



„Wir reden drinnen weiter.“

Marion Biet

Sonnenaufgang in einer zunächst unbestimmten Landschaft, die sich im Verlauf als der Hamburger Flughafen entpuppt. Man sieht Umzäunungen und Landepisten, zwei Männer sitzen in einem Auto, der Motor läuft: Es sind der Regisseur Zacharias Zitouni und sein Vater, Mustapha. Im Halbprofil von seinem Sohn gefilmt, fragt dieser ihn nach seiner Vergangenheit. Reden fällt Mustapha schwer, denn „eigentlich [hat er] alles vergessen“. Mit dieser ersten Szene wird ein filmischer Raum eröffnet, in dem Erinnerung vermessen wird.

Die Suche nach dem Vergessenen nimmt bei Zacharias Zitouni die Form eines multiperspektivischen Films an, der zwischen teilnehmender Beobachtung und Found-Footage-Film/Homevideo oszilliert. Auch auf der Audiospur entfaltet sich eine Mehrstimmigkeit: Das Rascheln bei der Manipulation der Kamera, des Tonaufnahmegeräts und das Knistern des Vor- und Abspanns werden mit den Hintergrundgeräuschen der alltäglichen Aktivitäten und der Umgebung, wie zum Beispiel den Geräuschen der Flugzeuge bei Landung und Abflug, gemischt. Die alte Videokamera, die einst seinem Vater gehörte und mit der der Regisseur ihn jetzt bei der Arbeit filmt, fungiert dabei als fragiler Erinnerungsspeicher: Während die Archivbilder kurze Einblicke in das Familienglück im Urlaub in Algerien erlauben, flackern immer wieder Bilder der Gegenwart auf, in der Zitouni sich auf die Spuren der schwierigen Vergangenheit seines Vaters begibt. In der Materialität der kaputten Videokamera, die durch Bildstörungen als Medium sichtbar wird, tritt ihre Funktion als Speichermedium in den Vordergrund. Die Bildfehler verweisen buchstäblich auf das, was ausgelassen wird: auf das, was fehlt; auf die Komplexität und Ambiguität der Geschichte des Vaters.

Die Kamera als vererbter Gegenstand stellt gleichzeitig die Verbindung und die Trennung zwischen dem Regisseur und dem Vater dar. Der Sohn wird zum Erben der Kamera und ringt mit dem Vermächtnis dieses Apparats, was in der Auseinandersetzung des Regisseurs mit den fehlenden Bildern deutlich wird. Die fehlerhafte Materialität des Films kann als Symbol für die Gleichzeitigkeit von Aneignung der und Konfrontation mit den vorgefundenen Bildern und Narrativen der Familie verstanden werden. Der Film wird selbst zum Material der Auseinandersetzung mit der Geschichte, die sich auf verschiedene Arten und Weisen in die Bilder einschreibt. Sie erscheint in Form von Spuren der Zeit in der Technik, was sich in den vielfach wiederholten Selbstbildern Zacharias Zitounis beobachten lässt: Vom Kind, das

zusammen mit seinem Vater die Familie im Urlaub filmt, zum Filmregisseur, der die Akustik in Mustaphas Werkkantine vor der Kamera testet. Die Einschreibung in die Geschichte der Familie funktioniert also durch die Einschreibung in das filmische Medium, wie Zitouni es in dem Ankündigungstext für seinen Film formuliert: „Monate nach dem letzten Drehtag wird mir plötzlich klar, was ich mir selber nie eingestehen wollte oder konnte. Die Geschichte meiner Eltern ist genauso meine eigene.“

„first in first out“ erzählt vor allem von Aushandlungen: Ausgehandelt wird, wie Mustapha seine eigene Geschichte erzählt und wie Zacharias Zitouni die Geschichte seiner Eltern deutet. Gleichzeitig legt der Film auf seiner materiellen Ebene offen, wie er selbst zu diesem Erzählen und Deuten beiträgt. Die Bildfehler bezeichnen das Kippen des Verhältnisses zwischen Objekt und Subjekt der Beobachtung, zwischen Vater und Sohn, die sich als Beobachteter und Beobachtender immer wieder ablösen. Diese Bewegung aufnehmend, mäandert der Film immer wieder von der Beobachtung — der Familie in Algerien, des Vaters bei der Arbeit — zu einer subjektiven, kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Familiengeschichte.

