

# Migratorische Kultur und Prekarität am Beispiel des Films »Import Export«

---

Brigitte Hipfl

## EINLEITUNG

In dem Film »Import Export« (2007) des österreichischen Regisseurs Ulrich Seidl geht es um zwei parallel angelegte Geschichten, die einen facettenreichen Einblick in ein Phänomen geben, das Mieke Bal und Miguel Hernández-Navarro als »migratory culture« bezeichnen (Bal/Hernández-Navarro 2011). Mit diesem Begriff versuchen Bal und Hernández-Navarro deutlich zu machen, dass unsere gegenwärtige Kultur in einer umfassenden und grundlegenden Weise von Bewegung bestimmt ist. So ist Mobilität nicht nur etwas, das die Personen-gruppen, die üblicherweise als Migrant\_innen bezeichnet werden, kennzeichnet. Wir alle verspüren beispielsweise den Druck zur Mobilität und Flexibilität, der mit der Rhetorik des Neoliberalismus auf uns ausgeübt wird und kennen den hohen Stellenwert, der bewegten Bildern in unserer Kultur zukommt. Mit dem Begriff »migratory culture« soll zum Ausdruck gebracht werden, dass Bewegung nicht als eine Ausnahmeerscheinung in einer ansonsten stabilen Welt, sondern im Gegenteil, als elementarer Bestandteil der gegenwärtigen Welt zu verstehen ist (vgl. ebd.: 10). In Abgrenzung zum Paradigma des Reisens, das einer linear ausgerichteten Form von Bewegung entspricht, steht das Migratorische bei Bal/Hernández-Navarro für eine permanente, nicht-lineare und durch Widersprüchlichkeiten gekennzeichnete Bewegung, deren unzählige räumliche und zeitliche Koordinaten eine Fixierung unmöglich macht. Es ist jedoch gerade die Instabilität und Unsicherheit, die mit dem ständigen In-Bewegung-Sein verknüpft ist, die nach Bal/Hernández-Navarro ein politisches Potenzial beinhaltet. Denn »uncertain territories« (Boer 2006 zit. in ebd.: 11) können kleine Formen des Widerstands eröffnen, indem sie Wege und Möglichkeiten anbieten, den dominanten gesellschaftlichen Regimes der Kontrolle und Regulierung zu entkommen.

Kunst in ihren verschiedenen Varianten (wie z.B. Filme) eignet sich nach Bal/Hernández-Navarro besonders gut dafür, diese »uncertain territories«

nicht nur sichtbar, sondern den Zuschauer\_innen auch in einer Weise zugänglich zu machen, dass die darin thematisierten gesellschaftlichen Spannungen für sie erfahrbar werden. Dabei spielt die Art und Weise, wie die Inhalte dem Publikum nahegebracht und damit spürbar werden, eine zentrale Rolle. Bei Filmen ist dies etwa die je spezifische Ästhetik, mit der ein bestimmtes Wissen von der Welt nicht einfach nur repräsentiert, sondern in einer Weise verkörpert wird, sodass die Zuschauer\_innen in mehr oder weniger intensiver Weise angesprochen werden. Das Migratorische bezieht sich also auch auf Bewegungen, die bei den Zuschauer\_innen ausgelöst werden. Weiterhin bezieht es sich auf die damit zusammenhängende Instabilität, die durch Momente produktiver Spannung gekennzeichnet ist.

In diesem Beitrag wird der Film »Import Export« als ein Beispiel diskutiert, das Aspekte sichtbar machen kann, die in den vorherrschenden Diskussionen zu Migration ausgeblendet sind. In einem ersten Schritt wird auf die Arbeitsweise des Regisseurs Ulrich Seidl eingegangen, die eine von der Norm abweichende Sicht in den Blick bringt. Stefan Grisseman (2007: 88) charakterisiert Seidl als einen Regisseur, der Uneinsehbares enthüllen will. Im zweiten Schritt wird ein Thema diskutiert, das den gesamten Film durchzieht und für die oben angesprochene Unsicherheit und Instabilität zentral ist – Prekarität.

## 1. SEIDL'S »INDISKRETE ANTHROPOLOGIE DER MIGRATION«

Migration wird von Seidl in mehreren Filmen thematisiert, insbesondere in den beiden Dokumentarfilmen »Good News« (1990) und »Mit Verlust ist zu rechnen« (1992) sowie im Spielfilm »Import Export« (2007). Seidls Interesse an Migration beruht darauf, dass er, wie er selbst meint, immer schon »eine emotionale Nähe zu Minderheiten, die abseits der bürgerlichen Normalität stehen« gehabt und sich in seiner katholischen Erziehung selbst wie ein Außenseiter gefühlt habe (ebd.: 9). Die Filme Seidls sind von seiner Parteinahme für Ausgegrenzte und Marginalisierte bestimmt. Mit seiner Empathie für Osteuropa dekonstruiert Seidl die in der Öffentlichkeit vorherrschende, von der imperialistischen Vergangenheit gestützte Sichtweise der kulturellen und ökonomischen Überlegenheit Westeuropas gegenüber Osteuropa. »Der Osten hat mich immer interessiert. Ich finde dort viel Interessantes und Gutes und Tolles. Ich fühle mich dort wohl und kann in den Chor derer, die die ›Rückständigkeit‹ des Ostens verteufeln, nicht einstimmen.« (ebd.: 115-116) Seidl versteht unter Migration nicht bloß die gegenwärtig den öffentlichen Diskurs bestimmende, einseitige Bewegung von Ost nach West, sondern, wie in »Import Export«, auch die Bewegung von West nach Ost.

