

Ulrich Meurer, Maria Oikonomou (Hg.): Fremdbilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino

Bielefeld: transcript 2009, 245 S., ISBN 978-3-8376-1122-9, € 27,80

Das Exil als Massenbewegung, ausgelöst durch die Radikalisierung des nationalpolitischen Denkens und Handelns wie auch die diffuse Erfahrung einer transzendentalen Obdachlosigkeit (Georg Lukacs) und Unbehaustheit (Martin Heidegger), hat einen wesentlichen Anteil an der psychosozialen Gestimmtheit der Moderne. Mit dieser These unternehmen die Herausgeber in ihrer fundierten Einleitung den Versuch, im Rahmen eines dreifachen argumentativen Vorgehens die durch Migration hervorgerufene Bewegung in medialer und geographischer Hinsicht an ausgewählten filmischen Beispielen darzustellen. Es sind drei Syllogismen, die dem logischen Dreierschritt folgend die Wechselbeziehung zwischen Migration, Welt, Moderne, Form und Kino erläutern. Der erste Syllogismus (vgl. S.9-11) geht davon aus, dass, wenn „die Migration in der Topographie der Welt angelegt ist, [...] dann sind Exil und Auswanderung auf besondere Weise auch mit einer anderen Form der Bewegung verwandt.“ (S.10) Diese Bewegung sei in der Kinematographie angelegt, in der nach Gilles Deleuze (vgl. *Das Bewegungsbild, Kino I*. Frankfurt/M. 1997) keinerlei Unterschied zwischen Welt und Film besteht. Der zweite Syllogismus (S.11-16) stellt die Behauptung auf, dass es vor allem die Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen sei, die aufgrund der ihr innewohnenden wachsenden Mobilität und Geschwindigkeit nach einem Instrumentarium suchte, das auch die schneller werdenden geographischen Verschiebungen im Zusammenhang von Ein- und Auswanderung großer Menschenmengen technisch erfassen konnte. Der Film als genuine Repräsentations- und Kunstform erwies sich für die vor allem von der Politik geforderte Rahmung der Migrationsprozesse als besonders geeignet. Der dritte Syllogismus, der in dem Dreierschritt: Migration ist Form, Kino ist Form, Migration ist Kino (vgl. S.16) die Pole bestimmt, zwischen denen die kinetische Erzählstruktur des Kinos festzulegen ist, verweist auf die These der Herausgeber, dass Exil und Kino ein Wechselverhältnis eingehen, in dem es kein Primat gebe.

Die exemplarische filmische Umsetzung ihrer These belegen Ulrich Meurer und Maria Oikonomou an dem Stummfilm *The Immigrant* (Charly Chaplin, 1917), in dem das Bild der polymorphen Bewegung idealtypisch gezeichnet sei. Chaplin habe „das Thema der Auswanderung an die große mobile Maschine des Schiffs, das Schiff an den in Bewegung versetzten Reisenden, [...] all dies wiederum an den Aufnahmeapparat, an die Bewegung der Narration“ (S.21) angeschlossen. Was zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleichsam typologisch vorgezeichnet wurde, habe sich in den folgenden Jahrzehnten in einer Begriffsvielfalt (Aus- und Einwanderung, Landesflucht, Diaspora, Verbannung, Exil) ausdifferenziert, die kaum noch trennscharfe Definitionen erlaube. Nicht zuletzt deshalb bemühten sich Philosophie, Soziologie und Kulturwissenschaft um immer neue Erklärungsansätze des Fremdseins.

Der aus einer Film- und Vorlesungsreihe im Wintersemester 2005/2006 an der Universität München hervorgehende Sammelband verknüpft „topographische mit medialen Aspekten, indem die Mehrzahl der Beiträge die Darstellung räumlicher Veränderung mit Überlegungen zum Film [...] verschränkt.“ (S.27) Mit diesem konzeptuellen Anspruch verbinden die Herausgeber ein Leitmotiv für ihre Publikation, das in der Formel ‚der Film erkennt sich in der Migration wie auch die Migration im Film‘ zum Ausdruck komme. Die folgenden zehn Beiträge setzen sich mit ähnlichen und sehr unterschiedlichen Ausprägungen von Migration in Spielfilmen auseinander. Volker Mergenthaler untersucht in Josef von Sternbergs *The Last Command* (1928) strukturelle Probleme des Transitorischen am Beispiel eines zaristischen Generals namens Sergius, der nach seiner Flucht aus Russland in einem Hollywood-Studio als Statist arbeitet und die Chance erhält, nun die Rolle eines zaristischen Generals zu spielen. Leo, der russischstämmige Regisseur des Films, gibt sie ihm, nachdem er in ihm den Offizier erkannt hatte, der ihn während der revolutionären Unruhen 1917 inhaftieren ließ. Sergius spielt seine Rolle so überzeugend und engagiert, dass er nach den abgedrehten Filmszenen stirbt. Die im Film dargestellten Migrationen beschreiben psychomentale Wandlungsprozesse, welche die aus der russischen Heimat geflohenen Akteure durchlaufen.

