



Centre for
**Global
Cooperation
Research**

UNIVERSITÄT
**D U I S B U R G
E S S E N**

Open-Minded

Käte Hamburger Kolleg (KHK) / Centre for Global Cooperation Research

at the University of Duisburg-Essen (UDE)

**»Your position?« – Zeigen, Erzählen und Geben in
Fuocoammare**

Unrau, Christine

Manuscript Version: Authors Accepted Manuscript
Terms of use: All rights reserved.

Originally published by Campus Verlag.

Unrau, C. (2019). »Your position?« - Zeigen, Erzählen und Geben in Fuocoammare.
WestEnd: Neue Zeitschrift für Sozialforschung, 16(1), S. 113 - 122.
Copyright © 2019 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

This open access publication is made available via [DuEPublico](https://www.duepublico.org/), the institutional repository of the University of Duisburg-Essen.

DOI: [10.17185/duepublico/78381](https://doi.org/10.17185/duepublico/78381); URN: urn:nbn:de:hbz:465-20230508-112837-6

Suggested Citation: Unrau, Christine (2019). »Your position?« - Zeigen, Erzählen und Geben in Fuocoammare. WestEnd: Neue Zeitschrift für Sozialforschung, 16(1), S. 113 - 122.
<https://doi.org/10.17185/duepublico/78381> (Authors Accepted Manuscript)

Research for this publication was done at the Käte Hamburger Kolleg/Centre for Global Cooperation Research at the University of Duisburg-Essen, Germany, sponsored by the Federal Ministry of Education and Research (grant number 01UK1810).

»Your position? « – Zeigen, Erzählen und Geben in Fuocoammare

Christine Unrau, unrau@gcr21.uni-due.de

Schlüsselwörter: Fuocoammare (Seefeuer), Dokumentarfilm, Zeugenschaft, Gefühlserziehung, Gabe

Ein Junge klettert auf einen Baum und sägt einen kleinen Ast ab, um ihn zu einer Steinschleuder zu verarbeiten. In einer Zentrale der Küstenwache geht ein Rettungsruf ein. »Your position?«, fragt der Funker ein ums andere Mal. Ein Radio-DJ spielt einen italienischen Schlager in einem kleinen Studio und summt die Melodie mit. So beginnt der Dokumentarfilm *Fuocoammare* (Seefeuer) des Regisseurs Gianfranco Rosi, der 2016 auf der Berlinale den Goldenen Bären gewann. *Fuocoammare* ist nicht der einzige Dokumentarfilm, der das Leiden der Geflüchteten aufnimmt, sondern steht neben Ai Weiweis *Human Flow* (2017), Vanessa Redgraves *Sea Sorrow* (2017) und Markus Imhoofs *Eldorado* (2018). Offenbar sehen verschiedene Künstler_innen die Notwendigkeit, das Schicksal Geflüchteter im Medium des Dokumentarfilms darzustellen und die Zuschauer_innen auf diese Weise damit zu konfrontieren. *Fuocoammare* macht das Helfen zu einem zentralen Thema, obwohl es im Film die meiste Zeit nicht vorkommt.

Die folgenden Überlegungen zum Helfen nehmen den Film *Fuocoammare* auf doppelte Weise als Ausgangspunkt: Zum einen dient der Film als Erkenntnisquelle für die Formen, Potentiale und Grenzen des Helfens, zum anderen als Objekt für die Analyse einer über das Werk selbst hinausgehenden »dokumentarischen Praxis« (Froger 2014), in der der Appell zu helfen im Mittelpunkt steht. Die Mittel, die dafür im Film genutzt werden, sind Zeugenschaft und Gefühlserziehung. Zeugenschaft ist primär verbunden mit dem Modus des Zeigens, Gefühlserziehung mit dem des Erzählens. Die These, die im Folgenden vertreten werden soll, lautet, dass das Zeigen und das Erzählen im Zusammenhang mit *Fuocoammare* über eine einseitige Beeinflussung qua Zeugenschaft und Gefühlserziehung hinausgehen und stattdessen auf Formen des Gabentauschs verweisen, bei denen Reziprozität entsteht.

Zeigen in *Fuocoammare*

Fuocoammare gehört zum beobachtenden Genre des Dokumentarfilms (Nichols 2017: 109 ff.). Mit der Ausnahme einer Einblendung zu Beginn, die Zahlen über die Geflüchteten enthält, die Lampedusa

erreichten, und die, die bei dem Versuch ums Leben kamen, gibt es weder einen Kommentar noch Erklärungen zum Geschehen.

