

Stimme geben, Gehör verleihen : Kollaborative Dokumentationen und die Bedingungen der Vernehmbarkeit von Migration und Flucht

Seibel, Sven

2019

<https://doi.org/10.25595/2230>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Seibel, Sven: *Stimme geben, Gehör verleihen : Kollaborative Dokumentationen und die Bedingungen der Vernehmbarkeit von Migration und Flucht*, in: *FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (2019) Nr: 66, 55-71. DOI: <https://doi.org/10.25595/2230>.

STIMME GEBEN, GEHÖR VERLEIHEN. KOLLABORATIVE DOKUMENTATIONEN UND DIE BEDINGUNGEN DER VERNEHMBARKEIT VON MIGRATION UND FLUCHT

Unmittelbar nach dem Sommer der Migration 2015 war in Ausstellungen und auf Filmfestivals ein großes Interesse für künstlerisch-ästhetische Reaktionen auf den Diskurs der ‚Flüchtlingskrise‘ zu beobachten. Die Aufmerksamkeit für künstlerische Formen speiste sich zu diesem Zeitpunkt sicherlich auch aus der Erwartung auf Reflexionsgewinne und klare Einsichten durch kritische Abstände. Künstlerisch-dokumentarische Ansätze sind hingegen zu unmittelbar in die Bildpolitik und Bedeutungsproduktion von Migration und Flucht verwoben, um ihre kritischen Impulse nach wie vor aus der Distanzierung zu gewinnen.

Das Feld dokumentarischer Praxis ist selbst zu einer dichten Aushandlungszone geraten, in der sich ästhetische mit ethischen, politischen, ökonomischen und juristischen Dimensionen von Migration und Flucht überlagern.¹⁾ In dieser *politischen Ökologie dokumentarischer Praktiken*²⁾ finden audiovisuelle und handlungsmächtige Akte der Selbstdokumentation von Migrant*innen Eingang in tägliche Berichterstattungen und mediale Konstruktionen von Migration. Teil dieser politischen Ökologie des Dokumentarischen sind aber auch jene Prozeduren und Verfahren der Identifizierung, Registrierung und Kontrolle europäischer Migrationsregime³⁾, deren Ausgrenzungspraxis eben über die Dokumentation illegalisierter Migration organisiert ist.⁴⁾

Brigitta Kuster und Vassilis Tsianos verweisen – im Rückgriff auf Dennis Broeders Arbeit zu Überwachungstechnologien im europäischen Grenzraum (Broeders 2011) – darauf, dass Exklusion und „Registrierung bzw. Dokumentation“ eng ineinandergreifen im Rahmen einer als „digital deportability“ beschriebenen Ausdehnung und gleichzeitigen Deterritorialisierung europäischer Grenzen durch Datennetzwerke. (Kuster/Tsianos 2013: 9). Eine gewichtige Rolle spielen hierbei die Dokumentation und Speicherung biometrischer und visueller Daten zur Identifizierung.

Kritisch dokumentarische Formen sind daher nicht über reflexive Distanznahmen, sondern als situierte Praktiken zu denken, die in eine – durch Verfahren der Registrierung und Dokumentation ermöglichte – Politik der Sichtbarkeit von Migration intervenieren, ohne diese Politik in den eigenen audiovisuellen Verfahren zu reproduzieren.

1) Die komplexe Beziehung zwischen Dokumentarfilmen, dokumentarischen Bildern und der im Englischen auch als *undocumented* bezeichneten Formen illegalisierter Migration bilden auch den Ausgangspunkt von Jan Kühnemunds Studie, die u. a. die Möglichkeit filmischer Gegenentwürfe zu einer Imagination europäischer Grenzräume als „counter-topography“ diskutiert (Kühnemund 2018: 17).

2) In Anlehnung an Kate Nashs, Craig Rights und Catherine Summerhays Konzept der „documentary Ecologies“ (2014: 1f.), mit dem die Autor*innen auf die ‚neue‘ Konnektivität und Relationalität dokumentarischer Formen unter digitalen und medienökologischen Bedingungen reflektieren, möchte ich mit dem Begriff der *politischen Ökologie des Dokumentarischen* begleitende politische und ethische Aushandlungsprozesse mit in den Blick nehmen.

3) Zu einer einführenden Darstellung des Konzepts des „Migrationsregimes“ und der „ethnografischen Regimeanalyse“ vgl. Karakayalı/Tsianos (2007).

4) Wie Brigitta Kuster überzeugend argumentiert hat, sind bspw. dokumentarische Fernseh- und Filmproduktionen nicht lediglich als Darstellungen, sondern als „Reartikulationen von ‚Migration‘“ zu verstehen und daher „im Sinne einer gesellschaftlichen Konstruktionsleistung als konstitutive Teile des europäischen Migrationsregimes zu begreifen“ (Kuster 2007: 87).

— Im Folgenden möchte ich Formen und Arbeitsmodelle im Feld des Dokumentarischen diskutieren, die sich, unter Zuhilfenahme der Arbeiten von Pooja Rangan (2017) und Tina Campt (2017), über die Herstellung einer *anderen* ‚Vernehmbarkeit‘ von Migration näher beschreiben lassen. Kritische Auseinandersetzungen können dort möglich werden, wo, so ließe sich mit Judith Butler und Athena Athanasiou (2013) zuspitzen, die „Verletzbarkeit“ von Migrant*innen vernehmbar wird, ohne sie zu entpolitisieren und ihrer Handlungsmacht zu „enteignen“ (ebd.: 129 u. 158f.). Wie verhalten sich jedoch *Sichtbarkeit* und *Vernehmbarkeit* zueinander?

— Charles Heller, Lorenzo Pezzani and Maurice Stierl beschreiben illegalisierte Migration im maritimen Grenzraum Europas unter den „conditions of (dis)appearance, (in)audibility, (in)visibility“ stehend (2017: 2), was bedeutet, dass den „klandestinen“ (ebd.) Versuchen der Grenzüberquerung auf der Seite der Grenzkontrolle das Unterfangen gegenübersteht, „to shed light on migration and in particular on acts of unauthorised border crossings in order to make the phenomenon of migration more knowable, predictable and governable“ (ebd.). Dieses Wechselspiel schreibt sich fort in der Illegalisierung von Migration, die sich mit Nanna Heidenreich als bildpolitische Inszenierung ihrer Sichtbarkeit verstehen lässt: „Die Unsichtbarkeit illegalisierter Migration wird nicht zuletzt über Visualisierungen als zu kontrollierende Bewegung (mit) hergestellt; die zahlreichen Bilder der Boote, Todesopfer und bildlich auf das nackte Leben reduzierten Überlebenden der Passage über das Mittelmeer und den Atlantik sind nicht die Ausnahme, sondern im Fotojournalismus, in Dokumentationen, in ‚Aufklärungs‘-Kampagnen und Filmen (in allen Formaten) ein präserter Topos, der diese sichtbare Unsichtbarkeit inszeniert“ (Heidenreich 2014: 18). Für kritische dokumentarische Ansätze stellt sich die Frage, wie sich in das skizzierte Feld der Sichtbarkeitsproduktion von Migration wahrnehmungspolitisch und zugleich verantwortungsvoll intervenieren lässt.

