

Destina Yildirim
Frankfurt am Main

Dem kolonialen Blick entgegen

Kulturelle Identität und dekoloniale Praxis im Kino der kurdischen und palästinensischen Diaspora

Abstract: Die Thematik der kulturellen Identität besteht für staatenlose Diaspora in einem Verhältnis zur jahrhundertelangen Unterdrückung und Gewalt, durch welche neue Wege gefunden werden mussten, bestehende hegemoniale Strukturen aufzubrechen. Einer der wichtigsten Wege für staatenlose Diaspora ist dabei seit etwa den 1980er Jahren der Film, welcher es ermöglicht, Identität und Erfahrung zu artikulieren und produzieren, entgegen dem kolonialen Blick. Dieser Essay möchte sich diesem Verhältnis aus Identität und Visualität in der kurdischen und palästinensischen Diaspora widmen.

Destina Yildirim (M.A.), wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Soziologie der Goethe Universität. B.A. Politikwissenschaft und Germanistik, M.A. Soziologie. Aktuelle Forschungsschwerpunkte Postkoloniale Studien, Cultural Studies, Visual Studies, Staatenlosigkeit und Diaspora.

1. Einleitung

Es sind die 1950er Jahre und man stelle sich den jungen Frantz Fanon vor, wie er als 27-jähriger Psychiater im Kino sitzt und versucht, sich selbst auf der Leinwand zu erblicken. Nach dem Film steht er von seinem Platz auf und verlässt den Saal, er geht nachhause und notiert die Folgenden Worte:

Der N[...] ist ein Spielzeug in den Händen der Weißen; um diesen Teufelskreis zu durchbrechen, explodiert er. Ich kann nicht ins Kino gehen, ohne mir selbst zu begegnen. Ich warte auf mich. In der Pause, kurz vor dem Hauptfilm warte ich auf mich. Ein N[...] -Groom wird auftreten. Das Herz verdreht mir den Kopf.¹

72 Jahre nach dem Erscheinen von *Schwarze Haut, weiße Masken* (1952) verliert die Thematik des Sehens und des Gesehen-Werdens seine Bedeutung nicht. Die Faszination, die Explosion und das Warten sind Motive, welche das ambivalente Verhältnis kolonialisierter Subjekte und der Visualität begleiten und auch in einer postkolonialen Welt formen. Kolonialisierte und Rassialisierte entdecken sich selbst auf der Leinwand als Kriminelle, als Andere und Fremde wieder – eine Konstruktion, welche sie zu Feinden erklärt und welche ihre Wurzeln in der Erschließung des Films sowie der Ethnografie und Fotografie als koloniales Mittel zu Etablierung und Sicherung kolonialer Herrschaft hat.

In der Diversität der ‚kolonialen Erfahrung‘ und den Strategien der kolonialen Unterdrückung lassen sich Filme und (audio-)visuelle Medien als zentrale und kontinuierliche Formen der Unterdrückung von kolonialisierten Subjekten beschreiben, durch welche sie seit den Anfängen der Filmgeschichte zu (gefährlichen) ‚Anderen‘ erklärt werden.² Der Blick der Kamera wird hierin durch die hegemoniale Perspektive, dem kolonialen Blick, zu einer Waffe gegen das marginalisierte Subjekt.³ Ein Verhältnis, welches in der semantischen Dimension des Ausdrucks „ein Foto schießen“ festgehalten wird. Umso interessanter ist es demnach, dass der Film trotzdem zu einem der wichtigsten Mittel des Widerstands für kolonialisierte Gesellschaften wurde. Dies ist global in vielen antikolonialen Bewegungen zu sehen, die sich mit der Thematik der antikolonialen Befreiung auseinandersetzen und in der Poesie und darin der poetischen Bewegung der Bilder Positionierungen produzieren und hierin fragmentarische Punkte der kulturellen Identität artikulieren.

Von besonderem Interesse für diesen Essay ist das Verhältnis staatenloser Diaspora zum Film und zu audiovisuellen Medien. Das Kino staatenloser Diaspora steht dabei vor postkolonialen Fragen und Herausforderungen, die die Aushandlung von Positionierungen, Identität und Geschichte in ein ambivalentes Verhältnis begeben, welches sich nicht an einem dauerhaft gleichbleibenden Referenzrahmen festhalten

¹ Fanon 2016: 121.

² Vgl. Kaplan 1997, Steyler 2003, Yosef 2004, Dabashi 2019, Said 1993.

³ Vgl. Kaplan 1997.

kann. Repression, Vertreibung, Unterdrückung und Verfolgung veränderten über Jahrhunderte hinweg die Möglichkeiten, die (eigene) Vergangenheit zu reflektieren und Identität zu artikulieren. Als Staatenlose werden Diaspora wie Kurd_innen und Palästinenser_innen immer zu Anderen, Fremden, zu Nicht-Verwurzelten, da sie sich keiner bestehenden nationalen Identität zuordnen können, ohne dabei einen Prozess der Assimilation durchlaufen zu müssen. Aushandlungen und Artikulation von Positionierungen sind so im politischen und wissenschaftlichen Kontext nicht uneingeschränkt selbstbestimmt möglich, sondern immer in Form einer Duldung – innerhalb der bestehenden nationalstaatlichen Ordnung. Die Kunst selbst stellt hierfür einen gesonderten Bereich dar, der den fragmentarischen Charakter der Identität artikulieren kann.

