

# Frauen und Film

herausgegeben von  
Annette Brauerhoch  
Heike Klippel  
Gertrud Koch  
Renate Lippert  
Heide Schlüpmann

**Heft 67**  
**Migration**

## Inhalt

<i>Nanna Heidenreich</i> Editorial	5
<i>Eva Hohenberger</i> <b>Gezählte Menschen, geordnete Bilder</b> Harun Farockis AUFSTELLUNG und Jacques Rancières politische Kunst	11
<i>Jana König und Elisabeth Steffen</i> <b>Conflicted Copy – ein Streifzug durch das Filmprojekt MAUERN 2.0. MIGRANTISCHE UND ANTIRASSISTISCHE PERSPEKTIVEN AUF DEN MAUERFALL. GESTERN UND HEUTE</b>	25
<i>Maja Figge</i> <b>Zur visuellen Architektur weißer Angst: Wut als Medium der Kritik</b>	39
<i>Steffen Köhn</i> <b>Migrantische Medien – Medien der Migration</b>	53
<i>Maya Schweizer</i> <b>Ohne Titel, 2014 (Bildstrecke)</b>	67
<b>Denkt euch doch selbst was aus!</b> Ein Gespräch zwischen <i>Brigitta Kuster</i> und <i>Angela Melitopoulos</i> über Film und Migration	73
<i>Barbara Wolbert</i> <b>Deutschländersiedlungen?</b> Ein kulturanthropologischer Kommentar zu <i>Aysun Bademsoys</i> Dokumentarfilm AM RANDE DER STÄDTE (2006)	93
<b>Nachdenken über das Archiv – Notizen zu SEMRA ERTAN (2013)</b> Von <i>Cana Bilir-Meier</i>	107
<b>Eine Form migriert</b> Aneignung und Übersetzung in <i>Aykan Safoğlu</i> Essayfilm KIRIK BEYAZ LALELER (OFF-WHITE TULIPS, TR/D 2013). Ein Gespräch zwischen <i>Nanna Heidenreich</i> und <i>Aykan Safoğlu</i>	113
<b>»Macht bloß keine Filme über Migranten.«</b> Ein Interview von <i>Toby Ashraf</i> mit <i>Sema Poyraz</i>	125
<i>Cara Snyman &amp; Marie-Hélène Gutberlet</i> <b>Of Film In/On/And Movement – Vom Film In/Über/Und Bewegung – Vom Film In/Über/Und Bewegung</b>	137
<i>Sabine Schöbel</i> <b>Ein Vogel und kann fliegen. Nachruf auf Věra Chytilová (1929–2014)</b>	145
<i>Karola Gramann und Heide Schlüpmann</i> <b>Nachruf auf Rosi S.M. (1950–2015)</b>	149
<i>Heike Klippel und Heide Schlüpmann</i> <b>Nachruf auf Michel Leiner (7.5.1942–16.3.2014)</b>	150
<i>Ute Aurand</i> <b>Nachruf auf Maria Lang (11.7.1945–28.9.2014)</b>	153

## **Frauen und Film**

Redaktion für dieses Heft: Nanna Heidenreich  
Heft 67: Migration  
Umschlagentwurf: Michel Leiner †  
2016. Frauen und Film erscheint unregelmäßig.  
ISBN 978-3-86600-186-2

Interessierten (Nachwuchs-)Wissenschaftlerinnen bieten wir die Möglichkeit einer Gastherausgabe an. Ihre Anregungen senden Sie bitte an die Herausgeberinnen unter [info@frauenundfilm.de](mailto:info@frauenundfilm.de)

Redaktionsadresse:  
Stroemfeld Verlag  
D-60322 Frankfurt am Main, Holzhausenstr. 4, Fax 069/955226-24  
CH-4054 Basel, Altkircherstr. 17  
[info@stroemfeld.de](mailto:info@stroemfeld.de)

Abonnements-Bestellungen und Anzeigen an den Verlag erbeten.  
Unaufgefordert eingesandten Manuskripten und Briefen bitte einen frankierten Rückumschlag beifügen.  
Wir bitten darum, uns Informationen zu Veranstaltungen, Filmen, Publikationen etc. zuzuschicken.  
Copyright © 2016 by Stroemfeld Verlag  
Alle Rechte vorbehalten.  
Satz: Mirjam Loch, Frankfurt am Main