— Im Kontext von Protesten und Demonstrationen gegen neoliberale Dynamiken der Prekarisierung und antidemokratischen Formen der Regierung verweist Judith Butler in einem aktuellen Aufsatz auf die Schlüsselrolle gegenwärtiger Medien, in der Herausbildung neuer Formen solidarischer und politischer Öffentlichkeiten (Vgl. Butler 2016: 14). In Auseinandersetzung mit Hannah Arendts Theorie politischer Öffentlichkeit und ihrem Konzept des „Erscheinungsraumes“ räumt Butler heutigen – sich wie im Kontext des Arabischen Frühlings um Bilder portabler Handycameras oder durch soziale Netzwerke formierenden – medialen

Öffentlichkeiten den Status eines „infrastructural support“ (ebd.) ein, durch den sich plurale Aushandlungsprozesse eines „space of appearance“ (ebd.) performativ konstituieren können, „including not only those who can appear within the visual images of the public, but those who are, through coercion, fear, or necessity, living outside the reach of the visual frame“ (ebd.)

— In den politischen (Gegen)Öffentlichkeiten, um die es hier geht, wird Verletzbarkeit als Widerständigkeit mobilisiert (vgl. ebd.: 14f.) und die dabei entstehenden Protestformen lassen sich, Butler zuspitzend, als wahrnehmungspolitische Intervention in ausschließende oder normativierende visuelle Rahmungen von Existenzweisen und Subjektivitäten lesen (vgl. ebd.: 14f.). Der kritische Einsatz dokumentarischer Projekte ließe sich über vergleichbare Interventionen noch einmal näher bestimmen. Eine Strategie, die Möglichkeiten des Erscheinens von Migrant*innen und ihrer Vernehmbarkeit zu verschieben, zielt darauf, Verletzbarkeit jenseits von Viktimisierung in Stellung zu bringen.

— Bereits während des *Sommers der Migration* entstanden dokumentarische Projekte, die über kollaborative Ansätze ein von oder mit Migrant*innen gefilmtes Material integrieren, oder konzeptuell zum Ausgang nehmen. Kollaborative Ansätze und „partizipative Modi“ sind im Dokumentarfilm keineswegs neu (vgl. Nichols 2001: 115–124). Gerade der Ansatz, die Kamera unter Anleitung in filmischen Grundtechniken an Teilnehmer*innen zu übergeben, lässt sich von der visuellen Anthropologie in den 1950er Jahren bis zu politischen und aktivistischen Dokumentationsprojekten in den 1960er Jahren zurückverfolgen.⁵⁾ Kollaborative Ästhetiken umfassen heterogene Strategien, die wie in Jean Rouchs „ethno-fictions“ (Sjöberg 2008: 229–231) auch kulturelle Inszenierungen und Fabulationen enthalten können und durch Verfahren des „feedback“ (Rouch 2003: 44f.) oder der gemeinsamen Montage auf den Prozess des Filmens als Möglichkeit setzen, um relationale Formen der Artikulation von Subjektivität oder sozialer Organisation zu erzielen. Die Diskussion um die repräsentationspolitischen, ethischen und nicht zuletzt ästhetischen Implikationen und Fallstricke des kollaborativen Filmens lassen sich von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart verfolgen und sind keineswegs abgeschlossen. So hat Faye Ginsburg kürzlich im Zusammenhang aktueller Dokumentationen die Schlüsselrolle einer „collaborative sensibility“ (Ginsburg 2018: 43) für das „project of decolonizing ethnographic documentary“ (ebd.) hervorgehoben.⁶⁾

5) In den kollaborativen und aktivistischen Film- und Videoprojekten der *Challenge for Change Initiative* des kanadischen NFB (*National Film Board of Canada*) tritt das Filmen in Beziehung mit der Förderung sozialer (Selbst)Organisations- und Kommunikationsprozesse in den Gemeinden Quebecs und Neufundlands, vgl. dazu Waugh/Baker/Winton (2010).

6) Ginsburg geht es hierbei um die Möglichkeiten einer „aesthetics of accountability“ (2018: 43), man kann hier von einer *Verantwortlichkeit* sprechen, die sich nicht nur in der Beziehung bspw. zwischen indigenen Filmemacher*innen und der Mitarbeit von Informant*innen und Anthropologinnen ausdrückt, sondern auch in der Sensibilität, mit der dokumentarisches *Material* in eine dokumentarische Erzählung integriert wird.

— Doch was bedeutet es, wenn kollaborative Strategien im Jahr 2015 im Kontext von Dokumentationen zu Flucht und Migration Anwendung finden? Können kollaborative Ansätze andere Bilder und Erfahrungen zum Ausdruck bringen, die eine Differenz gegenüber den hegemonialen Narrativen und Sichtbarkeitsproduktionen von Migration geltend machen? Anhand der Analyse der partizipativen Fernsehdokumentationen *Exodus: Our Journey to Europe* (2016; R: James Bluemel u.a.) und des Dokumentarfilms *Les Sauteurs* (2016; R: Abou Bakar Sidibé, Moritz Siebert u. Estephan Wagner; C: Estephan Wagner) werde ich der Frage nachgehen, inwiefern hier neue Sensibilitäten für *andere* audiovisuelle Vernehmbarkeiten migrantischer Verletzbarkeit und Handlungsmacht entstehen. Hierbei wird es mir im Anschluss an Rangan, Butler und Camp (2017) darum gehen, die Differenzen von *Sichtbarkeit* und *Vernehmbarkeit*, *Voice* und *Audibility* sowie den dokumentarischen Gesten des *Stimmgebens* und *Gehörverleihens* kritisch zu diskutieren.

GIVING VOICE, GAINING ACCESS — Die von der BBC produzierte dreiteilige Fernsehdokumentation *Exodus: Our Journey to Europe* wurde im Juli des Jahres 2016 unmittelbar nach dem britischen EU-Mitgliedschaftsreferendum auf dem Sender BBC 2 ausgestrahlt. Die Dokumentation begleitet insgesamt acht Protagonist*innen auf ihren Flucht- und Migrationswegen zu Zielen in Europa (Großbritannien, Deutschland, Finnland, Italien). Der dramaturgische Schwerpunkt der Dokumentation liegt darauf, die Reise seiner Protagonist*innen entlang jener Stationen der östlichen u. zentralen Mittelmeer- und Balkanroute, auf die sich im Zuge der ‚Flüchtlingskrise‘ die mediale Aufmerksamkeit richtete, über audiovisuelle Selbstdokumentationen von Handykameras zu vermitteln.

— Die dokumentarische Erzählung von *Exodus* setzt inmitten der Ereignisse des Sommers 2015 ein, als vor allem Fluchtmigrant*innen aus Syrien, Afghanistan und Irak die EU-Außengrenze über das Ägäische Meer von der Türkei zu den griechischen Inseln zu überqueren versuchten, in Folge dessen das Dublin-System vorübergehend ausgesetzt, Grenzen (z.B. von Mazedonien, Deutschland, Österreich) kurzfristig geschlossen bzw. geöffnet wurden und sich Transitkorridore herausbildeten.⁷⁾

— Die erste Episode von *Exodus* setzt mit den Geschichten von Protagonist*innen ein, die ihre Reise zu diesem Zeitpunkt bereits begonnen hatten und wie die elfjährige Isra'a und ihre Familie oder der aus Damaskus stammende Hassan zur Küstenstadt

7) Zu einer kurzen Rekonstruktion der politischen Entwicklungen, die vor und während des *Sommers der Migration* zur Herausbildung neuer Korridore und Routen und zu einer Krise des Schengener Abkommens und des Dublin Systems führten, vgl. Kasperek (2017).