Kurdisches und palästinensisches Kino bietet sich für die Untersuchung des Verhältnisses besonders an, da sie beide eine immer größer werdende transnationale Filmproduktion vorweisen, die unmittelbar verknüpft ist mit dem antikolonialen Kampf. Sowohl das kurdische Kino, welches spätestens seit der Verleihung des Filmpreises von Cannes 1982 an Yilmaz Güney zu einem Medium der Artikulation für viele junge Kurd_innen wurde,⁴ als auch das palästinensische Kino, das vor allem im Bereich des Dokumentarfilms international ausgezeichnet wird, produzieren dabei einen großen, heterogenen Kanon an Filmen und Medien, der staatenlose Positionierungen artikuliert.⁵ Dieser Essay möchte sich nun mit der Ambivalenz in der visuellen Praxis und kulturellen Identität für staatenlose Subjekte beschäftigen und darin die dekolonialen Potenziale einer Hinterfragung des kolonialen Blicks erarbeiten.

2. Mensch ohne Ufer: Das staatenlose Subjekt in der postkolonialen Welt

Als *Mensch ohne Ufer* wird uns bei Fanon der Blick auf den kolonialisierten Menschen vorgestellt, während er sich treiben lässt, in seinem Kinosessel sitzt, nach seiner eigenen Geschichte sucht – ohne dabei die Erzählungen des Kolonialismus über sich selbst zu reproduzieren. Scheinbar nicht verwurzelt, offensichtlich aus der schmerzhaften Trennung von seiner Vergangenheit. Als Mensch, welcher in einer postkolonialen Welt versucht, seinen Platz zu finden und dabei umringt wird von alltäglichen Aushandlungen der Identität und Identifikation, die bestimmt werden durch eine Art Vorkodierung, die selbst bereits eine koloniale Sicht über die Welt offenbart. Fanon beschreibt, inwiefern der kolonialisierte Intellektuelle den Rückgriff auf *irgendetwas* versucht, zu einem vermeintlichen *Ursprung*, um die

⁴ Vgl. Al-Dabbagh 2015.

⁵ Vgl. Dabashi 2006.

koloniale Trennung zur eigenen Vergangenheit zu überwinden und sich darin in die „westliche Kultur stürzt“⁶:

Dieses mühsame und schmerzliche Sichlosreißen ist notwendig. Andernfalls kommt es zu schwerwiegenden psycho-affektiven Verstümmelungen. Menschen ohne Ufer, ohne Grenzen, ohne Farbe, Heimatlose, Nicht-Verwurzelte, Engel. So wird man auch nicht erstaunt sein, manche Kolonisierte erklären zu hören: ‚Ich spreche als Senegalese und Franzose [...] Als Algerier und Franzose‘ Auf die Notwendigkeit gestoßen, zwei Nationalitäten, zwei Bestimmungen anzunehmen, wenn er glaubhaft sein will, wählt der arabische die und französische, der nigerische und englische Intellektuelle die Negation einer dieser Bestimmungen. Doch da er sich meist nicht entscheiden will oder kann, vereinigt er alle historischen Bestimmungen, die ihn bedingt haben, und versetzt sich radikal in eine ‚universale Perspektive‘.⁷

Hier besteht eine fragmentarische Verbindung zwischen der Bestimmung und Fixierung der Identität, eine Überführung des kolonialisierten Subjektes in einen Zusammenhang nationaler und kolonialer Form, in welchem sich der Kolonisierte, der Mensch ohne Ufer, innerhalb eines Feldes aus Assimilation und Betrachtungsweisen über sich selbst bewegt. Als Kolonisierte, Staatenlose, Heimatlose werden sie konstruiert in der Imagination des weißen Gegenübers. Sich diesem Blick zu widersetzen ist dabei ein Unterfangen, welches bedeutet, die eigene Geschichte nicht in der Abwesenheit des Kolonialismus und gleichzeitig nicht in seinem kolonialen Blick zu suchen. Die Ausmaße dessen sind für die kolonialisierten Subjekte zu spüren und umschließen das alltägliche Leben der Menschen, die sich aus der kolonialen Konstruktion ihres vermeintlichen Selbst versuchen zu befreien. Für Angehörige einer Diaspora ist dies eine bekannte Beschreibung alltäglichen Erfahrens. Diaspora, verstanden als eine meist schmerzhaft oder ungewollte Trennung, muss im Zusammenhang zur Staatenlosigkeit dabei verkompliziert werden. So beispielsweise in der Assimilation und Einordnung innerhalb nationaler Identität und geografischer Grenzen, in welchen sich repressive Strukturen abzeichnen. Aus staatenlosen Subjekten in der Diaspora werden so transgenerational *Minoritäten* und *Andere*, die ihren Platz in der Welt zugeordnet bekommen, statt diesen selbst zu artikulieren.

Sie nicht nur als Kolonisierte, sondern ebenfalls als Staatenlose zu begreifen, in der heutigen Zeit, gegensätzlich zu der Besprechung ihrer als Minoritäten, ermöglicht dabei, die Situation der Subjekte besser nachvollziehen zu können.⁸ Erst durch die Gründung der Nation und der damit einhergehenden Konstruktion einer hegemonial vorherrschenden nationalen Identität, können Prozesse der Minorisierung als solche problematisiert werden.⁹ Darin werden soziale und

⁶ Fanon 2018: 185.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Eliassi 2021, Baser und Swain 2010, Baser und Atlas 2021.

