‹.²⁵

Richard Eichberg hatte, nachdem ihre schauspielerischen Leistungen in ›The Thief of Bagdad‹ ihn begeistert hatten, Interesse angezeigt, sie bei seiner eigenen Produktionsfirma ›Eichberg-Film‹ unter Vertrag zu nehmen. Dieser transatlantische Austausch war nichts Ungewöhnliches zu dieser Zeit: Europäische, insbesondere deutsche SchauspielerInnen und FilmemacherInnen, wie Conrad Veidt und Elisabeth Bergner, versuchten in Hollywood ihr Glück, wohingegen US-amerikanische KünstlerInnen, deren Karrieren sich in den USA nicht zu entfalten vermochten, einen Neuanfang in der alten Welt versuchten.²⁶ Gerade nicht-weiße KünstlerInnen reizte die Möglichkeit, in Europa die Anerkennung zu erhalten, die ihnen in den USA verwehrt blieb. Karen Leong beschreibt in ihrem Artikel ›Anna May Wong and the British Film Industry‹, dass Anna May Wongs Entscheidung, nach Europa zu gehen, durchaus einem Karrieremuster nicht-weißer PerformerInnen entsprach:

›Wong joined an outmigration of performers of color when she traveled to Europe. From the 1920s, American culture [...] expanded its horizons artistically as well as geographically. The resulting outflow of talent consisted primarily of African Americans, most notably performers like Josephine Baker or actors like Paul Robeson. They similarly performed throughout Europe in attempts to broaden their opportunities‹.²⁷

24 Zu den Anti-Miscegenation Laws gegenüber AsiatInnen in den USA siehe u.a. Deenesh Sohoni, *Unsuitable Suitors: Anti-Miscegenation Laws, and the Construction of Asian Identities*, in: *Law & Society Review*, 41. 2007, H. 3, S. 587–618.

25 Das Stereotyp der ›Madame Butterfly‹ bezieht sich auf die Oper ›Madama Butterfly‹ (Erstaufführung 1904) von Giacomo Puccini und umschreibt eine stark devote ostasiatische Frau. Der Begriff der Dragon Lady ist seit den 1930er Jahren fest im englischen Wortschatz verankert als abwertende Bezeichnung für dominante und mysteriöse Frauen. Siehe u.a. Celine Parreñas Shimizu, *The Hypersexuality of Race. Performing Asian/American Women on Screen and Scene*, Durham/London 2007.

26 Bergfelder, *Negotiating Exoticism*, S. 304.

27 Karen J. Leong, *Anna May Wong and the British Film Industry*, in: *Quarterly Review of Film and Video*, 23. 2006, H. 1, S. 13–22, hier S. 15.

Grenzüberschreitungen und Transit

Die zwischen 1928 und 1930 entstandenen Filme mit Anna May Wong, ›Song – Schmutziges Geld. Die Geschichte eines armen Menschenkindes‹, ›Großstadtschmetterling‹ und ›Hai Tang – Der Weg zur Schande‹, offerieren keine einheitliche Projektionsfläche, die ein Land und dessen Volk in ihrem Charakter zu fassen versuchte. Die Analysen der Filme ›Song‹ und ›Großstadtschmetterling‹ verdeutlichen, dass sich eine Vielfalt an verschiedenen Projektionen überlagert und eine dem Exotismus prototypische Einordnung in ›Fremdes‹ und ›Eigenes‹ nicht gegeben ist. Reisen und das Überschreiten von territorialen wie symbolischen Grenzen sind Merkmale, welche die Filme durchziehen. Mein Fokus liegt hierbei einerseits auf den Transit- und Begegnungsräumen, wie Hotels oder Hafenstädte, als Handlungsorte, da diese oft semantisch nicht wahrgenommen werden. Andererseits werde ich auf die Grenzüberschreitungen symbolischer Art eingehen. Die Tätigkeiten der Figuren, wie Tanzen und Messerwerfen, funktionieren nicht-sprachlich und wurden gezielt eingesetzt, um transnational verständlich zu sein.

Die Filmschaffenden des Projekts ›Film Europe‹ führten in Wongs Rollen widersprüchliche Zuschreibungen zusammen. Einerseits adaptierten sie exotistische und primitivistische Diskurse, die in den Distributionsländern virulent waren; andererseits inszenierten sie Wong als kulturell indifferente Trägerin vieler widersprüchlicher Zeichen. Ihre Charaktere reproduzieren keine eindeutigen ›Rasse‹-Stereotype und widersetzen sich einfachen Typologien. Verschiedene Projektionen existieren nebeneinander und die Grenzen zwischen ihnen werden zudem von Anna May Wongs Figuren überschritten. Die von Wong dargestellten Rollen nehmen verschiedene Projektionen auf, setzen diese in Szene und weisen sie letztendlich wieder von sich. Im letzten Abschnitt werde ich auf die Transgression der symbolischen Grenzen durch Anna May Wongs ›doppeltes Spiel‹ eingehen. Dass Wong, um ›chinesisch‹ zu sein, in den Filmen – trotz ihrer scheinbaren Authentizität als ›Exotin‹ – die gleichen Manierismen wie weiße Darstellerinnen in ›Yellowface‹ verwendet, bezeichne ich hier als ihr ›doppeltes Spiel‹, eine transgressive Performanz, die unbewusst die Mechanismen des Exotismus offenlegt.

›Song‹ (1928)

Zunächst zur Handlung: Anna May Wong spielt in ›Song‹ (1928) eine gleichnamige junge Frau, die am Strand einer Hafenstadt von Jack, einem Messerwerfer, vor gewalttätigen Männern gerettet wird. Augenblicklich verliebt sich Song in Jack, folgt ihm in seine Hütte und beginnt, als Tänzerin und Jacks Partnerin in der Matrosenbar ›Blue Café‹ zu arbeiten. Zur gleichen Zeit kommt in der Hafenstadt die international bekannte Star-Tänzerin Gloria an,

Abbildung 2



eine frühere Geliebte von Jack. Jack versucht Glorias Herz wiederzugewinnen, indem er eine Bank überfällt. Der Banküberfall missglückt. Jack zieht sich eine Verletzung zu, die zu seiner Erblindung führt. Damit Jack vor einer dauerhaften Erblindung bewahrt werden kann, muss eine Operation durchgeführt werden. In ihrer Verzweiflung stiehlt Song Geld von Gloria und gibt sich bei Jack als Gloria aus. Als Song Jack nach der Operation besucht, fliegt der Schwindel auf. Jack verstößt Song. Der Hotelbetreiber Dimitri Alexi bietet ihr eine Stelle als Tänzerin an und Song wird zum neuen Star des Hotels

(Abb. 2). Später erkennt Jack Songs gutes Herz. Er bereut, dass er sie verstoßen hat, und sucht sie auf. Als Song während ihres Messertanzes Jack im Publikum erblickt, stürzt sie und fällt in ein Messer.²⁸ Jack springt auf die Bühne und bringt Song in seine Hütte, wo sie ihren Verletzungen erliegt.

