

Kolonialklischee trifft Realdystopie

Aufbruch ins Ungewisse (2017) als ›afrikanisierter Heimatfilm‹ mit fehlgeleiteter Sympathienlenkung

Barbara Bollig

Abstract

For many countries, particularly in Central Europe, the past years have been defined by the arrival of a large number of refugees who made their life-threatening journey across the Mediterranean. At the same time, Germany, for example, is witnessing the rise of parties with conservative and nationalist platforms drawing on the media coverage of the so-called ›refugee crisis‹ to mobilize their followers and stir up xenophobic sentiments. One attempt to counteract and overcome these and to arouse empathy for refugees is the TV movie »Aufbruch ins Ungewisse« [»Into the Unknown«] (2017). In a reversal of roles, it follows a German family who flee the country to seek refuge in South Africa. However, by implementing clumsy dialogue structures and colonial stereotypes established in colonial literatures and perpetuated by what has come to be known as the subgenre of so-called ›Africanized heimat films‹, the movie permanently disrupts the development of empathies towards the refugees.

Title: Colonial Clichés and Realist Dystopia – »Aufbruch ins Ungewisse« (2017) as ›Africanized heimat film‹ misguiding sympathies

Keywords: refugee crisis; dystopia; colonial stereotypes; empathies; heimat film

Die Anerkennung ›fremder‹ Menschen in der eigenen Kultur bzw. allein die offene Auseinandersetzung mit ›dem Anderen‹ stellt seit jeher ein produktives Thema literarischen Schaffens und literaturwissenschaftlicher Forschung dar und ist in überlieferten Texten der Antike ebenso immanent wie in populärkulturellen Diskursen der heutigen Zeit. Wo besonders im Zusammenhang mit der sogenannten ›Flüchtlingskrise‹ der vergangenen Jahre wieder vermehrt rechtsextreme Hetze, denunzierende Tropen und ambig konnotierte Termini wie dem der ›Boatpeople‹ popularisiert und Geflüchtete dämonisiert werden, finden andere (filmische) Medien teils divergierende Herangehensweisen. Am 5. Februar 2018 veröffentlicht-

te die Zeit unter dem Titel Ein rassistisches Weltbild in Endlosschleife eine Aus-einandersetzung mit sog. »afrikanisierten Heimatfilmen« und stellte dabei heraus, es handle sich bei diesem »Genre« um eines, welches »neokoloniale Sehnsüchte in exotischem Umfeld aus[breite].« (Grobner 2018: o.S.) Diese Sehnsüchte sind äquivalent zu jenen, die auch zahlreiche (weiße) Protagonist*innen in der Literatur immer wieder ins romantisierte »Herz der Finsternis« führen: Flucht vor dem eigenen Leben, Fernweh, Sehnsucht nach etwas oder jemand »Anderem«, die Idee von naver Selbstverwirklichung. Die jeweiligen Länder Afrikas dienen hierbei als Kulisse für die Entwicklung der Protagonist*innen, werden in kolonialistischer Manier als sich zu eigen zu machendes Umfeld präsentiert und bieten, bestenfalls, so will man sagen, der Hauptfigur eine Liaison mit einer*m Ortskundigen als Grund, dort zu verweilen.

Demgegenüber steht scheinbar der am 14. Februar 2018 ausgestrahlte Fernsehfilm *Aufbruch ins Ungewisse* (Wessel 2017), in dem es zwar auch Europäer*innen nach Afrika verschlägt, Rollen- und Machtverhältnisse jedoch umgekehrt werden. Als Geflüchtete landen die Menschen auf Booten, im Meer, an Stränden – medienwirksame Bilder der »Flüchtlingswelle« der letzten Jahre werden reproduziert – und schließlich in afrikanischen Flüchtlingsheimen, deren Zustände an den »Dschungel von Calais« erinnern. Identitätsverlust, unmenschliche Zustände, Willkür und Korruption dominieren die Erfahrungen der Geflüchteten. Was hingegen nicht funktioniert, ist die Empathienlenkung auf die Hauptfiguren des Films: Entgegen der Erwartung, die Zuschauer*innen bemitleideten die Geflüchteten, schürt der Film mit seiner Repräsentation ein negatives Afrikabild und verändert auch den Stellenwert der hier europäischen »Boatpeople« nicht – ein Sentiment, welches sich nicht nur aktuell in diversen Nationen wiederzufinden scheint, sondern das spannenderweise in Bezug auf deutsche Geflüchtete bspw. bereits 1709 in einem Zeitungsbeitrag Daniel Defoes¹ in London erwähnt wird.

Betrachtet man das Programm deutscher öffentlich-rechtlicher Sender, fällt insbesondere auf, dass die Abendunterhaltung, neben Polizeiserien, stark von kitschigen Heimatfilmen und Familiendramen à la *Die Versöhnung* (Kreinsen 2008) im Bayerischen oder *Traumschiff*-Episoden geprägt ist. Gemeinsam ist diesen Titeln der Fokus auf traumhafte Orte als Kulisse zwischenmenschlicher Beziehungsdramen und die damit einhergehende Marginalisierung der Ortsansässigen zugunsten der oftmals auswärtigen Hauptfiguren. Diversität findet sich hier wenig und wird auch durch das Verlegen der Filmhandlung von den Alpen ans andere Ende Deutschlands oder aber, wie häufig geschehen, an eines der vielen klischeebefüllten »anderen Enden der Welt« nicht geschaffen. Fernsehdramen wie *Die weiße Massai* (Huntgeburth 2005), *Afrika, mon amour* (Rola 2007) oder *Jenseits von Afrika*

