Elisabeth Tiller (Dresden)

Invektivität und Migration: Konstellationen in Gianfranco Rosis *Fuocoammare* (2016)

The following reflections revolve around the specific architecture of Gianfranco Rosis documentary *Fuocoammare* (2016) and attempt to show that Rosi, in his view of two separate worlds on Lampedusa - the escape activities and the everyday life of the indigenous population - avoids depicting conflicts, but nevertheless uses a specific form of invectivity to describe the biopolitical management of the refugees. While invective acts of communication, such as insults or disparagement, are not realized in *Fuocoammare* due to the specific proximity of the director Rosi to his characters, structural invectivity is nevertheless impressively staged. The narrative strand in *Fuocoammare* which deals with the Mediterranean flight and its course around Lampedusa, uses the registration procedures in the first reception camp on Lampedusa to show the helplessness and powerlessness of the fugitives in the face of the biopolitical measures at this European gateway. With the help of an unrelenting documentary camera view, Rosi succeeds in impressively demonstrating the procedures of disparaging hegemony with which Europe operates at its external border.

1 Invektivität und Migration

Das kulturhistorische Makrothema Migration verweist auf eine kulturell immer schon produktive Komponente menschlichen Daseins in der Welt. Jede etwa aus kolonialen oder existentiellen Gründen erfolgende, lange Distanzen zurücklegende menschliche Bewegung durch den geografischen Raum generiert oder passiert vielgestaltige *contact zones* (Pratt 1991, 1992) der Begegnung mit mehr oder minder fremden Anderen. Diese Begegnungen werden möglicherweise, im Falle einer Verstetigung als Zusammenleben, kulturelle Hybridisierungen zur Folge haben, münden aber oft erst einmal in konfliktuelle Mikroepisoden der Konfrontation. Migrationsbewegungen fügen sich zu Serien von intersubjektiven, gegebenenfalls kulturell konfrontativen Kontakten zwischen ansässigen und migrierenden Menschen, die sich als 'Fremde' begegnen und dabei den 'Anderen' nicht selten in Polarisierungsdiskursen vorgeprägte Differenzen holzschnittartig anlasten, sobald sich Konkurrenzen um Ressourcen abzeichnen. Dies erfolgt mitunter durch herabsetzende sprachliche Klassifizierungen bzw. Anrufungen,[1] die asymmetrische Po-

[1] Das Thema der sprachlichen Anrufung als (De-)Subjektivierungsmodus bzw. als Zuweisung/Entzug einer Subjektposition (Althusser 1977) hat inzwischen zahlreiche Überlegungen gerade im postkolonialen Kontext bzw. innerhalb der *hate speech*-Debatten hervorgerufen. Ich beziehe mich hier insbesondere auf Butler 2006.

sitionierungen der Kontrahenten vornehmen, welche auf (soziale) Pejorisierung abzielen, eskalierend körperlichen Gewalthandlungen vorausgehen oder solche begleiten – und nur durch (erheblichen) Einsatz kultureller Übersetzungskunst wieder eingehegt werden können, sofern dies im Interesse der hegemonialen Gruppe liegt.

Das Spektrum dieser kommunikativen Phänomene, die unter dem Begriff der *Invektivität* zusammenzufassen sind (Ellerbrock u.a. 2017), reicht von Herabsetzung und Spott über Schmähung und Beschämung zu Beleidigung, Diskriminierung und Ausgrenzung – insbesondere im Kontext durch Migrationsaspekte beeinflusster Konfrontationen, die mit einem ganzen Bündel an Ängsten, Vorurteilen, Stereotypen und interiorisierten Abwehrpraxen emotional hochgradig aufgeladen sind. Die als invektiv zu kennzeichnenden kommunikativen Handlungen werden gerade in Migrationskontexten allerdings nicht nur verbal, gestisch oder bildlich ausgetragen, sondern beziehen eine Reihe von Machttechniken ein, die durch strukturelle Musterbildung (etwa auf diskursiv-medialer Ebene) und Entfaltung von administrativen Prozeduren (auf institutioneller Ebene) migrationsbedingte Konfrontationen in machtstrategisch kodierte Bezeichnungs- und Handlungsschemata pressen, die sehr spezifische Invektivitäts-Marker aufweisen.

Mit Gianfranco Rosis Dokumentarfilm *Fuocoammare*, 2016 Gewinner des Goldenen Bären für den Besten Film auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin und in der Folge einer der international erfolgreichsten italienischen Migrationsfilme der letzten Jahre, liegt nun eine filmische Inszenierung der aktuellen Mittelmeermigration rund um das Epizentrum Lampedusa vor, die in bemerkenswerter Weise mit Invektivität umgeht. Rosis *Fuocoammare* – und das macht diese filmische Repräsentation des mediterranen Fluchtgeschehens für unsere Überlegungen so interessant – lotet dabei invektive Erscheinungsformen aus, die wiederum für erzählende Repräsentationen von Migration in besonderer Weise signifikant sind.

Filmische ebenso wie literarische Migrationsnarrationen inszenieren Migrationskonflikte auf einer Ebene zweiter Ordnung, der Beobachtungen von Migrationsphänomenen im sozialen Raum vorausgehen, die in einem Prozess analytischer Filterung schließlich in eine Narration, eine Handlungsabfolge in der erzählten Welt überführt werden. Filmische wie literarische Migrationsnarrationen generieren dabei metakonfliktuelle Konstellationen, die – im exemplarischen Erzählen

von Konflikterfahrungen – durch die Bindung an Figurenperspektiven den Nachvollzug solch analytisch pointierter Erfahrungen ermöglichen oder erzwingen: Fokussierungen emotionaler Prozesse von Figuren oder Gruppen durchdringen dabei Handlungsabfolgen, die ihrerseits durch je medienmögliche Semantisierungs- und Kodierungsverfahren erzählt werden. Im Blick stehen dabei allerdings weniger kommunikative *face-to-face*-Konfrontationen invektiven Charakters, also etwa dialogische Beschimpfungen in direkter Rede (die sich narratologisch selten durch besondere Raffinesse auszeichnen), sondern vor allem mit Konfrontationen verbundene (interdependente) Aspekte und Dynamiken, die literarisch oder filmisch inszeniert werden: also motivierende oder pazifizierende Umgebungsfaktoren, rahmende institutionelle Prozeduren oder soziale Konventionen, gruppenspezifisches identitätsbezogenes Handeln bzw. zeitweilige Statusveränderungen Betroffener oder Invektierender – zu deren Abbildung und Diskussion medienspezifische ästhetische Verfahren und solche der emotionalen Adressierung möglichst effektiv miteinander verbunden werden.

Rosis *Fuocoammare* bietet mithin Gelegenheit, anhand eines sehr 'eigenwilligen' filmischen Konstrukts sowohl eine eindringliche ästhetische Repräsentation von Migration bzw. die dokumentarisch basierte Narrativierung des Themas in den Blick zu nehmen, als auch Rosis spezifische Immersion von Invektivität zu beobachten, die im vorliegenden Film dezidiert politisch motiviert wird.