Die Art und Weise, wie Seidl das Thema Migration behandelt, bezeichnen Martin Brady und Helen Hughes als »indiskrete Anthropologie der Migration«

(Brady/Hughes 2011). Sie vergleichen Seidls Arbeitsweise mit der sogenannten »shared anthropology«, einer vom französischen Filmemacher Jean Rouch entwickelten Methode, mit der er die Lebensweise und die Rituale von Menschen in Afrika filmisch festgehalten hat. Anstelle des kolonialen Blicks auf die Menschen in Afrika hat Rouch die Inhalte gemeinsam mit den Protagonist\_innen des Films erarbeitet (vgl. ebd.: 215). Seidl arbeitet in seinen Filmen immer mit einer Kombination aus Laiendarsteller\_innen und professionellen Schauspieler\_innen, wobei die Laiendarsteller\_innen meist die Hauptrollen spielen. Dies ist auch in »Import Export« der Fall. So wird Olga von einer jungen Ukrainerin gespielt, die noch nie im Westen war. Seidl gibt den Schauspieler\_innen nur den großen Handlungsbogen vor, es gibt kein detailliertes Drehbuch, vielmehr werden die einzelnen Szenen beim Drehen gemeinsam entwickelt. Seidls Arbeitsweise ist offen angelegt, er beschreibt sie in einem Interview zu »Import Export« so: »Ich wollte einerseits, dass alles, was zufällig passiert, im Bild sein kann und gleichzeitig mit Schauspielern eine Handlung erzählen. [...] Ich suche es, auf diesem Grat zu wandern, dem Grat zwischen genauer Vorbereitung und dem Offenbleiben für das Unvorhersehbare.« (Schiefer 2006) Den realen Lebenserfahrungen der Laiendarsteller\_innen kommt große Bedeutung zu, sie spielen die Rollen ihres eigenen Lebens (vgl. Frey 2011: 189).

Seidls Filme, die alle sozialkritisch sind, zeichnen sich durch eine unkonventionelle Kinematographie aus, bei der die Grenzen zwischen Dokumentation und Spielfilm verwischen. Seidl bezeichnet seine Filme als artifizuell: »Ich nehme die Dinge, die passieren, also die Wirklichkeit, auf und bringe sie in einen Rahmen. Gleichzeitig versuche ich als Regisseur auch, die Dinge in Bewegung zu halten. [...] Es interessiert mich nicht, nur die Realität abzubilden, obwohl ich großen Wert auf Wirklichkeitsnähe und Authentizität lege.« (Brady/Hughes 2011: 222) Mit einem Wechsel zwischen mobiler Handkamera und statischer Kamera filmt Seidl Aspekte unseres Alltags, denen üblicherweise kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird (vgl. Frey 2011: 189). Die mobile Kamera wird genutzt, um die Erzählung voranzutreiben, während die langen, oft starr wirkenden, als Tableaus organisierten Bilder die Zuschauer\_innen zur Reflexion einladen (vgl. Kirchner 2009: 112). Seidls Arbeitsweise ist durch Spontaneität und Improvisation gekennzeichnet, er selbst bezeichnet sie als dokumentarisch, »mit einem Hang zur Inszenierung«. So ist es ihm wichtig, »die Kamera zwischen verschiedenen Standpunkten zirkulieren zu lassen, sie aufzustellen, ein Bild einzurichten, einzuschalten – und was passiert, passiert« (Der Standard 2004). Die Situationen, in denen dies praktiziert wird, sind jedoch lange vorbereitet und arrangiert.

Seidl ist es wichtig, »dass alles, was zufällig passiert, im Bild sein kann und gleichzeitig mit Schauspielern eine Handlung erzählen. [...] Ich suche es, auf diesem Grat zu wandern, auf dem Grat zwischen genauer Vorbereitung und dem Offenbleiben für das Unvorhersehbare« (Schiefer 2006).

Seidl versteht seine Filme als Interventionen in die vorherrschenden Diskurse und Sichtweisen. Er geht jedoch nicht so vor, dass er sagt, was gut oder schlecht ist. Seine Intention ist vielmehr, die Zuschauer\_innen zu verstören und zu irritieren, um sie auf diese Weise dazu zu bringen, sich selbst eine Meinung zu bilden: *»Ich weiß natürlich, dass man mit Filmen nicht die Welt verändern kann, aber was man natürlich kann, ist sozusagen die Zuschauer irritieren«*, meint Ulrich Seidl im Interview mit Sybille Dahrendorf (2013). In »Import Export« praktiziert Seidl dies etwa durch die Fokussierung auf die absurde, entwürdigende und ausgrenzende Umgangsweise mit marginalisierten Menschen in Österreich. Die daraus resultierenden, intensiven affektiven Erfahrungen können eine neue Perspektive für die Zuschauer\_innen eröffnen. Diese Vorgangsweise entspricht einer filmischen Praxis, die nach Patricia Pisters (2011: 188) für aktuelle Filme, die sich kritisch mit gegenwärtigen Strukturen der Ungleichheit und Ungerechtigkeit auseinandersetzen, charakteristisch ist und (in Anlehnung an Deleuze und Guattari) als mikropolitische Formen von Widerständigkeit bezeichnet werden kann. Im Zentrum stehen die Charaktere im Kontext ihrer vielfältigen Relationen, womit die Komplexität der darin involvierten Emotionen und Affekte aufgezeigt wird.