In dem von der BBC produzierten und in zahlreichen Ländern ausgestrahlten TV-Spielfilm *THE MARCH* (1990) von David Wheatley begibt sich die europäische Kommissarin für Entwicklungshilfe, Clare Fitzgerald (Juliet Stevenson) mit ihrem Kollegen auf den Weg zu dem vom charismatischen Isa El-Mahdi (Malick Bowens) angeführten Marsch nach Europa, der in einem Camp von Klimaflüchtlingen im Sudan seinen Anfang genommen hat und allmählich zu einem Marsch der Vielen anwächst. Als die beiden aus ihrem Jeep steigen, fällt Clare angesichts der Dynamik dieses Marsches der Vielen aus allen Wolken: »My god, it's a migration!« Dieser Film wurde 2015 im »Sommer der Migration« (andere nennen es Flüchtlingskrise<sup>1</sup>) von zahlreichen Fernseh- und Radiosendern wieder aus der Versenkung gekramt und als Zukunftsorakel oder politische Wettervorhersage aus der Vergangenheit zitiert und erneut in Szene gesetzt. Wie konnte der Drehbuchautor (William Nicholson) nur so visionär sein, und die heutigen »Migrationsströme« voraussehen, so die rahmende Frage der Journalistinnen und Journalisten. Die gegenwärtigen Bewegungen der Migration werden damit ähnlich eingeordnet wie die im Arsenal – Institut für Film und Videokunst in Berlin gebräuchliche Archivkategorie »WPD«, *war plötzlich da*.<sup>2</sup> Nur müsste im Falle der gegenwärtigen Verhandlungen von Migration von der Handhabung dieser Filmarchivkategorie gelernt werden. Wie im Archiv des Arsenaus sollte das Erstaunen – »WPD« – zur Selbstbefragung auffordern. So sagt die derzeit so gebräuchliche Perspektivierung von Migration als tsunamiartigem Ereignis etwas über den Moment des Erscheinens aus, und nichts über die Existenz der Sache an sich. *THE MARCH* wurde 1990 gedreht, also im Kontext der Schaffung jenes Schengen-/Dublin-Europas, das so gut wie alles dafür tut, Migration auf eine bestimmte Art und Weise unsichtbar zu machen, also zu illegalisieren, das heißt in einer bestimmten Form zu konfigurieren (auch im Bildraum) und gleichzeitig als Bewegung aus dem Wahrnehmungsraum durch Schaffung einer Art Pufferzone von aus- und vorgelagerten Grenzkontrollen (die Lager in Libyen beispielsweise) herauszuhalten. Damals wurde die vom Schweizer Bundesrat Eduard von Steiger 1942 lancierte Phrase von »Das Boot ist voll« wieder salonfähig gemacht. Auch heute ist diese angesichts der Tausenden von Toten im Mittelmeer nur als obszön zu bezeichnende Metapher wieder gängiges Zitatmaterial. Diese Art von Wettervorhersagen sind populär, denn sie sind stets ohne Blick in die Vergangenheit zu haben. Das Wetter von Morgen steht nie in Relation zu Gestern, letzter Woche, vor 15 Jahren oder gar noch früher. Geschichte wird abgeschnitten, um Zukunft vorzuenthalten. Dennoch: der Krieg in Syrien, der Zusammenbruch des libyschen Staats und damit der dortigen »Auffanglager« hat diese Schutzhülle der Wahrnehmung durchbrochen – und Migration als soziale und politische Bewegung sichtbar gemacht. Auch *THE MARCH* ist in diesem Sinne nicht nur Symptom einer bestimmten Konfiguration sondern zeigt auch die

Formierung eines Migrationsmarsches als politischer Bewegung, als »démocratie à venir« (Jacques Derrida).

