

Sans auteurs

Philipp Stadelmaier

Philipp Stadelmaier ist Filmkritiker und Autor
des Buchs «Die mittleren Regionen».
Er schreibt eine Dissertation zu Godard
und Serge Daney.



Das Vakuum des europäischen Kinos

In **Les sauteurs** filmt ein Migrant die Situation vor der spanischen Enklave Melilla und macht damit vor allem klar, dass ein abgeschottetes Europa ein Europa ohne Lust auf Bilder, auf Kino ist. Das Kino von morgen ist damit nicht mehr eines der europäischen «auteurs», sondern der «sauteurs» – der Springenden, der Migranten.

Der wichtigste Sprung in **Les sauteurs** geht nicht über den Grenzzaun, der die spanische Enklave Melilla von Afrika trennt. Es ist ein Sprung in eine Leere, aus der **Les sauteurs** wie von einem unsichtbaren Trampolin zurückgeschleudert wird, direkt in unsere Augen. Die Leere, die von diesem Film deklariert wird, ist jene des europäischen Kinos. Und leer wird dieses auch bleiben, wenn das Kino nicht, wie mit diesem Film, von ausserhalb nach Europa hineinspringt, nicht als Kino der Autoren («auteurs»), sondern der Springenden («sauteurs»), oder bis ein europäischer Filmemacher Vergleichbares vorlegen wird wie Sidibé.

Nehmen wir zunächst, genauso wie die «Springer» im Film, zwei, drei Anläufe, bevor wir in diese Leere Europas springen. Gestehen wir, dass Moritz Siebert und Estephan Wagner natürlich europäische Filmemacher und die Mit-«Autoren» von **Les sauteurs** sind. Sie sind nach Marokko gereist und haben dort Abou Bakar Sidibé aus Mali kennengelernt, der in einem Lager auf dem Berg Gurugu vor Melilla wohnt, gemeinsam mit vielen anderen Männern, die aus allen Teilen Afrikas hergekommen sind, um die brachialen Befestigungsanlagen zu überwinden, die das Fleckchen Europa auf afrikanischer Erde und damit die Hoffnung auf ein besseres Leben abzäunen. Siebert und Wagner haben Sidibé eine Kamera gegeben, um einen Film zu machen: über das Leben im Lager und die Zaunüberwindungsversuche. Die allermeisten Aufnahmen in **Les sauteurs** stammen von Sidibé.

Siebert und Wagner kann man eher als Cutter, Koautoren oder Kuratoren ihres Films begreifen – dass sie sich dennoch als Regisseure listen lassen, kann auch als Umwertung verstanden werden, die diese Bezeichnung mit diesem Film erfährt.

Nicht «über», sondern «mit»

Les sauteurs ist kein Film «über»: über ein Thema, über Probleme, über Armut, Leiden, Flucht. Es ist zuvorderst ein Film «mit»: gemacht mit denen, die man in Europa Flüchtende oder Migranten nennt, gefilmt aus ihrer Perspektive, von ihnen, mit ihnen und mitten unter ihnen. Gute Filme sind immer «mit»: mit und gegen Widerstände des Wirklichen, die sich in der Darstellung nie ganz auflösen lassen. Daher sind die guten Filme nie Filme «über» eine Identität oder ein Thema, sondern höchstens über ein Dazwischen, über Verhältnisse, über das Bild als Ort der Begegnung mit einem Anderen. Diese Tradition ist nicht nur die eines gewissen modernen europäischen Kinos (Dreyer, Renoir, Rossellini, Godard, Bresson, Straub), sie bleibt auch die Öffnung auf ein ganz anderes Kino, gemacht von anderen über andere – in einem Moment, in dem der Autorenfilm (längst) zu einer Marke des persönlichen Ausdrucks und zum Themenfilm geworden ist und die anderen, Unterrepräsentierten, zum blossen Thema. Was für **Les sauteurs** gilt, kann ebenso für das queere Kino postuliert werden: Ein Kino, das nicht an «Inhalten» wie Hautfarbe, Geschlechtsidentität oder sexuell-psycho-sozial-ethnischer Identität interessiert ist, kann nur ein genuin modernes Kino der Verhältnisse zwischen Körpern sein. Es ist ein Kino, das Pluralität nur in der ständigen Erfindung von Distanzen aufkommen lässt, oder, wie hier, im Verhältnis von Filmer und Gefilmten. Ist das ein gutes Bild? Welche Teile meines Körpers filmst du, welche besser nicht, und aus welchem Winkel? Es sind solche Fragen, die in **Les sauteurs** gestellt werden, und die nie die Authentizität eines Bildes, sondern stets nur die respektvolle, freundschaftliche Angemessenheit gegenüber dem Anderen betonen, von dem es genommen wird.