⁹ Vgl. Viernes 2019.

kulturelle Gruppen auf Grundlage rassistischer und kulturalistischer Annahmen zu *homogenen Minoritäten* gemacht. Eine Annahme, welche die Perspektive einer vermeintlich feinen Trennbarkeit von verschiedenen ‚Kulturen‘ zugrunde hat und als solche in seiner Naturalisierung eine herrschaftssichernde Aufgabe übernimmt. Darüber hinaus verschleiert die Bestimmung ihrer als Minorität damit einhergehende politische und soziale Strategien der Entsubjektivierung und des Entzugs von Rechten, in welcher staatenlose Diaspora, ‚Minoritäten‘, einem historisch größeren Risiko Gefahr laufen, ihre Staatsbürger_innenschaften und die damit einhergehenden Rechte zu verlieren.¹⁰

Staatenlose Diaspora nicht als das immer *Andere*, die *Nicht-Verwurzelten* zu begreifen, bietet jedoch ebenfalls, positiv formuliert, Potenziale, welche, um es mit bell hooks auszudrücken, einen „space of radical openness“¹¹ ermöglichen, in denen das staatenlose Subjekt Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen in sich vereinen kann. In der Diaspora bedeutet dies eine Praxis, welche in verschiedenen nationalen und geografischen Kontexten erlebt wird und darin jeweils in der Abwesenheit/Präsenz des konstruierten, vermeintlichen *Ursprungs* stattfindet. Stuart Hall beschreibt die Aushandlung der diasporalen Erfahrung im Zusammenhang mit den Fragen nach der kulturellen Identität am Beispiel der Idee ‚Afrikas‘ für die karibische Diaspora. Hierin stellt ‚Afrika‘ eine Form der Identifikation dar, welche jedoch den „Charakter [einer] aufgeschobenen ‚Heimreise‘“¹² aufweist. ‚Afrika‘ wird hier, und darin besteht das Risiko in dieser diasporalen Vorstellung, zu einer eingefrorenen „zeitlosen Zone der ursprünglichen und unveränderlichen Vergangenheit“¹³, in welcher sich die Vorstellung der weißen Kolonialist_innen widerspiegelt. In dieser Vorstellung werden sie Teil einer imaginären Gemeinschaft, in der sich eine Form der Zugehörigkeit findet, jedoch die Positionierung als solche nicht in ihrer *fragmentarischen* Form erlebt werden kann. Hall situiert hier die Zentralität des Kinos, da hierin neue Stimmen, Positionierungen und Identifikationspunkte *innerhalb* der Repräsentation und der Produktion kultureller Identität geschaffen werden können.

Wenn so beispielsweise über das palästinensische Kino gesprochen wird, besteht die Signifikanz darin in der Artikulation der Erfahrung von Exil, Unterdrückung, Diaspora und *dem Vernähen* aus mehreren Zusammenhängen, welche die staatenlose Person nicht als das immer *Andere* konstruieren oder als Zugehörige einer fixierten Identität, sondern als ‚Ich‘ und darin die Erfahrung und das ‚Leben‘ in den Vordergrund nimmt. Palästinensische Schauspieler_innen, Regisseur_innen, Produzent_innen sind meistens global verteilt und müssen sich aus verschiedenen Positionierungen miteinander in das Vernähen von Diskursen und Praxis begeben. In den Eindrücken aus dem Leben in der Diaspora, von Flucht und Migration, aber

¹⁰ Vgl. Kennedy 2007.

¹¹ Kilmoba 2008: 36.

¹² Hall 2018: 37.

¹³ Hall 2018:36.

auch in Abwesenheit der eigenen Erfahrung dieser, wird das palästinensische Kino produziert – anhand des ‚Ichs‘, welches in permanenten Aushandlungen des Seins und des *Werdens* besteht. In ihr bestehen spontane, fragmentarische Eindrücke, welche die Erfahrung artikulieren und sie in Form der visuellen Künste materialisieren.

Die Radikalität dieser Offenheit ermöglicht es, sich von der kolonialen Idee eines dauerhaft gleichbleibenden Referenzrahmens als Identität zu befreien und nimmt sie aus der *Imagination* über eine nationale Gemeinschaft heraus. Identität kann darin erarbeitet, artikuliert und produziert werden; das Subjekt, welches spricht benötigt hierfür die Rückgesinnung an eine imaginierte Gemeinschaft nicht, sondern artikuliert eine Erfahrung, welche keine dauerhafte Referenz sein muss:

In this sense, the margin should not only be seen as a peripheral space, a space of loss and deprivation, but rather a space of resistance and possibility. It is a ‘space of radical openness (hooks 1989:149) and creativity, where new critical discourses take place [...] In this critical space, ‘we can imagine questions that could not have been imagined before: we can ask questions that might not have been asked before’ [...].¹⁴

Diese Perspektive ermöglicht die kritische Auseinandersetzung mit dem Sehen und Gesehen-Werden, welche sich versucht dem kolonialen Blick – oder dem weißen Blick, wie ihn Fanon nennt¹⁵ – zu entledigen, und darin eine Positionierung zu artikulieren, die Visualität als dekoloniales Mittel hin zu einem Prozess der Subjektwerdung wahrnehmen kann.