Der erste eingeblendete Untertitel des Filmes lautet: »Im weiten Hafen spiegelt sich die märchenhafte Stadt des Ostens mit Palästen und Moscheen...«²⁹ Dieser Untertitel evoziert das Bild einer versunkenen Welt, die zeitlich und räumlich entrückt von der Realität liegt. Die BewohnerInnen der Hafencity leben jenseits vom räumlichen Verhaftet-Sein: »In den dumpfen Vorstadtgassen hausen die Gestrandeten und Heimatlosen.«³⁰ Zu Beginn sehen wir Jack, die männliche Hauptfigur, am Strand. Es folgt eine Überblendung, und in einem traumähnlichen, flackernden Bild sehen wir die Silhouette von London. Das flimmernde Bild verweist jedoch darauf, dass dieser Ort nur Jacks Sehnsucht und Vorstellung entsprungen ist.³¹

Die Filmcharaktere leben in der Hafencity im Transit: Jack ist gestrandet. Gloria ist als Tänzerin auf Tournee, wir sehen sie auf einem Schiff ankommen und wieder abfahren, ohne jedoch zu erfahren, woher sie kam oder wohin sie geht. Song hat in dieser Stadt kein eigenes Zuhause. Die Herkunfts- und Zielorte aller Charaktere werden nicht genannt. Jack lebt in einem heruntergekommenen Hafenviertel, in dem Menschen aus der ganzen Welt zusammenkommen: Auf dem Schild der örtlichen Matrosenbar sehen wir arabische Schriftzeichen; Jack und sein Freund Sam tragen englische Namen; Song taucht wie angespültes Treibholz plötzlich am Strand auf. Die Hafencity als Handlungsort ist Transitraum, der vielfältige Arten von Mobilität, von Verweilen und Weiterziehen, verbindet. Die Tänzerin Gloria, die auf einem Luxusdampfer ankommt, oder selbst der Hotelbetreiber Dimitri Alexi – all diese Personen sind nicht am Ort des Geschehens verwurzelt. Die Menschen dieses Films sind Reisende; sie leben im Transit. Schiff, Hafencity und Hotel sind die Handlungsorte dieses Films. Es gibt keine Heimat im Sinne von Ursprünglichkeit. Die Hafencity ist ein vorübergehender Aufenthaltsort und steht somit paradigmatisch für Reise und Transit.

28 Zur Bedeutung des wiederkehrenden Motivs des Messers in diesem Film siehe Dominguez Andersen, »So Tired of the Parts I Had to Play«, S. 268f.

29 Zulassungskarte Song, Prüf.-Nr.: 19571, Bundesarchiv Berlin.

30 Ebd.

31 Die Anfangsszene hat noch eine weitere transitorische Funktion, da sie die Transitzone zwischen realem Geschehen vor Filmbeginn und inszeniertem, vermitteltem Geschehen im Film darstellt. Interessant ist auch, dass hier London, mithin eine westliche Metropole und nicht eine »exotische Fremde« als Sehnsuchtsort fungiert, wie in exotistischen Filmen üblich.

›Großstadtschmetterling‹ (1929)

Während ›Song‹ durch das Thema des zeitlichen und räumlichen Transits bestimmt wird und Zeitpunkt und Ort den ZuschauerInnen unbekannt bleiben, verraten die Zwischentitel im Film ›Großstadtschmetterling‹ (1929) eindeutige Zeit- und Ortsangaben: Der Film spielt in Paris und beginnt am 14. Juli, dem Nationalfeiertag. Anna May Wong spielt Mah, eine Artistin, die in einer ›Jahrmarktspezialistenbude‹³² auftritt. Ihr Kollege Coco, der als Clown arbeitet, bedrängt Mah sexuell und wird von Wu, einem anderen Kollegen, gestoppt. Mah muss aus der Jahrmarktbude fliehen, nachdem Wu tödlich verunglückt ist und Mah die Schuld an seinem Tod gegeben wird. Sie kommt zufällig in das Atelier des Malers Fedja Kusmin, der sie aufnimmt. Kusmin und sein Malerfreund Paul Bonnet sind erfolglose Künstler, die ihre Bilder auf der Straße zu verkaufen suchen. Mah tanzt auf der Straße und lockt dadurch kaufwilliges Publikum an, unter anderem den Baron de Neuve und Ellis Working, die Tochter eines amerikanischen Kunsthändlers. Es entwickelt sich ein Eifersuchtsdrama, im Laufe dessen Kusmin mit Ellis zusammenkommt und Mah fälschlicherweise beschuldigt wird, Kusmins Einnahmen gestohlen zu haben. Mah findet nach dieser Bezeichnung Zuflucht bei dem Baron. Der Baron versucht, die Situation aufzuklären, indem er Mah an die Riviera bringt, wo sich mittlerweile auch Ellis und Kusmin aufhalten. Nach einigen Missverständnissen kann sich Mah erklären. Kusmin entschuldigt sich und möchte, dass Mah bei Ellis und ihm bleibt. Mah allerdings lehnt ab und verschwindet in der Dunkelheit der Nacht.

In ›Großstadtschmetterling‹ überlagern sich verschiedene Projektionen des ›Fremden‹ zum Palimpsest. Wie bereits angesprochen, spielt auch dieser Film weder in einem ostasiatischen Land noch in der Weimarer Republik. Die Ereignisse begeben sich vor dem Traumbild eines idealisierten Frankreichs. Dazu treten noch Coco und Mah auf, beide aus dem Milieu eines wandernden Zirkus. *Joie de vivre*, Zirkusromantik und Mah als ›Schmetterling‹ verschmelzen zu heterogenen Fantasien. Von Mah wird behauptet, dass sie unter dem Namen Prinzessin Butterfly der Star der New Yorker Oper sei.³³ Dadurch wird Herkunft in diesem Film zur Fiktion und Mah als Reisende und Migrantin vorgestellt. Coco und Mah als umherziehende ZirkusartistInnen sind der Inbegriff von Mobilität und grenzüberschreitendem Lebenswandel bei gleichzeitiger Marginalisierung. Die Welt des Zirkus ist ein Imaginationskosmos, der sich jeglicher territorialer Zuordnung entzieht. Mah befindet sich mit dem Zirkus in stetigem Transit und findet an jedem Ort ihr Publikum.