Bilder spielen darin, wie Migration verhandelt wird, eine wesentliche Rolle: sie formatieren Migration, so Brigitta Kuster.<sup>3</sup> Die zahlreichen Dokumentarfilme, Fotografien, Fernsehbeiträge, Videoarbeiten und Spielfilme, die Migration zum Thema machen und sie inszenieren, bilden selbstverständlich nicht einfach vorfindliche Realität ab, die sie kommentieren; sie speisen sie in unser gesellschaftliches Imaginäres ein und damit in die politischen Aushandlungen von Migration. Den von der Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal lancierten Begriff der »Ästhetik der Migration« denken die beiden Organisatorinnen des mehrjährigen kuratorischen und Forschungsprojekts »Migration & Media«,<sup>4</sup> Sissy Helff und Marie-Hélène Gutberlet, dahingehend weiter, dass Migration sich als gestaltete Wahrnehmung materialisiert.<sup>5</sup> Für Bal ist mit der Ästhetik der Migration nicht nur die unhintergehbare fundamentale Transformation von Gesellschaften in Migrationsgesellschaften und die Transnationalisierung von Stadtraum und Alltag gemeint. Sie parallelisiert den lebensweltlichen Erfahrungsraum mit Video: Migration und Video teilen, so Bal, konstitutive Gemeinsamkeiten.<sup>6</sup> Migration als dringliches Thema unserer Zeit lasse sich daher vor allem mit Video durchdenken. Ähnlich haben schon Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato vor einigen Jahren Video als das Medium der Migration beschrieben.<sup>7</sup>

Migration läßt sich ganz konkret an Medien binden, sie bildet ein mediales Phänomen *avant la lettre*: »Gastarbeiter\_innen« in der BRD waren mit die ersten, die Videorecorder besaßen. Migrationsbewegungen sind auch so etwas wie Bewegungen einer medialen Avantgarde. Satellitenschüsseln zeugen ebenso von transnationaler – audiovisueller – Kommunikation<sup>8</sup> wie die Proliferation von *pirate cinema* oder von Datenpaketen, DivX & Co, die man ebenso als eine alternative Form der Filmdistribution bezeichnen kann.<sup>9</sup> Die vermeintlich »undokumentierten« gefährlichen Passagen über das Mittelmeer werden von Videoclips begleitet, mit Mobiltelefonen und kleinen Kameras aufgenommen, die ihren Eingang wiederum in Musikvideos finden und ein eigenes Genre begründet haben, Migrationsrouten werden mit Hilfe von GPS und Smartphones organisiert und vernetzt.<sup>10</sup>

Ohnehin teilt die Geschichte des Kinos Epistemologien und Ontologien mit denen der Migration, ein Aspekt, der durch die seit dem Ersten Weltkrieg gängige Verknüpfung von Kino und Nation zu einem »operative[n] Konzept«<sup>11</sup> ausgeblendet wurde. Die Betrachtung von Film unter dem Gesichtspunkt des Nationalen erweist sich als erstaunlich beständig – auch gegenwärtige Neuaushandlungen dessen, was globalisiertes Kino unter anderen technischen Vorzeichen sein kann, sind nicht frei davon. Auffällig ist zum Beispiel, dass Afrika als Kontinent (»Africa is not a country!«) für die diskursive Verfestigung einer behaupteten Nationalkinematografie erhalten muss und dass nur einzelne Kinophänomene wie Bollywood und das Hong Kong-Kino als transnationale Phänomene Eingang in die Filmgeschichtsschreibung gefunden haben. Migration, und Transnationalität, wird damit zum Sonderfall der Geschichte. Resi-

duen einer solchen Perspektive zeigen sich auch, wie Brigitta Kuster im hier abgedruckten Gespräch mit Angela Melitopoulos kritisch konstatiert, in dieser Ausgabe von »Frauen und Film«. So geht es hier beispielsweise nicht um die Filme, die in Migrant\_innenkinos<sup>12</sup> gesehen wurden bzw. werden: »Ich denke, es geht hier um ein symptomatisches Paradox, nämlich dass das, was die Mehrheitsgesellschaft Migrationsfilm nennt, ein Film sein muss, der für sie erkennbar Migration verhandelt und somit gewissermaßen in ihre Politiken und Diskurse um Migration hinein passen muss.«