3. Visualität und ‚der Blick‘: Sich selbst im Kino sehen

In seiner Einführung zu Stuart Halls *Das Verhängnisvolle Dreieck* (2017) beschreibt der Kunsthistoriker Kobena Mercer inwiefern die Kunst im Gegensatz zur Politik und Wissenschaft für Marginalisierte der Ort der Entfaltung sein kann, da er – anders als andere Bereiche der Gesellschaft – Ambivalenzen, Brüche und Diskontinuitäten aushält und hierin die Möglichkeit eröffnet, neue Formen der Betrachtung und der Subjektwerdung zu finden. Für Hall selbst stellt dabei, wie bereits erwähnt, das Kino der Diaspora eine der wichtigsten Medien zur Artikulation und Produktion der ‚kolonialen‘ Erfahrung und einer kulturellen Identität dar. Dabei erscheint es womöglich bizarr, dass der Film in antikolonialen Bewegungen auf der ganzen Welt eine so wichtige Rolle eingenommen hat. Zumindest wenn man sich die Entwicklung historisch vergegenwärtigt, wird deutlich, dass die Beziehung zwischen Kino und Kolonialismus keine ist, welche als unbelastet wahrgenommen werden kann. Wie bereits Elizabeth Ann Kaplan in

¹⁴ Kilmoba 2008: 36.

¹⁵ Fanon 2016: 93 ff.

ihrem Buch *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze* (1998) beschrieben hat, können wir Film im Zusammenhang herrschaftssichernder Techniken sehen, die angewendet wurden und werden, um marginalisierte Subjekte innerhalb eines imperialen oder auch kolonialen Blickes zu betrachten. Der Film *Birth of a Nation* (1915) stellt vermutlich eines der bekanntesten Beispiele dar, in welchem Rassismus, Identität und Film im Zusammenhang miteinander stehen, um ein Narrativ zu schaffen, an welchem sich das Epos der nationalen Erzählung selbst nähren kann.

In teilweise ‚abgemilderter‘ Form sehen wir diese Strukturen auch weiterhin, wenn in migrantischen und diasporalen Kontexten das weiße Subjekt die Kamera auf Black, Indigenous und People of Color richtet, um ein Narrativ zu entwickeln, welches durch das Erscheinen auf der Leinwand beinahe zu einer zweiten Natur wird.¹⁶ Die Kamera scheint dies zu verewigen – sie zu etwas *Realem* zu machen und die Imagination über das Andere zu manifestieren. Diese Filme, die vom *Tatort* (1970-) bis *Türkisch für Anfänger* (2006-2008) reichen, gleichen dabei in ihrem voyeuristischen Blick eher der Dokumentation des Fremden unter rassistischen Vorzeichen, als der tatsächlichen Auseinandersetzung mit dem marginalisierten und rassialisierten Subjekt und ihren Perspektiven. In der Erfahrung der Diaspora ist dies ein viel beschriebenes Phänomen, welches den Kinosaal für seine rassistische Entfaltung nicht benötigt. Eher ist der koloniale Blick eine Erfahrung, welche die alltägliche Lebenswelt der Kolonialisierten betritt, wie Fanon beschreibt:

Eingeschlossen in dieser erdrückenden Objektivität, wandte ich mich flehend an meinen Nächsten. Sein befreiender Blick, an meinem Körper entlangleitend, der plötzlich keine Unebenheiten mehr hat, gibt mir eine Leichtigkeit zurück, die ich verloren glaubte, gibt mich, indem er mich der Welt entfernt, der Welt zurück. Aber da unten direkt am Steilhang, strauchle ich, und der andere fixiert mich durch Gesten, Verhaltensweisen, Blicke, so wie man ein Präparat mit Farbstoff fixiert. Ich wurde zornig, verlangte eine Erklärung ... Nichts half. Ich explodierte. Hier die Scherben, von einem anderen Ich aufgelesen.¹⁷

Fanon selbst möchte dem Blick entkommen. Das Erblickt- und Angesehen-Werden, entwickelt eine Entfaltung in der Diaspora, in welcher Fanon, so wie viele marginalisierte und rassialisierte Menschen es ausdrücken, eine hegemoniale Perspektive und ganzheitliche Wirkung des weißen Blickes beschreibt. Die emanzipatorische Befreiung aus dem (weißen) kolonialen Blick ist dabei auch, wenn kolonialisierte und staatenlose Personen selbst hinter der Kamera stehen – eine ambivalente Aufgabe, welche durchdrungen ist von Reflektion und Hinterfragung der Positionierung. Auch die grundsätzliche Frage der Repräsentation und Dokumentation – vor allem in Bezug auf Gewalt und Repression – ist hierbei eine, die nicht außer Acht gelassen werden kann. Denn wie ist es möglich, einen

¹⁶ Vgl. Althusser 2011.

¹⁷ Fanon 2016: 93.

rassialisierten Körper aus der Binarität von Opfer und Täter_innen herauszubekommen und darin eine Möglichkeit zu schaffen, die Ambivalenz, die Positionierung und die Erfahrung in den Vordergrund zu heben? Kaplan fragt demnach nicht zu Unrecht in ihrer Konklusion über den *gaze*:

Can the subaltern in these films look? Or is the subaltern merely object of the gaze?
And what about the white feminist spectator of such images? How may she relate to them without participating in the imperialist gaze?¹⁸