32 Drehbuch Großstadtschmetterling, Bild 2, Deutsche Kinemathek Berlin.

33 Vgl. Zulassungskarte Großstadtschmetterling, Prüf.-Nr.: 22046, Bundesarchiv Berlin.

Grenzen und Grenzüberschreitung sind in den Filmen mehrfach codiert und das Überschreiten der Grenze, die Abwendung von verwurzelter Heimatzugehörigkeit, verlegt die Charaktere auch an die soziale Peripherie: »The spaces are inhabited by outsiders, people of indeterminate national identities, who have either just arrived at these extra-territorial locations or are about to depart from them.«³⁴ In ›Song‹ kommen die Heimatlosen in der Hafenstadt zusammen und da alle Charaktere fremd und heimatlos sind, ist Song nur so fremd wie alle anderen. In ›Großstadtschmetterling‹ treffen sich Personen mit englischen (Ellis Working), französischen (de Neuve), russischen (Fedja Kusmin) und chinesischen (Mah) Namen. Diese Namen lassen auf vielseitige Migrationsgeschichten schließen. Die amerikanische Kunsthändlerfamilie mit dem sprechenden Namen ›Working‹ repräsentiert die moderne, global agierende Oberschicht, während der Baron de Neuve für das traditionelle und ererbte Vermögen steht. Diese Mischung aus verwurzelten und entwurzelten Identitäten konnten verschiedenen nationalen Publika als Identifikationsfiguren angeboten werden. Ohne die Darstellung eines Zentrums erscheinen alle Charaktere als peripher; als ›Fremdes‹ und ›Eigenes‹ zugleich.

Die Filme spielen daher mit dem ›Fremden‹ als universell Verständlichem, das Tim Bergfelder wie folgt erfasst:

»As exotic other and an American, Wong provided a solution to the problem of finding a star image which would be acceptable to a wide range of different national markets. [...] The fact that her image was bound up in contradictions and conflicting cultural perceptions was not an obstacle, however, but part of the success of the image. In other words, Wong's public persona (blending her on- and off-screen image) functioned to some extent as a free signifier which could be imbued with various meanings. The casting of Wong was thus one of the strategies which enabled her films to be relatively successful in different European markets, which was one of the central aims of the Film Europe initiative.«³⁵

Der ›Film Europe‹ war eine Bewegung der 1920er Jahre, die sich darum bemühte, technische, finanzielle und personelle ›Ressourcen‹ zu bündeln, um gegen US-amerikanische Filme konkurrieren zu können, »by combining their individual domestic markets into one large unit, with films circulating freely and regularly across borders through reciprocal distributions agreements.«³⁶ Die Idee pan-europäischer Kooperation bezog sich jedoch nicht nur auf den Filmmarkt, sondern gewann in den Jahren 1922 und 1923 zunehmend Zu-

34 Bergfelder, *Negotiating Exoticism*, S. 303.

35 Ebd., S. 320f.

36 Kristin Thompson, *The Rise and Fall of Film Europe*, in: Andrew Higson/Richard Maltby (Hg.), ›Film Europe‹ and ›Film America‹. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920–1939*, Exeter 1999, S. 56–81, hier S. 56.

spruch unter PolitikerInnen und Intellektuellen. ProduzentInnen aus Großbritannien, Frankreich, Italien und der Weimarer Republik begannen 1924 Verträge abzuschließen, die eine wechselseitige Distribution ihrer Filme zusicherten. Die Etablierung eines offenen Marktes zwischen verschiedenen Ländern hatte auch Folgen für die Auswahl der Sujets und Motive der Filme: Diese sollten nicht mehr auf den Geschmack einer Nation, sondern global und kosmopolitisch ausgerichtet sein.³⁷ Die Filme setzen daher in ihren Handlungen verstärkt auf Künste, die nicht mit Sprache arbeiten und daher in verschiedenen Regionen funktionieren. Paul und Kusmin aus ›Großstadtschmetterling‹ sind Maler, Jack aus ›Song‹ ist ein Messerwerfer, und Anna May Wong spielt in den Weimarer Filmen stets eine Tänzerin.³⁸ Sogar der Name von Wongs Filmfigur Song referiert semantisch auf die Kunst des Singens – eine Kunst, die ohne Sprachverständnis rezipiert werden kann. Diese sinnlichen, nicht-sprachlichen Künste verschaffen den Filmcharakteren eine große Mobilität innerhalb des Filmgeschehens und referieren zudem auf das Projekt ›Film Europe‹, das einerseits von sehr mobilen Filmschaffenden produziert wurde und andererseits Publika in unterschiedlichen Ländern ansprechen sollte.

›Großstadtschmetterling‹ war im Kontext des ›Film Europe‹ auf ein Publikum in den USA und Westeuropa ausgelegt und Paris galt für diese Zielgruppe als ein Sehnsuchtsort, der sich aus »Nostalgie, Aristokratie und romantischer Fantasie«³⁹ speiste. Der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser führt in seinem Aufsatz zur Geschichte der deutschen Filmemigration die Anziehungskraft Paris' auf Hollywood auf den Zusammenhang beider Orte als »Städte des schönen Scheins und der Inszenierung«⁴⁰ zurück. Das Hotel an der Riviera wiederum ist ein weiterer Knotenpunkt für Menschen mit verschiedenen Routen. Es ist ein Ort, der sich dem Begriff von verwurzelter Heimat entzieht. Darüber hinaus können die Handlungsorte Paris, Riviera und Jahrmarkt sowohl in den USA als auch in Westeuropa rezipiert werden.

Viele der internationalen Produktionen des Filmprojekts ›Film Europe‹ wählten Spielorte, die mit dem Motiv des Reisens assoziiert werden, wie Bahnhöfe, Häfen oder Nachtclubs:

»These two tropes [›traveller‹ und ›voyage‹, YL] are highly appropriate for many narrative trajectories and protagonists of Film Europe's international productions.

37 Vgl. ebd., S. 60f.

38 Auch in dem britischen Film ›Piccadilly‹ (1929) spielt Anna May Wong eine Tänzerin.

39 Thomas Elsaesser, Heavy Traffic. Perspektive Hollywood: Emigranten oder Vagabunden?, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre, München 1993, S. 21–41, hier S. 33.

40 Ebd.

Instead of circumscribing geo-political entities and centered national identities, these narratives frequently focus on margins, boundaries and junction points of Europe. [...] These places are more or less self-contained, and clearly separated from a homeland or national community that might be implied but which is always absent.«⁴¹

Die Entscheidung, Orte zu wählen, die an geopolitischen Rändern und Transitzonen liegen, muss einerseits als Effekt der Ausrichtung auf ein interkontinentales Publikum gelesen werden, andererseits spiegelt sie die Lebenswege der migrierenden Filmschaffenden wider. Die kosmopolitischen Filmcharaktere referieren auf die Filmschaffenden und die Produktionsbedingungen der Filme, bei denen auch KünstlerInnen aus verschiedenen Ländern an einem Ort zusammenkommen.