## 2. GEFÄHRDETES LEBEN, PREKÄRE LEBENSBEDINGUNGEN UND MIGRATION

In »Import Export« werden zwei parallele Geschichten erzählt, einmal die Geschichte der jungen ukrainischen Krankenschwester Olga, die ihr Glück in Österreich versucht. Die zweite Geschichte handelt vom jungen arbeitslosen Wiener Pauli, der sich ein besseres Leben im Osten erhofft. Die Anfangsszenen des Films, in denen die beiden, von Laien gespielten Hauptcharaktere eingeführt werden, zeigen triste Situationen: Wir sehen einmal eine kalte, wenig einladende Winterlandschaft, in der sich eine junge Frau mit angepressten Armen und warmer Mütze auf dem Kopf, ihren Weg durch ein unebenes, schneebedecktes Feld zu einer Bushaltestelle bahnt. Es schneit und im Hintergrund sieht man zuerst große, dicht aneinandergereihte Wohnblocks, dann eine graue Industrielandschaft mit rauchenden Schloten. »Snicne/Ukraine« ist im eingeblendeten Untertitel zu lesen. Danach wird Olga im kärglich ausgestatteten Krankenhaus in der Säuglingsabteilung gezeigt und später bei der Lohnauszahlung, bei der sie zum wiederholten Mal nur 30 Prozent ihres Lohns erhält. Pauli wird auf dem verlassenen Gelände einer Schottergrube beim Training für einen Job als Sicherheitswachmann gezeigt. Wir sehen eine Gruppe junger Männer, die von einem Trainer in rüder und demütigender Form Anweisungen zu verschiedenen anstrengenden Körperübungen erhalten. Eingebildet ist »Wien/Österreich«.

Mit Szenen wie diesen lenkt Seidl unsere Aufmerksamkeit auf etwas, das Judith Butler als Gefährdung und Gefährdetheit des Lebens diskutiert. Sie bezeichnet damit eine allgemeine Bedingung des Mensch-Seins (Butler 2010: 29), die sich bereits bei der Geburt zeigt und unser ganzes Leben bestehen bleibt: Das Überleben ist von einem sozialen Netz helfender Hände abhängig (vgl. ebd.: 22). Wir sind, so Butler (ebd.: 29), »von Anfang an soziale Wesen und von dem abhängig [...], was außerhalb unserer selbst liegt, von anderen, von Institutionen und von abgesicherten und sichernden Umwelten und [...] in diesem Sinne von Anfang an gefährdet«. In ihrem Plädoyer für eine umfassende und egalitäre Anerkennung dieses fundamentalen Gefährdetseins des Lebens fordert Butler, dass sich dies auf politischer Ebene in »Fragen wie der Gewährung von Zuflucht, in Fragen der Arbeitsmöglichkeiten, der Ernährung, der medizinischen Versorgung und des entsprechenden Rechtsstatus« zu konkretisieren hätte (ebd.: 20). Hier problematisiert Butler die gegenwärtig vorherrschende Praxis, wonach nur bestimmte Leben als gefährdet gelten, andere dagegen nicht. Welche Leben nun als gefährdet oder beschädigt wahrgenommen werden, hängt nach Butler davon ab, wie unsere Wahrnehmung durch die von den politischen Machtverhältnissen bestimmten Deutungsrahmen geleitet wird. So werden etwa in Österreich in den derzeit vorherrschenden öffentlichen Diskursen Migrant\_innen und Asylwerber\_innen bevorzugt als »Wirtschaftsflüchtlinge« und damit als lästige Konkurrenz und Bedrohung im knappen Arbeitsmarkt positioniert. Sie werden selten als in besonderem Maße gefährdete Gruppen gesehen, die unter den Effekten radikal ungleicher Wohlstandsverteilung zu leiden haben und deshalb in besonderem Maße zu schützen seien (vgl. ebd.: 34). Mit »Import Export« führt Seidl diesen Deutungsrahmen vor und zwar mit all den von Butler beschriebenen Konsequenzen, die sich z.B. darin zeigen, dass diese Gruppen aufgrund dieses Deutungsrahmens bereits als verloren und aufgegeben wahrgenommen und deshalb ausgebeutet werden (vgl. ebd.: 36). Gleichzeitig stellt Seidl in dem Film diesen Deutungsrahmen infrage, indem er das Gefährdetsein nicht nur auf eine Gruppe bezieht, sondern als etwas Existenzielles darstellt, das Leben im Allgemeinen ausmacht. Aber er macht in eindrucksvoller Weise auch deutlich, dass die daraus resultierende Prekarität unterschiedliche Gruppen unterschiedlich stark betrifft. Insbesondere am Beispiel von Olga zeigt sich die von Isabell Lorey (2012: 26) angesprochene »Rasterung und Aufteilung des Prekärseins in Ungleichheitsverhältnisse, die Hierarchisierung des Mit-Seins, die mit Prozessen des Othering einhergeht«.