2 Konstellationsbegriff und Invektivität

Der Begriff der *Invektivität* ist nicht von Ungefähr eng mit dem Terminus der *Konstellation* verbunden, mit Hilfe dessen die unabdingbar mit invektiver Kommunikation verknüpfte Vielfalt an Phänomenen, Dimensionen, Ebenen, Verhältnissen und Elementen in ihrer relationalen Bezogenheit und den "wechselseitigen Resonanzen" aufgerufen werden kann (Ellerbrock u.a. 2017: 12), wie sie für Invektivitätskonstellationen charakteristisch sind. Deren Fokussierung in "medialer, politischer, sozialer und ästhetischer Hinsicht" (ebd.: 4) erlaubt in der Analyse darüber hinaus nicht nur die Beobachtung mehrerer Dimensionen, Ebenen und Wirkungsverhältnisse, sondern zugleich den Nachvollzug der mehr oder minder raschen Veränderlichkeit, die der Dynamik bzw. der Zeitweiligkeit invektiver Aspekte zu eigen ist. Invektivitätskonstellationen können sich innerhalb beweglicher sozialer Rahmungen und kultureller Einschreibungen blitzschnell bilden oder auf-

lösen, sie können sich aber ebenso über längere Zeiträume verfestigen und in Naturalisierungsprozessen formalisiert werden (vgl. hierzu Hall 2004, 2014, 2018). Sind die Elemente der jeweiligen Konstellation – also die einbezogenen Akteure mit ihren raumzeitlichen, rollenspezifischen, medialen und materiellen Aspekten – benannt, so die bisherigen SFB-Überlegungen, lassen sich gesellschaftliche Funktionen (bzw. Effekte) und kulturelle Formen bzw. Formensprachen der beobachteten Invektivität bestimmen. Dies gilt ebenso für die mit den jeweiligen Konstellationen verbundenen Emotionen, die resultierende Anschlusskommunikation und deren Reichweiten, kurz: die mit diesen Konstellationen verbundene Umwelt und operative Prozessualität. Eine derartige Konstellationsanalyse beobachtet also Funktionsträger und deren Rollen, bestimmt die mit dem Invektivgeschehen verbundenen Interaktionsparameter und interessiert sich für die raumzeitliche sowie kulturelle Verortung invektiver Konfrontationen.

Denkbar sind dabei auch gesellschaftliche Konstellationen, die strukturell geformte Wirkmacht ausbilden und soziale Pejorisierungsprozesse *prozedural* vorantreiben (Ellerbrock u.a. 2017: 6) – ein Sonderfall invektiver Interaktion, der als politisch und gesellschaftlich verfestigte Strategie, als *strukturelle Invektivität*, in Rosis *Fuocoammare* beispielhaft vorgeführt wird. Der Komplex Migration bringt mit sich, dass – zumindest im Falle der aktuellen Fluchtmigration über das Mittelmeer und deren europäischen Erst- oder Frühkontakten, von welchen *Fuocoammare* erzählt – hierbei dislozierte und autochthone Menschen aufeinandertreffen, die in der Regel keine oder allenfalls gebrochen eine gemeinsame Sprache sprechen. Kommunikation erfolgt in Migrationskontexten also unter anderen Bedingungen, als dies in vorwiegend autochthon besetzen sozialen Umgebungen der Fall ist: die Möglichkeiten kommunikativen Austauschs sind auf sprachlicher Ebene zumindest eingeschränkt, verbale Invektivität verfängt nur unter spezifischen Bedingungen, die für zumindest zwei der beteiligten Parteien ein Entschlüsseln des invektiven Gehalts voraussetzen würde. Gestische Invektivität ist hier also ebenso von gesteigerter Bedeutung wie eben implizite oder *strukturelle Invektivität*, die Herabsetzung, Beschämung und Diskriminierung nicht oder nicht ausschließlich über einen sprachlichen Kanal generieren muss.

3 Struktureller Rassismus und strukturelle Invektivität

Um den Begriff der *strukturellen Invektivität* konkreter werden zu lassen, ist nun weniger ein Seitenblick auf das Konzept der *strukturellen Gewalt* von Nutzen, wie es Johan Galtung in den 1970er Jahren in Absetzung von einem ausschließlich körperlich-physisch definierten Gewaltbegriff begründet hat (vgl. hierzu Endress 2014). Galtungs strukturelle Gewalt versucht *grosso modo*, tatsächlich vorliegende bzw. auch nur mögliche Einschränkungen individueller Entfaltungs- oder Handlungsmöglichkeiten zu bezeichnen, die oftmals durch institutionell verdauerte Prozeduren und Verfahren generiert werden: also durch die Gewaltförmigkeit gesellschaftlicher bzw. institutioneller Strukturen. Die prinzipielle Offenheit, die Un- oder Unterbestimmtheit der von Galtung offerierten Überlegungen hatte seither jedoch in Gewaltforschung, Soziologie oder Philosophie weiträumige Ablehnung zur Folge, wenngleich jüngst aus phänomenologischer Perspektive in Anlehnung an die gewalttheoretischen Überlegungen von Bernhard Waldenfels und anderen hier wieder ein konstruktives Fortdenken angeregt wird (Endress 2014).

Für die begriffliche Präzisierung *struktureller Invektivität*, zumal im Umkreis des Rahmenthemas Migration, scheint vielmehr ein Blick auf die Postcolonial Studies, im Besonderen auf Überlegungen Stuart Halls zum *strukturellen Rassismus* gewinnbringend. Hall denkt hierbei bereits Ungleichheitsrelationen mit, die dem europäischen Kolonialismus der Neuzeit entspringen und bis heute gesellschaftliche Beziehungen im europäischen und nordamerikanischen Raum prägen, also massiv den Komplex der aktuellen Migration nach Europa betreffen. Rasse, für Hall "ein diskursives Konstrukt, ein gleitender Signifikant" (Hall 2018: 56), generiert als Differenzkategorie innerhalb der "binären Kodierung der Welt", so Kobena Mercer, "aus der zufälligen Variation der menschlichen Phänotypen Bedeutung" (Mercer 2018: 27). Diese kulturelle Bedeutung, die sich im Falle von Rasse an körperlichen Differenzen festmacht, begründet Machtverhältnisse und ist Objekt politischer Konfrontationen. Neben Rasse fungieren Geschlecht, Sexualität oder soziale Klasse als weitere Differenzkategorien, die in nämlichen Sinne zu Bedeutungsgeneratoren geraten, welche unablässig Bedeutungs- bzw. Intelligibilitätsordnungen herstellen,[2] damit asymmetrische soziale Positionierungen, Grup-

[2] Entscheidend ist hier für Hall das Mitwirken der Wissenschaft an der Naturalisierung rassischer Differenz: "Es geht nicht darum, dass körperliche Differenzen zwischen Menschen wissenschaftlich erklärlich oder unerklärlich sind, sondern darum, dass deren kulturelle Bedeutung diskursiv

penidentitäten bzw. 'kulturelle' Unterschiede begründen und dergestalt reale Effekte hervorrufen. Diese Differenz- und Positionierungseffekte im sozialen Raum werden oft im intersektionalen Verbund der Kategorien exponentiell mit 'Gewicht' belegt und als sinnhaltige Setzung hegemonialen Wissens verklärt. Die performative Macht rassistischer Diskurse, die nicht unwesentlich auf operativ zugerichteten Narrationen fußt und damit soziale Handlungen ebenso wie Weltdeutungspraktiken realiter beeinflusst, verändert oder überhaupt formiert, bringt nach Hall hierarchische Beziehungen hervor, die wiederum die vermittels des Rasse-Rasters etablierte Differenz wirksam werden lassen (etwa in Gestalt der Fanon'schen *Epidermisierung*, also der "Einschreibung rassischer Differenz in die Haut", vgl. Hall 2018: 83ff.):

> Grob gesagt, bilden rassische Diskurse eines der großen und dauerhaften Klassifikationssysteme der menschlichen Kultur und sind als solche immer auch diskursive Systeme – solche der Repräsentation und Organisation von Praktiken in Bezug auf eine der zentralen Tatsachen der menschlichen Gesellschaft, nämlich die Tatsache der Differenz. (Hall 2018: 69)

Die hier von Hall akzentuierte, durch die klassifizierende Kategorie Rasse bewirkte diskursive Organisation von Praktiken und Operationen der Differenzierung im gesellschaftlichen Austausch bzw. der Kodierung von Machtrelationen via *othering* verweist nun just auf die Potenziale eines *strukturellen Rassismus*: einer auf Dauer gestellten Operation, die Rasse erzeugt, indem sie das "Wechselspiel zwischen der Repräsentation von Differenz, der Wissensproduktion und der Einschreibung von Macht" (Hall 2018: 70) in medialen oder institutionellen Umgebungen verdichtet, kondensiert und als prozedurale Musterbildung formalisiert – und damit den Prozess gesellschaftlicher Polarisierung verstetigt. Hierarchisierungseffekte werden dabei insbesondere durch *körperliche Einschreibungen* erzeugt, die das Regime der Differenz – das Regime der Produktion von *Anderen* – auf rassisch markierte Subjekte einwirken lassen. "Differenz schafft Bedeutung" (Hall 2004: 112), so Stuart Hall, sie bestätigt in einem fort differenzbasierte Repräsentationsregime und schreibt entsprechende soziale Handlungsmuster vor, strukturiert den sozialen Raum also massiv.