1 Vgl. Defoes Frage: »What shall we do with them?«, rezipiert von Staas (2016): »Wohin mit all diesen Deutschen?«

(Pollack 1985) stellen in vielerlei Hinsicht das dar, was Grobner unlängst als ›afrikanisierten Heimatfilm‹ (vgl. Grobner 2018: o.S.) bezeichnete. Der Feuilletonist vertritt die weitreichend stimmige These, das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen habe mit Filmen wie den oben genannten ein eigenes Genre erschaffen. Dieses ist jedoch keineswegs unproblematisch: In diesen seit den 1980er-Jahren immer wiederkehrenden Filmen wimmelt es auch 2018 von eben jenen Stereotypen und Klischees, die uns auch in Kolonialliteratur und neokolonialistischen Texten begleiten. Das Schema F sieht vor, dass eine weiße deutsche Titelfigur (egal welchen Geschlechts) aufgrund einer Krise in Familien-, Geschäfts- oder Liebesleben dazu gezwungen wird oder sich dazu gezwungen sieht, Deutschland zu verlassen und nach Selbstverwirklichung in einem afrikanischen Land zu streben. Nicht selten wird hierbei wenig differenziert zwischen verschiedenen afrikanischen Staaten, in denen die Handlung stattfindet. Afrika als Kollektiv und Fetisch wird hierbei erhoben zu einer erotischen Projektionsfläche, einem Abenteuerspielplatz, einer Bühne für humanitäres Engagement und dergleichen mehr. Wie zufällig findet die Titelfigur vor dieser Kulisse eben eines Landkrankenhauses, einer Farm, oder einer Forschungsstation die große Liebe, berufliche Erfüllung oder beides und noch mehr. In ihrer strukturellen Einfachheit, absehbaren Handlung und in der Ignoranz von psychologischer Tiefe der Figuren, historischer Zusammenhänge in der bildlichen Darstellung oder szenischen Ausarbeitung erinnern die Filme an Groschenromane; ähnlich den Filmen der Nachkriegszeit wird hier ein Weltbild präsentiert, welches über die Dichotomie von Gut und Böse oder, hier dann auch plakativ verwendet, die Binarität schwarz-weiß kaum hinauskommt (vgl. Grobner 2018: o.S.).

Aufbruch ins Ungewisse geht hier auf den ersten Blick geschickter vor, bedient der Film sich doch mit dem in den letzten Jahren omnipräsenten ›Flüchtlingsdiskurs‹ eines kontrovers diskutierten aktuellen Themas, das Leben, Politik und kulturelle Debatten nachhaltig prägt. Prologartig werden Zuschauer*innen mit einem bedrückend realistischen Bild der nahen Zukunft konfrontiert: Die demokratische Regierung Deutschlands ist zerfallen, ein neues nationalsozialistisches Regime verfolgt Nicht-Deutsche, ›Linke‹ und kritische Journalist*innen. In einer orwellesken Gesellschaft herrscht Gewalt, die auch unser Protagonist fürchtet. Die Zuschauer*innen folgen der vierköpfigen, sehr klassischen Kernfamilie Schneider: Der Vater Jan ist Anwalt, die Mutter Sarah ist Lehrerin für Deutsch und Geschichte, die pubertäre Tochter Nora hängt am Handy, der Sohn Niklas, gerade im Grundschulalter, ist beängstigt. Aus Furcht davor, wegen des beruflichen Einsatzes für Regimegegner und freie Meinungsäußerung inhaftiert zu werden, organisiert der Vater die Flucht. Mit einem Frachter soll es von Hamburg nach Südafrika gehen, eines der wenigen Länder, die ein strenges Asylverfahren haben, aber immer noch Geflüchtete aufnehmen. Noch in derselben Nacht beginnt die Flucht. Nach einem harten Cut (Wessel 2017: 00:05:12) zeigt die nächste Aufnahme die Familie auf einem überfüllten Schlauchboot mitten auf dem Meer, man hatte sie zuvor ausgesetzt.

Vor der namibischen Küste kentert das Boot, nur Vater, Mutter und Tochter werden von Ersthelfer*innen aufgelesen. Was folgt, sind die Suche nach dem Sohn, der Ausbruch auch aus dem eingezäunten Flüchtlingslager und der Versuch, nach Südafrika zu gelangen. Von Schleppern wird die Familie weitergebracht, gelangt schließlich in ein südafrikanisches Auffanglager (Wessel 2017: 00:28:02) und wartet dort auf die Bearbeitung des Asylantrags. Einen kurzen Lichtblick gibt es, als eine zuständige Behördenmitarbeiterin, Michelle Keyser, den verlorenen Sohn gefunden zu haben scheint. Die Hoffnung auf Wiedervereinigung ist jedoch von kurzer Dauer, der gefundene Junge ist nicht Niki (Wessel 2017: 01:12:16). Kurz darauf wird der Asylantrag der Familie abgelehnt (ebd.: 01:03:10), sie sollen zurück nach Namibia und von dort nach Deutschland geschickt werden. Es gelingt den Schneiders, erst einmal in Südafrika zu verbleiben, indem sie den fremden Jungen als ihren Sohn ausgeben, der zu krank ist, um ausgeflogen zu werden. Hier endet der Film.

Obwohl der Film die Schicksale Geflüchteter aufzugreifen sucht und in seiner Darstellung von Existenzängsten, Albträumen und Hürden des Überlebens einen Beitrag zur kritischen Betrachtung obengenannter Sentiments leistet, ist diese Grundlage für die Reflexion und kritische Diskussion eigener wie gesellschaftlicher Standpunkte gegenüber Geflüchteten und der Flüchtlingspolitik gemeinhin in ein filmisches Narrativ eingebettet, welches durch die gewählte Szenerie und deren Ausgestaltung die Aufmerksamkeit vom komplexen Thema ablenkt; dem Film gelingt die Gratwanderung zwischen Sensibilisierung für die genannten Problematiken und Schicksale auf der einen und Plakativität insbesondere der Szenerie auf der anderen Seite nicht, vielmehr führt die stereotyp geprägte und damit beinahe neokolonialistisch anmutende Verortung der Filmhandlung zu einer kaum überbrückbaren Diskrepanz zwischen Visuellem und Diegese, wie im Folgenden ersichtlich wird.