Izmir gelangten, um nun die Weiterführung oder Finanzierung ihrer Reise zu organisieren. Im Verlauf der drei Episoden eröffnet die Dokumentation Perspektiven auf die Erfahrungen weiterer Migrant*innen, die ihre Reise noch vor sich haben. Sie begleitet dabei u.a. den Aufbruch einer Gruppe vier afghanischer Geschwister auf den Etappen von Kabul über Teheran nach Ankara sowie die gefährliche Route eines jungen Gambianers, der auf seinem Weg die nigrische Wüste passieren muss, um schließlich von Libyen über das Mittelmeer nach Italien gelangen zu können. Über die unterschiedlichen Herkunftsländer (Irak, Afghanistan, Syrien, Gambia) und Berufe der männlichen Migranten (Lehrer, Student, Gastronom, Geschäftsmann) wird in *Exodus* das Unterfangen einer auf kultureller Diversität und Transnationalität basierenden multiperspektivischen Erzählweise erkennbar. Hiermit eng verbunden ist der partizipative Ansatz des Fernsehformats. Neben den Aufnahmen des Kamerateams und den in einem abgedunkeltem Studio aufgezeichneten Interviews, sind es mithilfe von zuvor ausgehändigten Handykameras und Sim-Karten aufgezeichnete Videos der Protagonist*innen, über die multiple Erfahrungen und Erzählperspektiven in *Exodus* ermöglicht werden sollen.

— Die männliche Voice-Over Stimme der Intro-Sequenz führt diesen Ansatz als zentrales dokumentarisches Konzept von *Exodus* jeweils vor den Episoden ein: „In 2015 over one million people smuggled themselves into Europe. For a year we followed some of their extraordinary journeys across twenty-six countries. We filmed them as they left their families and homes behind across continents all the way to their final destinations. And they used camera phones to record places no one else could go. This is the story of the migrant crisis told by the people who risked everything for the dream of a better life in Europe.“ Der Voice-Over ist über eine Bildsequenz gelegt, die Aufnahmen aus den drei Episoden vorwegnimmt: Szenen, die an Medienbilder von der Balkanroute sowie Berichterstattung über den *march of hope* des Sommers 2015 (vgl. Hess/Karakayali 2016: 25f.) erinnern; Aufnahmen eines überfüllten Schlauchbootes, dessen Enge sich über die verrutschte Nahperspektive einer Handykamera vermittelt; wiederum andere Bilder zeigen Menschen zusammengequetscht in beengten Lastwagenhängern, gefolgt von Aufnahmen von zerstörten Häuserfronten aus dem Syrienkrieg. Die zum Teil niedrige Auflösung der Bilder rückt sie unmittelbar in die Ästhetik jener Handyvideos, die während des *Sommers der Migration* über soziale Medien zirkulierten und häufig auch Eingang in journalistische

Berichterstattung fanden. Bereits die Montage der Intro-Sequenz vermittelt den Ansatz, Praktiken der Selbstdokumentation von Migrant*innen in die multiperspektivische Erzählung von Exodus einzubetten. Hierdurch stellt sie implizit in Aussicht, durch ‚authentische‘ Darstellungen von Fluchterfahrungen die persönlichen Geschichten hinter den Medienbildern der ‚Flüchtlingskrise‘ kennenzulernen: „And they used camera phones to record places no one else could go“.⁸⁾

— Im Verlauf der Dokumentation sind es die in ‚talking-head‘ Einstellungen gedrehten Interviews mit den Protagonist*innen, über die Informationen zu Biographien, Flucht- und Migrationsursachen oder Hoffnungen an die Zuschauer*innen vermittelt werden. Die Interviews, die zu einem nicht näher erläuterten Zeitpunkt aufgenommen wurden, fungieren als narrativ zugespitzte Zeugnisse der extremen Fluchterfahrungen. *Exodus* lässt hier den Versuch erkennen, über diese Vergegenwärtigungsversuche der Protagonist*innen und ihre z.T. äußerst emotionalen Schilderungen von sichtlich kaum verarbeiteten Erlebnissen eine dokumentarische Ästhetik der unmittelbaren Teilhabe an persönliche Fluchterfahrungen zu eröffnen. Ein Ansatz der in postkolonialen Perspektiven der Dokumentarfilmtheorie als Unterfangen des *giving voice to the voiceless* kritisch analysiert wurde. So ordnet Trinh Minh Ha die Vorstellung des *giving voice* durch Interviews und *talking heads* als Unterfangen der Authentifizierung des Anderen ein, „to prove or make evident how this Other has participated in the making of his/her own image“ (Minh Ha 1991: 67).

— In *Exodus* ist es das übergeordnete Unterfangen, Flucht und Migration zu „humanisieren“⁹⁾, von dem aus die Interviews und Amateurvideos der Protagonist*innen dazu dienen, ihre Erfahrungen als persönliche und ‚echte‘ Geschichten von Flucht zu authentifizieren. Der Filmwissenschaftler Bruce Bennett beschreibt dies folgendermaßen: „Exodus shares with the films of Robert Flaherty the compassionate intention of humanizing its subjects, challenging the terrorizing stereotype of the refugee as dangerous criminal, religious extremist or workshy opportunist looking for handouts. Its strategy is to present these characters in their particularity and ordinariness, allowing them, to a degree, to tell their own stories.“ (Bennett 2018: 20).

— Die von Bennett beschriebene Strategie verharret in einer humanisierenden Logik, die in der dokumentarischen Darstellung soziale, geschlechtliche, kulturelle und religiöse Differenz zugunsten einer verbindenden und zugleich universalisierenden

8) Dieser unmittelbare Zugriff auf die Erfahrungen und *Stimmen* von Migrant*innen durch den partizipativen Ansatz ist eine zentrale Selbstbeschreibung des Projekts, die über das Intro hinaus auch über die Internetseite der BBC 2 unter der Botschaft „The stories behind the journeys“ kommuniziert wird: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b07ky6ft> (29.02.2019). Den kurzen Zusammenstellungen biographischer Informationen der Protagonist*innen werden jeweils kurze, signifikante Clips beigelegt. Informationen über den aktuellen Status oder weiterführende Erläuterungen über die Kriterien der Auswahl der Teilnehmer*innen werden indes weder über die Internetseite noch innerhalb der Dokumentation kommuniziert.

9) In einem Interview erläutert der Regisseur James Bluemel dies wie folgt: „The documentary is from each refugee's point of view, so it humanises an issue that has been all about scale and numbers until now“ (Bluemel/Harrison 2016).