Die Frage danach, inwiefern die Subalterne sich dem ermächtigen kann, ist angelehnt an die Frage *Can the Subaltern Speak?* (1988) von Gayatri Chakravorty Spivak. Hierin erläutert Spivak inwiefern die Subalterne, und darunter insbesondere Frauen aus ehemals kolonialisierten Ländern, überhaupt die Möglichkeit haben, ihre Position in den hegemonialen Herrschaftsverhältnissen zu artikulieren. Am Rande der Gesellschaft, so bei Spivak, werden sie durch die vorherrschenden Diskurse und Praktiken des Diskurses zum Schweigen gebracht.¹⁹ Für Kaplan ist die Frage somit eine Form der kritischen Betrachtung der visuellen Praktiken für die Kolonialisierten. Wenn der Regisseur Emad Burnat in seiner Dokumentation *Five Broken Cameras* (2011) erzählt, dass er an die Bilder, die er aufzeichnet, glauben muss, während er die Inhaftierung seines Bruders filmt, so steckt in dieser Aussage eine ambivalente Verbindung, welche Subjekte in ihrer Widerständigkeit begleitet. Burnat beschreibt, wie er eine schwierige Beziehung zu seiner Kamera entwickelt, wie er sich der Gefahr aussetzt und wie er sich manchmal beinahe fühlt, im gleichen Moment von ihr beschützt zu werden. Die Möglichkeit des Films als solche für Kolonialisierte und Staatenlose scheint sich in dieser Achse zu bewegen. In einer Aushandlung, die die dekolonialen Potenziale sehen kann, ohne der Visualität ihre koloniale Geschichte nehmen zu müssen.

Burnats Aushandlung steht dabei nicht allein, sondern in einer Geschichte aus der Hinterfragung des kolonialen Blicks und seiner Internalisierung. Auch bei kurdischen Regisseur_innen wie Güney sollte dies zeitlebens eine Thematik sein, welche in einer Ambivalenz steht und versucht, die gezeichneten Bilder des Kolonialismus über einen selbst nicht zu übernehmen, ohne dabei die ‚koloniale Erfahrung‘ als solche aus dem Bewusstsein zu streichen. Als eines der aktuellsten Beispiele ist dabei der *science fiction film* von Larissa Sansour zu nennen. Sansour zählt durch ihre internationalen Ausstellungen und Filmscreenings zu den wichtigsten Kulturschaffenden der arabischen und palästinensischen Diaspora in Europa.²⁰ Ihr Stil zeichnet sich dabei vor allem durch die Verwendung europäischer und palästinensischer Einflüsse aus, beispielsweise durch Neuinterpretationen deutscher Opernstücke in arabischer Sprache. Aber auch durch ihre experimentellen Verfahren der Narratologie, in welchen sie beispielsweise Genres wie Sitcoms,

¹⁸ Kaplan 1997: 81.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. Schmitz 2020.

Western oder Science-Fiction in ihren Film einfließen lässt und dadurch Verfremdungseffekte inszeniert. So wie beispielsweise in ihrem Western-Kurzfilm *Bethlehem Bandolero* (2004). Ebenfalls interpretiert Sansour bekannte europäische Filme neu, wie in ihrem viel besprochenen Film *Run Lara Run* (2008), der eine Anspielung auf den deutschen Film *Lola rennt* (1998) darstellt. Sansours Stil wird dabei als *science fiction* beschrieben:

There's something about the sci-fi genre that's very reminiscent to me about the Palestinian problem. While I was working on the project I tried to break away from the cliché of how the future is represented. But the more I avoided the typical futuristic aesthetic the less it looked like the future. When speaking about Palestine, we always speak about the past, how we were kicked out and the creation of Israel. Or we talk about our independence and having a better future where we return home. It's always the same conclusion: it was better before and it will be better, hopefully, later. But we never speak about the present. What's happening in Palestine right now is not happening anywhere else. You cannot imagine it happening anywhere else. The situation is so surreal. It only made sense to me, and it seems more honest, to speak about it in surreal terms. Rather than use a typical documentary style that has already been done. [...] I felt that there was a need to find a different way of addressing the current situation.²¹

Sansours Werk zeichnet sich durch ihre Fokussierung auf die Zukunft aus und eröffnet so die Hinterfragung dessen, wie Palästinenser_innen gesehen werden und wie sie sich selbst Fragen über die Zukunft stellen müssen. Hierin entwickelt Sansour eine visuelle Aushandlung von Exil, Diaspora, Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart, welche die Brüche und Diskontinuitäten der kolonialen Erfahrung und der eigenen Identität aushandeln können. Durch die Mittel des Sci-Fi sieht Sansour eine Möglichkeit, den Nahostkonflikt aus seinem irdischen Zusammenhang zu lösen und dahingehend die Fragen zu stellen, welche die Subjektwerdung und die Palästinenser_innen in den Vordergrund nehmen.

4. Ambivalenz als Brüche und Diskontinuitäten: Kulturelle Identität im Kino

Güney, Burnat und Sansour bieten Möglichkeiten, koloniale Blicke zu hinterfragen und eröffnen entlang der Gedanken antikolonialer Literatur und dekolonialer Praxis, Kinosäle wie auch Ideen über Geschichte und Identität. Die Aushandlung der Ambivalenz steht dabei in ihrer Alltäglichkeit in Verbindung mit dem Sehen und Gesehen-Werden. Dieser Diskurs um die Frage der Identität und die damit verbundene Frage danach, *wo* ehemals Kolonialiserte ‚hingehören‘ und was ihre Geschichte ist – abseits des Narrativs der Kolonialist_innen – besteht in einer historischen Verbindung zu den formellen Entkolonialisierungen.

²¹ Sadiyyah 2013: 120.