RegisseurInnen, SchauspielerInnen und andere Filmschaffende arbeiteten je nach ökonomischer oder politischer Lage in den USA, Großbritannien oder Kontinentaleuropa. Der deutsche Regisseur Edward André Dupont etwa, der mit Anna May Wong den Film ›Piccadilly – Nachtwelt‹ drehte, arbeitete im Frühjahr 1926 in Hollywood, ging im Juli desselben Jahres nach London, um dort bis zu seiner Rückkehr nach Hollywood 1933 zu arbeiten.⁴²

Anna May Wong war 1925 selbst mit einer Vaudeville-Gruppe auf Tournee im mittleren Westen der USA. Während ihres Vertrags mit Eichberg-Film arbeitete sie auch in Großbritannien, wo sie 1929 den Film ›Piccadilly‹ drehte. Zusätzlich wurde sie für eine englische Version des Theaterstücks ›Kreidekreis‹ von Klabund am West End in London engagiert. Der Film ›Hai-Tang‹ wurde in drei verschiedenen Tonfassungen, einer deutschen, einer französischen und einer englischen, gedreht. Im Spätsommer 1930 bekam sie ein weiteres Theaterengagement angeboten und spielte für fünf Wochen die Hauptrolle in William Cliffords Theaterstück ›Tschun-Tschi‹ am Wiener Schauspielhaus. Selbst nachdem Wong im Herbst 1930 begann, wieder in den USA zu arbeiten, reiste sie häufig auf die andere Seite des Ozeans, um in Film- und Theaterproduktionen mitzuwirken. Sie tourte mit ihrer Cabaret-Show durch Spanien, Frankreich, Italien und die Schweiz und erarbeitete eigenständige Produktionen in Dänemark, Norwegen und Schweden. Bis 1935 reiste sie quer durch Europa und sie lernte für die Produktionen Deutsch, Französisch und Oxford-Englisch. Ihre Weltgewandtheit drückte sich auch in ihrem Kleidungsstil aus. Sie galt als »one of the best dressed women in Mayfair«⁴³, einem Stadtteil von London, und war eine der Vorreiterinnen des Flapper-Kleidungsstils wie des Bubikopfs. Wong verkörperte

41 Bergfelder, *Negotiating Exoticism*, S. 303.

42 Vgl. Elsaesser, *Heavy Traffic*, S. 36.

43 James Robert Parish/William T. Leonard, *Hollywood Player. The Thirties*, New Rochelle 1976, S. 534.

kosmopolitische Mobilität und war daher eine ideale Besetzung für den ›Film Europe‹.

Maskerade und doppeltes Spiel

In der ersten Szene aus ›Song‹ sehen wir Anna May Wong auf einem Stein stehend, mit einem Stock nach etwas Essbarem fischend. ›Song‹ wird in dieser Szene primitivistisch inszeniert. Sie jagt mit archaischen Methoden und verschlingt den gefangenen Krebs. Und doch wird Anna May Wong in ›Song‹ insgesamt nicht als ›Edle Wilde‹ porträtiert, wie die Eröffnung des Films es vermuten lassen könnte. Diese Darstellung wird gebrochen, wenn wir sie später auch in eleganten Kleidern und im Hotel wohnend sehen. Als Song zu Ruhm aufgestiegen ist und ein luxuriöses Leben führt, zieht sie sich, um Jack zu besuchen, wieder ihre ärmliche Kleidung an. Lumpenkleid wie Pelzmantel sind für Song Gebrauchsgegenstände, die sie sich situativ aneignet und als Maskerade nutzt. Sie kann daher sowohl das Publikum in Jacks Blue Café als auch in Alexis' Hotelclub faszinieren. Ihr Auftreten als ›Edle Wilde‹ oder als elegante Tänzerin ist somit Auftritt, nicht ›Essenz‹. Sie kann sich sogar vor dem blinden Jack als Gloria ausgeben. Der Rollentausch stellt also essentialistische Vorstellungen von *race* in Frage. Songs Persönlichkeit lässt sich keinem Typus zuordnen, sie vereint Ambivalenzen und trägt verschiedene Masken. Diese Masken könnte man mit Joan Rivieres Konzept der »Weiblichkeit als Maskerade« lesen.⁴⁴ Sie unterläuft das ›rassische‹ Stereotyp mithilfe der ›weiblichen‹ Maskerade, wodurch letzteres Stereotyp verfestigt wird. Die Differenzkategorien Geschlecht und ›Rasse‹ treten hier in einer besonderen Interrelation auf, indem sie nicht nur aufeinander treffen und sich kreuzen. Vielmehr ›überblendet‹ die Differenzkonstruktion des Geschlechts die der ›Rasse‹.

Die Verwobenheit der Kategorien Geschlecht und ›Rasse‹ lässt sich auch in ›Großstadtschmetterling‹ gut ablesen. Wongs Rolle Mah wird als infantil und abhängig inszeniert, wenn das Drehbuch von ihr verlangt, »wie ein seliges Kind«⁴⁵ zu lachen, und Kusmins Anschuldigung macht sie derart unglücklich, dass sie erkrankt. In diesen Momenten wird sie als infantil und abhängig gezeichnet, eine Darstellung, in der sich zeitgenössische Vorstellungen von ›Rasse‹ und Gender verschränken. Frauen wurden in Europa – ähnlich wie nicht-weiße Menschen – als unmündige Subjekte gesehen, wie Sigrid Weigel ausführt: »Als (noch) nicht Zivilisierte werden sie betrachtet als Naturwesen – Wesen, die der Natur nahestehen und deren Bestimmung sich

44 Vgl. Joan Riviere, Weiblichkeit als Maskerade (1929), in: dies. (Hg.), Ausgewählte Schriften, Tübingen 1996, S. 102–113.

45 Drehbuch Großstadtschmetterling, Bild 42, Kinemathek Berlin.

aus ihrer ›Natur‹ ableitet.«⁴⁶ Die ›fremde Frau‹ ist umso mehr Verkörperung der Wildnis, weshalb Analogien zu Kindern – als noch ›ungezähmten‹ Menschen – und Tieren rege Verwendung fanden. In die Inszenierung von Mahs Charakter fließen mithin intersektionale Alteritätsdiskurse ein. Auch der Filmtitel ›Großstadtschmetterling‹ benutzt eine Tieranalogie, ein typisches Mittel in exotistischen Darstellungen, und im Film hält sich Mah einen Vogel im Käfig, der als Symbol für sie selbst lesbar ist.

Die infantilisierende Darstellung wird in anderen Szenen jedoch gebrochen. Mah verhält sich in weiten Teilen des Films äußerst selbstbewusst und autonom: Sie flirtet offensiv mit Kusmin, flieht aus dem Zirkus und am Ende fasst sie den Entschluss, zu gehen. Kusmin bittet Mah nach der Aufklärung des Diebstahls, bei Ellis und ihm zu bleiben. Im Drehbuch ist vorgesehen, dass Mah antwortet: »Ich gehöre nicht zu euch. Ich will zurück in meine Heimat.«⁴⁷ Im Film wurde ihre Antwort jedoch so geändert, dass sie ausschließlich erwidert: »Ich gehöre nicht zu euch.«⁴⁸ Durch diese Auslassung wird die Bestimmung von Heimat und Zugehörigkeit verwischt. In der nicht umgesetzten Drehbuchvariante scheint Mah das Bleiben abzulehnen, da sie sich dem Land oder der Kultur nicht zugehörig fühlt. Der Film dagegen legt die Interpretation nahe, dass Mah Kusmins Abweisung nicht verwinden kann. Er lässt daher offen, welcher ›Kultur‹ Mah sich angehörig fühlt oder ob diese Frage für sie überhaupt relevant ist. Mah passt nicht in die Dichotomie asiatisch/europäisch und lässt sich nicht auf den Faktor der Fremdheit verkürzen. Sie macht keine ›Fremdheitserfahrungen‹, es gibt weder Sprach- noch Identitätsprobleme.