Konstruktion *bedrohten Lebens* überschreibt. In vergleichbaren dokumentarischen Konstruktionen, in denen über die Weitergabe der Kamera ebenfalls eine Ermächtigung minoritärer nicht-westlicher ‚Stimmen‘ produziert wird, hat Pooja Rangan die ideologische Funktion des *giving voice to the voiceless* in den von ihr als „Immediations“ beschriebenen „humanitarian genres of participatory documentary“ untersucht und fragt: „How does the perception of humanity at risk drive the production of humanist aesthetic forms that produce the ‘humanity’ that they claim to document?“ (Rangan 2017a: 2). Rangan beschreibt hier die Mechanismen eines normativierenden Diskurses, der in dem Anspruch der Darstellung humanitärer ‚Krisen‘ zugleich die Grenzen und Bedingungen einer imaginierten ‚humanitären Gemeinschaft‘ markiert und naturalisiert (Vgl. ebd: 7f.) Anhand von dokumentarischen und narrativen Tropen humanitärer Notlagen weist Rangan nach, wie die Geste, die Kamera an die *Anderen* zu übergeben, eine Alterität als Gegenüber des Humanen konstruiert und ausschließt „but do so through the seemingly inclusive gesture of inviting them to perform their humanity“ (ebd: 6).

— In *Exodus* wird in vergleichbaren Operationen die Verletzbarkeit von Migrant*innen an den humanitären Ausnahmezustand gebunden. Das Ermächtigungsnarrativ des *Giving Voice* lässt sich in *Exodus* gerade in dem Unterfangen wiederfinden, die ‚Flüchtlingskrise‘ über den Zugang zu extremen und lebensbedrohlichen Situationen („record places no-one else can go“) durch Amateuraufnahmen zu erlangen. Die dokumentarische Erzählung von Flucht, die *Exodus* durch das *footage* der Protagonist*innen, die Aufnahmen des Produktionsteams und durch Interviews verdichtet, konzentriert sich vor allem auf Handlungen der Durchführung – oder Planung – von Grenzübertritten. Gerade die Auswahl des Handymaterials zeigt immer wieder lebensbedrohliche Situationen, in die sich die Protagonist*innen filmend begeben, um Grenzen in Schlauchbooten, in Tanklastern oder Laderäumen vermeintlich *undokumentiert* zu überqueren. Die Multiperspektivität, die sich eingangs der Fernsehdokumentation noch durch die verschiedenen nationalen und geographischen Herkünfte der Protagonist*innen andeutet, wird dabei in einer übergeordneten Dramaturgie eingeschränkt.

— Die einzelnen Migrationsgeschichten erscheinen in diesem narrativen und dramaturgischen Rahmen ausschließlich als Fallbeispiele von Überlebenden eines humanitären Ausnahmezustandes. *Exodus* lässt die kulturellen, religiösen und sozialen Unterschiede der einzelnen Migrationsgeschichten in den Hinter-

grund einer von allen geteilten Krisenerfahrung zurücktreten. In dieser narrativen Konstruktion von Migration und Flucht bleibt kein Spielraum für die Wahrnehmung migrantischer *Agency*. Im Rückgriff auf Butler und Athanasiou ließe sich diese Erzählung als eine enteignende „humanitäre Viktimisierung“ (Athanasiou/Butler 2013: 26) beschreiben, in der die Verwundbarkeit von Migrant*innen nur innerhalb der Grenzen eines Opferdiskurses – und damit ohne die Möglichkeit politischer Auseinandersetzungen – verhandelbar wird (Vgl. ebd.: 158f.).

— *Exodus* schreibt so an einem Narrativ mit, das sich während des *Sommers der Migration* etablierte: „Denn im Kontext einer europäisch-westlichen Rechtfertigungsordnung sind nur jene Migrationen als legitim darstellbar, in denen Migrant_innen gleichsam gegen ihren Willen migrieren“ (Hess/Karakayali 2016: 29).¹⁰⁾ In der dokumentarischen Ästhetik von *Exodus* überkreuzt sich die Legitimationsfunktion dieses Viktimisierungsnarrativs mit der audiovisuelle Evidenz und Authentizität stiftenden Funktion der eingebetteten Handyvideos. Die Amateuraufnahmen eröffnen einen fragwürdigen ‚Zugang‘¹¹⁾ zu Szenen aus Kriegsgebieten und Grenzüberquerungen europäischer Außen- und Binnengrenzen. Der Ansatz ‚Shot by refugees‘ in *Exodus* dient schließlich weniger dazu, heterogene Flucht- und Migrationsgeschichten zu erzählen, als vielmehr Zuschauer*innen audiovisuelles Material vorzuführen, zu dem das Produktionsteam unterer konventionellen Produktionsbedingungen keinen direkten Zugang besäße. Die Dokumentationen der Geschichten von Hassan, einem Englischlehrer aus Damaskus und Ahmad, einem Englischstudenten aus Aleppo, verdeutlichen, warum diese dokumentarische Ästhetik in *Exodus* zugleich in eine problematische Produktion von Sichtbarkeit verwickelt ist. Beide Männer erläutern und filmen ihre Versuche, Ländergrenzen auf dem Weg nach Großbritannien zu überwinden. Beide geraten dabei wiederholt in Situationen, in denen sie sich lebensbedrohlichen Situationen aussetzen oder kriminalisierte Handlungen ausführen müssen.

— Eine Sequenz zeigt Hassan, wie er in einem überfüllten Kleinlaster die ungarisch-österreichische Grenze überquert. Die unruhige Führung der Handycamera zeugt von den hektischen Bedingungen, unter denen die Aufnahmen entstanden sind. Ein Eindruck, der über das kurze Schnittintervall der Sequenz und einen ebenfalls in der Postproduktion hinzugefügten elektronischen Klang zusätzlich verdichtet wird. Hassan hält in dieser Szene, kurz bevor der Transporter die Grenze passiert, ein weiteres Telefondisplay vor die Kamera, auf der eine GPS-Karte die vollzogene

10) Wenn dieser Beitrag im Kontext von Migrationsregimen Viktimisierungsnarrative kritisch befragt, geht es nicht darum, die prekären Bedingungen und existenziellen Gefahren, denen Fluchtmigrant*innen ausgesetzt sind, zu leugnen, sondern um die Frage, wie migrantische Handlungsmacht unsichtbar gemacht (vgl. Karakayali 2008: 249) und zugleich Verletzbarkeit in der Konstruktion des Opfers entpolitisiert wird (Vgl. Athanasiou/Butler 2013: 158f.).

11) Der Regisseur wie auch das Produktionsteam greifen in Interviews auf das Bild des ‚direkten Zugangs‘ (‚access‘ im englischen Orig.) zurück (vgl. Bluemel/Boghani 2016 oder Gillespie/Squires 2016).