Die der Realität nachempfundene Ausgangsposition der Schneiders ist die Verheißung, durch die kurzfristige Flucht aus Deutschland der Verfolgung durch Regime und Schläger zu entgehen und in einem afrikanischen Land sicher Fuß zu fassen. Hier blendet der Film zwei historische Kapitel europäischer Geschichte ineinander, er rekuriert auf die »Erlebnisse jener, die vor den Nationalsozialisten aus Deutschland flohen – und die jener, die sich seit einigen Jahren nach Europa zu retten versuchen.« (Haeming 2018: o.S.) Konkret benennt die Familie Südafrika als Ziel der Flucht, eine wohlhabende und liberale Nation, die sich zwar durch ein strenges Asylverfahren auszeichnet, aber, so Jan, aller Vermutung nach die Möglichkeit bietet, ein neues Leben zu beginnen. Die Familie kentert mit ihrem Schlauchboot vor der Küste Namibias (Wessel 2017: 00:06:53), wo sich Nora auf der Suche nach Niki ausweisen muss und damit in offizielle Datenbanken aufgenommen ist (Wessel 2017: 00:17:53). Da Namibia als sicheres Drittland angesehen wird, aus dem die Ausreise in andere afrikanische Staaten nicht angedacht ist, wird die Flucht nach Südafrika zunächst unterbrochen. Noch signifikanter ist, dass von

hier aus, unter Rückbezug auf (post-)koloniale Verbindungen zwischen den Nationen, Geflüchtete aus Deutschland umgehend eben dorthin, in ihr Herkunftsland, abgeschoben werden. Mit der Darstellung von verrohten Grenzbeamten, den Geflüchteten als »lästige Verwaltungsvorgänge« (Hupertz 2018: o.S.) und der gefängnisartigen Strukturen, die die eingezäunten Flüchtlingsunterkünfte hervorrufen, greift der Film zudem gelungen die 2016 lauter gewordene und 2018 erneut vorgetragene Forderung diverser CSU-Politikerinnen und Politiker nach der Etablierung von sogenannten *Transitzentren*² besonders an der süddeutschen Grenze auf. Diese gewollte Parallele intradiegetischer Symbolik und tagesaktueller Politik stellen Produktionsteam und Darsteller*innen gleichermaßen heraus. Fabian Busch (Jan Schneider) betont diesbezüglich die Notwendigkeit, »sich all dieser Bilder zu bedienen, die wir in den Nachrichten täglich sehen, und einen fiktionalen Film daraus zu machen. [...] Das darf man nicht nur, das muss man machen.« (Gehringer 2018: o.S.) Visuell reproduziert der Text Bilder, »die in den letzten Jahren unser Nachrichtengedächtnis geprägt haben« (Hupertz 2018: o.S.) – überfüllte Schlauchboote, verstreutes Treibgut, Verletzte und Leichen in der Brandung – und obwohl man »sich und uns das Bild der ertrunkenen kleinen Jungen [Alan Kurdi; B.B.], das [am 2. September 2015 veröffentlicht; B.B.] eine Debatte um die Grenzen von emotionaler Obszönität und aufrüttelnder Notwendigkeit des journalistischen Bildes ausgelöst hat [, erspart]« (Hupertz 2018: o.S.), ruft *Aufbruch ins Ungewisse* den Zuschauer*innen die Gräuel von Flucht, Verfolgung und Tod erneut ins Gedächtnis.

Das Thema Flucht und damit auch das der Geflüchteten stehen im Mittelpunkt des Filmgeschehens – und mit ihnen, wenn auch verdeckt, die problematische Rechtslage, mit der Flüchtlinge sich in ihrem Überleben, insbesondere aber in der Wahrung ihrer Menschenrechte, konfrontiert sehen. Es stellt sich die Frage, für wen die gemeinhin als solche bezeichnete ›Flüchtlingskrise‹ eine solche darstellt. Nachrichtenmedial wird großzügig auf die Herausforderungen für Europa eingegangen, die aus der ungeregelten Ankunft so vieler Menschen besonders an der europäischen Mittelmeerküste erwachsen; allzu oft wird jedoch ausgeblendet, dass es primär die Geflüchteten selbst sind, für die die Situation eine Krise darstellt. Gesamteuropäisch betrachtet eröffnet die Ankunft von Flüchtenden gewiss einige bürokratische und organisatorische Anforderungen. Die eigentliche Krise besteht hingegen in der durchlebten Situation derjenigen, die aufgrund von Krieg

2 Vgl. die im Herbst 2018 durch den CDU-CSU-Streit neuerlich aufgeflamme Debatte um die Einrichtung von Transitzentren und die stärkere Regulierung der Einreise und des Verbleibs von Geflüchteten in Deutschland. Wo Heiko Maas, der seit 2018 Bundesminister des Auswärtigen ist, sich noch 2015 explizit gegen die Etablierung solcher Einrichtungen aussprach und die Möglichkeit selber negierte, wird wiederum genau dies 2018 in besagtem Kontext umgekehrt (vgl. CDU/CSU 2018: o.S.).