Umso überraschender ist die Szene, in der Mah zum ersten Mal eine eindeutige Nationalität zugeordnet wird. Als Kusmin bei der Bank anruft, um nachzuforschen, von wem sein Scheck eingelöst wurde, antwortet der Bankangestellte nur: »Von einer Chinesin.«⁴⁹ Vor und nach dieser Szene scheint ihre Nationalität keine Rolle zu spielen. Es werden keine Informationen zu Mahs familiärem Hintergrund offenbart. Sie spricht weder die chinesische Sprache, noch zeigt sie durch Praktiken, dass sie sich einer spezifischen ›Kultur‹ zugehörig fühlt. Die Zuschreibung des Bankangestellten macht deutlich, dass ihre Nationalität oder ›Rasse‹ den Filmproduzenten und dem Publikum derart selbst-evident erschienen, dass sie nicht hergestellt

46 Sigrid Weigel, Die nahe Fremde – das Territorium des ›Weiblichen‹. Zum Verhältnis von ›Wilden‹ und ›Frauen‹ im Diskurs der Aufklärung, in: Thomas Koebner/Gerhart Pickerodt (Hg.), Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a.M. 1987, S. 171–199, hier S. 174.

47 Drehbuch Großstadtschmetterling, Bild 170, Kinemathek Berlin.

48 Zulassungskarte Großstadtschmetterling, Prüf.-Nr.: 22046, Bundesarchiv Berlin.

49 Ebd.

werden mussten. Die visuelle Inszenierung des ›Asiatischen‹ erfolgt ausschließlich auf der Bühne, wenn Mah die ›Exotin‹ spielt.

Anna May Wongs Darstellungen unterlaufen stetig Persönlichkeitstypen und Differenzsysteme. Ihre Rollen speisen sich aus verschiedenen Differenzfiguren – mal exotistisch, mal primitivistisch –, um diese letztendlich wieder zu transzendieren. In der Präsentation Anna May Wongs als exotischer Tänzerin in den Weimarer Filmen treten der Konstruktionscharakter und damit die eigentliche Stärke der Filme zutage. Anna May Wongs Filmfiguren bedienen sich stereotyper, exotistischer Bilder, führen diese gleichzeitig vor und transzendieren sie somit. Sie trägt bei ihren Aufführungen Kostüme, die ein bestimmtes exotistisches Motiv wiedergeben sollen. In ›Großstadtschmetterling‹ trägt Mah zu Beginn ein ›asiatisch‹ erscheinendes Gewand auf der Jahrmakthühne. Im Laufe des Films erweitert sich Mahs Garderobe: Wir sehen sie etwa im langen Mantel und im Abendkleid (Abb. 3). Indem wir Mah im Alltag in westlicher Kleidung sehen, wird das chinesisches anmutende Gewand zum Kostüm. Wir sehen, dass es sich hier nicht um ihre ›natürliche‹ Kleidung handelt, welche zu ihrem Wesen gehört. Stattdessen wird deutlich, dass Kleidung an- und ablegbar ist, eine bestimmte Funktion erfüllt und zur Inszenierung gehört. Das Kostüm als Verkleidung ist eine gesteigerte Form dieses Inszenierungsbewusstseins. Mah ist nicht per se eine Exotin, sondern sie benötigt hierfür das entsprechende Kostüm.

In ›Song‹ wird dieser Eindruck noch gesteigert, da Anna May Wong als Song von einer Inszenierung in die andere fällt. Anfangs sehen wir sie als gestrandete ›Primitive‹, die mit einem Stock fischt und das Gejagte mit den Zähnen aufreißt. Passend zu dieser Inszenierung trägt sie ein geflicktes Franzenkleid. Diese primitivistische Inszenierung wird aufgegriffen, als Song im Blue Café als Südseetänzerin mit Bastrock und Muschelkette auftritt (Abb. 4). Von Alexi entdeckt, trägt sie jedoch ähnlich elegante Kleidung wie Gloria. Bei ihren Bühnenauftritten tritt sie später als elegante Schwertertänzerin auf und bricht mit dem primitivistischen Sujet. Diese Kleidung stellt Wongs ›Exotik‹ in Frage: Gäbe es die ›echte‹ Exotin, so benötigte sie *nicht* der Kostümierung. Die unterschiedlichen Darstellungen lassen darauf schließen, dass weder die Nachtclubbesitzer noch die FilmproduzentInnen Anstrengungen unternommen haben, um Authentizitätsansprüchen zu genügen. Wir können zum anderen aber auch sehen – und das ist meines Erachtens die fruchtbarere Erkenntnis –, dass all diese Darstellungen Inszenierungen sind und authentische Wiedergaben nicht erreicht werden können. Das Kostüm auf der Bühne sowie das Kostüm im Film stellen eine Illusion her. Sie folgen dem objektivierenden Blick des Schauenden und erfüllen seine Wünsche. Wenn mithin Song und Mah nicht identisch mit ihren Darstellungen auf der Bühne sind, weshalb sollte Anna May Wong identisch mit ihnen sein? Ohne es zu wissen,



GROSSSTADTSCHMETTERLING - Deutschland 1929
Regie: Richard Eichberg Quelle: Deutsche Kinemathek

Abbildung 3

stellen die Filme diese Frage und weisen damit über ihre eigene Ideologie hinaus. Obgleich die Filme dem exotistischen Bedürfnis des Weimarer Publikums entsprochen haben, enthalten sie Elemente, die darüber hinausweisen.

Allein die Hervorhebung der Bühnen- und Auftrittssituation sowohl in ›Großstadtschmetterling‹ als auch in ›Song‹ ist bereits ein deutlicher selbstreflexiver Gestus. Wie oben beschrieben ist der frühe Film eng mit der Praxis der Jahrmärkte verwoben.⁵⁰ Der Filmwissenschaftler Tom Gunning stellt mit dem Konzept des *Cinema of Attractions* die These auf, dass das Sehen des frühen Films ähnlich funktioniert wie das ›Gaffen‹ auf dem Jahrmarkt. Das Publikum des Jahrmarkts, der Völkerschauen und des frühen Films ergötzt sich an einem Spektakel, steht dabei aber immer außerhalb des Geschehens auf der Bühne: »The viewer of attractions is positioned less as a spectator-in-the-text, absorbed into a fictional world, than a gawker who stands alongside,

50 Die Jahrmärkte haben allerdings nicht nur das Publikum auf das Kino vorbereitet, sondern sie zählten auch zu den ersten Spielorten für Filme.