Grenzüberquerung sichtbar werden lässt. Es sind Szenen wie diese, die *Exodus* in die Nähe eines „Spectacle of migrant illegality“ rücken, wie es von Nicholas De Genova beschrieben wurde (Vgl. De Genova 2013). Denn mit dem ‚Spektakel‘ des Grenzübertritts wird in derartigen Szenen die Illegalität von Migration visuell konstruiert und letztlich naturalisiert. Die Handyaufnahmen der Protagonist*innen in *Exodus* rahmen diese Illegalität außerdem durch die Dokumentation von Gesprächen und Kontakten mit Schmugglern, deren Willkür – neben den Gefahren vermeintlich natürlicher Grenzen wie der Sahara-Wüste oder des Ägäischen Meeres – als primäre Gefahrenfaktoren dargestellt werden. Zu der Sichtbarkeitsproduktion von Illegalität gehört in *Exodus* auch, dass die Protagonisten Vorgänge filmen, in denen sie sich gefälschte Visa oder Pässe besorgen. Was die Dokumentation dabei jedoch nicht thematisiert, sind jene juristischen und politischen Prozesse, die die Illegalisierung und Kriminalisierung von Migration überhaupt erst hervorbringen. In *Exodus* treten die Kontroll- und Steuerungsmechanismen europäischer Grenzregime (wie das Dublin-System) hinter die Darstellung humanitärer Ausnahmezustände und die Gefahren durch vermeintlich natürliche Grenzen und Schmuggler zurück. Die dokumentarische Erzählung und Ästhetik von *Exodus* verfängt sich in der Darstellungslogik eines Narrativs der Viktimisierung und Illegalisierung von Migrant*innen.

— Die Strategie, die Kamera abzugeben ist in dieses Narrativ zentral eingebettet und lässt wenige Szenen zu, in denen das Material der Protagonist*innen nicht Ausdruck der Dramaturgie eines humanitären Ausnahmezustands ist. In der Art wie der kollaborative Ansatz in *Exodus* eingesetzt wird, reproduziert *Exodus* ein biopolitisches Raster von Migration. Denn wenn Hassan seinen Versuch, über das Ägäische Meer von Izmir nach Griechenland zu gelangen, filmt und dabei das havarierende Schlauchboot vom ersten Eindringen des Wassers, des Ansetzens angsterfüllter Schreie, bis zu dem Zeitpunkt dokumentiert, an dem er die weiterhin filmende Kamera in andere Hände übergeben muss, während er sich vom Wasser aus an den Bootsseiten festklammert, dann gilt es zu fragen, welches Leben für Aufnahmen wie diese riskiert wird und welches nicht? In dramatischen Szenen wie diesen überlagert sich das biopolitische Kalkül des Sterbenlassens von Migrant*innen mit Viktimisierungs- und Illegalisierungsdiskursen in einer zynischen, auf Teilhabe- und Echtheitseffekte setzenden dokumentarischen Ästhetik der „Immediation“¹²⁾.

12) Auch Rangan konstatiert in ihrer Kritik der Vorstellung des ‚Giving Voice‘ in partizipativen Dokumentationen ein Ineinandergreifen von dokumentarischer Unmittelbarkeit und biopolitischer Logik. Ihre Analyse legt dabei präzise frei, wie sich rassistische Grenzziehungen über Inklusion und Partizipation fortschreiben oder etablieren (vgl. hierzu Rangan 2017a: 61–101).

— Problematisch ist nicht allein der Umstand des Zeigens dieser und anderer Szenen, in denen sich Migrant*innen in äußerst riskanten Situationen filmen, sondern der Mangel an einer dokumentarischen Ethik, die über die Montage – oder eine andere Ebene – markiert, reflektiert bzw. kurzum Verantwortung dafür übernimmt, dass sie in die Produktion dieser Aufnahmen verstrickt ist. Während *Exodus* auf der einen Seite partizipative und interventionistische Ansätze verfolgt, die aus Traditionen rühren, in denen dokumentarische Formen die Beziehung zwischen Filmmacher*innen zu ihren Teilnehmer*innen reflektieren, zieht sich die BBC-Produktion bei der Einbettung des *footage* gleichzeitig in den Modus eines „naive[n] repräsentative[n] Dokumentarismus“ ethisch zurück (Muhle 2014: 92), der lediglich „the fact that they were already filming themselves“ (Gillespie/Squires 2016) für sich zu nutzen weiß.

— Die von Hassan dokumentierte Szene des havariierenden Bootes erinnert indes an die sich seit einigen Jahren über YouTube und anderen online Plattformen verbreitenden Harraga-Videos¹³⁾, auf denen zumeist junge Migrant*innen ihre gefährlichen Transitversuche über das Mittelmeer mithilfe ihrer Handykamera festhalten. Harraga-Videos und die sie begleitenden medialen Praktiken der Zirkulation und Montage erschöpfen sich nicht im Akt der Selbstdokumentation, sondern lassen sich mit Brigitta Kuster auch als Strategien verstehen, sich der eigenen Erfassung und ‚Dokumentierbarkeit‘ durch Migrationsregime zu entziehen: „In der Produktion und Modifikation der filmischen Gefüge der Harraga bricht sich das Insistieren auf einem Selbstbestimmungsrecht, welches zugleich mit der narratologisch rekonstruierbaren Kohärenz von Story (Herkunft, Biografie, Reisegeschichte), Person (Identität) sowie deren Dokumentierbarkeit (Ausweispapiere, Identifikation) gebrochen hat, Bahn“ (Kuster 2018: 15).

— Auch in der von Hassan dokumentierten Überfahrt ist dieses Beharren auf ein ‚Selbstbestimmungsrecht‘ zweifelsohne angelegt. In dem Hochladen von Harraga-Videos artikuliert sich, das „right to mobility“, dies lässt Maja Figges Lesart der Harraga als politische Praxis deutlich werden, die darin bestehe, „that they constitute a public – probably local and also limited in terms of views or clicks – bringing the moving and speaking or singing bodies in the boats to appearance (Figge 2017: 30). Wenn nun Dokumentarfilme anstelle von YouTube oder anderen online Plattformen zum Milieu von Dokumenten wie Hassans Harraga-Video werden, dann bedeutet dies keineswegs – gerade vor dem Hintergrund der beschriebenen Verwobenheit und Durchlässigkeit gegen-

13) Harraga-Videos sind kurze Handyvideos, die von meist jungen Migrant*innen bei ihren gefährlichen Überfahrten des Atlantik erstellt werden. Harraga lässt sich aus dem Arabischen mit „diejenigen, die verbrennen“ übersetzen. Zu einer Lesart der Harraga-Videos als eine „Politik der Unwahrnehmbarkeit“ vgl. das Kapitel *Traversées* aus Kuster (2018: 183–304).

wärtiger politischer Ökologien dokumentarischer Praktiken –, dass sich nicht auch in dieser Teilöffentlichkeit ein Recht auf Migration artikulieren kann.

— Wenn in *Exodus* das knapp vierminütige Video von Hassans Überfahrtsversuch mit zusätzlichen Schnitten und Schwarzbildern verdichtet oder die Tonspur um die Dramatik der Ereignisse hervorhebende extra-diegetische Klänge ergänzt wird, dann lässt diese Dramatisierung des Videomaterials keine den Blick herausfordernden politischen und widerständigen Praktiken mehr erkennen. Der Anspruch auf ein „Selbstbestimmungsrecht“, wie es sich noch in den Harraga-Videos (Vgl. Kuster 2018: 15) der *Sans-Papiers* artikuliert, wird in *Exodus* in einer dokumentarischen Ästhetik humanitärer Krisen enteignet und wie jede weitere Form migrantischer Handlungsmacht *unvernehmbar* gemacht.