und Elend alles aufgegeben und sich auf den Weg in ein fremdes Land gemacht haben in der Hoffnung, dort aufgenommen zu werden. Dass Europa in der Etablierung bzw. der Nicht-Beendigung der Fluchtgründe historisch wie gegenwärtig in mancherlei Hinsicht nicht unbeteiligt ist, wird bei der Verwendung des Terminus »Flüchtlingskrise«³ ausgeblendet. Bei den anhaltenden, aufgeladenen Diskussionen um die Rettung von Flüchtenden auf See⁴ gerät zudem ins Hintertreffen, dass das Recht auf Leben, welches durch Flucht unmittelbar gefährdet ist, ein, wie in der Europäischen Menschenrechtskonvention unter Artikel 2.1 festgehalten, unbedingt zu schützendes Menschenrecht ist (vgl. Basilien-Gainche 2017: 329). Vor diesem Hintergrund dürfte es gar keine Diskussion über die Rettung von Flüchtenden auf See und deren sicheres Geleit an Land geben. Es ergibt sich jedoch, so Basilien-Gainche weiter, das ambige Problem, wem es obliegt, Flüchtende auf See zu retten und wo diese an Land gehen sollten (vgl. Basilien-Gainche 2017: 340) – eine Frage, die durch die eindringliche Vermeidung von Verantwortung für und Solidarität mit den Geflüchteten seitens diverser Regierungen selten unproblematisch geklärt wird. Mit eben diesen Gegebenheiten sehen sich auch die Schneiders im Film konfrontiert, wenn sie auch letztlich ihren Fuß auf namibischen Boden setzen können. Ihnen kommt das Prinzip des »Non-Refoulement« (Basilien-Gainche 2017: 329) zugute, das die Geretteten der Verantwortung des Staates überschreibt, unter dessen Flagge das Rettungsboot agiert und zumindest verlangt, dass für die Zeit des Aufenthalts im jeweiligen Land das Wohlergehen der Geretteten sichergestellt werden muss; hierzu gehört auch, dass eine Gefährdung durch die Übergabe an ein aus Sicht der geflüchteten Person unsicheres Drittland, das eine Ausweisung in das Herkunftsland veranlassen könnte, einen direkten Verstoß gegen die Menschenrechte darstellen kann (vgl. D'Orsi/Carciatto/Johnson 2017: 366). Nicht zu vernachlässigen ist in diesem Kontext jedoch auch die Betrachtung Geflüchteter und Asylsuchender als nicht allein vor Schmuggel und Menschenhandel zu Schützende, sondern die unter anderem in *Africa's Integrated Maritime Strategy* festgehaltene ambige Behandlung selbiger als »Bedrohung und Schwachstelle« (D'Orsi/Carciatto/Johnson 2017: 367) im Kontext organisierten Verbrechens. Unter Berücksichtigung dieser potenziell ambigen Betrachtung der Geflüchteten erscheint auch der Umgang mit den Schneiders nachvollziehbar, wenn sie misstrauisch beäugt werden und sich schließlich beim Versuch, unbemerkt aus dem namibischen Flüchtlingslager auszubrechen und Südafrika auf dem Landweg zu erreichen, willentlich in die Hände offenbar gut organisierter Schmuggler geben.

Ein Ziel des Films ist es jedoch offensichtlich nicht, über die Problematik der Rechtslage für Flüchtende zu informieren – vielmehr steht eine Lenkung der Em-

3 Vgl. hierzu u.a. Haller (2017).

4 Siehe anhaltende Verweigerung der Unterstützung diverser Seenotrettungsboote auf dem Mittelmeer, in sozialen Netzwerken, bspw. unter den Hashtags #lifeline, #seebrücke.

pathie der Zuschauer*innen für das Schicksal der Flüchtenden im Vordergrund. »Wenn wir von ›Sympathienlenkung‹ sprechen, legen wir uns nicht zugleich auf eine starke autorintentionalistische Position fest, [...]. Im Text sind die potenziell sympathienkenden Faktoren bereits selbst Teil eines Wertzusammenhangs.« (Prinz/Winko 2014: 105) Generelle Voraussetzung für eine empathische Reaktion beim Be trachten des Textes ist zunächst die kognitive Perspektivübernahme und damit Erschließung einer bestimmten Situation, erst in einem zweiten Schritt kommt es zu Regungen emotionalen Mitfühlers – und damit wird, so Scheele, eine Übereinstimmung im Wertehorizont beider Parteien impliziert (vgl. Scheele 2014: 40). Daraus lässt sich ableiten, dass also gemeinsame moralische Werte Empathie mehr bestimmen als äußerlich wahrzunehmende Faktoren wie bspw. Hautfarbe oder Geschlecht. Für die Empathieentwicklung im Medium Film geht Assmann von einer mehrstufigen Entwicklung aus (Assmann 2014: 221f.). Wo zunächst ein physischer Reflex bei der Konfrontation mit der Gefühlswelt der Charaktere einen affektiven Zustand und damit eine Art emotionale Mimikry bei den Zuschauer*innen auslöst, findet in einem nächsten Schritt eine durch Beobachtung der oder des Anderen hervorgerufene imaginative Reaktion statt, die in der Übernahme der Erfahrungsperspektive der Figur resultiert. Erst hiernach, in einem dritten Schritt, gelangen die Zuschauer*innen zu einer Bewusstheit des Abgebildeten. Sie werden sich im Prozess der kognitiven Reflexion der empathischen Person darüber bewusst, dass der oder die Andere der Ursprung der eigenen Emotionen ist. Jedoch geht es, so Assmann (2017) weiter, »nicht nur darum, die Gefühle und Handlungen des Anderen nachzuvollziehen und zu verstehen, sondern darum, diese auch in ihren kulturellen Kontext einzuordnen und in ihrer kulturellen Bedingtheit anzuerkennen.« (Assmann 2017: 225) – wodurch sich interkulturelle Empathie komplexer gestaltet als intrakulturelle.