Hall verweist in diesem Zusammenhang deshalb gerade auf die "tieferen Strukturen der institutionalisierten rassischen Benachteiligung", die etwa "im Woh-

---

als 'wissenschaftlich' konstruiert werden muss, weil die wissenschaftliche Berufung auf die Natur in unserem modernen Zeitalter die grundlegende Sprache ist, in der Wahrheitsansprüche jenseits menschlicher Einwirkung erhoben, erläutert und fixiert werden können" (Hall 2018: 80).

nungswesen, bei Bildung und Beschäftigung, bei Löhnen, Arbeitsbedingungen und in der Wohlfahrt" festzumachen sind (Hall 2018: 112). Ebensolchen impliziten oder strukturellen Rassismus sieht Hall auf einer medialen Ebene walten, etwa in der Werbung (Hall 2004) oder in den definitionsaktiven Massenmedien (Fernsehen, Presse etc.), die ihm nicht nur "machtvolle Quelle von Vorstellungen über Rasse" sind, sondern zugleich diejenigen Orte, an welchen "diese Vorstellungen artikuliert, transformiert, aus- und umgearbeitet" werden (Hall 2014: 155). Hall beschreibt das beispielsweise für die britischen Fernsehnachrichten des späten 20. Jahrhunderts bzw. die dortige 'aktuelle Berichterstattung', die auf "systematisch rassistische Weise operieren" (Hall 2014: 167), weil Medien ebenso wie der Staat über entsprechende *Strukturen* bzw. einen adäquaten "Komplex von *Praxen*" (Hall 2014: 167) verfügten.

Die von Hall beschriebenen Mechanismen eines impliziten bzw. strukturellen Rassismus lassen sich – funktional besehen – in sehr ähnlicher Gestalt auf *strukturelle Invektivität* übertragen. Dies gilt insbesondere im Kontext des Migrationskomplexes, da Invektivität in migratorisch begründeten Konfrontationen oft auf rassische, geschlechtliche und/oder sexualitätsbezogene Differenzierungsmuster aufsetzt und Elemente dieser Differenzdiskurse zum Zweck der punktuellen kommunikativen Herabsetzung, Demütigung, Beschämung oder Diskriminierung funktionalisiert. Während jedoch rassistische, sexistische oder mit *gender* operierende Differenz*diskurse* ihre leimotivische, oft essentialistisch begründete Differenzstruktur als gegebenes Gesetz bzw. 'Wahrheit' etablieren und damit gesellschaftliche Praxen formatieren, treten invektive Akte als singuläre Elemente von Kommunikationsprozessen bzw. -handlungen im sozialen Raum auf. Invektive Akte und Konstellationen, die sich der Logiken der genannten Differenzdiskurse bedienen, weisen in ihren kommunikativen Verortungen und ihren Effekten deshalb lediglich eine mehr oder minder begrenzte Dauer auf (sofern nicht iterative Serien sich ähnelnder invektiver Akte in der Zeit hervorgebracht bzw. invektive Konstellationen durch mediale Inszenierung, etwa auf Bildern, in Filmen, in literarischen Texten oder Postkarten, auf einer ästhetischen Ebene zweiter Ordnung auf Dauer gestellt werden).

Invektivität ist also zunächst einmal als taktisch-ephemeres bzw. zeitweiliges Kommunikations- und Diskursphänomen im sozialen Raum zu denken, das keine eigenständige kulturelle Bedeutung formiert, sondern in spezifischen invektiven

Konstellationen mit Hilfe etablierter Differenzmarker sofortige Statusänderungen bezüglich der sozialen Positionierung, der Subjektivität bzw. der psychosomatischen Integrität der Invektierten bewirken will. Dies gilt auch für ritualisierte bzw. formalisierte Modi von Invektivität (etwa den Battle-Rap), die nur für eine relativ klar definierte Arena lizenziert sind. Weit weniger klar sind jedoch die temporalen Wirkungsspektren beispielsweise literarischer oder bildlicher Invektivität zu bestimmen, die – auf einer kommunikativen Ebene zweiter Ordnung operierend – gerade auf Dauer in der Zeit angelegt sind und mitunter, so Hall angelegentlich von historischen Zeichnungen zu Szenen aus Sklavenhaltergesellschaften wie der US-amerikanischen, bis heute Wirkung zeitigen: als "Form ritualisierter Erniedrigung" (Hall 2004: 131), wahlweise als Stereotypisierung (etwa im US-amerikanischen Film oder der Photographie) bzw. als "Ausübung symbolischer Macht durch Praktiken der Repräsentation" (Hall 2004: 146, u.a. im Rekurs auf Saids *Orientalism*).

Jenseits derartiger Kommunikationsakte oder medialer Inszenierungen finden sich schließlich strukturell abgesicherte invektive Konstellationen im sozialen Raum, die erlauben, in Gestalt medial oder institutionell etablierter Prozeduren bestimmte Modi der Herabsetzung kontinuierlich zur Anwendung zu bringen. Diese strukturell abgesicherten Invektivitätskonstellationen – so die These – operationalisieren dabei nicht systematisierte Unterdrückung bzw. Gewalt, sondern lassen durch zeitweilig herabsetzende, demütigende Verfahren in situationsbezogener Polarisierung ephemere Andere die Macht der hegemonialen Gruppe in Form eines spezifisch invektiven Beziehungsgefüges 'spüren'. Dass eine derartige *strukturelle Invektivität* auch vorwiegend rassistisch motiviert sein kann, versteht sich von selbst.

Im Falle des Komplexes der Migration meint dies Formen *struktureller Invektivität*, die migrierenden Menschen in Durchgangs- oder Zielgesellschaften deren äußerst prekären Status hinsichtlich der Anerkennung durch die autochthone Mehrheitsgesellschaft vermittels entsprechend organisierte Räume und Prozeduren signalisieren – ein prekärer Status, der beispielsweise durch invektive Prozeduren als Kippfigur inszeniert wird, als unsicherer, zu verhandelnder Subjektivitätsstatus, welcher jederzeit entzogen werden kann. In Gianfranco Rosis *Fuocoammare* werden nun Formen *struktureller Invektivität* filmisch eingefangen, die zwischen Szenen des Lebens, Sterbens und Überlebens im Kontext der Mittelmeermigration

contact zone-Prozeduren erfassen, die als kurze, aber eindrückliche Marker das um Lampedusa allgegenwärtige europäische Grenzregime in all seiner Macht kognitiv wie emotional kenntlich machen.

4 Gianfranco Rosis *Fuocoammare* (2016)

Gianfranco Rosis *Fuocoammare* lässt sich als komplexer Dokumentarfilm mit starken narrativen Anteilen charakterisieren, ist deshalb – aus narratologischen Gründen, die im Falle von *Fuocoammare* auf filmische Verfahren referieren – hier als *Docufiction*[3] gesetzt (vgl. hierzu Wilson 2018: 17; Schrader im Druck). *Fuocoammare* verdankt seine Erfolge – der Goldene Bär geht in der Regel an Spielfilme, an fiktionale Narrationen – dabei zu nicht unwesentlichen Teilen dem sehr speziellen Arbeitsmodus des Dokumentarfilmers Rosi. Rosi war es bereits 2013 gelungen, mit dem Dokumentarfilm *Sacro GRA* (2013) gegen die geladene Spielfilmkonkurrenz im Wettbewerb den Goldenen Löwen auf den Internationalen Filmfestspielen in Venedig zu gewinnen, also einen Dokumentarfilm vorzulegen, dessen auch narrative Überzeugungskraft gerade aufgrund vorwiegend dokumentarischer Verfahren die Konkurrenz der fiktionalen Plots auszustechen wusste (O'Healy 2019: 162; Winkler 2020: 193-196; Schrader im Druck).