VON DER SICHTBARKEIT ZUR VERNEHMBARKEIT VON MIGRATION

— Auch der Film *Les Sauteurs – Those Who Jump* (2016; R: Moritz Siebert, Estephan Wagner, Abou Bakar Sidibé) entstand aus einer kollaborativen Zusammenarbeit. Die dokumentarische Anordnung zielt hier jedoch nicht auf eine aus vielen persönlichen Geschichten komponierte Gesamtschau der ‚Flüchtlingskrise‘, sondern konzentriert sich auf einen jener Orte und Transitpunkte, an dem die Reise nach Europa für viele Migrant*innen aus den Subsahararegionen vorerst zum Erliegen gerät. Geschützt in den Wäldern des Berg Gourougou befindet sich ein provisorisches Camp, das von Migrant*innen bewohnt wird, die die gefährliche Überquerung des sechs Meter hohen Grenzzauns zwischen Marokko und der spanischen Exklave Melilla wagen. Alarmsysteme, Infrarotkameras, Sicherungsgräben, NATO-Draht ebenso wie illegale Push-Back Aktionen der spanischen Guardia Civil machen aus dem *Sprung* über den Zaun einen risikoreichen und langwierigen Prozess des Ausharrens und der gemeinschaftlichen Planung. Der Malier Abou Bakar Sidibé befindet sich bereits seit 14 Monaten auf dem Berg, als ihn die beiden deutschen Regisseure Moritz Siebert und Estephan Wagner mit der Bitte konfrontieren, die Lebensumstände in der Grenzregion mit einer Kamera zu dokumentieren.¹⁴⁾

— Sidibé wird mit der Kamera auch das dokumentarische Mandat übergeben. Dass Siebert und Wagner damit aber nicht zugleich die Verantwortung für das von dem Malier gefilmte Material abgeben, wird u.a. an der Prämisse des Projektes deutlich, nicht in unmittelbarer Nähe des Zaunes und seiner Gefahrenquellen zu filmen. *Les Sauteurs* ist kein persönlicher

14) Neben einer Kamera und der finanziellen Honorierung seiner Arbeit erhielt der Malier eine Kurzanweisung in die Grundlagen des Filmens (vgl. Siebert/Wagner 2016a).

Erfahrungsbericht und verfällt trotz der Thematisierung der spezifischen Gewaltförmigkeit, die von dem hochgerüsteten Grenzsysteem ausgeht, nicht in die Darstellungsästhetik einer „bare humanity“ (Rangan 2017a: 11). Sidibés Kamera untersucht vielmehr die provisorischen sozialen und kulturellen Organisationsformen in dem Camp, die ihrerseits auf die prekären Lebensbedingungen an diesem Ort reagieren. Sidibés Einstellungen lassen dabei an dem Prozess teilhaben, die filmästhetischen Ausdrucks- und Übersetzungsformen zu erproben, um sich den komplexen sozialen und kulturellen Zusammenhängen auf dem Gourougou und damit einem Zusammenleben im Wartezustand mitsamt seinen alltäglichen Verrichtungen anzunähern. Durch die Kameraarbeit erprobt Sidibé einen dokumentarischen Modus, der sich, wie ich an anderer Stelle untersucht habe, treffender als eine *Kamerapoetik des Zusammenlebens*¹⁵⁾ denn als Realismus beschreiben lässt.

— In *Les Sauteurs* wird wiederholt der Blick vom Gourougou auf Melilla als sehnsuchtsvoller *Nicht-Ort* einer ungewissen Reise nach Europa inszeniert. Eine Aufnahme, die das Panorama des Flughafen auf der europäischen Seite des Zaunes im nächtlichen Spiel der Lichter einfängt, ist mit einem Voice-Over Sidibés montiert, in der der Malier rückblickend den Stellenwert des Films für die Bewohnbarkeit seiner Umgebung reflektiert: „Sieht man die Welt durch eine Kamera, nimmt man die Umgebung anders wahr. Ich begann Gefallen zu finden an der Erzeugung von Bildern. Nach und nach entdeckte ich die Schönheit darin. Sie haben einen Sinn für mich. Ich begann, mich mit Bildern auszudrücken. Ich spüre, dass ich existiere, weil ich filme – Je sens que j’existe, car je filme“.

— Aus Sidibés Einstellungen und den kurzen eingesprochenen Texten, mithin aus den Verzweigungen von Stimme und Bild, entsteht eine Reflexionsebene der komplexen Erfahrungsdimension des Alltags am Gourougou. Die teils poetischen Texte Sidibés eröffnen bedeutungsvolle Bezüge, lassen darin aber auch die affektiven Intensitäten im audiovisuellen Material und damit im dokumentierten Alltag auf dem Gourougou überhaupt erst vernehmbar werden. Eine Einstellung filmt beispielsweise einige Männer dabei, wie sie bei Tageslicht erschöpft oder schlafend auf ihren Decken nebeneinander liegen. Währenddessen erzählt Sidibés Stimme von den intensiven, die *Sauteurs* (dt. die Springer) – wie sich die Bewohner des Camps mit Blick auf den Sprung über den Grenzzaun bezeichnen – heimsuchenden Träumen, in die sich die Gewalterfahrung des Zaunes, aber auch die Angst zu scheitern, einschreibt. Vorsichtig nähert

15) Zum Verhältnis von *Les Sauteurs* „Poetik des Zusammenlebens“ und der maßgeblichen Funktion der Montage als Verhandlungsort der Kollaboration vgl. Seibel (2019).

sich *Les Sauteurs* in Szenen wie dieser den affektiven und traumatisierenden Dimensionen der Migration an und verleiht auch jenen Erfahrungen Gehör, die sich zum Zeitpunkt der Entstehung des Films nicht in eine kohärente Erzählung überführen lassen.

— Der kollaborative Ansatz von *Les Sauteurs* lässt sich meines Erachtens genauer über derartige Momente der dokumentar-ästhetischen Übersetzung und Subjektivierung von Migration – die über die persönliche Erfahrung hinausgeht – beschreiben und zugleich von einer authentifizierenden Geste eines *Giving Voice* abgrenzen. Rangan hat unlängst vorgeschlagen, die Aufmerksamkeit vom Konzept des *Giving Voice*, als politisch-ethischer Metapher des Dokumentarfilms, zu den Formen dokumentarischer „audibility“, also den medialen Voraussetzungen von Vernehmbarkeit zu verschieben (2017b: 282). In Dokumentarfilmdiskursen überlagert sich im Konzept der Stimme eine politische Metaphorik mit der Vorstellung von Referentialität und unmittelbarer Beteiligung. Die von Rangan vorgeschlagene Perspektivierung über die „form of audibility“ (ebd.) erlaubt es hingegen, u.a. die ästhetischen und medialen Voraussetzungen des Sprechens und des Zuhörens im Dokumentarischen zu fokussieren.

— In *Les Sauteurs* authentifiziert Sidibés Stimme nicht die Bilder, sondern eröffnet eine weitere Möglichkeit, den Migrant*innen zuzuhören. Aus der ästhetischen Konfiguration von Bild und Stimme, Kamera und Montage gewinnt der von Sidibé eingefangene Alltag eine Vernehmbarkeit, die über seine bloße Sichtbarkeit hinausreicht. Als „listening to images“ bezeichnet Tina Campt eine Methodik der Annäherung an „practices of refusal“ in Photographien der schwarzen Diaspora (Camp 2017: 32). *Listening* stellt für Camp eine notwendige Erweiterung der sensorischen Betrachtung und Analyse von Bildern dar. Die Formen der Verweigerung hingegen, die Camp untersucht, mobilisieren sich auf der Ebene der „affective registers“ des Alltags (ebd.: 5). *Listening* bezeichnet hier ein sich Einlassen auf Praktiken des *stillen* Beharrens auf eine Zukunft, aber auch Akte des sich Entziehens, die sich in der „lower range of quotidian audibility“ der Bilder afrikanischer Diaspora artikulieren (ebd. 4). Es sind nicht die „acts of resistance“ politischer Bewegungen, sondern jene „everyday imaging practices of black communities“ (ebd.: 17f.), die Camp interessieren, gerade weil sich in ihnen Träume, Aspirationen und Hoffnungen als Weigerungen aufzugeben, ausdrücken.