Europa ohne Bilder

Sicher: **Les sauteurs** hat Inhalte, die er transportieren soll. Sidibé wird von seinen Kameraden aufgefordert, ihre Situation zu filmen, um sie der Welt mitzuteilen: ein Leben im und vom Müll, in Angst und Hoffnung, begleitet von streunenden Hunden; die ständige Bedrohung durch die marokkanische Polizei mit ihren brutalen Razzien, die Todesgefahr beim Versuch der Zaunüberquerung (ein Freund, dem der Film gewidmet ist, verliert im Lauf des Films sein Leben), aber auch die Kameradschaft, der Humor, die Freuden und Spässe des Alltags. Sidibé zeigt auch die rechtlichen und wirtschaftlichen Strukturen des Lagers, also jener, die man gemeinhin als «Illegale» bezeichnet. Diejenigen, die kein Bild haben, als «Migrationsstrom» oder «Einwanderungswelle» entpersonifiziert werden, wollen auf ihre Individualität und Legitimität aufmerksam machen. Aber bei dieser Opferrolle



bleibt *Les sauteurs* nicht stehen. Denn die «sauteurs» haben die Dreistigkeit, noch einen Schritt weiter zu gehen und noch ein Bild vom anderen zu machen, von dem es kein Bild mehr gibt und das weder sie noch sich selbst sehen will, weil es längst – und hier setzen wir zum finalen Sprung an – das Kino aufgegeben hat. Die Rede ist von Europa.

Europa, das ist hier zweierlei. Erstens: der Zaun und die aus der Ferne abstrakt und unwirklich anmutende Siedlung dahinter, die nur mit dem Zoom zu erreichen ist. Dieses seltsame technische Mittel, das eher einer Berührung als einer Annäherung gleichkommt und räumliche Distanz in einem gestischen Akt überwinden will, ohne sich von der Stelle zu bewegen, ist ein schieres Phantasma der Berührung – wie im Porno. Handeln gute Filme über ein Dazwischen, dann ist Europa der Punkt, an dem jeder gute Film zum Porno wird – weil es zu weit weg ist und hier kein Anderer Sidibés Kamera entgegenkommt, um mit ihm in ein Verhältnis einzutreten. Um ein Bild zu zeugen, muss man mindestens zu zweit sein. In diesem Sinn bleibt Europa, so wie es Sidibé uns zeigt, ohne Bild (ohne die Möglichkeit, eines zu zeugen).

Zweitens wird Europa hier repräsentiert in Form des Feeds einer Überwachungskamera. Es ist das Einzige, was in diesem Film nicht von Sidibé stammt. Endlich ein Bild? Kaum. Denn was ist das Bild einer Überwachungskamera? Eines, das keines sein will. Weil es zwar hin- und herbewegt wird über die Hügel vor Melilla, aber eine rein maschinelle Präsenz hat; und weil hier keiner Bilder von sich macht (wie Sidibé) oder von den anderen (*idem*), sondern alles, was im Zielkreuz dieser Überwachungskamera erscheint, nur gefilmt wird, um abgehalten, entfernt zu werden (ähnlich dem Sucher eines Gewehrs oder dem Feed einer Drohne).