Diese Kritik erfolgt zunächst durch die Erzählungen aus Mustaphas Leben von der Mutter, die nur über ihre Stimme aus dem Off präsent ist. Wirken diese Berichte dem Vergessen entgegen? Oder geht es um den Prozess des Erinnerns selbst? Die Mutter, deren Erinnerungen am deutlichsten zu sein scheinen, ist nur flüchtig auf den Archivbildern in Algerien zu erkennen und auf den Bildern der Gegenwart nirgendwo zu sehen. Liegt die Entscheidung des Regisseurs, seine Mutter nicht im Bild zu zeigen, daran, dass sie die Ereignisse „aus viel sichererer deutscher Perspektive“ mitbekommen hat, wie sie selbst sagt, und dass sie daher mit dem Blick der Beobachtenden spricht? Vielleicht geht es weniger um das Erinnern, als um die verschiedenen Arten und Weisen, wie und von wem eine Geschichte erzählt werden kann. Und auch darum, sich mit dieser komplizierten Geschichte zu konfrontieren. Die multiperspektivische Annäherung führt dazu, dass sich die Auseinandersetzung der Betrachter*innen mit der erzählten Geschichte immer wieder von der diskursiven auf die visuelle Ebene verlagert, von der Erzählung zur Dokumentation der Vergangenheit. Dazu gehört die visuelle Erkundung des Flughafens mit der Kamera, also jenes Ortes, an dem die Abschiebung Mustaphas stattgefunden hat und für andere Migrant*innen weiterhin stattfindet. Mit seiner gelben Weste führt Mustapha uns durch das kalte und oft nebelige Gelände des Hamburger Flughafens, während er sich seiner Arbeit widmet. Wir sehen, wie Flugzeuge be- und LKWs entladen werden, wie er sich ab und zu mit Kolleg*innen, unter denen auch Bundespolizist*innen sind, über die Arbeit unterhält. Die damit kontrastierenden Szenen im Auto verstärken ein Gefühl der Ortslosigkeit und Reglementierung, die für Transit-Orte — bzw. Nicht-Orte im Sinne von Marc Augé — charakteristisch sind, und die den Flughafen wie eine Reminiszenz an Mustaphas Vergangenheit erscheinen lassen. Am Horizont des Blicks durch die Windschutzscheibe tauchen immer wieder die Umzäunungen mit Stacheldraht auf.

„first in first out“ markiert eine Kritik an der deutschen Abschiebungspolitik. So könnte man auch den Filmtitel verstehen. Der Ausdruck „first in first out“, der im Film auf einem gelben Schild zu lesen ist, kommt aus der Warenwirtschaft und bezeichnet die Reihenfolge, in der die Waren gelagert und verbraucht werden müssen. Eine Anspielung auf die prekäre Situation der Gast- und Vertragsarbeiter*innen, die trotz ihrer Arbeitsleistungen abgeschoben werden.

Zitouni zeigt, dass die Vergangenheit seines Vaters nicht vergangen ist, sondern in die Gegenwart hinein immer wieder abgeschlossen wird. Dokumentieren wird dabei wörtlich genommen, denn es geht ganz konkret darum, die richtigen Dokumente vorzeigen zu können: Von den verschiedenen Preisen für Fertiggerichte und den Urkunden, die Mustapha seinem Sohn vorzeigt, während die Off-Stimme der Mutter den Kampf mit der Administration schildert, bis hin zum Personalausweis, auf den durch einen leichten Zoom plötzlich die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Solche komplexen Verschränkungen von Oral History, dem Dokumentieren einer zeitgenössischen Situation und der Repräsentation von Dokumenten im Wortsinn stellen die Eindeutigkeit der Deutungen der Geschichte des Vaters in Frage. Eine Szene bleibt dabei besonders in Erinnerung: In der Küche bereitet Mustapha mit einem Kollegen das Essen für die Flugpassagier*innen vor. Er beschreibt die Arbeitsschritte der Herstellung des dreigängigen Menüs. Nach einer langen Halbtotale, die an Kochshows erinnert, folgt eine Halbnahaufnahme auf Mustapha beim Kochen. Er erklärt: Das Essen sei für die Businessclass, bestellt aus Dänemark. Alle Bestecke müssen aus Plastik sein, weil es für „Asylanten“ sei, womit Mustapha das Risiko der Fremd- oder Selbstverletzung andeutet. Die Kamera bleibt zuerst ruhig, als müsste sie das Gesagte erstmal verdauen oder das Ende der Essenzubereitung abwarten. Plötzlich kommt Bewegung in das Bild, die Kamera läuft fort. Die Bildfehler werden stärker, während Zacharias Zitouni mit der Handkamera in Mustaphas Büro geht und mit hektischen Bewegungen nach einem Dokument sucht. In Großaufnahme erscheint, gerade lange genug, um lesbar zu sein, ein Bestellschein mit Datum (mit Leuchtstift markiert), Flugnummern und dem folgenden Satz: „I kindly ask you to cater the following deportation flight“.

Diese Szene veranschaulicht die fragende Haltung des Regisseurs gegenüber seinem Vater, die am Ende des Films vor dem Abspann weiter thematisiert wird. Diese letzte Szene, die wahrscheinlich der ersten des Films chronologisch vorausgeht, ist faszinierend: Auf das „Ich habe dich lieb“ des Vaters antwortet der Sohn mit der Frage: „Weißt du, warum ich diesen Film mache?“ Dieses letzte (bzw. erste) Gespräch führt weder zu einem Streit noch zu einer klaren Positionierung. Das Schlusswort: „Gut, dann reden wir drinnen weiter.“ Und damit öffnet sich der Film im figurativen sowie wörtlichen Sinn für eine Fortsetzung des Dialogs über die Grenzen des Films hinaus.