Vor diesem Hintergrund hätte ein ›biodeutsches‹ Fernsehpublikum weniger Hemmungen, Empathie mit den Schneiders zu empfinden. Regisseur Kai Wessel mit dem Drehbuch von Eva und Volker Zahn sowie Gabriela Zerhau versetzen die Zuschauer*innen gekonnt zurück in die Berichterstattung der vergangenen fünf Jahre über das Schicksal tausender Menschen, die auf ihrer Flucht nach Europa auf dem Mittelmeer gestorben sind. Überfüllte Boote, tote Körper und verstreutes Treibgut führen uns die Umstände und das Risiko von Flucht vor Augen. Quarantänestation und entmenschlichter Umgang mit den Geretteten dürften erschrecken. Ungewissheit und langes Warten auf kleinste Informationen im Geflüchtetenlager bilden Zermürbung und Existenzangst ab. Anhand der Figuren bewahrheitet sich die größte Angst der Mutter, als ihr Sohn verschollen bleibt, die Angst des Vaters vor der Ausweisung ist allgegenwärtig. Der Perspektivwechsel geht auf: »Die historische, geografische und kulturelle Distanz, die uns Fluchtgeschichten sonst so angenehm vom Leib hält, fehlt. Wir sitzen in einem Boot.« (Haeming 2018: o.S.) In diesen Fällen liegt die Empathie der Zuschauer*innen klar bei den Protagonist*in-

nen, man fühlt sich in die Empfindungen der Charaktere *ein*. Diesbezüglich macht der Film vieles richtig, erzielt er doch so eine teilweise Identifikation der Zuschauer*innen zumindest mit den extremsten Gefühlen der Figuren. Was nun hieraus resultieren sollte, ist ein *Mitfühlen* mit ihnen. Welche Haltungen und Emotionen bei den Rezipierenden jedoch tatsächlich erzeugt werden, hängt, nach Vera und Ansgar Nünning,

von vielfältigen variablen rezeptions- und kognitionsorientierten Parametern ab, wie der kulturellen, intellektuellen und emotionalen Vorprägung, also dem Erwartungshorizont und Voraussetzungssystem des Rezipienten, und ist somit nur schwer zu beantworten; sie betrifft zudem ›die in einer Epoche vorherrschenden Menschenbilder, Identitäts-, Rollen- und implizite Persönlichkeitstheorien, kognitive Schemata, zeitbedingte Stereotype und Vorurteile.‹ (Nünning/Nünning 2001: 618)

»Sympathieempfinden tendiert überdies dazu, kognitive und moralische Wertungen zu beinhalten.« (Schwanecke 2014: 196) Eben diese Betrachtung unter moralischen Aspekten führt jedoch auch schnell dazu, Empathie wieder abzubauen. Selbstverständlich sind Empfindungen hochgradig subjektiv. Für den Film bedeutet dies konkret, dass die Zuschauer*innen in den oben genannten Situationen zwar für die Protagonist*innen fiebern. Doch bedient *Aufbruch ins Ungewisse* neben dieser zeitgenössisch kritischen Einstellung auch zu viele plakative Stereotype und Kolonialklichesses, als dass man hier uneingeschränkte Empathie empfinden könnte.

Mit dem Fokus auf einen *weißen* Protagonisten und der Verwendung des vereinheitlichten »schwarzen Kontinents« als Kulisse zur Etablierung des Wachstums eines europäischen Helden greift Grobner kulturanalytische Stimmen wie bspw. Uwe Timms (in Wilke 2001: 336) und Kpodas (2009: 8) auf. Spannend erscheint hingegen, dass der »typische Antagonismus von Gut und Böse[,...] in der Neuauflage [der afrikanisierten Heimatfilme; B.B.] auf Europa und Afrika erweitert [wird]« (Grobner 2018: o.S.), in *Aufbruch ins Ungewisse* annähernd umgekehrt wird. Hier ist nun Europa eindeutig als ›böse‹ konnotiert – nationalsozialistisches Regime, Krisenherd –, was im Umkehrschluss Afrika eine positive Konnotation zuschreiben würde. Dies funktioniert allerdings nicht einwandfrei, erscheinen doch Namibia und Südafrika bzw. Afrika als Kollektiv klischeebehaftet und damit nicht eindeutig bewertbar. Auch das Sentiment gegenüber Deutschland respektive ›den Anderen‹, welches Tochter Nora äußert, negiert eine eindeutige Zuordnung der Binarismen.

Nora [in der Kantine des Flüchtlingslagers]: Das kotzt mich alles so an hier. Wenn die nicht alle früher zu uns gekommen wären, dann hätt's in Deutschland gar keine Probleme gegeben. [...]

Sarah: Das haben wir schon selbst hingekriegt, dass wir unser Land kaputt gemacht haben. Und Europa. [...]

Dirk [ein Beisitzer]: Also wenn Ihr mich fragt, das eigentliche Problem ist doch, dass mittlerweile eine Handvoll Menschen genauso viel besitzt wie der ganze Rest der Menschheit. Da ist doch irgendwas schiefgelaufen, oder? (Wessel 2017: 00:37:46)