Der im eritreischen Asmara geborene Rosi, der später in Rom und Istanbul leben und schließlich an der New York University zum Kameramann und Produzenten ausgebildet wird (Wilson 2018: 18; Winkler 2020: 195), hat offensichtlich die eigenen transkulturellen Erfahrungen zum Grundprinzip seines "transnationale[n] Arthouse Kino" erhoben (Winkler 2020: 206, vgl. auch Ponzanesi 2016: 165). Der Dokumentarfilmer Rosi lebt das 'langsame' Medium Film (zumal in seiner im Dokumentarfilm um ein Weiteres entschleunigten Gemachtheit) ganz offensichtlich als Arbeitsmodus mit und investiert hierfür Lebenszeit (Wilson 2018: 11): Für *Below Sea Level* (USA/F 2008) verbringt er gut vier Jahre zusammen mit seinen Figuren im Trailer Park von Slab City in den südkalifornischen Wüsten-Badlands, für *Sacro GRA* (IT/F 2013) wohnt er wie seine Figuren mehr als zwei Jahre in Motels oder Wohnwagen an der titelgebenden römischen Ringautobahn, für *Fuocoammare* schließlich hält er sich über ein Jahr auf Lampedusa auf und nimmt

[3] Vgl. Wiegandt 2017, S.68: "'Dokufiktion' basiert […] auf einer Faktengrundlage, der sie auch Bedeutung verleiht, allerdings ist gerade diese Bedeutungszuschreibung nicht zuletzt dem narrativen Umgang mit dem Stoff geschuldet."

filmend an mehr als 60 Rettungsoperationen auf dem Mittelmeer teil (Wilson 2018). Rosi praktiziert also Immersion in das Leben seiner dann über Jahre hinweg abgefilmten Figuren – welchen er sich mit größtmöglichem Zeitaufwand als kommunizierendes Subjekt und zugleich als inkludiert observierendes Trägermedium eines Kameraauges annähert. Dieser originäre empathische Aufwand als Grundoperation der so intensiv Nähe suchenden wie auf poetische Kodierung abgestellten Inszenierung seiner Sujets ist für Emma Wilson nicht nur Basisverfahren der intersubjektiven Allianzbildung Rosis, sondern fungiert zugleich als verfahrenstechnische Rahmung, die in "Rosi's scenes of living and dying, of grief, of intimacy" den Aussagemodus von dessen Filmwerken prägt: "Seeing the films together reveals the enduring burn and tenderness of these projects, their melancholy, acuity, and carefulness, and the accompaniment they offer in desperate times" (Wilson 2018: 10).

Rosis oft skurrile Figuren, die in der Regel peripheren Orten der Gesellschaft zugehören, werden mit kaum bewegter Kamera in emotional überkodierter Kurzdistanz in einem durch die Montage narrativ rhythmisierten, verdichtenden Modus beobachtet – eine Kurzdistanz, die darauf angewiesen ist, zum einen nichts zu erklären bzw. zu klassifizieren, zum anderen niemals in Ironie, Zynismus oder Herabsetzung abzugleiten, um nicht an Glaubwürdigkeit einzubüßen. Rosis Prinzip ist also, jenseits des "eingehenden Milieukontakt[s]" (Winkler 2020: 195), eine interessiert-warme, nie devalorisierende 'Offenheit' der kameragestützten Repräsentation, die selektiv inszenierte, dann aber unkommentierte Einblicke erlaubt, wie sie einem durchschnittlichen Dokumentarfilmpublikum in der Regel nicht offenstehen dürften: Rosi betreibt in seinen Filmen damit so etwas wie (lediglich implizit didaktisierende) *kulturelle Übersetzung*,[4] die marginale Lebensentwürfe und -verhältnisse zugänglich macht, welche sich in der Regel dem bürgerlichen Mainstream verschließen.

Dies gilt selbstredend auch für die zwei Erzählräume in *Fuocoammare*. Die jeweils beobachteten Figuren werden behutsam und wohlwollend eingefangen, sie erfahren in der filmischen Inszenierung keine Beschimpfungen, keine bösen Wor-

[4] Kulturelle Übersetzung meint hier erst einmal ein in den Kulturwissenschaften längst etabliertes und vielfach variiertes Konzept, das "zumeist die Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontextes in einen anderen" einfängt. "Kulturelle Übersetzung in diesem Sinn kann durch literarische und filmische Repräsentationen geleistet werden, aber auch durch Praktiken des täglichen Lebens und der Politik" (Wagner 2012: 30).

te, keine Beleidigungen. *Fuocoammare* vermeidet Invektivität als intersubjektiven kommunikativen Modus, selbst Konfliktualität wird nicht dramatisiert, Auseinandersetzungen und Konfrontationen fehlen in diesem Film. Rosis wohlmeinende Nähe zu den beobachteten Menschen fällt auch in diesem Falle so umfassend aus, dass er auf Darstellungen von verbalen Herabsetzungen der in ihrem prekären Dasein gezeigten Personen, auf *face-to-face*-Bloßstellung durch verächtliche Andere, komplett verzichtet: damit auf kommunikative Herabsetzungsformeln, die in vielen aktuellen Migrationsfilmen Asymmetrien zwischen autochthonen und immigrierten Menschen ad hoc stereotyp kenntlich machen. Mehr noch: Rosis Figuren agieren kaum, bewegen sich, mit ganz wenigen Ausnahmen wie einem Fußballspiel, allenfalls gesetzt, unterliegen einer retardierten Geschwindigkeit, die Lampedusa zugleich atmosphärisch konturiert.

Gleichwohl finden sich auch in *Fuocoammare* invektive Konstellationen, die eine tragende Funktion für die Wirkmacht dieser Filmerzählung übernehmen: Rosi bedient sich in der Inszenierung des beobachtenden Kamerablicks mit Nachdruck der entblößenden Macht des gnadenlosen Echtzeit-Zoomings, das im langen Verweilen auf unauflösbaren Situationen und Gesichtern nicht nur ethische Eindringlichkeit und geradezu schmerzende Empathienotwendigkeit generiert, sondern eben auch Prozeduren der Herabsetzung entschleiert, die den Umgang mit Geretteten auf Lampedusa begleiten. Wir haben es in *Fuocoammare* mit der sorgfältigen Darstellung einer impliziten, einer *strukturellen Invektivität* zu tun, die den Fluchtpart der Parallelerzählung nachhaltig formatiert.