SONG - Deutschland 1928
Regie: Richard Eichberg Quelle: Deutsche Kinemathek

Abbildung 4

held for the moment by curiosity or amazement.«⁵¹ Der dem Jahrmarkt eigentümliche Aspekt des Zur-Schau-Stellens lässt sich auch in den Filmen ›Song‹ und ›Großstadtschmetterling‹ finden, obwohl diese nicht mehr dem frühen Film zuzuordnen sind. Mah tritt auf dem Jahrmarkt und auf der Straße auf (Abb. 5).

Dabei zieht sie vom Spektakel faszinierte ZuschauerInnen an, schaut diese direkt an, verbeugt sich und stellt ihre performative Arbeit in den Vordergrund. Ihre Funktion als Attraktion für das Publikum und dessen Schau- lust werden dadurch pointiert. Der Blick des Performenden zum Publikum, so Tom Gunning, stellt ein Charakteristikum des ›Kinos der Attraktionen‹ dar und macht den Inszenierungscharakter der Situation sichtbar:

51 Tom Gunning, *The Whole Town is Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity*, in: *The Yale Journal of Criticism*, 7. 1994, H. 2, S. 189–201, hier S. 190.



GROSSSTADTSCHMETTERLING - Deutschland 1929
Regie: Richard Eichberg
Quelle: Deutsche Kinemathek

Abbildung 5

»This action [the recurring look at the camera by actors, Anmerkung YL], which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience. From comedians smirking at the camera, to the constant bowing and gesturing of the conjurers in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator.«⁵²

Gerade in ›Song‹ werden der Blick und der Vorgang des Zuschauens hervorgehoben. Song blickt das Publikum von der Bühne aus an, in mehreren Szenen schaut sie aber auch direkt in die Kamera, und der Close-up stellt eine Blickbeziehung mit den ZuschauerInnen auf der anderen Seite der Leinwand her. Jacks Erblindung ermöglicht Songs Maskerade, und die finale Szene des Films ist in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert. Als Song stirbt, be-

52 Ders., The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, in: Thomas Elsaesser (Hg.), Early Cinema: Space – Frame – Narrative, London 1990, S. 56–62, hier S. 57.

deckt Jack ihr Gesicht mit ihrem Schal. In diesem Moment wechselt die Kameraperspektive: Das Kameraauge wird nun von dem Schal bedeckt, Songs Augenlicht erlischt mit dem Dunkel der Kamera und der Film endet. Die Zusammenführung von Kamerablick und Songs Blick durchbricht die voyeuristische Illusion des Zuschauens und wirft das Kinopublikum auf ihr eigenes Sehen zurück.

Die Filme spielen dabei nicht bewusst mit dieser Selbstreflexivität. Sie waren als Unterhaltungsfilm mit melodramatischem Sujet konzipiert. Melodramen zählten zu den beliebtesten Genres Anfang des 20. Jahrhunderts und mussten, wenn sie auf dem Filmmarkt überleben wollten, den Gesetzen des Publikumsgeschmacks und der kapitalistischen Ökonomie gehorchen.⁵³ Die Nachfrage nach der Ausstellung einer Exotin, die das reale Filmbusiness bestimmte, wird in der Handlung des Films wiederholt; die Realität spiegelt sich in der Fiktion. Mah und Song reproduzieren die verschiedensten exotischen Stereotype. Ihre Figuren speisen sich aus verschiedenen Diskursen sowie den künstlerischen und marktökonomischen Überlegungen der Filmproduzenten. Anna May Wong ist wie Song und Mah eine Schauspielerin. Obwohl sie angeblich ohne Spiel bereits eine authentische ›Exotin‹ ist, muss sie diese Authentizität nochmals spielen. Die Medienwissenschaftlerin Yiman Wang bezeichnet diese Form der Performanz als *yellow yellowface*, eine Strategie, welche den Konstruktionscharakter des ›Fremden‹ hervorhebt und dadurch in Frage stellt.⁵⁴ Sie versteht dies als Dekonstruktion der ›chinesischen‹ Rolle:

»Wong's ›Chinese‹ acting should be understood on at least four levels: acting in Chinese roles, acting as Chinese, acting like Chinese, and playacting supposedly Chinese roles. These levels drew upon, paralleled, mimicked, and implicitly critiqued yellowface racism.«⁵⁵

Wong gliederte sich damit als Bestandteil des exotisierenden Inventars ein und war zugleich in der Lage, dessen Konstruktionscharakter aufzuzeigen.⁵⁶

53 Siehe u.a. die Thesen zur Kulturindustrie in Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug, in: dies. (Hg.), Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 2010, S. 177–217; Siegfried Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, in: ders. (Hg.), Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a.M. 1977, S. 279–294.

54 Vgl. Yiman Wang, The Art of Screen Passing: Anna May Wong's Yellow Yellowface Performance in the Art Deco Era, in: Camera Obscura, 20. 2005, H. 3, S. 159–191, hier S. 171.

55 Yiman Wang, Anna May Wong. Toward Janus-Faced, Border-Crossing, »Minor« Stardom, in: Patrice Petro (Hg.), Idols of Modernity. Movie Stars of the 1920s, New Brunswick 2010, S. 159–181, hier S. 178.

56 Ihr Spiel ähnelt dem von Bertolt Brecht entworfenen Epischen Theater und seinem Stilmittel des Verfremdungseffekts, bei dem der Schauspieler und die Schauspielerin ihr Spiel als Spiel betonen. Die Gefühle der dargestellten Figur werden hier nicht

Gerade ihre auffallend häufigen Besetzungen als Tänzerin boten Wong Gelegenheit für ihr doppeltes Spiel: Sie konnte einerseits die Schaulust des Publikums befriedigen und andererseits in ihrer Rolle als ›Exotikum in exotischem Kostüm‹ deren essentialisierende Vorstellungen ad absurdum führen. Janusköpfig steht Wong an der Schwelle zwischen rassisiertem Objekt und strategisch handelndem Subjekt.

Anna May Wong stellt somit in diesen Filmen Grenzgängerfiguren im mehrfachen Sinne dar. Sie überschreitet territoriale Grenzen, ist mobil und lebt im Transit. Song und Mah transzendieren geographische und symbolische Grenzen. Sie unterlaufen Typisierungen und das Regime exotistischer und primitivistischer Differenzfiguren. Die Masken des Exotismus werden zwar aufgesetzt – aber mit einem derart demonstrativen Gestus, dass die Illusion des Spiels aufgebrochen wird. Das Schau-Spiel, das die Differenz zum Realen betont, ertastet den Weg zu etwas Drittem. Die Filme zeigen Anna May Wong unwillkürlich als das, was sie war: eine Grenzgängerin *par excellence*.

verkörpert, sondern demonstriert, indem auf einer zusätzlichen Ebene der Vorgang des Sichtbarmachens von Gefühlen selbst gezeigt wird. Anna May Wongs Spiel nun, das exzessive Demonstrieren ihrer Exotik, nimmt Brechts Verfremdungstechnik in gewisser Art vorweg. Indem es den Vorgang des Darstellens explizit macht, deckt es den Konstruktionscharakter der Inszenierung auf.