Es geht darum, eine Herangehensweise kritisch in den Blick zu nehmen, die Migration als ›besonderes‹ Thema verhandelt, in der Einwanderung als die Ausnahme zum ›nationalen Normalfall‹ figuriert und als ›Problem‹ auf die Leinwand bzw. das »gesellschaftliche Display«<sup>13</sup> gebracht wird. So, wie der seltsame deutsche Neologismus des ›Migrationshintergrunds‹ scheinbar kein Ablaufdatum hat (wann findet sie statt, die Ankunft?<sup>14</sup>), so ist auch der Begriff der Migration kein unproblematischer. Er ›besondert‹ eine bestimmte Form der Mobilität und der transnationalen *conditio* (besonders deutlich in der Schaffung des Begriffs des ›Wirtschaftsflüchtlings‹), die Gegenstand von Kontroll- und Regulationspolitiken ist, von Ausschlüssen, prekären Verhältnissen, geopolitischen Ungleichgewichten und von Ausbeutung und Entrechtung. Von Migration zu sprechen, bedeutet daher auch immer, von Rassismus zu sprechen. Dass das Kino hierfür ein zentraler Aushandlungsort ist, haben auch frühere Ausgaben von »Frauen und Film« verhandelt (Heft 54/55 und Heft 60).

Die Dringlichkeit einer dezidiert politischen Perspektive auf den Nexus von Kino & Migration ist auch der Tatsache geschuldet, dass die dominante Form der Migration heute die illegalisierte Migration ist. Von Illegalisierung zu sprechen und nicht von illegaler oder undokumentierter Migration hebt hervor, dass es sich um einen Prozess der Entrechtung handelt. Dieser ist Kennzeichen des Migrationsregimes der EU, für das die Abkommen von Schengen und Dublin stehen und die jeder demokratischen Kontrolle entzogenen Entscheidungs- und Handlungsorgane wie die ›Grenzschutzagentur‹ Frontex. Dabei ist in diesem Kontext wichtig, sich stets der irreduziblen Eigendynamiken transnationaler Migration bewusst zu sein, die nicht einfach das Resultat (supra-)staatlicher Migrationspolitiken ist. Deren Maßnahmen zur Regulation sind vielmehr als Antworten auf die existierenden Bewegungen der Migration zu verstehen, als Versuch, die Kontrolle und die Definitionsmacht über diese Bewegungen zu gewinnen. Illegalisierte Migration spielt auch eine wesentliche Rolle in der Herausbildung postfordistischer – prekarisierter und flexibilisierter – Arbeitsverhältnisse in den industriellen ›Kernländern‹.<sup>15</sup> Nicht zuletzt deshalb wird hier Migration als politische und soziale Bewegung verstanden. Die Entrechtung, die Migration heute so zentral kennzeichnet, ist damit nicht einfach nur als Exklusion von der Sphäre des Rechts zu skandalisieren, sondern als fundamentales Problem der Rechts- und Demokratietheorie zu sehen. Der Zugang zu Rechten, der bislang so beständig an die (›richtige‹) nationale Zugehörigkeit geknüpft ist, wie Hannah Arendt bereits 1955 in »Der Niedergang des Nationalstaats und das Ende der Menschenrechte« ausgeführt hat,<sup>16</sup> kann nicht

einfach nur um bestimmte Bevölkerungsgruppen erweitert werden. Zu fragen wäre vielmehr, wie eine transnationale Bürger\_innenschaft aussehen kann.<sup>17</sup>

Die Problematik der Illegalisierung ist auch eine der Un/Sichtbarkeit. So ist Klandestinität die notwendige Bedingung illegalisierter Migration, gleichzeitig ist diese von massiven Visualisierungen begleitet: von den in EURODAC gespeicherten Fingerabdrücken bis zu den Satellitenaufnahmen der Boote im Mittelmeer, von aktivistischen Versuchen der Nutzbarmachungen der visuellen Grenzkontrolltechnologien bei »Watch The Med«<sup>18</sup>, oder den Harraga-YouTube Videos. Illegalisierte Migration als Form der Entrechtung bedeutet damit auch einen Kampf um Repräsentation: nicht im klassischen Sinne als Kampf um die richtige, die angemessene Darstellung. Vielmehr verlangt die Verschränkung von Bürgerschaft und politischer Repräsentation mit Staatsangehörigkeit, wie die aktuellen Kämpfe der *Refugees* überall in Europa in aller Dringlichkeit bezeugen, die notwendige Suche nach anderen Formen der Repräsentation, in jedem der Wortsinne: als politische Vertretung *und* Vorstellung *und* Darstellung. Das Kino ist in diesem Sinne – auch in seinen delokalisierten digitalen Varianten – weiterhin ein notwendiger Ort für die Aushandlungen des Politischen.