Dialoge wie dieser, der den didaktischen Zeigefinger ausschweifend schwingt und doch absehbar ist, zwängen den Text in ein Sprachkorsett⁵, wie man es in zahlreichen Fernsehfilmen vorfindet. Wo vorher auch Nora noch Sympathieträgerin war, wird sie hier aufgrund ihrer offenen Anfeindungen und populärrassistischen Auswürfe schnell unsympathisch. Nebencharaktere wie eine Online-Bloggerin, ein gewaltbereiter Mann mittleren Alters und eine Gruppe Jugendlicher, die aus dem Lager ausbrechen und in ein fremdes Haus einbrechen, um dort zu feiern, überladen den Film schnell mit Figuren, die zu plakativ dargestellt sind, um den Text zu bereichern und Empathie zu fördern. Auch erfolgt stetig eine Abgrenzung der Schneiders von den sie Umgebenden, was besonders deutlich wird in der Verurteilung einer Gruppe Jugendlicher, mit denen sich Nora zusammentut. Herauszustellen ist, dass es sich bei dieser Gruppe um eine Handvoll Jugendlicher hauptsächlich deutscher oder schweizerischer Nationalität handelt, die Anführer jedoch klar nicht-weiß, hier türkisch und ›südländisch‹, markiert sind. Als Tunichtgute dargestellt, wird ihnen lediglich Jans Abneigung zuteil. Betrachtet man nun die Geflüchteten nicht als Individuen, sondern als Gruppe, manifestiert sich ein vehementer Prozess des *Othering*. Als Zuschauer*innen mit Fokus auf die Geflüchteten kommt man zu dem Schluss, dass ›Afrika‹ unabhängig von der Lokalität der Flüchtlingsunterkunft als ununterscheidbar, aber doch klar gegen die Geflüchteten dargestellt wird. Man sperrt sie ein, behandelt sie als laufende Nummern in einer Darstellung

5 Gemeint ist hiermit ein dem Typus der sprechenden Figur angepasster Duktus: Nora als prototypische Teenagerin gibt Widerworte, verleiht ihrer Unzufriedenheit mit der Situation durch Rebellion Ausdruck und schwankt zwischen Trauer und Ärger darüber, keinen Kontakt zu ihren Freund*innen mithilfe eines Handys haben zu können, wenngleich diese – zum eigenen Schutz – einen Austausch vermeiden (Wessel 2017: 00:41:30, 00:44:00). Auch Sarah markiert spezifische Figurentypen, einerseits die angstvolle Mutter eines verlorenen Kindes, die mit ihrer Tochter in einer Ausnahmesituation hadert. Andererseits die rational argumentierende Geschichtslehrerin, die unter Rückgriff auf Diskurse aus dem tagespolitischen Geschehen innerdiegetisch die realgeschichtlichen Kontexte des deutschen Umgangs mit der ›Flüchtlingskrise‹ umreißt. Obwohl Duktus und Register leicht nachvollziehbar und durchaus empathiefördernd sind, bleibt der Wandel vom Prototypen zum Charakter (vgl. Assmann 2014: 227f.) unabgeschlossen: Die Figuren bleiben Ideologieträger, transponiert in ein Spannungsfeld von neokolonialistischen Klischees und dem Versuch einer Liberalisierung der Rezipierendenschaft.

des Dublin-Dilemmas⁶, welches ihnen an jeder Grenze blüht; Namibia scheint Hilfe zu verweigern, indem es Deutschland als sicheres Herkunftsland einstuft und Geflüchtete dorthin zurückbringt, die Grenzbeamten scheinen sich nicht für Sarahs Schicksal als Mutter zu interessieren. Korruption scheint der einzige Ausweg, den man auch gehen kann: Mehrere »schwarze Männer« schmuggeln Geflüchtete und drohen mit sexueller Gewalt. Auch Südafrika kommt kaum besser weg: Zwar wird hier weniger auf eben Genanntes eingegangen, doch auch hier lassen sich Klischees wie Amoralität herauslesen.

So stellt die offenbar für die Organisation von Asylverfahren und Flüchtlingsverkehr zuständige Michelle Keyser zwar potenziell die einzige Ausnahme zur stereotypen Darstellung afrikanischer Charaktere dar, indem sie mehrfach mit den Schneiders interagiert und die Hauptfiguren in einer gewissen Abhängigkeit zu ihr stehen. Als ein verletzter Junge gefunden wird, beschließt Jan, nach der beschlossenen Abschiebung der Familie zurück nach Namibia und damit letztlich nach Deutschland, seine letzte Gelegenheit zum Aufschub der Ausweisung zu ergreifen, indem er den Jungen bei Michelle als seinen verschollenen Sohn Niki ausgibt.

Jan: Wir haben uns geirrt. Wissen Sie, wie er da so dalag mit seinen Verletzungen und den ganzen Verbänden – wir haben ihn nicht wiedererkannt und sind in Panik geraten. Und als wir letzte Nacht nochmal da waren, da ... Es ist unser Sohn. Niklas.

Michelle [Pause, misstrauisch]: Und Sie sind sich sicher?

Jan [schnappt nach Luft, verzweifelter Blick] [...]

Michelle [dreht ungläubig den Kopf zur Seite, zögert, überlegt]: Sie müssen dann einen Folgeantrag auf Asyl stellen. In diesem Fall wird dann wahrscheinlich ein vorläufiges nationales Abschiebeverbot festgestellt werden. [schürzt Lippen, schmunzelt leicht] Aber das wissen Sie wahrscheinlich auch schon. [nickt übereinkommend, geht ab] (Wessel 2017: 01:24:36)

Was man empathisch als glückliches Ende für Jan und Familie lesen könnte, wird teilweise negiert, stellt sich doch die Frage nach der Rechtschaffenheit des Ganzen. Michelle Keyser ist die einzige nicht-weiße Person, die mehr als eine rein funktionale Rolle bekleidet. Doch dass bei ihrem ersten Auftritt extra herausgestellt wird, dass sie deutsche Wurzeln hat, mutet beinahe als Rechtfertigung ihrer gehobenen Position an. Es ist hier nicht ihr Entgegenkommen in einer verzweifelten Situation,