Die Autorinnen und Autoren

Isabel Dzierson, M.A., hat einen Bachelor of Arts in Interkulturelle Europa- und Amerikastudien/Öffentliches Recht der Universität Halle-Wittenberg und Paris 10, Nanterre. Seit Abschluss ihres Masters in Kulturelle Grundlagen Europas (Universität Konstanz, University of California, Berkeley) im Juli 2013 arbeitet sie als kuratorische Assistentin für die Ausstellungen ›Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt‹, ›Blicke ! Körper ! Sensationen ! Ein anatomisches Wachsabinett und die Kunst‹ und seit Januar 2015 für das Ausstellungsprojekt ›Sprache‹ am Deutschen Hygiene-Museum Dresden. Zudem arbeitet sie an einem Dokumentarfilmprojekt zur Lebensrealität von Roma nach ihrer Abschiebung aus Deutschland nach Serbien. Ihr Fokus liegt auf der kulturwissenschaftlichen Migrationsforschung, dem Zusammenhang zwischen Erinnerungskultur und filmisch-visueller Produktion sowie musealen Repräsentationsformen.

Alexander Friedman, Dr. phil., geb. 1979, ist Senior Researcher in der Forschungseinheit Education, Culture, Cognition and Society (ECCS) der Universität Luxemburg und beschäftigt sich in erster Linie mit der sowjetischen Geschichte, Geschichte der Juden in Osteuropa und mit dem Nationalsozialismus. Wichtigste Veröffentlichungen: Deutschlandbilder in der weißrussischen sowjetischen Gesellschaft 1919 bis 1941: Propaganda und Erfahrungen, Stuttgart 2011; Mosche Dajan in der kommunistischen Propaganda der 1960er und 1970er Jahre. Ein Beitrag zur Erforschung des Antisemitismus und des Behindertenbildes im Ostblock, in: Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin, 2012, H. 11, S. 151-164; »Wir müssen den Feind restlos vernichten. Und wir werden ihn vernichten!«. Aufstieg und Fall des stellvertretenden Volkskommissars des Inneren der UdSSR Leonid M. Zakovskij (1894-1938). Eine Fallstudie über Gewalt in der stalinistischen Sowjetunion, in: Frank Jacob (Hg.), Diktaturen ohne Gewalt? Wie Diktatoren ihre Macht behaupten, Würzburg 2014, S. 149-178.

Alexandra Karentzos, Dr. phil., geb. 1972, vertritt die Professur für Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt. Zuvor war sie Juniorprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität Trier und wissenschaftliche Assistentin bei den Staatlichen Museen zu Berlin. Sie war Fellow in der Forschungsgruppe ›No Laughing Matter. Visual Humor in Ideas of Race, Nationality, and Ethnicity‹ am Dartmouth College, Hanover/USA und am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald. Sie ist Mitbegründerin und Mitherausgeberin der Zeitschrift ›Querformat. Zeitgenössisches, Kunst,

Populärkultur: (zuletzt erschienenes Heft: Anziehen! Transkulturelle Moden/Dressed up! Transcultural Fashion). Publikationen u.a.: (hg. mit Julia Reuter), Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, Wiesbaden 2012; (hg. mit Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter), Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration/Topologies of Travel. Tourism – Imagination – Migration, Trier 2010; (hg. mit Regina Göckede), Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur, Bielefeld 2006; Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen, Marburg 2005.

Barbara Laubenthal, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Politik- und Verwaltungswissenschaft der Universität Konstanz und leitet das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt ›Entschädigungsbewegungen von Kolonialsoldaten des Zweiten Weltkriegs in Frankreich, Großbritannien und den USA. Transnationale Dimensionen und nationale Voraussetzungen‹. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Vergangenheitspolitik sowie Migrations- und Integrationspolitik in Deutschland und Europa. Neuere Veröffentlichungen: Europeanization and the Negotiation of a New Labour Migration Policy in Germany. The Goodness of Fit Approach Revisited, in: Comparative Migration Studies, 2. 2014, H. 4, S. 469–492; Politik ohne Mandat? Gesellschaftliche Akteure und neue Formen informellen Regierens im Politikfeld Migration, in: Zeitschrift für vergleichende Politikwissenschaft, 8. 2014, H. 1, S. 237–257; Labour Migration Governance in Contemporary Europe. The German Case, Turin: FIERI 2012.

Yumin Li, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie studierte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der University of Nairobi, der Universität Konstanz und der University of California, Berkeley. Sie ist Mitglied des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterstudien der Humboldt-Universität zu Berlin und des Multicultural Germany Project am German Department der University of California, Berkeley. In ihrer Dissertation untersucht sie die transnationale Karriere Anna May Wongs mit Fokus auf den symbolischen und geographischen Grenzziehungen und -überschreitungen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Filmwissenschaft (insbesondere Weimarer Film), Geschlecht und Sexualität, transnationale Migration und Kritische Theorie. Sie arbeitet darüber hinaus am Haus der Kulturen der Welt und produzierte unter dem Label cobratheater.cobra das Stück 马马 虎虎 ma ma hu hu (ausgezeichnet mit dem Bürgerstiftungspreis Hildesheim 2013). Publikationen: Zuhause-Sein als soziale Praxis – Eine Einzelfallanalyse vietnamesisch-deutscher Beheimatungsprozesse, in: Kien Nghi Ha (Hg.), Asiatische Deutsche. Vietnamesische Diaspora and Beyond, Berlin 2012, S. 154–167;

In Search of Lost Identity, in: Europe & Me Magazine 11. 2011, no. 1
<http://www.europeandme.eu/11heart/565-vietnamese-in-germany>.

Christoph Rass verwaltet die Professur für Neueste Geschichte der Universität Osnabrück und ist Mitglied des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) ebenda. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Sozial- und Kulturgeschichte von Krieg und Militär sowie die Historische Migrationsforschung. Ausgewählte Veröffentlichungen: Wanderungslenkung und Kriegsvorbereitung 1933 bis 1939, in: Jochen Oltmer (Hg.), Handbuch Staat und Migration in Deutschland seit dem 17. Jahrhundert, Berlin [2015]; Unfreie Arbeit und globale Mobilität vom 19. ins 21. Jahrhundert, in: Joachim Rückert (Hg.), Arbeit und Recht seit 1800. Historisch und vergleichend, europäisch und global, Köln 2014, S. 229–257; Temporary Labour Migration and State-Run Recruitment of Foreign Workers in Europe, 1919–1975: A New Migration Regime?, in: International Review of Social History, 57. 2012), S. 191–224; (zus. mit Lars Amenda), Fremdarbeiter, Ostarbeiter, Gastarbeiter. Semantiken der Ungleichheit und ihre Praxis im »Ausländerereinsatz«, in: Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 28. 2012, S. 90–116; Staatsverträge und »Gastarbeiter« im Migrationsregime des »Dritten Reiches«. Motive, Intentionen und Kontinuitäten, in: Jochen Oltmer (Hg.), Nationalsozialistisches Migrationsregime und ›Volksgemeinschaft‹, Paderborn 2012, S. 159–184; Institutionalisierungsprozesse auf einem internationalen Arbeitsmarkt. Bilaterale Wanderungsverträge in Europa 1919–1974 (Studien zur Historischen Migrationsforschung, Bd. 19), Paderborn 2010. Aktuell: (Hg. zus. mit Melanie Ulz), Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität, Wiesbaden [2016]; (Hg.), Militärische Migration vom Altertum bis zur Gegenwart (Studien zur Historischen Migrationsforschung, Bd. 30), Paderborn [2016]. Ausführliche Informationen: www.christoph-rass.de.