Rosis in Gestalt unregelmäßig alternierender Erzählsequenzen konstruierte und im Gegenschnitt montierte Parallelhandlung zeigt zwei weitgehend distinkte Wirklichkeiten, die, so suggeriert der Film, nahezu ohne Berührung auf Lampedusa existieren. Der altehrwürdige Insel-Topos dient Rosi hierbei als Rahmung eines krisenbehafteten Raumes, der längst katastrofisch kodiert ist: An der europäischen Peripherie und näher zu Afrika als zu Sizilien situiert, ist diese bei Rosi karge, winterlich sturmübertoste, im Film in langen Landschaftsszenen oft menschenleere Insel [Abb. 1 und 2] als vorgeschobener, rauer Grenzort markiert, der sich den massenmedial-iterativ forcierten Bildern des europäischen Versagens im dramatischen mittelmeerischen Fluchtgeschehen der letzten Jahre, der sensationszentrierten Raffung von Bildern des Todes und der Rettung, der unhaltbaren Zustände in den überfüllten Erstaufnahmeeinrichtungen der Insel, entschieden entzieht. Rosi

wählt für seine beiden Handlungsstränge, die, jeweils mit Blick auf die katastrofische massenmediale Engführung Lampedusas und ihre monothematische "hypervisibility" (O'Healy 2019: 153; vgl. auch O'Healy 2016: 154), als Gegennarrationen konstruiert sind: abweichende Sequenzen, die seinem dokumentarischen Modus entspringen, insbesondere lange Einstellungen, ruhige bzw. statische Kamera, Nah- und Großaufnahmen in narrativ geschlossenen Kurzsequenzen, deren Soundtrack ausschließlich diegetisch bestritten wird, also Umwelt-, Motor- und Situationsgeräusche, gezeigte Gespräche und Schweigen bzw. die in den Blick gerückten Funksprüche oder Radiosendungen umfasst, in Innen- wie Außenräumen aufgenommen ist, auf Schiffen oder an Orten der Insel, bei Nacht und bei Tage, in relativer Dunkelheit oder hell ausgeleuchtet.

Abb. 1 und 2: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Die Inselhandlung ist rund um den zwölfjährigen Samuele (Samuele Pucillo, dessen älterer Bruder Filippo bereits in Emanuele Crialeses Lampedusa-Film *Terraferma* von 2011 mitgespielt hatte, vgl. O'Healy 2019: 162) angelegt, der als noch naiv-kindlicher, sich aber bereits an adoleszenten, männlichen Posen versuchender Stellvertreter der rund 6.000 autochthonen Inselbewohner*innen die Perspektive auf Lampedusa fokalisiert – eine Fokalisierung mit literarischer wie filmischer Tradition (Winkler 2020: 206, 209), die originäre Einblicke in die Lebenswelt alteingesessener Fischerfamilien ermöglicht. Für diese Familien ist Lampedusa immer schon *closed room*: ein abgeschlossener Inselkosmos abseits aller Kontinente, dem unberechenbaren Meer ausgesetzt, sowie, daran erinnert Áine O'Healy, uralter Verbannungs- und Gefängnisort (O'Healy 2019: 154). Entsprechend führt uns Rosi neben Samuele [Abb. 3 und 4] und zweien seiner gleichaltrigen Freunde, die gelegentlich ins Bild geraten [Abb. 2], insbesondere ältere Menschen vor: Samueles Vater, seine Großmutter [Abb. 5] oder deren Altersgenossin Maria samt stummem Ehemann [Abb. 6], die zwischen Statuen von Padre Pio und der Jungfrau Maria leben. Auch im Handlungsstrang rund um Samuele

wird nur wenig gesprochen, dann aber meist ungelenk und der Vergangenheit zugewandt. Aufgenommen findet sich diese Zukunftsabgewandtheit durch das Motiv des den Film rahmenden, 1943 entstandenen und unter der Radiozuhörerschaft der Insel nach wie vor beliebten Swing-Klassikers namens *Fuocoammare*, der angelegentlich der alliierten Bombardierung des Schiffes *Maddalena* im Hafen von Lampedusa komponiert wurde – dessen Text man aber mittlerweile vergessen hat. Rosi nutzt dieses musikalische Motiv der Rückwärtsgewandtheit und des Vergessens (das durch weitere sentimentalische Radiomusiken unterstützt wird, vgl. hierzu Ponzanesi 2016: 160; Winkler 2020: 210/211) nicht nur, um die vermeintliche Gegenwartsferne der gezeigten Einwohner*innen zu orchestrieren, sondern zugleich als Verweis auf die transchronische Ausgesetztheit der Menschen auf Lampedusa hinsichtlich weltpolitischer Fährnisse, die, wie das Walten der Natur, immer in gleicher Weise in Schiffsunglücke und Tod münden. Die einzige Repräsentation einer direkten Replik der Menschen um Samuele auf das synchrone Fluchtgeschehen und Sterben rund um Lampedusa, das idiomatische "poveri cristiani" Marias während der Radionachrichten, lässt dies überdeutlich werden.

Abb. 3 und 4: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Samueles kindliche Redebeiträge fallen oft altklug aus und passen sich dergestalt an die überkodierte Inszenierung der Kinderfigur an: als naiver Fischersohn, der mit einem "occhio pigro" geschlagen, von Seekrankheit befallen ist und auch das Rudern nicht hinbekommt, zudem unter Allergien und Atemnot leidet, Schwierigkeiten beim Lernen und folglich in der Schule hat, dessen Essmanieren zu wünschen übrig lassen, der wenig phantasievolle kriegsförmige Zerstörungsspiele mit Steinschleuder, Messer oder Waffengestik spielt (die selbstredend das kriegsschiffstrotzende Meer um die Insel aufnehmen) und allenthalben nichts als Ungeschick und Defizite nach außen trägt. Gleichwohl wird dieser Samuele von Rosi mit vielen Großaufnahmen und geduldiger Begleitung so inszeniert, dass seine oft übertriebene Gestik eines viel älteren Menschen unterhaltsam, dass dieser Samuele liebenswert erscheint und rasch die Sympathie der Betrachter*innen gewinnt:

Samuele ist also defizitärer Sympathie- und Perspektivträger in einer zukunftslosen insularen Umwelt, die mit Blick auf zeitlose Alltagsrituale aufgerufen wird. Wäre dieser kleinteilig-heimelig inszenierte Inselalltag auf der dunklen, winterlich-stürmischen Insel nicht so intensiv mit der die Inszenierung tragenden wohlwollenden Wärme durchwoben, würde Rosi also nur einen Hauch forcierter die Begrenzungen der gezeigten Menschen inszenieren: man könnte sofort von einem unterschwelligen invektiven Modus sprechen, der vieles ins Komische abgleiten ließe – dem jedoch arbeitet der Gestus zugetaner Nähe entgegen, der auch die oftmals inszeniert wirkenden Gesprächssequenzen der Inselbewohner-Erzählung rund um Samuele umfängt.

Abb. 5 und 6: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Samueles Insel-Part ist als vergleichsweise variantenreiche Erzählung ausgeformt, die als Reihe kürzerer Sequenzen alternierend montiert ist: von den rund 40 Erzählsequenzen des Films gehören allein die Hälfte Samuele. Sein Vater und die Großmutter sind an dreien beteiligt, weitere drei sind ihrer Altersgenossin Maria vorbehalten. Hierzu fügt Rosi drei weitere Figuren aus dem Inselkosmos: einen stummen, grotesk gezeichneten Taucher [Abb. 7 und 8], der immerhin drei Erzählsequenzen erhält, die mit hochgradig ästhetisierten Unterwasseraufnahmen glänzen; den vergleichsweise jungen Radiomoderator Pippo (Giuseppe Fragapane) mit fünf Auftritten, der für das Inselradio in der Wunschsendung *Canzonissima* seine Tante Maria und die ältere Inselbevölkerung vor allem mit lokalem Liedgut aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterhält (Winkler 2020: 211) – aber als Stimme im Radio auch von der Bergung von Geflüchteten draußen auf dem Meer berichtet: also Mediator ist in eine nostalgisch umrankte Vergangenheit und zugleich in die Schrecken der Lampedusa-Gegenwart.