6 Das sog. »Dublin-Dilemma« beschreibt die Regelung, wonach die Ankunftsländer der Flüchtenden deren Asylanträge bearbeiten müssen. Damit geht einher, dass diese auch vor dem Hintergrund bspw. eigener politischer Beziehungen mit dem jeweiligen Herkunftsland der Asylsuchenden entscheiden, inwiefern dieses als sicheres Herkunftsland eingestuft werden kann (vgl. Grobe 2018: o.S.).

welches sie markiert, sondern einerseits ihr Zögern, eben dies zu tun, und andererseits ihre Teilhabe an einem Asylbetrug. Mit Letzterem nähert sie sich neuerlich einem neokolonialistischen Klischee der nicht rechtschaffenen Schwarzen an, dürfte doch der BAMF-Skandal⁷ um potenzielles ministeriales Misshandling diverser Asylverfahren kaum zu einer rein empathischen Lesart dieser Szene beigetragen haben. Selbst wenn das Ende des Films als positiv für die Familie Schneider gelesen wird, bleibt doch zumindest unterschwellig ein potenzieller Wechsel zwischen der Charakterisierung Michelles als menschlich-empathisch und moralisch flexibel denkbar.

Der ausgesprochene Versuch, einen Film zu produzieren, der dem Fernsehpublikum die Bedrängnis in der Situation vieler Geflüchteter nahebringt und auch aufrüttelt, ist nur teilweise gelungen. Durch die Nähe zu anderen Fernsehfilmen und tradierten Stereotypen gelingt die Auflösung von Kolonialklischees in dieser Realdystopie nicht gänzlich. Vielmehr findet eine Komplexitätsreduktion zungunsten des gewählten Themenkomplexes statt, die zwar die gelebte Dystopie Flüchtender aufgreift, diese aber von einer neokolonialistisch geprägten Szenerie mit manch dazugehörigem Sujet überschattet lässt, ohne dies reflektiert zu problematisieren.

Ähnliches stellt Gehringer heraus: »Dass die Schwarzen bis auf eine Figur (die gutaussehende, sympathische Michelle Keyser, natürlich mit deutschen Wurzeln) in ihre üblichen Bananenstaaten-Rollen als rustikale Aufpasser [und Schlepper; B.B.] verkommen, hinterlässt mehr als nur ein Geschmäckle.« (Gehringer 2018: o.S.) Ob man allerdings der *Bild*-Zeitung beipflichten und den Film als »schlagendes Beispiel für Rassismus im öffentlich-rechtlichen Fernsehen« (Schwarzer 2018: o.S.) verunglimpfen möchte⁸, sei jeder*m selbst überlassen – obschon die Grundidee der Frage valide erscheint, ist hier doch die eigenständige Ästhetik des Textes und die Gegenwarts- wie Zukunftsdystopie des Narrativs anzuerkennen. Kritisierenswerter ist hingegen das bereits erwähnte Sprachkorsett, in das die Figuren hineingezwungen werden – von Beschimpfungen über überdramatisierte Loyalitätsbekundungen bis hin zum Teenie-Gejammere wegen fehlenden Handynetzes ist

7 Dem Bremer Bundesamt für Migration und Flüchtlinge wurde vorgeworfen, Asylanträgen im dreistelligen Bereich unbegründet stattgegeben zu haben. Angeklagt wurden hierfür die Leiterin des BAMF und zwei Asylanwälte. Nachprüfungen ergaben, dass die Zahl der tatsächlichen Fälle geringer war als angenommen. Über die Rechtslage hinaus erlangte besonders die mediale Berichterstattung Aufmerksamkeit, die weithin skandierend blieb und journalistisch weithin zwar die ursprüngliche Sachlage, nicht aber aktualisierende Untersuchungsergebnisse beleuchtete (vgl. bspw. Fromm 2019: o.S.; Podolski 2019: o.S.).

8 »Meint die ARD etwa, dass Deutsche kein Mitgefühl empfinden, wenn sie einen Film über Afrikaner, Araber oder Iraner sehen? Müssen Flüchtlingskinder blondes Haar haben und Nick und Nora heißen, damit deutsche Eltern vor dem Fernsehe eine Träne vergießen?« (Schwarzer 2018: o.S.).

alles vertreten. Damit »verniedlichen sie die Erfahrungen der realen Geflüchteten unserer Zeit« und »verhindern [gleichzeitig], dass man als Zuschauerin tatsächlich Empathie für die fiktive Geflüchtetenfamilie entwickelt.« (Martens 2018: o.S.) Eine Loslösung von althergebrachten Gefangenheiten der figürlichen und szenischen Ausarbeitung des Textes wäre der Thematik zuträglicher gewesen – »Wer eine Dystopie zeichnen will, muss auch mal riskieren, dem Publikum etwas zuzumuten« (Martens 2018: o.S.) und gerade deshalb auch über Stereotype und unreflektiert Althergebrachtes hinausgehen.