Das Begehren ist auf Seite derer, die filmen

Das Bild der Überwachungskamera ist ein Bild ohne Begehren. Niemand begehrt hier ein Bild, weder der Filmer (unsichtbar) noch der Gefilmte (zu neutralisieren). Das einzige Begehren, das sich hier ausdrückt, ist das einer (sehr primitiven) Maschine, also einer Binärlogik von 1 und 0: Etwas darf da sein oder nicht, ist legal oder illegal, schwarz oder weiss. Es wird nur das gesehen, was nicht gesehen werden soll. Dieses begehrenslose Nichtbild, das nichts will von den Gefilmten – ausser dass sie verschwinden – entspricht dabei der Struktur des Grenzzauns: Dass es jenseits des Zauns nicht das Paradies auf Erden gebe, sei klar, sagt Sidibé im Kommentar, aber der Zaun erzeuge überhaupt erst diese Idee und damit das Begehren nach seiner Überwindung. So muss der Grenzzaun ebenso überwunden werden wie das Nichtbild durch ein Bild, und die Begehrenslosigkeit durch das Begehren. Was sich in folgender genialer Umkehrung zeigt: Wenn Sidibé nach einer Polizeirazzia seine Kamera ebenfalls zu einer Art «Überwachungskamera» umfunktioniert und in die Gegend hineinzoomt, dann *will* er sehen, dass seine Kameraden in der Ferne in

Sicherheit, also noch *im Bild* sind. Das Begehren ist immer auf der Seite derer, die filmen.

Les sauteurs ist also weniger ein Widerstandsfilm von Recht- und Bilderlosen. Sidibés Film deckt nicht den Mangel am eigenen Bild auf, um ihn durch ein «echtes, authentisches» oder werbewirksames Bild zu beheben. Sondern diejenigen, die sich repräsentieren, weil sie ein Begehren haben nach etwas *anderem* (einem anderen Ort, einem besseren Leben), decken den Mangel an Begehren jener auf, die keine Bilder mehr von sich oder vom anderen wollen und die mit dem anderen an sich selbst und der unbeherrschbaren Alterität, die jedem Bild beigegeben ist, nichts mehr riskieren wollen. Im Gegensatz zu Sidibé. Wenn er ein rituelles Hahnenopfer filmt oder eine (sehr witzige) Unterhaltung über weisse Frauen in Europa, ist klar, dass es ihn nicht kümmert, wie diese Bilder ankommen. Die europäischen Filmemacher, die gegenwärtige westliche Rezeptionscodes kennen, sind ja abwesend. Die Szene ist eher ein Angebot: Hier sind unsere Bilder – wo bleiben eure?

Die Gespenster Europas und das Kino von morgen (ohne Autoren)

Es sind allein die europäischen Überwachungsbilder, in denen sich von Widerständen, von Resten sprechen lässt, die ihrer Nichtexistenz widerstehen. Da sind jene kleinen schwarze Punkte, die sich über die Hügel bewegen (die Springer, natürlich) und in ihrer minimalen Erscheinung insistieren. Da gibt es noch ein zaghaftes Herumschwenken der Kamera, hinter dem man noch einen Beamten am Steuerpult vermuten kann. Mit dem Widerstand in diesen einzigen nachträglich eingefügten Bildern im Film «signieren» die (abwesenden) europäischen Autoren Siebert und Wagner. Auf ähnliche Weise hat kürzlich Philip Scheffner in *Havarie* ein von einem Kreuzfahrtschiff aufgenommenes Youtube-Video von einem Flüchtlingsboot auf neunzig Minuten ausgedehnt – ebenfalls mit undeutlich Gefilmten und unsichtbaren, durch einen Kameraschwenk aber angedeuteten Filmern. Das Auftauchen weisser Europäer bleibt auch in Jonas Carpignanos *Mediterranea*, gespielt von afrikanischen Migranten in Süditalien und erzählt aus ihrer Perspektive, peripher, gespenstisch, sofern sie nicht Lasagne füttern und dabei Abendnachrichten schauen, die sie kaum ertragen. Der unsichtbare Überwacher, der anonyme Youtube-Filmer oder das weisse Gespenst haben volle Bäuche, aber Hunger auf Bilder haben sie keinen.

«Sauteur» heisst hier übrigens auch: Mann ohne Charakter. Als Autoren, die ein charakteristisches Bild von sich produzieren sollen, ist auf die «sauteurs» kein Verlass. Sie bleiben nicht bei sich – sie springen. Und zeigen so, dass das, was sich zu lange auf seinen Charakter verlässt (ein Autor, eine Nation, ein Kontinent), irgendwann ohne Bilder sein wird. Bis auf die Reste, die zeigen, wie die Bilder verpuffen. Das Kino von morgen ist auf der Seite der Bilder ohne Charakter.