Abb. 7 und 8: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Die eigentliche Schnittstelle zwischen beiden Erzählsträngen aber ist dem Arzt Pietro Bartolo zugedacht, der beide Erzählräume nicht nur verbindet, sondern – als diegetisches Gegenstück des Regisseurs – auch moderiert. Rosi wurde, wie man aus zahllosen Interviews weiß, durch Bartolo, bei dem er sich wie später Samuele im Film während seines Inselaufenthaltes in Behandlung befunden hatte, dazu gebracht, aus dem ursprünglich geplanten Kurzfilm überhaupt erst den Dokumentarfilm *Fuocoammare* zu generieren. Bartolo behandelt sowohl die Inselbevölkerung als auch die Migrierenden, aufgerufen in Behandlungssequenzen mit Samuele [Abb. 9] und einer geflüchteten Schwangeren, die offensichtlich kein Italienisch und kein Englisch versteht. Etwa zu Beginn der zweiten Hälfte des Films berichtet Bartolo dann Rosi, dem Filmenden hinter der Kamera, in einer längeren, für den Film zentralen Sequenz anhand von Fotos aus seinem Computerarchiv aus seiner seit den frühen 1990er Jahren gesammelten Erfahrung als Einsatz-Arzt, als der er seither an unzähligen Rettungsaktionen mitgewirkt hat [Abb. 10]. Bartolo ist dabei nicht nur Experte, der die Vorgänge und Verhältnisse auf den Flüchtlingsbooten für die Kamera rational expliziert, sondern betroffene Reflexionsfigur, die jenseits der medizinischen Hilfeleistung auch als mitfühlender, insbesondere mitleidender Mensch die Ereignisse begleitet. Bartolo stellt sich im Verlauf seiner Ausführungen durch Benennung der Notlagen der Geretteten sowie der eigenen Betroffenheit explizit einer durch die Ereignisse eingeforderten Verantwortung und adressiert damit in direkter Form die Zusehenden, so Rosis Inszenierung. Bartolo lässt diese Verantwortung also unmittelbar erfahren und gerät so zum moralischen Anker der beiden Erzählstränge, die er *in persona* auch kognitiv verbindet, und vor allem: für das apathische Europa emotional aufschließt.

Abb. 9 und 10: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Der Inselalltags-Handlungsstrang wird scharf kontrastiert mit der Parallelhandlung der Flucht- und Rettungsereignisse auf dem Meer um Lampedusa, welche die Insel zu einem Transitort für diejenigen Menschen werden lassen, die ihre Fahrt über das Meer bis Lampedusa überleben. Dieser Part des Films, der bisweilen – insbesondere aufgrund nicht subjektivierter individueller Leidenswege, so die Vorwürfe, der Inszenierung dieses Erzählstranges als kollektivierendes Opfer-Narrativ – z.T. heftige Kritik auf sich gezogen hat (vgl. hierzu Segre 2016; De Michelis 2018; O'Healy 2019; Winkler 2019, 2020), folgt veränderten Inszenierungsmodi. Rosi erzählt hier keine abwechslungsreiche Geschichte in kurzen Sequenzen, sondern fügt dem Film sechs längere Episoden ein, die Fluchtereignisse ins bildlich Unmittelbare verbringen. Die Orte dieses Handlungsstrangs sind prototypische Foucault'sche Heterotopien (vgl. auch O'Healy 2016: 153; O'Healy 2019: 154) wie die Marine- und Fluchtschiffe auf dem Meer als winzig-ausgesetzte Räume zwischen Leben und Tod, oder Agamben'sche Ausnahmeräume wie das Erstaufnahmelager auf Lampedusa, wo die Überlebenden einen wenige Tage oder Wochen währenden Lageraufenthalt verleben. Diese heterotopischen Räume weisen jeweils gefängnisartigen Charakter auf und sind, wenn italienisches Hoheitsgebiet, militärisch geprägt bzw. von zugehörigen Registratur-Prozeduren flankiert.

Abb.11 und 12: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Rosi führt in diesen sechs Episoden sukzessive an das Rettungs- und Verwaltungsgeschehen heran. Während die erste Fluchtepisode, die insgesamt dritte Sequenz des Films, als eine Art thematische Einweisung auf dem Meer spielt und mit nächtlichem Blick auf Militärboote, Radarmasten und Hubschrauber über Funk eingefangene Hilferufe ins Filmgeschehen einspeist, zeigt die zweite Fluchtepisode eine Rettungsaktion der Küstenwache, die wiederum nachts beginnt. Später bei Tage sieht man ein überfülltes Flüchtlingsboot, Schlauchboote übernehmen Menschen und bringen diese auf das Marineschiff, wobei die Kamera einige der Geretteten auf einem Beiboot in den Blick nimmt: stumme Köpfe, die in Großaufnahme meist von schräg hinten gezeigt werden. Rosi dokumentiert hier eine Rettungsaktion auf dem Meer, in deren Verlauf kaum intersubjektiver Kontakt stattfindet: weder unter den Geretteten, noch zwischen Rettern und Geretteten. Die dritte Fluchtepisode, von der gleich noch zu sprechen sein wird, führt schließlich nach Ankunft im Lager auf Lampedusa die administrative Inkorporierung der Geretteten in den europäischen Verwaltungsapparat vor. In der vierten Fluchtepisode zeigt Rosi das Lagerleben, filmt muslimische Männer beim Gebet ab und setzt eine andere Männergruppe ins Bild, die in einer afrikanischen Sprache einen Klagechorus anstimmt, zu welchem ein des Englischen mächtiger Mann in einer Art Sprechgesang die schrecklichen Ereignisse ihrer Flucht durch Nordafrika und über das Meer erzählt. Die Geflüchteten sind in *Fuocoammare* also mitnichten 'stumm', wie manche Kritik dies behauptet: sie beten, sie kondensieren ihre Erlebnisse in muttersprachlichen Gesang, sie telefonieren mit zuhause oder mit Freunden, so die fünfte Episode, und sie organisieren Fußballspiele im Hof des Lagers, für deren Zusammensetzung die Herkunftsstaaten den heteroglotten Spielern das Format liefern.

Den extrem verdichteten und zugleich stummen Schrecken der Meeresquerung lässt Rosi in der letzten, der sechsten Fluchtepisode mit Wucht erahnen. Rosi zeigt hier in langen Einstellungen eine schwierige Rettung und die absolute Verzweiflung Überlebender, zeigt traumatisierte Frauen, die außer sich sind, einen ebenso traumatisierten, stumm blutige Tränen weinenden Mann: das also, was bei Agamben als 'nacktes Leben' firmiert. Rosi zeigt aber ebenso die andere Seite dieser relationalen Konstellation, nämlich die extremen Anforderungen an die Rettenden, die unendlich geschwächte Menschen aus dem Fluchtboot zu übernehmen haben, Sterbende zu versorgen, Tote an Bord zu nehmen und zu verwahren [Abb.

11 und 12]. Die Episode endet mit dem Blick auf die Leichen im Rumpf des aufgebrachten Schiffes. Die dort vorgefundenen Leichen – und es sind Dutzende – werden von Rosi in wenigen statischen Einstellungen etwa 30 Sekunden lang gezeigt: zu hören ist lediglich leises Schiffsmotorengeräusch. Die im Schiffsbauch konzentrierte, drastische bildliche Gewalt des vielfachen Todes muss eine lange Weile ausgehalten werden, fordert Betroffenheit ein, erzwungene Immersion in das Sterben der aus der Distanz gezeigten Leichname – bevor die wenigen noch folgenden Sequenzen des Films, die für die letzten Minuten noch einmal den belanglosen Inselalltag zeigen, gerade über diese Gegenmontage auf unbequeme Art anleiten, die eigene und die Position Europas zum Fluchtgeschehen zu reflektieren.