Für Lorey ist Prekarität und Prekarisierung jedoch kein vorübergehender Zustand, sondern »eine neue Form von Regulierung und Macht« (Butler 2012: 7), die auf einem alles durchdringenden Gefühl von Unsicherheit beruht. Lorey argumentiert dafür, Prekarisierung nicht nur als Gefährdung und Bedrohung wahrzunehmen, sondern als eine neue Arena, in der neue Formen

der Ausbeutung mit der Sehnsucht nach neuen Formen von Arbeit und der Hoffnung auf ein besseres Leben aufeinandertreffen. Lorey, wie auch Luzenir Caixeta (o.J.), halten es deshalb für notwendig, die produktiven Seiten der Prekarisierung ernst zu nehmen – und zwar einerseits als Instrument der Regulierung und ökonomischen Ausbeutung, andererseits als unvorhersehbare und möglicherweise ermächtigende Formen der Subjektivierung. Denn »Prekarisierung bedeutet ein Leben mit dem Unvorhersehbaren, mit der Kontingenz«, wie Lorey (2012: 13) betont. Deshalb setzt sie sich für einen Zugang ein, der die Einzelnen nicht bloß als Opfer der schwierigen und unsicheren Lebensbedingungen positioniert, sondern das Augenmerk darauf richtet, wie sie mit dieser Situation umgehen und welche neuen Möglichkeiten des Lebens und Arbeitens sich dabei eröffnen.

In »Import Export« gibt es mehrere Szenen, in denen Prekarisierung thematisiert wird. Olga, die gemeinsam mit ihrem Baby, ihrer Mutter und ihrem Bruder in einem heruntergekommenen Wohnblock wohnt, in dem weder Heizung noch Fließwasser funktionieren, lebt unter bedrückenden Verhältnissen, in denen sie mit 30 Prozent des ihr zustehenden Arbeitslohns kaum ein Auskommen findet. Die Situation von Pauli ist nicht viel anders. Zwar ist das Wohnen bei ihm kein Problem, da er bei seiner Mutter und seinem Stiefvater lebt, aber er plagt sich damit ab, seinen am Bild hegemonialer Männlichkeit orientierten Idealvorstellungen – einen einem Mann angemessenen Job sowie viel Geld und eine Freundin zu haben – zu entsprechen. Nichts scheint bei ihm zu klappen: Nachdem er ein anstrengendes und entwürdigendes Training für Sicherheitswächter absolviert und seinen ersten Job angetreten hat, wird er von einer Gang junger Männer in herabwürdigender Weise attackiert und verliert den Job. Pauli hat nie Geld und muss ständig vor Bekannten flüchten, die Geld, das sie ihm geborgt hatten, zurückfordern. Seine Freundin gibt ihm den Laufpass, nachdem er bei ihr mit einem Kampfhund, den er nicht unter Kontrolle hat, auftaucht.

Die beiden Hauptprotagonist\_innen werden in unterschiedlichen Formen von Prekarität gezeigt, veranschaulichen gleichzeitig aber auch, dass soziale Unsicherheit nach Lorey konstitutiver Bestandteil unserer gegenwärtigen Verhältnisse ist. Im Fall von Olga ist es die bittere Armut und die triste Lebenssituation, ohne Perspektive auf eine Verbesserung. Bei Pauli ist es die Arbeitslosigkeit und die Tatsache, dass er seinen eigenen Ansprüchen nicht gerecht wird. Die beiden gehen unterschiedlich mit der Situation um, in der sie sich befinden. Olga sucht nach Auswegen, sie quittiert ihren Job als Krankenschwester und versucht es zuerst als Sexarbeiterin in einem Callcenter in der Ukraine, wo sie für ausländische Anrufer vor der Computer-Kamera posiert. Eine Freundin vermittelt Olga die Stelle einer Haushaltshilfe in einer österreichischen Mittelschichtfamilie und schließlich endet sie als Putzfrau in der Geriatrieabteilung eines Krankenhauses. All die verschiedenen Arbeiten von Olga gehören dem

Pflege- und Dienstleistungssektor an, einem durch Feminisierung gekennzeichneten Bereich, in dem der Großteil der Migrantinnen in Österreich beschäftigt ist. Diese Tätigkeiten sind Beispiele immaterieller, affektiver Arbeit, der nach Lazzarato (1998) sowie Hardt und Negri (2002) derzeit vorherrschenden Arbeitsform und Produktionsweise, die auf das Wohlfühl und körperliche Befinden anderer ausgerichtet ist. Ein interessanter Aspekt bei dieser Art von Arbeit ist, dass nie vorhersagbar ist, was sich dabei entwickelt. Denn wir wissen im Voraus nie, wozu Körper in der Lage sind, das heißt, wie Körper andere Körper affizieren und von anderen affiziert werden können (vgl. Hardt 2007). Hier kann es zu den weiter vorne schon von Lorey angesprochenen Momenten der Kontingenz kommen, in denen neue Assemblagen (d.h. neue Relationen und Verknüpfungen) von Arbeit und Leben emergieren, die sich nicht so einfach ökonomisch instrumentalisieren lassen, da sie eine Störung der bestehenden Situation darstellen. Dies kann in einer Ermächtigung der Arbeitenden resultieren, aber umgekehrt auch einen neuerlichen Zirkel der Dominierung auslösen, wenn dies von denen, welche die Migrant\_innen ausbeuten, zu sehr als Bedrohung der bestehenden Machtrelationen verstanden wird.