Diese Erkenntnisse sind Ausgangspunkt des vorliegenden Hefts. Das zugleich an einem hierzulande vergleichsweise eher noch jungen Phänomen ansetzt: innerhalb des letzten Jahrzehnts ist Migration im deutschsprachigen Raum (endlich) zu einem bevorzugten Thema in experimentellen, installativen und videokünstlerischen Arbeiten geworden. Zuvor war das Feld – bis auf wenige Ausnahmen, wie Angela Melitopoulos wegweisende Videoarbeit *PASSING DRAMA* (D 1999) – vor allem von Spiel- und Dokumentarfilmen (und Fernsehproduktionen) bestimmt.

Nach Jahrzehnten, in denen Migration überhaupt erst mit Hilfe von Spielfilmen zu einem Teil des ›Geschichtsraumes Deutschland‹ werden konnte (einem Land, das sich bis vor Kurzem noch des Neologismus des ›Nichteinwanderungslandes‹ zur Selbstverständigung bedient und Migration daher aus der offiziellen Historiographie ausgeblendet hat) ist es nun wichtig, Migration als Weise des Denkens und der Wahrnehmung zu verhandeln. Wenn Bilder Migration formatieren, dann ist in Filmen und Videos die Möglichkeit einer radikalen Neuverhandlung von Subjektivitäten, von Repräsentation, von Ästhetik und Aisthesis, von Erzählungen, von Gemeinschaft enthalten, die aus den Bewegungen der Migration – auch und gerade als politischer Bewegung verstanden – hervorgeht. Migration ist in diesem Sinne eine Perspektive, die es – nicht nur im Kino – einzunehmen gilt.

- 1 Kasperek, Bernd und Speer, Marc: Of Hope. Ungarn und der lange Sommer der Migration. In: <http://bordermonitoring.eu/ungarn/2015/09/of-hope/>; zuletzt aufgerufen am 3.3.2016.
- 2 »Wie andere Archive sind auch Filmarchive Bewahrer von Dokumenten einer historischen Zeit. Das den Objekten Gemeinsame beschreibt den Sammlungsauftrag, der dem Archiv zugrunde liegt, und anhand dessen es beurteilt wird. Was jedoch, wenn es einen solchen Ursprung nicht gibt? Wenn das einzige dokumentierte Sammlungskriterium, das auch nur auf sehr wenige Filme zutrifft, das Kürzel »WPD« (War plötzlich da) trägt? Wo kam es her? Warum ist es geblieben? Wie hat es sich verändert? Was wie ein zufallsgesteuertes Prinzip klingt, ist in Wahrheit ein augenzwinkernder Hinweis auf ein grundlegendes Archivverständnis: eine Ansammlung von Objekten, die sich in einem bestimmten Moment begegnet sind, aus Motiven heraus, die sich nur vermuten lassen. Ihre Narrative werden immer die Geschichten derer sein, die sie erzählen.« Stefanie Schulte Strathaus: What has happened to this film? Über das Projekt »Living Archive – Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart«. In: *performap* #5, <http://www.performap.de/map5/instabile-ordnung-en/what-has-happened-to-this-film>; zuletzt aufgerufen am 3.3.2016.
- 3 So hat das Brigitta Kuster 2007 in »Die Grenze filmen« auf den Punkt gebracht: »Inwiefern sind die zirkulierenden Bilder und Erzählungen »über Migration« unerlässliche Ressourcen, um »Migration« zu verstehen?« Kuster, Brigitta: Die Grenze Film. In: Dies. (Hrsg.): *Transit Migration: Turbulente Ränder*. Bielefeld 2007, S. 187-201; hier: S. 187.
- 4 <http://www.migrationandmedia.com/d-pub.htm>; zuletzt abgerufen am 2.11.2015.
- 5 Vgl. Gutberlet, Marie-Hélène; Helff, Sissy: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*. Bielefeld 2011, S. 9-17.
- 6 Vgl. Bal, Mieke; Hernández-Navarro; Miguel Ángel: 2MOVE: Video, Art, Migration. Murcia 2008.
- 7 Vgl. Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie*. Berlin 2002 und Melitopoulos, Angela: *Time-scapes. Die Logik des Satzes*. In: *Transversal*, Nr. 02, 2007, <http://eipcp.net/transversal/0107/melitopoulos/de>; zuletzt aufgerufen am 2.11.2015.
- 8 Bezeichnend ist hier auch die Bildauswahl des deutschen Kino-Marketingverbands, der 2008 eine Kampagne gegen das sogenannte Kinosterben mit einem Bild einer Hausfront mit zahlreichen Satellitenschüsseln versah: »Sauerei. Massenfilmhaltung in Deutschland« lautete der Slogan. Dass Satellitenschüsseln v.a. für migrantische Mediennutzung stehen, muss auch dem Verband klar gewesen sein. Dies zeigt sich auch in den zahlreichen Gerichtsverhandlungen um die Anbringung von Parabol-Fernsehantennen. Entgegen früherer Urteile u.a. von Amtsgerichten entschied das Bundesverfassungsgericht 2013, dass »Ausländern« bzw. »ethnischen Minderheiten« die Anbringung von Satellitenschüsseln auch dann erlaubt ist, wenn bereits ein Kabelanschluss besteht, damit diese spezielle Heimatsender empfangen können. Vgl. <http://www.derwesten.de/wohnen/zuwanderer-koennen-verbot-von-satelliten-schuesseln-umgehen-id7951450.html>; zuletzt abgerufen am 4.11.2014.
- 9 Siehe dazu auch Steyerl, Hito: *Politik des Archivs. Übersetzungen im Film*. In: *Transversal*, 03 2008, <http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/de>; zuletzt abgerufen am 4.11.2014.
- 10 Siehe u.a. Trimikliniotis, Nicos; Parsanoglu, Dimitris; Tsianos, Vassilis: *Mobile Commons, Migrant Digitalities and the Right to the City*. Basingstoke 2015.
- 11 Hediger, Vinzenz; Schneider, Alexandra: *Wie Zorro den Nationalismus erfand. Film, Kino und das Konzept der Nation*. In: Kaufmann, Vincent (Hrsg.): *Medien und Nation*. Bern 2004, S. 203-230; hier: S. 203.
- 12 Siehe dazu beispielsweise Nirmal Puwars Film (-recherche) *COVENTRY RITZ* (GB 2007); [http://www.bbc.co.uk/coventry/content/articles/2006/12/05/video\\_ritz\\_feature.shtml](http://www.bbc.co.uk/coventry/content/articles/2006/12/05/video_ritz_feature.shtml); zuletzt abgerufen am 8.11.2014.
- 13 Kuster, Brigitta: *Die Grenze Film*. A.a.O., S. 187.
- 14 Hier setzt der neu eingeführte Begriff des Postmigrantischen an, vgl. z.B.: Yildiz, Erol: *Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe*. In: *SWS-Rundschau*, Nr. 3, 2010, [http://www.sws-rundschau.at/html/archiv\\_heft.php?id=62](http://www.sws-rundschau.at/html/archiv_heft.php?id=62); zuletzt abgerufen am 7.11.2015.
- 15 Vgl. Willenbücher, Michael: *Das Scharnier der Macht – Der Illegalisierte als homo sacer des Postfordismus*. Berlin 2007.