5 Strategische Invektivität in Rosis *Fuocoammare*

Rosi legt mit dem Flucht-Erzählstrang also einen im Vergleich zum Inselalltag-Erzählstrang polyform *anders* verfassten narrativen Raum vor. In den Fluchtepisoden versucht Rosi, wesentliche Stationen einer im Großraum Lampedusa anlandenden prekären Mittelmeer-Fluchtmigration durch den oft ruhenden Kamerablick auf die eingefangenen Menschen – von den Geretteten über die Bootsbesatzungen und Helfer bis zu den Polizisten im Auffanglager – und die sie umgebenden Heterotopien nicht nur nahezubringen, sondern in all der inhärenten Dramatik zu inszenieren. Dies gilt auch für die dritte Fluchtepisode, die schließlich explizit jene *strukturelle Invektivität* scharfzeichnet, die in besonderer Weise die europäische Machtsättigung der Mittelmeermigration zur Anschauung bringt. Rosi dokumentiert hier die auf die Bergung folgenden Schritte der Transformation von Flucht in eine europäische Verwaltungsprozedur, die strukturell abgesicherte Verfahren der ephemeren Demütigung und Beschämung in jene administrativen Handlungen integriert, die den Geretteten durch Militär- und Polizeikräfte auf Lampedusa zuteilwerden. Mit dem Übertritt auf festes Land werden umgehend meist ohne physische Gewalt angewiesene machtstrategische Verhältnisse jenseits sprachlicher Kanäle etabliert, vermittels derer die Geflüchteten in den Ausnahmezustand der europäischen Erstaufnahmephase und damit in ihre zukünftige Rolle als inwendig ausgegrenzte Andere mit außerordentlich eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten eingewiesen werden.

Die Episode zeigt uns aufgegriffene Menschen, die nachts an Land gebracht werden. Helfer in Schutzanzügen und Mundmasken zählen und untersuchen alle An-

kommenden rudimentär auf Krankheitsmerkmale (auch hier sei wieder auf Foucault verwiesen), anschließend werden diese per Bus durch die Nacht ins Lager gebracht. Die Aufgegriffenen sind inzwischen in knisternde Rettungsdecken eingehüllt [Abb. 13], die in der Nacht schillernd leuchten: Nach Verlassen des Busses werden die Menschen sortiert und warten im Dunkeln, bevor sie durch die Polizei erkennungsdienstlich erfasst werden.

Abb. 13 und 14: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Aus dem dunklen Außenraum werden nun jeweils zwei Migrant*innen in einen engen, weiß gekalkten und hell erleuchteten Durchgang gebeten, wo drei dunkel gekleidete Polizisten mit Mundschutz auf sie warten. Die statische Kamera verfolgt mit, wie man ihnen die Rettungsdecken abnimmt, zwei der Polizisten die meist jungen schwarzen Männer, die alles mit sich geschehen lassen, ohne Worte und ohne Gewalt (die Polizisten unterhalten sich über das Nötigste nur, wenn keine Geflüchteten im Raum sind) an die Wand schieben, sie dann von oben bis unten, vorn und hinten nach Gegenständen abtasten [Abb. 14] und sie schließlich weiterschicken. Im Anschluss zeigt die wiederum statische Kamera in Nahaufnahme demütige Gesichter, die offensichtlich aus einem leicht verschobenen Winkel neben Rosis Kamera zusammen mit einer neben das Gesicht gehaltenen Nummer abfotografiert werden. Die alten und jungen, weiblichen und männlichen, hier vorwiegend arabischen Gesichter strahlen mehr oder minder große Unsicherheit aus, einige versuchen, verschämt zu lächeln [Abb. 15], ein junges Mädchen blickt scheinbar unbeteiligt zu Boden, eine junge, offenkundig muslimische Frau, der man wohl bedeutet, ihr Kopftuch abzunehmen bzw. über den Haaransatz nach hinten zu schieben [Abb. 16], ist zunehmend beschämt. Der letzte in dieser Reihe, ein sehr junger Schwarzer, auf dessen Gesicht die Kamera lange ruht, ist sichtlich traumatisiert, sieht lange mit leerem Blick in die Kamera Rosis und bewegt sein Gesicht erst dann geringfügig in Richtung des Fotoapparats, als man dies nachhal-

tig durch den Druck des an seinen Kopf geführten Nummernkärtchens einfordert [Abb. 17].

Diese durch die Kamera eingefangenen Prozeduren wirken geradezu gespenstisch, weil sie weitgehend ohne Geräusche erfolgen, ohne offensichtlichen physischen Zwang, weil die maximale Unsicherheit, die Angst der in Großaufnahme Festgehaltenen, die es bis in diese europäische Schleuse geschafft haben, sich in ungewohnt direkter Weise überträgt – verstärkt die Kameralinse für die Betroffenen doch geradezu überdeutlich das Gefühl des Ausgeliefertseins, der Ohnmacht gegenüber der prozeduralen Stationenfolge, die ihnen hier abverlangt wird. Rosi steigert also mit Hilfe seiner Kamera noch die invektive Repräsentation von Macht, die den via Kamera festgehaltenen Prozeduren der Erfassung und Disziplinierung ohnehin schon massiv eignet.

Abb. 15 und 16: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

Rosis Kamerablick dokumentiert hier die ersten Schritte auf europäischem Boden, die als Essenz des europäischen Grenzregimes gedeutet werden dürfen: Die operative Konstellation der prozeduralen Erfassung gleicht der verwaltungstechnischen Kriminalisierung von Verdächtigen und/oder Delinquenten innerhalb des europäischen Rechtsraumes und arbeitet entsprechend mit Verfahren der herabsetzenden Machtentfaltung, der desubjektivierenden Pejorisierung: gerettete Menschen werden als potenzielle Krankheitsüberträger oder Terroristen erst körperlich durchsucht und schließlich, mit Nummern versehen, fotografisch in die europäischen Datenbanken eingespeist. Sprachliche Kommunikation, so suggeriert Rosi, fällt an dieser europäischen Schleuse in der Regel mangels Sprachkenntnissen aus: eine sprachliche Anrufung im Sinne Althussers und Butlers, ein Angesprochen-Werden als Modus der Aufnahme in die europäische (Sprech)Gemeinschaft, die gesellschaftliche Existenz ermöglicht, erfolgt in diesen Szenen nicht. Europa tritt den Aufgegriffenen vielmehr mit der ganzen Macht seiner biopolitischen Registraturoperationen entgegen. Auch in dieser Episode fallen keine abschätzigen Wor-

te, heben die Polizisten den Durchsuchten die Rettungsdecken auf, ist keine Gewaltanwendung zu sehen: umso nachhaltiger konturiert der Kamerablick die *strukturelle Invektivität*, welcher sich alle Angekommenen unterwerfen müssen, um das noch ferne Kontinentaleuropa überhaupt betreten zu dürfen – mit spätestens jetzt internalisiertem Wissen um die eigene prekäre Schwellenexistenz, die demütige Bitten um Inklusion ebenso einfordert wie die stete Drohung der endgültigen Exklusion bewusst sein lässt. Rosi bringt in dieser Sequenz eine exemplarische metainvektive Kodierung zur Entfaltung, welche die gezeigten invektiven Konstellationen der Einschüchterung: Durchsuchung, Gruppierung, Dokumentation, Klassifizierung und Archivierung, durch die eingesetzten Bild- und Montageverfahren reflexiv macht.

Abb. 17: Screenshots aus *Fuocoammare* (2016)

6 Schlussbetrachtung

Es ist Rosi, wie erwähnt, vielfach vorgeworfen worden, er habe in *Fuocoammare* in den Fluchtepisoden nur entsubjektivierte Gruppen namenloser geflüchteter Menschen gezeigt, ohne dass deren je individuelle Geschichte in den Film eingespeist würde. Das aber verkennt eine wesentliche Intention des Films: Rosi zeigt in den Fluchtepisoden die extreme Dimension dieses Aufeinandertreffens von ganz unterschiedlichen Menschen, Lebenslagen und Fähigkeiten in der *contact zone* Lampedusa: eine Kontaktsituation, die mit existentiellen Anforderungen flankiert ist, die alltägliche Deutungskonventionen von Leben und Welt weit übersteigen. Auch Helfer*innen, Militärs, Polizist*innen haben in den Fluchtepi-

soden keine Namen und keine Geschichte, sind uniformiert, maskenbewehrt, in weiße Schutzanzüge gekleidet und sprechen kaum (Schrader im Druck): Auch sie, das macht Rosi deutlich, verstummen angesichts des unbeschreiblichen Leids, welches das Fluchtgeschehen mit sich führt. Was Rosi mit diesen Fluchtepisoden liefert, ist kulturelle Übersetzung (vgl. hierzu Tiller 2020) dieser katastrofischen Dimension des aktuellen Migrationsgeschehens, die vor und auf Lampedusa ihren Ort hat, der in vielfacher Hinsicht Grenzort, 'limbo' ist, migrantische Vorhölle, so Sandra Ponzanesi (Ponzanesi 2016: 162).