Im Fall von Olga gibt es im Film mehrere Situationen, in denen das Potenzial für Veränderung deutlich wird, das auf der Tatsache beruht, dass Körper andere Körper affizieren können und selbst affiziert werden. So wird Olga gezeigt, wie sie in ihrer Zeit als Haushaltshilfe mit den beiden Kindern im Schnee spielt und alle drei bei der gemeinsamen Schneeballschlacht viel Spaß miteinander haben. Dies ist ein Beispiel für eine neue Assemblage von Olga und den Kindern, die dadurch gekennzeichnet ist, dass die mit dem unterschiedlichen sozialen Status von Olga eingeführte Differenzierung zwischen Olga und den beiden Kindern nicht mehr besteht. Der Mutter der beiden Kinder, die diese Szene beobachtet, gefällt dies gar nicht und sie kündigt Olga ohne Angabe von Gründen. Auf diese Weise sichert sie sich ihre dominante Position gegenüber Olga und verhindert, dass es zu irgendwelchen Veränderungen in den Beziehungsrelationen kommt.

In der geriatrischen Abteilung, in der Olga später arbeitet, werden die hilflosen alten Menschen, die teilweise unter Demenz leiden, vom Pflegepersonal recht lieblos betreut. Die Patient\_innen sind in den großen, kalten, schmucklosen Krankensälen meist sich selbst überlassen und bewegen sich in ihren eigenen idiosynkratischen Welten, die in Bruchstücken von sich ständig wiederholenden Gesten, dem Rezitieren von Fragmenten aus Gedichten oder melodischen Mustern zum Ausdruck kommen. Olga verhält sich gegenüber den Patient\_innen mit mehr Verständnis und Zuwendung, woraus sich wieder neue Assemblagen – mit unterschiedlichen Folgen – entwickeln. So frisiert Olga beispielsweise das Haar einer älteren, dementen Patientin und wird darauf von der Krankenschwester mit der Aussage, dass es Olga als Putzfrau nicht

erlaubt sei, die Patient\_innen zu berühren, in harschem Ton zurechtgewiesen. Olgas menschlicher Umgang mit den Patient\_innen kann als Ausdruck von Solidarität mit einer Gruppe von Menschen verstanden werden, die sich, wie sie selbst, in einer prekären Situation befindet – völlig marginalisierte Objekte kalter, unmenschlicher Regulierungen. Mit kleinen, unauffälligen Handlungen und Gesten unterminiert Olga das durch Kontrolle und Unmenschlichkeit gekennzeichnete System, z.B. indem sie der Bitte eines Patienten nachkommt und ihm eine seiner Liebesspeisen besorgt oder ihn in den Pausenraum der Putzfrauen in den Keller mitnimmt und dort mit ihm zu ukrainischer Musik tanzt. Diese Szenen führen vor, wie Olga von den Patient\_innen affiziert wird und ihrerseits Intensität und Affekte in deren Leben bringt.

Seidl geht in »Import Export« auch auf das Thema Sexualität ein, das im Zusammenhang mit Migrantinnen aus Osteuropa im westlichen Teil Europas vor allem aus drei Perspektiven in der Öffentlichkeit diskutiert wird – als Bedrohung, als billiger käuflicher Sex, sowie als Phantasie von einer dem Mann stärker unterwürfigen Frau. Im Fall von Olga wird der erste und zweite Punkt im Film aufgegriffen. So sehen wir, wie Olga bei einer für die Patient\_innen der Geriatrie ausgerichteten Faschingsparty vom männlichen Pfleger zum Tanz aufgefordert und danach brutal von der Krankenschwester niedergeschlagen wird. Der Wutausbruch der Krankenschwester resultiert daraus, dass der Pfleger nicht sie, sondern Olga ausgewählt hatte, ein Beleg für die Krankenschwester, dass Frauen wie Olga die männlichen Sexualpartner von den österreichischen Frauen abziehen würden. Diese Szene veranschaulicht, worauf Forscher\_innen wie Rutvica Andrijasevic (2009: 390) hinweisen: Dass gerade die jüngste Migration von Frauen aus Osteuropa im Westen Ängste hinsichtlich der »unkontrollierten Sexualität« dieser Frauen ausgelöst haben. In »Import Export« wird Olga nur einmal explizit im sexuellen Kontext gezeigt. Und zwar nachdem sie ihre Arbeit im Krankenhaus in der Ukraine gekündigt und es als Sexarbeiterin versucht hat. Hier entspricht die filmische Repräsentation nicht dem vorherrschenden Diskurs, in dem eine Differenzierung zwischen Sexarbeit als einer von Frauen getroffenen Entscheidung für eine bestimmte Arbeit und erzwungener Prostitution vorgenommen wird. Dabei wird Sexarbeit den westlichen Frauen zugestanden, während die Frauen in Osteuropa als Opfer von Frauenhandel und erzwungener Prostitution gesehen werden. In »Import Export« wählt Olga Sexarbeit als einen möglichen Ausweg aus ihrer trostlosen und perspektivenlosen Situation. Trotz der herabwürdigenden Behandlung durch die ausländischen Sex-Anrufer gelingt es Olga, eine distanzierte Haltung einzunehmen. Dazu tragen zum einen die Verständigungsschwierigkeiten und die Differenz aufgrund der unterschiedlichen Sprachen bei, zum anderen die gegenseitige Unterstützung der dort beschäftigten Sexarbeiterinnen.