- 16 Arendt, Hannah: Der Niedergang des Nationalstaats und das Ende der Menschenrechte. In: Dies.: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Frankfurt am Main 1955, S. 422-470.
- 17 Siehe dazu: Balibar, Étienne: Klassenkampf um die Demokratie? Zur historischen Dialektik von Demokratie und Bürgerschaft. In: Polar, Nr. 7, [http://www.polar-zeitschrift.de/polar\\_07.php?id=315](http://www.polar-zeitschrift.de/polar_07.php?id=315); zuletzt abgerufen am 2.11.2015.
- 18 <http://watchthemed.net/>; zuletzt abgerufen am 2.11.2015.
- 19 An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank Madeleine Bernstorff, deren Filmreihe »Ohneland oder Die andere Seite der anderen Seite/No(womans)

land or the other side of the other side – Filme von Immigrantinnen und Filmemacherinnen der 2. Generation/Films by women film makers and migrant women from the second generation«, im Rahmen von »...es kommt darauf an, sie zu verändern. Filme, Festivals, Feminismus« im Kino Arsenal im September 1997 wegweisend war für den Konnex von Migration und Kino (einen Fokus, den sie in anderen Filmprogrammen beständig weiter verfolgt hat), und die mir für diese Ausgabe sowohl Aykan Safoğlus Video KIRIK BEYAZ LALELER/OFF WHITE TULIPS empfahl und mich mit Cana Bilir-Meier und ihren Arbeiten in Verbindung brachte.