Darin entwickelte sich bereits Anfang des letzten Jahrhunderts die Frage nach der Identität und Geschichte in den literarischen Schriften von Schriftsteller_innen wie Aimé Césaire und Léopold Senghor.²² Césaires und Senghors Arbeiten stehen in Verbindung zur Konstruktion der eigenen nationalen Identität und der Entledigung der weißen Vorherrschaft durch eine Form der Rückbesinnung auf vorkoloniale Zeiten und verlorengelaubtes Wissen über sich selbst. Fanon kritisiert später die zwar verständliche, jedoch fehlgeleitete Annahme der Schwarzen Intellektuellen, dass eine Kultur aus vorkolonialer Zeit ausgegraben werden muss.²³ In seiner Kritik beschreibt er wie zwar der kulturelle, literarische Kampf als solcher nicht in Abgrenzung zum bewaffneten Widerstand gesehen werden kann, jedoch in der Négritude eine Gefahr liegt, die Prozesse der Subjektwerdung der ehemals kolonialisierten Subjekte unsichtbar zu machen. Die Wirkkraft des bewaffneten Kampfes bestehe auch darin, dass die Intellektuellen, welche zuvor von den Kolonialisten lernten, wie sie ihre Identität und Geschichte zu verstehen hätten, nun die Kämpfe der Dorfbewohner_innen und kolonialisierten Subjekte gemeinsam mit ihrer sozialen, kulturellen und politischen Praxis sehen und darin ein Verständnis darüber erlangen, wie sich die ehemals kolonialisierte Gesellschaft verändert hat.

Die Suche nach einem vorkolonialen Kern und die damit verbundene Archäologie der Mythen, Sagen und Geschichten aus einer anderen Zeit, verschleiern demgegenüber die Verhältnisse des Kolonialismus in seiner damaligen Zeit.²⁴ So schreibt Fanon, dass die Dekolonisation als eine Forderung zu verstehen ist, welche die koloniale Situation infrage stellt.²⁵ In dieser Perspektive auf die Dekolonisation als Prozess, welcher die Subjekte in einem *Zustand des Werdens* emanzipiert, erläutert Fanon, dass für eine dekoloniale Praxis die Perspektive auf die Entkolonialisierung nicht die Ausradierung der kolonialen Zeit bedeutet, sondern den Akt der Schöpfung auf Grundlage der Dekolonisation.

Sich an Fanon orientierend beschäftigt sich auch Hall mit der Frage „was wir sind und was wir – dadurch, dass die Geschichte eingegriffen hat – geworden sind“.²⁶ Halls Kritik an der Négritude und einer Perspektive auf Identität als „dauerhaft gleichbleibender Referenz- und Deutungsrahmen“ besteht dabei in einer ähnlichen Ambivalenz wie bei Fanon.²⁷ In seiner Suche entlang der damaligen Entwicklungen im karibischen Film sowie den theoretischen Überlegungen der postkolonialen Studien und dem Poststrukturalismus, widersetzt sich auch Halls Perspektive der Essentialisierung von kultureller Identität. Auch in der Abwesenheit einer klaren nationalen Identität wird bei Hall die diasporale Erfahrung zu einer Beschäftigung, welche verschiedene Diskurse, Erfahrungen und Praktiken ineinander vernäht und

²² Vgl. Hall 2018.

²³ Vgl. Fanon 2018.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Hall 2018: 181.

²⁷ ebd.

sich abseits seiner nationalen Identität entwickelt. Statt dabei somit nach den Fragmenten einer Legende über das Selbst zu forschen, widmet er sich der Auseinandersetzung mit der Subversivität im Begriff der Identität. Beide Autoren beschreiben die Perspektive der leidenschaftlichen Suche in einer vorkolonialen Zeit als nachvollziehbar im Anblick der ‚kolonialen Erfahrung‘. Für Hall ist dabei eindrücklich inwiefern Identität, in Bezug auf Diaspora und in Bezug auf die Erfahrung der kolonialen Unterdrückung in einem prozesshaften Charakter betrachtet werden muss. Als brüchige Nahtstelle wird sie bei Hall verstanden und eröffnet so Wege, die eigene Erfahrung und Perspektive aufgrund der kolonialen Unterdrückung nicht zu spielen oder nachzuahmen, sondern sie zu artikulieren und Identität als eine *Produktion* zu betrachten. In ihrer Heterogenität, entgegen einer Naturalisierung, schreibt Hall:

Statt Identität als eine schon vollendete Tatsache zu begreifen, die erst danach durch neue kulturelle Praktiken repräsentiert wird, sollten wir uns vielleicht Identität als eine ‚Produktion‘ vorstellen, die niemals vollendet ist, sich immer in einem Prozess befindet, und immer innerhalb – nicht außerhalb – der Repräsentation konstituiert wird.²⁸

Darin beschreibt Hall eine Perspektive, welche aus zwei verschiedenen Blickwinkeln gelesen und diskutiert werden kann. Wie auch bei Fanon ist die bereits angesprochene Ambivalenz ein durchdringendes Motiv der theoretischen Auseinandersetzungen mit der Dekolonisation sowie der Suche nach der kulturellen Identität in der postkolonialen Welt. Die Ambivalenz als solche begleitet die beiden Theoretiker ebenfalls als Idee für die Bildung einer theoretischen Grundannahme weiter. Anstatt eine Grundlage als solche zu manifestieren, durch welche das kolonialisierte und marginalisierte Subjekt sich selbst sehen und finden kann, wird die Ambivalenz zu einer fragmentarischen Betrachtung, durch welche sich Diskurse und Praxis ineinander vernähen. Identität ist darin eine spontane und immer im Prozess zu begreifende Tatsache, durch welche Ausgangspunkte und Geschichten in „Brüchen und Diskontinuitäten“²⁹ beschrieben werden können. In ihr findet sich die Identität wieder als eine Produktion, welche Erfahrung und leben *materialisiert*. Der traumatische Charakter der kolonialen Erfahrung, wie es Hall nennt, kann in dieser Perspektive erst vollständig begriffen werden.³⁰