Gezeigt werden Situationen bzw. Ereignisse von Grenzerfahrungen ganz unterschiedlichen Zuschnitts, wie der zweite, lampedusanische Erzählstrang zeigt – sei es in Gestalt des Inselalltags einer rückwärtsgewandten Fischerkultur weitab des europäischen Festlandes, sei es in Gestalt des oft todförmigen Migrationsgeschehens, das Richtung Europa unter anderem über Lampedusa verläuft. Rosi erzählt diese kontrastierende insulare Koexistenz unterschiedlicher Realitäten in eindringlicher Bildsprache, die über den beide Realitäten verbindenden Empathieanker Pietro Bartolo auch ein kognitives Epizentrum erhält. Invektive Konstellationen finden sich, in diesem Falle als strukturell abgesicherte und verwaltungstechnisch ausagierte europäische Differenzmaschinerie, unweigerlich in diese Filmerzählung ein, die ihren dokumentarischen Anspruch, trotz aller narrativen Inszenierung und Dramatisierung, immer wieder explizit ausstellt. Dass Rosi jedoch für die Repräsentation der selektierten Krisensituationen auf direkte, also simple Sprechakt-Invektiven und damit auf die Darstellung von Verachtung, Wut und Hass als schnellen Empathiegeneratoren verzichtet, verweist auf den sowohl metainvektiven als auch metanarrativen Charakter seiner Filmerzählung, die damit zum kulturellen Paradigma im Sinne einer transkulturellen Parabel wird: Womit *Fuocoammare* – und das weicht durchaus von der Meinung einiger Kritiker*innen ab – sich eben zugleich als hochpolitisch erweist.

Fuocoammare fokussiert europäisches Versagen durch die situative Ausleuchtung des Leids der dislozierten Geretteten und der Erschöpfung der Helfenden, durch die Bloßlegung der operativen Prozessualität der Grenzregime-Machtprozeduren und der darüber lizenzierten Handlungsmuster, die performativ bereits an den äußersten Grenzen und darüber hinaus Realitäten produzieren: unter anderem mit Hilfe *struktureller Invektivität* institutionelle Differenzsetzung betreiben. Zugleich versucht der Film, durch emotionale Adressierungen seines Publikums diese

Machtprozeduren zu konterkarieren. Er tut dies vermittels "an intriguing aesthetic language of high symbolism, whose poetic force presents new imaginaries", so Sandra Ponzanesi (Ponzanesi 2016: 151). Mit Hilfe ruhiger, distanziert-unkommentierter, aber hochkodiert montierter Bilder aus völlig gegensätzlichen, koexistierenden Lampedusa-Realitäten versucht sich die so ästhetisch durchdrungene wie nagende dokumentarische Erzählung *Fuocoammare* an einer resignifizierenden Neuformulierung unserer Grenzvorstellungen, die sich tief in politisches Terrain vorarbeitet.

Filmografie

Fuocoammare (2016, Gianfranco Rosi)

Bibliografie

Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung.

Butler, Judith (2006): *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

De Michelis, Lidia (2018): "Of islands and bears: The aesthetics and politics of Gianfrancesco Rosi's *Fuocoammare*", in: Gualtieri, Claudia (Hg.): *Migration and the Contemporary Mediterranean. Shifting Cultures in Twenty-First-Century Italy and Beyond*. Oxford u.a.: Peter Lang, 305–325.

Ellerbrock, Dagmar / Koch, Lars / Müller-Mall, Sabine / Münkler, Marina / Scharloth, Joachim / Schrage, Dominik / Schwerhoff, Gerd (2017): "Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften", in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2 (1), 2–24.

Endress, Martin (2014): "Grundlagenprobleme einer Soziologie der Gewalt. Zur vermeintlichen Alternative zwischen körperlicher und struktureller Gewalt", in: Staudigl, Michael (Hg.): *Gesichter der Gewalt. Beiträge aus phänomenologischer Sicht*. Paderborn: Fink, 87–113.

Hall, Stuart (2004): "Das Spektakel des 'Anderen'", in: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument, 108–166.

Hall, Stuart (2014[6]): "Die Konstruktion von 'Rasse' in den Medien", in: Ders., *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1*. Hamburg: Argument, 150–171.

Hall, Stuart (2018): *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [1994]

Mercer, Kobena (2018): "Einleitung", in: Hall, Stuart: *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 25–51.

Oddenino, Ilaria (2016): "Portraying Migration in Contemporary Europe. Two Comparative Approaches", in: Concilio, Carmen / Festa, Maria (Hg.): *Word and Image in Literature and the Visual*. Sesto San Giovanni u.a.: Mimesis International, 327–338.

O'Healy, Áine (2016): "Imagining Lampedusa", in: Ben-Ghiat, Ruth / Hom, Stephanie Malia (Hg.): *Italian Mobilities*. Abingdon u.a.: Routledge, 152–174.

O'Healy, Áine (2019): *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*. Bloomington: Indiana University Press.

Ponzanesi, Sandra (2016): "Of shipwrecks and Weddings: Borders and Mobilities in Europe", in: *Transnational Cinemas* 7 (2), 151–167.

Pratt, Mary Louise (1991): "Arts of the Contact Zone", in: *Profession*, 33–40.

Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London u.a.: Routledge.

Schrader, Sabine (im Druck): "'Fuocoammare' (2016) tra documentario e finzione", in: Rivoletti, Christian / Brühne, Julia / Conrad von Heydendorff, Christiane / Fanfani, Giulia (Hg.): *Hybridisierung der Formen und intermediale Verflechtungen. Von Giotto und Dante bis zur Gegenwartsnarrativik und Doku-Fiktion / Forme ibride e intrecci intermediali. Da Giotto e Dante alla narrativa e alla docufiction contemporanee*. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang.

Segre, Andrea (2016): "Dopo 'Fuocoammare'. Lettera aperta all'Europa che si è commossa" [http://andreasegre.blogspot.de/2016/03/dopo-fuocoammare-lettera-aperta.html, 30.09.2019].

Tiller, Elisabeth (im Druck): "Hybriditätserkundungen. Migration und *letteratura impegnata* in Melania G. Mazzuccos *Io sono con te. Storia di Brigitte* (2016) ", in: Kuhn, Barbara / Scholler, Dietrich (Hg.), *Ibridità e norma – Norm und Hybridität*, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang.

Wagner, Birgit (2012): "Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept", in: Babka, Anna / Knoll, Ursula u.a. (Hg.): *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik, Anwendung, Reflexion.* Berlin/Wien: Turia + Kant, 29–42.

Wiegandt, Markus (2017): *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Wilson, Emma (2018): "From Lampedusa to the California Desert: Gianfranco Rosi's Scenes of Living and Dying", in: *Film Quarterly* 71 (3), 10–20.

Winkler, Daniel (2019): "Der Topos Lampedusa und die Grenzen Europas. Andrea Segres 'Nach *Fuocoammare* / *Seefeuer*. Offener Brief an das Europa, das sich gerührt zeigt'", in: Reichart, Cordula (Hg.): *Italienische Texte zur politischen Theorie*. München: Utz, 339–343.

Winkler, Daniel (2020): "Intermediale Strategien in Jakob Brossmanns *Lampedusa im Winter* (2015) und Gianfranco Rosis *Fuocoammare* (2016) ", in: *Romanische Forschungen* 132, 193–219.