— Den Abläufen und Routinen alltäglicher Praktiken und den das Überleben sichernden provisorischen Infrastrukturen

und solidarischen Organisationsformen im Camp, die das Interesse von Sidibés Kamera auf sich ziehen, eignet eben diese politische Dimension der Weigerung. Die Dokumentation von Tätigkeiten, wie der Beschaffung von Trinkwasser, dem Handel mit Lebensmitteln oder die Versorgung von am Zaun erlittener Wunden, zeigt wie eng Zusammenleben und Überleben unter den prekären Bedingungen in der Grenzregion zusammengehören. Die Widerständigkeit dieser Alltagspraktiken wird in einer Szene deutlich, in der die marokkanische Polizei das Camp räumt, seine Bewohner verjagt und sowohl Zelte, Decken und zurückgelassene Nahrung zerstört oder verbrennt. Die Aufnahmen von Sidibé lassen den Alltag auf dem Gourougou, zu dem ebenfalls die Vorbereitungen auf die gemeinsamen und immer wieder tödlich endenden Sprünge über den Zaun gehören, als ein Ensemble von Strategien und Praktiken wahrnehmbar werden, das sich aus der beharrlichen Weigerung, die rassistische Logik des Zauns zu akzeptieren, mobilisiert.

ALLTAG UND POLITISCHE SUBJEKTIVITÄT — In *Les Sauteurs* zeichnet die Kamera den Alltag nicht nur auf, vielmehr wird ihre Anwesenheit zu einem Aushandlungsort kultureller (Re) Inszenierungen von Gemeinschaftlichkeit und auch geteilter Aspirationen und Hoffnungen. So scheint beispielsweise ein Fußballderby, an dem mehrere Nationen der Subsahara-Regionen teilnehmen, für den Blick der Kamera und ein späteres Publikum ausgerichtet zu sein. Auch ein Zusammentreffen von Sidibés Freunden aus dem Camp auf der Anhöhe des Grenzberges, von der sie, begleitet von dem über die knarrenden Boxen eines Handys eingespielten Songs *I will always love you*, hinab auf Melilla und den Horizont des Mittelmeers schauen, scheint eine weitere gemeinsame Inszenierung sowie notwendige Aufrechterhaltung eines Hoffnungsbildes zu sein, das sich für und mithilfe des Kamerablicks zusammensetzt. In letzterer Szene übersetzt sich jene affektive Struktur zwischen Aspiration und Hoffnungslosigkeit, über die der Alltag auf dem Gourougou wesentlich strukturiert zu sein scheint.

— Dem Ansatz von *Les Sauteurs* gelingt es, den beharrlich dem Zustand des Wartens abgetrotzten Weigerungen Gehör zu verleihen. Es ist daher auch kein Zufall, dass der Alltag mit seinen undramatisch scheinenden und dennoch handlungsmächtigen Formen der Weigerungen, das eigene Recht auf Mobilität einschränken zu lassen, in den Konstruktionen humanitärer Krisen und Ausnahmezuständen nicht auftaucht. Mit Rangan

sowie Butler und Athanasiou ließe sich argumentieren, dass in humanitären Viktimisierungsnarrativen Subjekte auf ihre Ausgesetztheit reduziert werden und ihnen in dokumentarischen Darstellungen lediglich aus dieser festgeschriebenen Position heraus eine Stimme zuteil wird.

— Die kollaborative Form von *Les Sauteurs* artikuliert indes eine Form der Widerständigkeit von Migration, die sich, mit Butler gedacht, nicht trotz, sondern über Verletzbarkeit mobilisiert (2016). Die in *Les Sauteurs* thematisierte Verletzbarkeit von jungen afrikanischen Männern, die eine bessere Zukunft in Europa suchen, ist eine, die in der hegemonialen Viktimisierung von Migrant*innen kaum Gehör findet, dafür in Meldungen von ‚Flüchtlingsanstürmen‘ und ‚Flüchtlingswellen‘ auf europäische Außengrenzen diskursiv und wahrnehmungspolitisch umgeschrieben wird. Bis vor kurzem gab es wenige journalistische oder dokumentarische Auseinandersetzungen mit der Situationen von Migrant*innen in Melilla. Parallel zu Bedrohungen beschwörenden Meldungen wie ‚Ansturm auf Melilla‘ zirkulieren über Youtube Aufnahmen von Video- und Infrarotaufnahmen von Überwachungskameras der *Guardia Civil*, die die Versuche der *Springer* dokumentieren. In *Les Sauteurs* wird dieses offiziell freigegebene tonlose schwarz-weiß Material einmontiert und markiert einen Kontrapunkt zu den Aufnahmen Sidibés. Gerade das visuelle Raster der Infrarotkameras lässt lediglich einen Strom von Körpern und Punkten erkennen, die sich auf den Grenzzaun zu bewegen. In diesen „maschinell erzeugten Bildern“, so beschreiben es Siebert und Wagner, „spiegelt sich die inhärente Gewalt der Architektur des Grenzzaunes wider“ (Siebert/Wagner 2016b: 44). Auch diese Bilder gehören jener dokumentarischen Produktion von Sichtbarkeit an, die in der Bild- und Wahrnehmungspolitik von Migration kaum eine Erwiderung nach sich ziehen. Einige dieser Aufnahmen lassen in dem undeutlichen Schwarz-Weiß eine Anzahl von Männern dabei erkennen, wie sie sich bei ihrem Versuch der Überquerung der Gewalt des Zaunes ausliefern. Es wäre zu kurz gegriffen, so meine abschließende Überlegung, die Wirkung dieser automatisierten Kontrollbilder in *Les Sauteurs* lediglich über den Kontrast zu den subjektiven Aufnahmen von Sidibés Kamera wahrzunehmen. Vielmehr eröffnet die Rekontextualisierung in den Zusammenhang der von Sidibé dokumentierten Alltagspraktiken eine Relationalität, die diese stummen Überwachungsaufnahmen zu Dokumenten einer *unüberhörbaren* politischen Subjektivität und Agency werden lässt. Über den Kontext des ethnografischen Films hinaus könnten kollaborative Dokumentationen, so lässt

sich hoffen, zukünftig die Möglichkeit bieten, Verletzbarkeit nicht festzuschreiben, sondern durch ästhetische und ethisch-politische Formen zu mobilisieren.