In der Ambivalenz findet sich ebenfalls die Betrachtung über die Erfahrung der Diaspora als solche wieder. Es ist ein Thema, welches entlang vieler Konzepte beschrieben und analysiert wurde. Halls Brüchen und Diskontinuitäten finden auch hierin wieder ihren Ausdruck. Wenn somit das kolonialisierte Subjekt der Diaspora als – mit Fanon gesprochen – „Mensch ohne Ufer“ oder „Nicht-Verwurzelt“ verstanden wird, gilt dies einer Zuschreibung, welche die diasporale Erfahrung

²⁸ Ebd.: 26.

²⁹ Ebd.: 29.

³⁰ Vgl. ebd.

nicht greifen kann.³¹ Statt somit die Verwurzelung beziehungsweise den Ursprung zu suchen und darin eine Fixierung zu finden, versteht Hall auch hier die Einnahme der Ambivalenz, der Brüche und Diskontinuitäten als eine Form der *Positionierung*, welche in der Produktion der kulturellen Identität zu finden ist:

Die Vergangenheit spricht weiterhin zu uns. Doch da unsere Beziehung zu ihr, wie die Beziehung des Kindes zur Mutter, immer schon eine ‚nach der Trennung‘ ist, spricht sie uns nicht als einfach faktische Vergangenheit an. [...] Kulturelle Identitäten sind die instabilen Identifikationspunkte und Nahtstellen, die innerhalb der Diskurse über Geschichte und Kultur gebildet werden. Kein Wesen, sondern eine *Positionierung*.³²

Diese Positionierungen, Verbindungen und Verknüpfungen, welche existieren und verschwinden können, die Raum geben können für neue und darin zeitweise alte überdenken und so in einem Prozess miteinanderweben und vernäht werden und sich manchmal auch auflösen, beschreiben ein grundsätzliches Verhältnis, welches durch staatenlose Subjekte in der Diaspora artikuliert werden kann und *innerhalb* der Repräsentation durch die visuellen Medien, wie den Film, ihr Medium der Produktion kultureller Identität bekommt. Das Vernähen verschiedener Positionierungen innerhalb einer Erfahrung von Unterdrückung und Repression ist dabei eine visuelle Herausforderung, welche am Werk von Ayşe Polat gesehen werden kann. Polat zählt seit den 1990er Jahren zu den wichtigsten Stimmen des sowohl deutschen als auch kurdischen Kinos. Ihr Werk zeichnet sich durch die große Heterogenität aus, in welcher die kurdisch-alevitische Filmemacherin kurdische, türkische, migrantische und deutsche Perspektiven artikuliert und produziert. Die Thematiken der Situation in der Türkei und Fragen der Widerständigkeit und Unterdrückung, vor allem von jungen Frauen, sind dabei wiederkehrende Aushandlungen und Perspektiven, die die Filmemacherin diskutiert.

Polats Werk zeichnet sich somit nicht durch die Bestimmung oder Vorkodierung verschiedener Inhalte durch die Bezeichnung als kurdisch, türkisch oder deutsch aus, sondern durch die zentrale Bedeutung der visuellen Ebene. Durch die gezielte Verwendung langsamer Aufnahmen und Standbildern in ihrem Film hebt sie die Visualität in den Vordergrund und die Konversation in den Hintergrund. Diese Techniken haben im kurdischen Film eine lange Historie, da das kurdische Kino durch die kontinuierliche Erfahrung der Unterdrückung und Zäsur Wege finden musste, zu *artikulieren*, ohne dabei zu *sprechen*. Bereits in Filmen wie *Yol* (1982) oder *Duvar* (1983) von Güney sehen wir mehr als wir hören. Auch auf der narrativen Ebene arbeitet Polat mit Auslassungen und dem Schweigen. Das Nicht-Benennen von beispielsweise Organisationen oder das gezielte Bestimmen und Einordnen verschiedener Situationen durch die deutschen Filmemacher_innen werden dabei gegenübergestellt und auf der visuellen Ebene artikuliert.

³¹ Fanon 2016: 185.

³² Hall 2018: 30.

5. Schluss

In dem vorliegenden Essay wurde das Kino staatenloser Diaspora anhand ausgewählter Beispiele besprochen. Der Fokus lag dabei auf den Entwicklungen in der kurdischen und palästinensischen Diaspora. Hierbei handelt es sich um ein großes Feld an verschiedenen Stilen, Anschlüssen und Kontexten, in denen die Filme entstanden sind. Es wurde dabei versucht, am Beispiel von Burnat, Güney, Sansour und Polat darzustellen, wie dekoloniale Praxis, Hinterfragungen und Ambivalenzen ihre Einflüsse in das Kino schaffen und dabei als fragmentarische Produktion kultureller Identität Prozesse der Subjektwerdung antreiben.