Bei Pauli spitzt sich die prekäre Situation nach dem missglückten Job als Sicherheitswachmann zu. Er wirkt orientierungslos und hängt nur herum, geplagt von seinen Schulden. Um die Schulden bei seinem Stiefvater abzuarbeiten, begleitet er ihn auf einer Fahrt nach Osteuropa, bei der er Geld bei den von ihm aufgestellten Bonbon- und Kaugummiautomaten einzieht und weitere Automaten aufstellt. Diese Reise durch die trostlosen, verarmten und heruntergekommenen Siedlungen in der Slowakei und der Ukraine konfrontiert Pauli gleichzeitig mit einer von seinem Stiefvater verkörperten Form von Männlichkeit, die in Anlehnung an Robert Connell (1998) als eine in niedrigeren Schichten vorkommende Variante von »transnational business masculinity« charakterisiert werden kann. Für Connell wird die aktuelle Form von hegemonialer Männlichkeit von denjenigen repräsentiert, die unter den gegenwärtigen Bedingungen globaler Ökonomie Kontrolle über die zentralen Einrichtungen haben. Und das sind die CEOs der großen, transnationalen Unternehmen. »Business masculinity« zeichnet sich nach Connell durch zunehmenden Egozentrismus, wenig Loyalität, ein immer geringer werdendes Verantwortungsgefühl gegenüber anderen sowie durch eine zunehmende Tendenz aus, Frauen in den sexuellen Beziehungen als Waren zu verstehen. Paulis Stiefvater Michael repräsentiert diese Form von Männlichkeit, allerdings auf der Ebene eines Ein-Mann-Unternehmers, der sich an den sozial Benachteiligten und Marginalisierten bereichert. Trotz der anstrengenden und teilweise unbequemen Fahrt liebt Michael seinen Job, vermittelt er ihm doch ein Gefühl von Überlegenheit und Macht. Dieses Gefühl wird allein schon aus der Tatsache gespeist, dass er als Westeuropäer in Länder wie die Slowakei und die Ukraine reist. Die unterprivilegierten Menschen, die er auf dieser Reise trifft, verbinden westliche Männer mit Geld und mit deren Wunsch, käuflichen Sex zu erwerben. Unterstützt wird Michaels Überlegenheitsgefühl durch die Art und Weise, wie er im Zusammenhang mit käuflichem Sex agiert. Sein Verhalten kann als eine Variante der Entwicklungen beschrieben werden, die Elizabeth Bernstein (2007) als das derzeit entstehende post-industrielle Paradigma des Sexgewerbes bezeichnet. Im Unterschied zur Moderne, in der Prostitution ein schnelles und relativ emotionsloses Tauschgeschäft war, werden in der post-industriellen Prostitution Emotionen und Affekte gekauft. In »Import Export« sucht Michael bei den Frauen, denen er auf der Fahrt durch die verarmten Teile Osteuropas begegnet, spezifische Emotionen. Michael nähert sich den Frauen nicht in der üblichen Haltung des Freiers, der sexuelle Dienstleistungen kaufen will. Er versucht, die Frauen mit seinem Charme zu gewinnen. Danach behandelt er sie aber als Objekte, mit denen er nach seinem Gutdünken verfahren kann. Ihm geht es dabei gar nicht um den Geschlechtsverkehr, sondern um eine Bestätigung seiner Männlichkeit durch die Beherrschung und Unterwerfung von Frauen. Für die Frauen handelt es sich jedoch bloß um ein ökonomisches Tauschgeschäft, auf das sie sich eingelassen haben. Pauli

weigert sich, die von seinem Stiefvater vorgeführte und ihm angebotene Position einzunehmen. Obwohl das im Film nicht weiter ausgeführt wird, könnte dies auch damit zusammenhängen, dass Paulis Mutter über einen sogenannten Migrationshintergrund aus einem osteuropäischen Land verfügt und Pauli sich mit den Menschen in Osteuropa sprachlich verständigen kann.

»Import Export« gibt den Zuschauer\_innen einen aufwühlenden Einblick in die komplexen, durch verschiedene Machtrelationen, Abhängigkeiten und Sehnsüchte bestimmten transnationalen, ökonomischen Beziehungen in einem von Prekarität bestimmten Kontext. Der Fokus liegt dabei auf der Mikroebene – anhand der Lebenssituationen der Protagonist\_innen wird uns vorgeführt, was unter »Prekarisierung der Existenz« zu verstehen ist und in welcher Weise Prekarität als hegemoniales Regime, regiert zu werden und uns selbst zu regieren, funktioniert. In gewisser Weise leistet Seidl mit »Import Export« ähnliche Arbeit wie die Precarias, eine Gruppe feministischer Aktivistinnen aus Madrid, die sich kritisch-politisch mit den gegenwärtigen prekären Verhältnissen auseinandersetzt (vgl. Lorey 2012: 117f.). Mit ihren Dérives, einer in Anlehnung an die Praxis der *dérive* der Situationist\_innen entwickelten Forschungspraxis, streifen sie in der Stadt herum und erforschen die Orte des prekarierten Alltags. Dies ist eine Möglichkeit, sowohl deutlich zu machen, wie Prekarität als neue Form von Macht und als neues Ausbeutungspotenzial funktioniert (vgl. Butler 2012: 8), als auch Ansatzpunkte für einen gemeinsamen Kampf gegen Prekarität und Prekarisierung zu finden (vgl. Lorey 2012: 119). Die Precarias sehen die Möglichkeit einer Veränderung vor allem in der Abkehr von der Logik der Sicherheit und der mit der Rhetorik des Neoliberalismus einhergehenden Fokussierung der Individualisierung. Es ist gerade die Akzeptanz von Furcht und Unsicherheit und das Bedürfnis nach Sicherheit, welche die Grundlage des Regulierungsregimes der Gegenwart bilden und uns für Ausbeutung anfällig machen. Wie Butler (2012: 8f.) betont, erfordert die Organisierung von »Sicherheit« unter neoliberalen Bedingungen Prekarität und führt sie gleichzeitig herbei. Es gilt, Prekarisierung als Prozess zu begreifen, der »Unsicherheit« als zentrale Sorge der Subjekte produziert und damit die Macht derjenigen stützt, »die über die Macht verfügen, wechselweise Linderung zu versprechen oder mit anhaltender Unsicherheit zu drohen« (ebd.: 9). Auf der Ebene der einzelnen Subjekte resultiert dies im privaten Risikomanagement, das darin besteht, »die eigene Lebensführung vorsorglich mittels Selbstdisziplinierung« (Lorey 2012: 122) zu kontrollieren. Ziel der Precaria bei der Erkundung des prekarierten Alltags ist die Generierung minoritärer Wissensformen aus den im Alltag praktizierten kleinen Taktiken der Verweigerung. Auf dieser Basis kann eine gemeinsame Orientierung im Kampf gegen Prekarität herausgearbeitet werden (vgl. ebd.: 117f.).