// Literatur

- Athanasίου, Athena / Butler, Judith (2014): Die Macht der Enteigneten: Das Performative im Politischen (Aus dem Amerikanischen v. Thomas Atzert). Zürich/Berlin, diaphanes
- Bennett, Bruce (2018): Becoming refugees: Exodus and contemporary mediations of the refugee crisis, *Transnational Cinemas* 9, 1, S. 13–30
- Butler, Judith (2016): Rethinking vulnerability and resistance. In: Dies. / Gambetti, Zeynep / Sabsay, Leticia: *Vulnerability in resistance*. London/Durham, Duke Univ. Pres, S. 12–27
- Bluemel, James/Boghani, Priyanka (2016): Finding the Human Stories in Europe's Refugee Crisis. *Frontline*: <https://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/finding-the-human-stories-in-europes-refugee-crisis/> (29.02.2019)
- Bluemel, James / Harrison, Ellie (2016): How Exodus: our Journey to Europe was filmed – and why it might have prevented Brexit. *Radio Times*. <https://www.radiotimes.com/news/2016-07-13/how-exodus-our-journey-to-europe-was-filmed-and-why-it-might-have-prevented-brexite/> (29.02.2019)
- Broeders, Dennis (2011): A European 'Border' Surveillance System under Construction. In: Dijkstra, Huub / Meijer, Albert (Hg.), *Migration and the New Technological Borders of Europe*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 40–67.
- Camp, Tina M. (2017): *Listening to images*. Durham/London, Duke University Press
- De Genova, Nicholas (2013): Spectacles of migrant 'illegality': the scene of exclusion, the obscene of inclusion. In: *Ethnic and Racial Studies* 36, 7, S. 1180–1198
- Figge, Maja (2017): 'Actions of the Eyes of the Fleeing'? Reflections on the In/Visibility of Harraga Videos. In: *Cinema & Cie*, 28, S. 21–30
- Gillespie, Marie / Squires, Daisy (2016): The making of 'Exodus: Our Journey to Europe' – Interviews with Keo Films (transcript). The Open University: <https://www.open.edu/openlearn/people-politics-law/politics-policy-people/the-making-exodus-our-journey-europe-interviews-keo-films> (29.02.2019)
- Ginsburg, Faye (2018): Decolonizing Documentary On-Screen and Off: Sensory Ethnography and the Aesthetics of Accountability. In: *Film Quarterly*, 72, 1, S. 39–49
- Heidenreich, Nanna (2014): *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld, transcript
- Heller, Charles / Pezzani, Lorenzo / Stierl, Maurice (2017): Disobedient sensing and border struggles at the maritime frontier of Europe. *Spheres: Journal for Digital Cultures*, 4. <http://spheres-journal.org/disobedient-sensing-and-border-struggles-at-the-maritime-frontier-of-europe/> (29.02.2019)
- Hess, Sabine / Karakayali, Serhat (2016): *Fluchtlinien der Migration. Grenzen als soziale Verhältnisse*. In: Dies. u.a. (Hg.), *Der lange Sommer der Migration: Grenzregime III*. Berlin, Assoziation A, S. 25–37
- Karakayali, Serhat (2008): *Gespenster der Migration: Zur Genealogie illegaler Einwanderung in der Bundesrepublik Deutschland*. Bielefeld, transcript
- Kuster, Brigitta (2007): *Die Grenze Filmen*. In: *Transit Migration Forschungsgruppe* (Hg.), *Turbulente Ränder Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld, transcript, S. 187–202
- Kuster, Brigitta/Tsianos, Vassilis (2013): Erase them! Eurodac and Digital Deportability. In: *Transversal/EIPCP multilingual webjournal*, <http://eipcp.net/transversal/0313/kuster-tsianos/enKuster> (25.03.2019)
- Kuster, Brigitta (2018): *Grenze Filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas*. Bielefeld, transcript
- Kühnemund, Jan (2018): *Topographies of 'Borderland Schengen'. Documental Images of Undocumented Migration in European Borderlands*. Bielefeld, transcript
- Nash, Kate / Hight, Craig / Summerhayes, Catherine (2014): Introduction. In: Dies.: *New documentary ecologies: Emerging platforms, practices and discourses*. Basingstoke, Springer, 2014, 1–7
- Karakayali, Serhat / Tsianos, Vassilis (2007): *Movements that Matter. Eine Einleitung*. In: *Transit Migration Forschungsgruppe* (Hg.), *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld, Transcript, S. 7–22
- Kasperek, Bernd (2017): *Routen, Korridore und Räume der Ausnahme*. In: Hess, Sabine u.a. (Hg.), *Der lange Sommer der Migration: Grenzregime III*. Berlin, Assoziation A, S. 38–51
- Muhle, Maria (2014): *Omer Fast: 5,000 Feet is the Best*. *Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime*. In: *ZFM (Zeitschrift für Medienwissenschaft)* 11, 2, S. 91–101
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana University Press
- Rangan, Pooja (2017a): *Immediations: The Humanitarian Impulse in Documentary*. Durham/London, Duke University Press

Rangan, Pooja (2017b): Audibilities: Voice and Listening in the Penumbra of Documentary – An Introduction. In: *Discourse* 39, 3 (2017), S. 279–291

Bennett, Bruce (2018): Becoming refugees: Exodus and contemporary mediations of the refugee crisis. In: *Transnational Cinemas*, 9, 1, S. 13–30

Rouch, Jean (2003): The Camera and Man. In: Ders. (Hg.), *Ciné-Ethnography* (Übersetzung in engl. Steven Feld), Minneapolis/London, University of Minnesota Press, S. 29–46

Seibel, Sven (2019): Die Kamera übergeben. Montage und kollaboratives Filmemachen in les sauteurs. In: Doll, Martin (Hg.), *Cutting Edge! Aktuelle Positionen der Filmmontage*. Berlin, Bertz+Fischer, S. 151–177

Siebert, Moritz / Wagner, Estephan (2016a): Radikaler Perspektivwechsel (Statement der Regisseure aus dem begleitenden Pressematerial des Berlinale Forums. https://www.arsenalberlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2016/forum_deutsch/D_Les_Sauteurs.pdf (25.03.2019)

Siebert, Moritz / Wagner, Estephan (2016b): Les Sauteurs – Those Who Jump. Über einen Film von Moritz Siebert, Abou Bakar Sidibé und Estephan Wagner. In: *Bauwelt* 41, S. 40–45

Trinh, T. Minh-Ha (1991): *When the moon waxes red: Representation, gender, and cultural politics*. New York, Routledge

// Über den Autor

Sven Seibel ist Medien- und Kulturwissenschaftler, er forscht und lehrt am Institut für Kunst und visuelle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Von 2009 bis 2015 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, wo er mit einer Arbeit über Relationalität als medienästhetische und repräsentationskritische Figur in Essay- und Installationsfilmen unter medienökologischen Voraussetzungen promoviert. Forschungsschwerpunkte: Relokalisierungs- und Transformationsprozesse künstlerischer Verfahren, dokumentarische Praktiken zwischen digitalem und politischem Wandel, Praxeologie und Geschichte des kollaborativen Films, ‚Nicht-Souverenität‘ als politische und mediale Denkfigur. Zuletzt erschienen: *Verfahren des Sich-Aussetzens*. Zur dokumentarischen (Neu-)Anordnung des Interviews. In: Maximilian Linsenmeier, Sven Seibel (Hg.): *Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren*. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart. Bielefeld: transcript, 2019.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und das Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