Melanie Ulz ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte und Mitglied des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück. Sie hat 2005 im Rahmen des Trierer Graduiertenkollegs »Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.–21. Jh.)« über napoleonische Schlachtenmalerei promoviert. (Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeitskonzepte in der Bildproduktion zu Napoleons Ägyptenfeldzug, Marburg 2008). Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der transkulturellen Kunst- und Kulturgeschichte des 18. bis 21. Jahrhunderts, der visuellen Geschichte der Sklaverei, der Musealisierung ›fremder Dinge‹ und der Visualisierung von Migration. Aktuelle Publikation: (Hg. zus. mit Christoph Rass), Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität, Wiesbaden [2015].

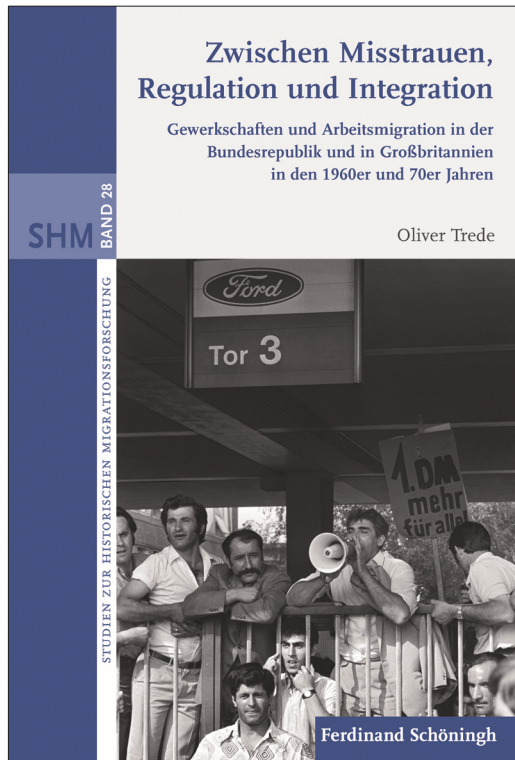
OLIVER TREDE

Zwischen Misstrauen, Regulation und Integration

Gewerkschaften und Arbeitsmigration in der Bundesrepublik und in Großbritannien in den 1960er und 1970er Jahren

Ferdinand Schöningh Verlag
Paderborn, 1. Aufl. 2015
424 Seiten, Festeinband, € 54,-
ISBN 978-3-506-77667-9

(=Studien zur Historischen
Migrationsforschung, Band 28)



Von jeher war die Haltung der Gewerkschaften zur Arbeitsmigration von Misstrauen geprägt: Kamen da Lohndrücker und Streikbrecher oder Kollegen, die gleiche Rechte beanspruchen konnten?

Diese Studie verbindet Gewerkschafts- und Sozialgeschichte mit Migrationsgeschichte und zeichnet so ein Bild des Wandels in der Bundesrepublik und Großbritannien während der 1960er und 1970er Jahre. Welche Rolle spielten Gewerkschaften bei Fragen der Regulation von Einwanderung und der Integration sowie bei Benachteiligungen von Arbeitsmigranten? Welche Bedeutung hatte der Wandel der Arbeitsmarktbedingungen durch ›Leiharbeit‹ und illegale Beschäftigung? Welchen Platz nahmen Migranten in den Arbeitnehmerorganisationen ein? Und welche Auswirkungen hatten ausländerfeindliche Einstellungen und Rassismus für gewerkschaftliches Handeln?

Der Autor:

Oliver Trede, Studium der Geschichte und der Politikwissenschaften in Hamburg und Dublin, Doktorandenstipendium am Graduiertenkolleg ›Die Zukunft des Europäischen Sozialmodells‹ an der Georg-August-Universität Göttingen, Promotion an der Universität zu Köln.

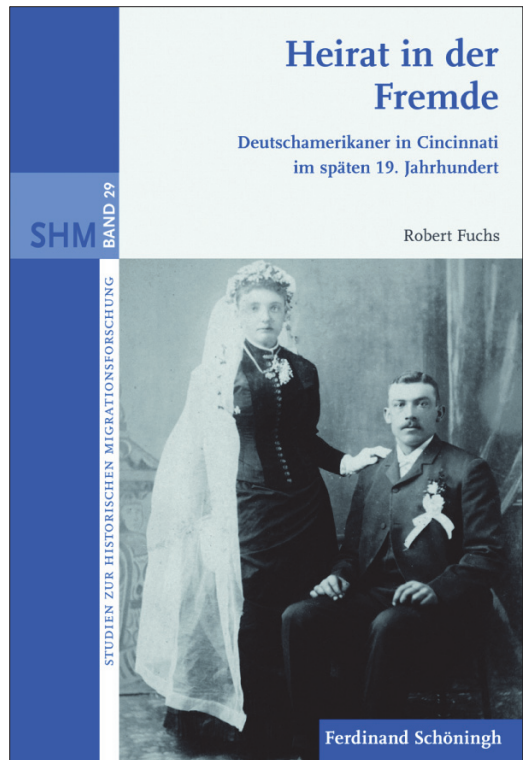
ROBERT FUCHS

Heirat in der Fremde

Deutschamerikaner
in Cincinnati im späten
19. Jahrhundert

Ferdinand Schöningh Verlag
Paderborn, 1. Aufl. 2014
365 Seiten + Faltplan,
Festeinband, € 44,90
ISBN 978-3-506-77857-4

(=Studien zur Historischen
Migrationsforschung, Band 29)



Die deutschen Einwanderer in den USA bildeten in manchen Großstädten eine abgeschlossene Gesellschaft, die dazu tendierte, »unter sich« zu heiraten.

Doch was bedeutete »unter sich«? Heirateten katholische Süddeutsche lieber protestantische Norddeutsche oder doch eher katholische Iren? Existierten schichtspezifische Unterschiede? Welche Rolle spielten Generationszugehörigkeit oder Alter? Welche Rolle spielte die Struktur des Heiratsmarkts? Diesen Fragen geht die vorliegende Studie anhand der deutschamerikanischen Community von Cincinnati um 1880 nach. Aktuelle Debatten über die angebliche Abschottung von Migrantengruppen und »Parallelgesellschaften« erhalten so historische Tiefenschärfe.

Der Autor:

Dr. Robert Fuchs ist Projektleiter am Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e. V. (DOMiD) in Köln.