Mit der Poetik der Auswanderung setzt sich Maria Oikonomou am Beispiel des Spielfilms *America, America* (1963) von Elia Kazan und des Romans *Legende des Andreas Kordopatis* (1964) von Thanasis Valtinos auseinander. Sie hat nicht den Anspruch, alle Kriterien einer Migrationskunst zu erfüllen, die gemeinsame Motive und ästhetische Verfahren im Rahmen einer vergleichenden Parallelanalyse unterziehen will. Vielmehr sind es einige zentrale Merkmale jenseits der medialen Grenzen zwischen Literatur und Film, auf die sie ihre Untersuchung fokussiert. Dabei gelingen ihr eine Reihe von Beobachtungen, die sie mit dem Verweis auf Gilles Deleuze und Theodor W. Adorno verifiziert.

Die Ikonographie des Exils erweist sich in Andrej Tarkowskis Spielfilm *Nostalghia* (1983) als „ein episches Poem, das in einer fremden Sprache verfasst wurde.“ (S.108) Nach Ansicht von Georgiana Banita, der Verfasserin des Beitrags

über den russischen Filmemacher, kulminiert die ikonographisch und religiös verdichtete Vision Russlands auf der Abbild-Folie der italienischen Abteikirche von San Galvano, wo der filmische Protagonist, der aus der Sowjetunion emigrierte russische Dichter Gortschakow, eine vorläufige Zufluchtsstätte gefunden hat. In dieser Vision überlagern sich die abweisende Fremde (Italien) und „das ferne Erinnerungsbild der verlorenen Heimat“ (S.111), in die Gortschakow ebenso wie der 1983 emigrierte Filmregisseur nicht zurückkehren werden. Der Artikel, mit Verweisen auf religionsphilosophische-Sekundärquellen (Andrej Tarkowski: *Die versiegelte Zeit*. 2000; Pavel Florenskij: *Die Ikonostase*. 1990) und Passagen aus kunsthistorischen Abhandlungen (wie z.B. Paul Evdokimov: *L'art de l'icône*. 1970) abgesichert, liefert auch einen Beitrag zur Filmpoetik des 1986 in Paris verstorbenen Tarkowski.

In weiteren Beiträgen geht es um die Geschichte der österreichischen Musik-Emigrantenfamilie Trapp, deren Werk Robert Wise in *The Sound of Music* (1965) verfilmt hat, um Jim Jarmuschs Film *Dead Man* (1995), den Roger Lüdecke unter der Themenstellung Religiöse Transgression und groteske Gewalt behandelt und um die Inszenierung der ‚Heimat‘ in dem Hinduofilm *Aa ab laut chalen* (Komm, wir gehen zurück, R. Kapoor, 1999). Er setzt sich mit der indischen Diaspora in den USA auseinander, die für den indischen Auswanderer zum Ort der traurigen Anpassung wird. Die anschauliche Darstellung der filmischen Sujets und die theoretisch fundierte Erläuterung der Filmpoetiken ist auch in Hans-Edwin Friedrichs Aufsatz über Martin Scorseses *Gangs of New York* (2005), und Jörn Glasenapps Auseinandersetzung mit Steven Spielbergs *The Terminal* (2004) hervorzuheben. Dass filmtheoretisch und literaturwissenschaftlich argumentierende Beiträge mit hoher syntaktischer Verdichtung nicht immer zu einer transparenten Darlegung führen, zeigt der abschließende Beitrag von Ulrich Meurer „Zur Wiederaufführung amerikanischer Soziotopologien in M. Night Shyamalans *The Village* (2004)“. Er sollte Gegenstand einer kritischen Betrachtung sein, die im Rahmen dieser Besprechung auch aus räumlichen Gründen nicht zu leisten ist. Im Ganzen gesehen also eine mit unterschiedlichen methodischen Ansätzen geleistete überzeugende Einführung in die schwierige Thematik der Fremdbilder, in denen Exil und Auswanderung so viele filmpoetisch verdichtete Überlagerungen erfahren.

Wolfgang Schlott (Bremen)