Literatur

- Assmann, Corinna (2014): Zwischen Nähe und Distanz. Empathie und Fremdverstehen im interkulturellen Film. In: Caroline Lusin (Hg.): Empathie, Sympathie und Narration. Heidelberg, S. 219-234.
- Basilien-Gainche, Marie-Laure (2017): Leave and Let Die. The EU Banopticon Approach to Migrants at Sea. In: Violeta Moreno-Lax/Efthymios Papastravridis (Hg.): »Boat Refugees« and Migrants at Sea. A Comprehensive Approach. Leiden, S. 327-352.
- CDU/CSU (2018): Transitzentren und Schleierfahndung; online unter <https://www.cducsu.de/themen/innen-recht-sport-und-ehrenamt/transitzentren-und-schleierfahndung> [Stand: 23.09.2019].
- D'Orsi, Cristiano/Carciotto Sergio/Johnson, Corey R. (2017): Into Africa. »Boat People« in Sub-Saharan Africa. In: Violeta Moreno-Lax/Efthymios Papastravridis (Hg.): »Boat Refugees« and Migrants at Sea. A Comprehensive Approach. Leiden, S. 353-377.
- Fromm, Anne (2019): Ein Medienskandal? In: taz online v. 18. Mai 2019, o.S.; online unter: <https://taz.de/Nach-dem-Bremer-Bamf-Skandal/!5593166/> [Stand: 23.09.2019].
- Gehringer, Thomas (2018): Fernsehfilm »Aufbruch ins Ungewisse«. In: Tittelbach.tv 17. Februar 2018, o.S.; online unter: www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-4890 [Stand: 23.09.2019].
- Grobe, Stefan (2018): Europa und die Flüchtlingskrise – wie ist das Schengen-Dublin-Dilemma aufzulösen? In: EuroNews v. 25. Juni 2018, o.S.; online unter: <https://de.euronews.com/2018/06/25/europa-und-die-fluechtlingskrise--wie-ist-das-schengen-dublin-dilemma-aufzulosen> [Stand: 23.09.2019].
- Grobner, Cornelia (2018): Ein rassistisches Weltbild in Endlosschleife. In: Zeit online v. 5. Februar 2018, o.S.; online unter: www.zeit.de/kultur/film/2018-01/heimatfilme-afrika-rassismus-neokolonialismus-fernsehen [Stand: 23.09.2019].
- Haeming, Anne (2018): Deutschland, das unsichere Herkunftsland. In: Spiegel online v. 14. Februar 2018, o.S.; online unter: www.spiegel.de/kultur/tv/aufbruch-

- ins-ungewisse-mit-maria-simon-in-der-ard-sowas-kommt-von-sowas-a-1192983 [Stand: 23.09.2019].
- Haller, Michael (2017): Die »Flüchtlingskrise« in den Medien. *Tagesaktueller Journalismus zwischen Meinung und Information. Eine Studie der Otto Brenner Stiftung*. Frankfurt a.M.
- Huntgeburth, Hermine (2005): *Die weiße Massai*. Deutschland: Constantin Film.
- Hupertz, Heike (2018): Europa ist nicht mehr sicher. In: *Frankfurter Allgemeine v. 14. Februar 2018*, o.S.; online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tv-film-aufbruch-ins-ungewisse-europa-ist-nicht-mehr-sicher-15447109> [Stand: 23.09.2019].
- Kreinsen, Olaf (2008): *Die Versöhnung*. Deutschland: Hager Moss Film.
- Kpoda, Daniella (2009): *Das Bild der afrikanischen Frau in der deutschen und der französischen Kolonialliteratur und sein Gegenentwurf in der frankophonen afrikanischen Literatur der Kolonialzeit*. Frankfurt a.M.
- Lusin, Caroline (2014): Empathie, Sympathie und Narration. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): *Empathie, Sympathie und Narration*. Heidelberg, S. 11-22.
- Martens, René (2018): *Bootsflüchtlinge aus Deutschland*. In: *Zeit online v. 14. Februar 2018*, o.S.; online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-02/aufbruch-ins-ungewisse-ard-fluechtinge-europa/komplettansicht> [Stand: 23.09.2019].
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2001): Sympathielenkung. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar, S. 617-619.
- Podolski, Tanja (2019): Berufsverbot gegen Anwälte beantragt. In: *Legal Tribune Online v. 2. September 2019*, o.S.; online unter: <https://www.lto.de/recht/nachrichten/n/bamf-antrag-berufsverbot-anwaelte/> [Stand: 23.09.2019].
- Pollack, Sydney (1985): *Jenseits von Afrika*. USA: Universal.
- Prinz, Katharina/Winko, Simone (2014): Sympathielenkung und textinterne Wertungen. Überlegungen zu ihrer Untersuchung und exemplarischen Analyse der Figur des ›unglücklichen Mordgehilfen‹ Olivier Brusson. In: Claudia Hillebrandt/Elisabeth Kampmann (Hg.): *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Berlin, S. 99-127.
- Rola, Carlo (2007): *Afrika, mon amour*. Deutschland: Blue Sky Films.
- Scheele, Brigitte (2014): Empathie und Sympathie bei der Literatur-Rezeption. Ein Henne-Ei-Problem? In: Claudia Hillebrandt/Elisabeth Kampmann (Hg.): *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Berlin, S. 35-48.
- Schwanecke, Christine (2014): »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte« – Sympathielenkung in Leanne Shaptons literarischem Fotoexperiment. In: Caroline Lusin (Hg.): *Empathie, Sympathie und Narration*. Heidelberg, S. 193-206.
- Schwarzer, Matthias (2018): »Aufbruch ins Ungewisse«: Dieser ARD-Film treibt die rechte Szene zur Weißglut. In: *Neue Westfälische v. 15. Februar 2018*, o.S.;

- online unter: https://www.nw.de/blogs/tv_und_film/22060934_Aufbruch-ins-Ungewisse-Dieser-ARD-Film-treibt-die-rechte-Szene-zur-Weissglut [Stand: 23.09.2019].
- Staas, Christian (2016): Wohin mit all diesen Deutschen? In: Zeit online v. 13. Januar 2016, o.S.; online unter: <https://www.zeit.de/2016/01/deutsche-fluechtlinge-london-daniel-defoe-anne-stuart> [Stand: 23.09.2019].
- Wessel, Kai (2017): Aufbruch ins Ungewisse. Deutschland/Südafrika: Hager Moss Film.
- Wilke, Sabine (2001): ›Hätte er bleiben wollen, er hätte anders denken und fühlen lernen müssen‹. Afrika geschildert aus Sicht der Weißen in Uwe Timms *Moren-ga*. In: Monatshefte 93, H. 3, S. 335-354.