An den beiden Hauptpersonen Olga und Pauli werden die unterschiedlichen Dimensionen von Prekarität und Prekarisierung und die Ambivalenz von

Prekarisierung – »[s]ie ist Bedrohung und Zwang, und sie eröffnet zugleich neue Möglichkeiten des Lebens und Arbeitens« (ebd.: 13) – deutlich. Bei Pauli wird die Prekarisierung vor allem im Zusammenhang mit klassischer Erwerbsarbeit und Verschuldung thematisiert. Pauli wird beim Körpertraining gezeigt, das heißt bei einer der gegenwärtig sehr verbreiteten Praktiken der Selbsttechnologien, mit der er an der Herstellung eines für den Arbeitsmarkt fitten Körpers arbeitet. Allerdings währt seine Anstellung als Sicherheitswachmann nur sehr kurz, die Arbeitslosigkeit sowie sein chronischer Geldmangel und das er nicht in der Lage ist, den Rückforderungen des an ihn geborgten Geldes nachzukommen, bringen ihn in eine Situation grundlegender Existenzunsicherheit. Paulis Stimmung ähnelt stark der von Sighard Neckel (2008) beschriebenen resignativen Grundhaltung. Im Kontakt mit Menschen in noch prekäreren Situationen verändert sich dies und Pauli ergreift selbst Initiative.

Bei Olga zeigt sich am Beispiel der verschiedenen beruflichen Tätigkeiten einerseits der neue Kreislauf der Ausbeutung. Andererseits verkörpert Olga aber auch das Aufbegehren gegen diese ausbeuterischen Arbeitsverhältnisse und die Suche nach einem anderen Leben. Zwar erfährt auch sie Situationen, denen sie hilflos ausgeliefert ist (wie etwa als sie als Hauerbeiterin gekündigt wird), aber sie wird im Film durchweg als handlungsfähige Akteurin präsentiert, die sich dagegen wehrt, ausgebeutet und in stereotyper Weise positioniert zu werden. Der Film leistet damit etwas, das von den Precarias gefordert wird: Die Arbeit, die zunehmend von Migrant\_innen erbracht wird und die sie als Sorgearbeit bezeichnen – das sind konkret Haus-, Pflege-, Betreuungsarbeiten, aber auch Sexarbeit und die Arbeit in Callcentern – ins Zentrum zu rücken, aufzuwerten und auf diese Weise die bestehende Ordnung zu stören (Lorey 2012: 123). Die Precarias argumentieren, dass wir uns derzeit in einer »Sorgekrise« befinden, da die gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen Individualisierungsprozesse und Techniken der Selbstsorge zur (Re-)Produktion eines rentablen und produktiven Körpers forcieren. Damit bleiben kaum Kapazitäten für die Sorgetätigkeiten für andere Menschen, die auf Marginalisierte wie etwa Migrant\_innen abgeschoben werden. Die Arbeiten, die Olga verrichtet, fallen alle in die Kategorie der Sorgearbeit, die zugleich feminisierte Arbeit ist. Olga hat als Krankenschwester Säuglinge zu Beginn ihres Lebens und dann im Pflegeheim Menschen an ihrem Lebensende betreut, sie hat Sexarbeit und Hausarbeit gemacht. Die Szenen in der Geriatrie illustrieren besonders eindrucksvoll die Sorgekrise, sehen wir hier doch, dass die Rahmenbedingungen für eine würdevolle Betreuung alter, pflegebedürftiger Menschen nicht gegeben sind und die Arbeit, die dort geleistet wird, gesellschaftlich als geringwertig klassifiziert wird. An der abwertenden und ausschließenden Behandlung, die Olga seitens der Krankenschwester zuteil wird, sehen wir zudem auch das Machtgefälle und Herrschaftsverhältnis, das innerhalb dieses insgesamt gesellschaftlich nicht wertgeschätzten Arbeitsfeldes gegenüber den

noch stärker Prekarisierten wirksam wird (vgl. zur Hausarbeit Gutiérrez Rodríguez 2011: 222).