Hierfür wurde eine kleinere Auswahl aus dem Diskurs der post- und dekolonialen Studien verwendet, um theoretische Ansätze für den Diskurs um Visualität, kulturelle Identität und dekolonialer Praxis zu leisten. Anhand von den Schriften Fanons und Halls wurden dabei die Begrifflichkeiten entwickelt und dargestellt, inwiefern die ausgewählten Beispiele als dekolonial zu betrachten sind. Dabei wurde versucht, eine kritische Haltung einzunehmen zu filmischer Repräsentation und Prozessen der Internalisierung sowie dem Umgang mit ‚kolonialer Erfahrung‘.

Abschließend kann festgehalten werden, dass das Verhältnis aus Visualität und staatenloser Diaspora einen Ort der Aushandlung und Entfaltung darstellt, welcher die fragmentarische Produktion kultureller Identität in Abwesenheit eines dauerhaft gleichbleibenden Referenzrahmens in den Vordergrund nimmt. Darin können Möglichkeiten gesehen werden, postkoloniale Diskurse und Verhältnisse nachzuvollziehen und abseits des essentialistischen Blicks auf Kolonialisierte und Staatenlose, den prozesshaften Charakter der leidenschaftlichen Suche erfahrbar zu machen. Um somit auf das einführende Zitat aus *Schwarze Haut, weiße Masken* (2016) von Frantz Fanon einzugehen, bestehen die Zukunft und die Prozesse des ‚Findens‘ einer kulturellen Identität nicht in der Vergangenheit, die vorbestimmt ist vom Vorzeichen kolonialer Unterdrückung. Viel eher geht es um das Werden und die Ausdrucksformen und Mittel, welche dies ermöglichen. Statt eine Fixierung in den Vordergrund zu nehmen, wird die inhärente Ambivalenz zu einer Ressource, welche ihre Wege findet in verschiedenen Formen der Produktion von Identität. Der Film und die visuellen Medien stellen darin eine der wichtigsten Formen dar, um kulturelle Identitäten und Geschichten zu verhandeln. Sie dienen für die staatenlose Diaspora somit dem übergeordneten Ziel der Befreiung, welche lediglich die Solidarität mit dem Sein braucht, sich selbst im Werden verstehen zu können.

Literaturverzeichnis

- Al-Dabbagh, Abdulla (2015): „The Renaissance of Kurdish Cinema.“ In: *Film International Issue 74*, S. 70-84.
- Althusser, Louis (2011): *Für Marx*. Berlin: Suhrkamp.
- Baser, Bahar/Atlas, Duygu (2021): „Once A Diaspora, Always A Diaspora? The Ethnic, Cultural and Political Mobilization of Kurdistani Jews in Israel.“ In: *Politics, Religion and Ideology* 22.3-4, S. 302-328.
- Baser, Bahar/Swain, Ashok (2010): „Stateless Diaspora Groups and their Repertoires of Nationalist Activism in Host Countries.“ In: *Journal of International Relations* 8.1, S. 37-60.
- Dabashi, Hamid (2006): *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. London: Verso.
- Dabashi, Hamid (2019): *Europe and its Shadows. Coloniality After Empire*. London: Pluto Press.
- Eliassi, Barzoo (2021): *Narratives of Statelessness and Political Otherness: Kurdish and Palestinian Experiences*. Cham: Springer International Publishing.
- Fanon, Frantz (2018): *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fanon, Frantz (2016): *Schwarze Haut, weiße Masken*. Wien: Turia + Kant.
- Hall, Stuart (2018): „Kulturelle Identität und Diaspora.“ In: Mehlem, Ulrich/Koivisto, Juha (Hrsg.): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument Verlag, S. 26-43.
- Kaplan, E. Ann (1987): *Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze*. New York: Routledge.
- Kennedy, Tim (2007): *Cinema regarding nations. Re-imagining Armenia, Kurdish, and Palestinian National Identity in Films*. Reading: University of Reading.
- Kilomba, Grada (2008): *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast.
- Rabaka, Reiland (2015): *The Negritude Movement. W.E.B Du Bois, Leon Damas, Aime Cesaire, Leopold Senghor, Frantz Fanon, and the Evolution of an Insurgent Idea*. London: Lexington Books.
- Sadiyyah, Khaled (2013): „Science Fiction. An Interview with Larissa Sansour.“ In: *WTD Magazine* 4, S. 114-121.
- Said, Edward (1993a): *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
- Schmitz, Markus (2020): *Transgressive Truths and Flattering Lies The Poetics and Ethics of Anglophone Arab Representations*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Steyerl, Hito (2003): „Postkolonialismus und Biopolitik.“ In: Steyerl, Hito/Rogrzuez, Encarnación G. (Hrsg.): *Spricht die Subaltern deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast, S. 38-55.
- Viernes, Noah (2019): „Unresolved Subjects in the Cinema of Statelessness.“ In: *Review of Human Rights* 5.1, S. 1-17.

Medienverzeichnis

Bethlehem Bandolero. Dänemark 2004, Larissa Sansour, 5 Minuten.

Birth of a Nation. USA 1915, D. W. Griffith, 187 Minuten.

Duvar. Türkei und Frankreich 1983, Yilmaz Güney, 117 Minuten.

Five Broken Cameras. Palästina, Israel, Frankreich 2011, Emad Burnat und Guy Davidi, 94 Minuten.

Lola rennt. Deutschland 1998, Tom Tykwer, 81 Minuten.

Run Lara Run. Palästina 2008, Larissa Sansour, 2 Minuten.

Tatort. Deutschland 1970-, ARD/ Das Erste.

Türkisch für Anfänger. Deutschland 2006-2008, ARD/ Das Erste.

Yol. Schweiz 1982, Yilmaz Güney, 114 Minuten.