Gleichzeitig kann es aber bei Sorgearbeit gerade dadurch, dass Affekte, d.h. »unmittelbare körperliche (Re-)Aktionen auf Energien, Empfindungen und Intensitäten« (Gutiérrez Rodríguez 2011: 218), bei ihr eine so große Rolle spielen, zu einer Aufhebung von Hierarchien und Differenzen kommen. Die oben angesprochene Assemblage von Olga und den beiden Kindern ist ein Beispiel dafür. Die Precarias würden in ihren kritisch-politischen Interventionen noch einen Schritt weitergehen und nach dem suchen, was sich aus den Begegnungen und dem Austausch mit anderen Prekarisierten als gemeinsame Orientierung für einen Kampf um Veränderung entwickelt. Der Film »Import Export« überlässt dies den Zuschauer\_innen, er macht jedoch die Sorgearbeiten und die in ihnen stattfindenden Konflikte, Verweigerungen und Widerstände sichtbar.

Insgesamt illustriert »Import Export«, dass Bewegung und migratorische Kultur generell von Momenten der Kontingenz gekennzeichnet ist, in denen historisch spezifische Relationen und Positionierungen zum Tragen kommen und sich gleichzeitig neue Formen des Lebens entwickeln. Die Schlusszenen des Films – wir sehen Pauli als Autostopper in Osteuropa und Olga, die mit anderen Putzfrauen im Aufenthaltsraum um einen Tisch sitzt, alle reden und lachen – veranschaulichen die für migratorische Kultur charakteristische Offenheit und die damit verknüpften Möglichkeiten.

## LITERATUR

- Andrijasevic, Rutvika 2009: »Sex on the move: Gender, subjectivity and differential inclusion«, in: *Subjectivity* 29, 389-406.
- Bal, Mieke/Hernández-Navarro, Miguel A. 2011: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture*, Amsterdam/New York, 9-20.
- Bernstein, Elizabeth 2007: *Temporarily Yours: Intimacy, Authenticity, and the Commerce of Sex*, Chicago.
- Brady, Martin/Hughes, Helen 2011: »Import and Export: Ulrich Seidl's Indiscreet Anthropology of Migration«, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.): *New Austrian Film*, New York/Oxford, 207-224.
- Butler, Judith 2010: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt/New York.
- Butler, Judith 2012: »Vorwort«, in: Isabell Lorey: *Die Regierung der Prekären*, Wien/Berlin, 7-11.
- Caixeta, Luzenir 2011: »»Wir sind prekär aber revolutionär.« Widerstandsstrategien von Migrantinnen«, in: *grundrisse. zeitschrift für linke theorie &*

- debatte, Nr. 38, 32-37, [www.grundrisse.net/grundrisse38/wir\\_sind\\_prekaer\\_aber\\_revolutionaer.htm](http://www.grundrisse.net/grundrisse38/wir_sind_prekaer_aber_revolutionaer.htm) (abgerufen am 15.03.2012).
- Connell, Robert 1998: »Masculinities and Globalization«, in: *Men and Masculinities*, H. 1, Nr. 1, 3-23.
- Dahrendorf, Sybille 2013: Der Filmregisseur Ulrich Seidl, [www.arte.tv/de/der-filmregisseur-ulrich-seidl/7245962,CmC=7245920.html](http://www.arte.tv/de/der-filmregisseur-ulrich-seidl/7245962,CmC=7245920.html) (abgerufen am 13.02.2013).
- Frey, Mattias 2011: »The Possibility of Desire in a Conformist World: The Cinema of Ulrich Seidl«, in: Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck (Hg.): *New Austrian Film*, New York/Oxford, 189-198.
- Grissemann, Stefan 2007: *Sündenfall: Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*, Wien.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación 2011: »Politiken der Affekte. Transversale Konvivialität«, in: Jörg Huber/Roberto Nigro/Gerald Raunig (Hg.): *Inventionen*, Zürich, 214-229.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio 2002: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt a.M.
- Hardt, Michael 2007: Foreword: »What Affects Are Good For«, in: Patricia Ticineto Clough/Jean Halley (Hg.): *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham/London, ix – xiii.
- Kirchner, Andreas 2009: »Von der Leidenschaft, Bilder zu zeigen, die man so noch nicht gesehen hat. Die 11. Marburger Kameragespräche mit dem Träger des Marburger Kamerapreises 2009 Wolfgang Thaler«, in: *MEDIENwissenschaft*, H. 2, 109-114.
- Lazzarto, Maurizio 1998: »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter Bedingungen des Postfordismus«, in: Thomas Atzert (Hg.): *Umher-schweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin, 39-52.
- Lorey, Isabell 2012: *Die Regierung der Prekären*, Wien/Berlin.
- Neckel, Sighard 2008: Die gefühlte Unterschicht. Archiv der Online-Zeitung der Universität Wien, [www.dieuniversitaet-online.at/personalia/beitrag/news/die-gefuhlte-unterschicht/297.html](http://www.dieuniversitaet-online.at/personalia/beitrag/news/die-gefuhlte-unterschicht/297.html) (abgerufen am 15.05.2012).
- Pisters, Patricia 2011: »The Mosaic Film: Nomadic Style and Politics in Transnational Media Culture«, in: Mieke Bal/Miguel A. Hernández-Navarro (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture*, Amsterdam/New York, 175-190.
- Schiefer, Karin 2006: Import/Export: Ein Interview mit Ulrich Seidl. Austrian Film Commission, [http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&tid=1158748426670&artikel\\_id=14498](http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&tid=1158748426670&artikel_id=14498) (abgerufen am 20.04.2012).
- Der Standard (ohne Autor) 2004: »Regisseur Ulrich Seidl im Interview«, in: *Der Standard* vom 15.01.2002, <http://derstandard.at/834266/Regisseur-Ulrich-Seidl-im-Interview> (abgerufen am 20.04.2012).