Was der Film zeigt, ist vor allem eine frappierende Unverbundenheit zweier Welten: Auf der einen Seite betrachten wir das Leben der Einwohner_innen von Lampedusa, besonders des zwölfjährigen Samuele Pucillo, aber auch das seines Onkels, eines Fischers, sowie der Signora Maria, die sich im Lokalradio Musik wünscht, darunter das titelgebende Instrumentalstück *Fuocoammare*. Auf der anderen Seite bekommen wir einzelne Eindrücke vom Leben der Geflüchteten, zum Beispiel während sie – in Isolierfolie gewickelt – an Deck eines Schiffs der Küstenwache gebracht werden oder in einem Aufnahmezentrum Fußball spielen. In dieser unkommentierten Parallelität zeigt der Film die Lebenswelten der Geflüchteten und der Inselbewohner_innen, die fast ohne Berührungspunkte sind, seit die italienische Küstenwache und die europäische Grenzschutzagentur niemanden mehr direkt an den Häfen der Insel Lampedusa an Land gehen lassen. Gleichzeitig arbeitet Rosi mit der Wiederholung von Motiven in beiden Welten: Samueles Taschenlampe durchschneidet die Nacht auf der Suche nach Vögeln, der Scheinwerfer eines Hubschraubers bewegt sich auf der Suche nach Booten mit Geflüchteten in der Dunkelheit über das unruhige Meer; die Küstenwache nimmt Funksprüche von in Seenot Geratenen in Empfang; der Radiomoderator empfängt in seinem Studio Anrufe von Bewohner_innen der Insel. Damit parallelisiert Rosi die beiden Welten und lässt gleichzeitig die Kontraste hervortreten zwischen einer bescheidenen Lebensweise mit intakten sozialen Beziehungen und einer Extremsituation, in der es permanent um Leben und Tod geht.

Erst gegen Ende des Films wird das Publikum mit den schockierenden Bildern von toten Körpern im Inneren eines Boots konfrontiert. Hier wird der Dokumentarfilmer zum Zeugen, wie es Gianfranco Rosi selbst ausgedrückt hat: »Du musst in der Lage sein, einen Moment der Wahrheit des Lebens zu ergreifen, der so intim ist, dass er nicht vom Fragenstellen kommen kann. Es geht immer darum, Zeuge eines Moments zu sein. Und dann verschwindest Du.« (Zit. in: Hynes 2016) Die Notwendigkeit, das ganze Ausmaß des Horrors abzubilden und es den Zuschauenden zuzumuten, habe sich, so Rosi, aus der Tatsache ergeben, dass er selber zum Augenzeugen dieses Geschehens geworden sei. Rosi geht dabei so weit, die Situation mit derjenigen nach der Befreiung von Konzentrationslagern zu vergleichen: Als Dokumentarfilmer diese Situation vor Augen zu haben, zwingt den Regisseur dazu, sie abzubilden und zu verbreiten (vgl. Finos 2016a).

Dem starken Anspruch, einen »Moment der Wahrheit« zu zeigen und dabei als Filmemacher zu verschwinden, entspricht der Verzicht auf jeglichen Kommentar im Film. Während das beobachtende Genre des Dokumentarfilms häufig genutzt wird, um Wahrheitsansprüche zu untergraben (Demos 2013: 17), kommt es hier gerade zum Einsatz, um sie zu untermauern. Kommentarlos werden Situationen aus dem Leben der Geflüchteten nicht nur dargestellt, sondern tatsächlich abgebildet: Die

Funkkommunikation zwischen der Küstenwache und den Insass_innen eines sinkenden Boots, die Szenen, bei denen Geflüchtete an Bord geholt werden und schließlich auch die schockierenden Aufnahmen von Toten sind direkte Abbildungen »echten« Geschehens. Gleichzeitig verwehrt sich Rosi jedoch explizit gegen die Betonung von Echtheit etwa durch eine wackelige Kameraführung oder ähnliche technische Merkmale, wie sie das *Cinéma vérité* kennzeichnen (Eitzen 1995: 91). Stattdessen sind seine Szenen reduziert und in der Montage sehr bewusst komponiert (vgl. Nord 2016).

Darüber hinaus ist Rosi selbst als Regisseur jenseits des Films sehr präsent und ergänzt die unkommentierten Bilder durch Berichte seiner Filmpraxis in verschiedenen Interviews, auf Festivals und in schriftlichen Äußerungen. Darin betont er, dass er ein Jahr vor Ort verbracht habe und die Ereignisse ihm widerfahren seien. Die eigene Augenzeugenschaft ersetzt bei Rosi die Praxis der sekundären Zeugenschaft, wie sie sonst häufig in Dokumentarfilmen angewendet wird, etwa wenn der Regisseur, die Regisseurin die Berichte der Augenzeug_innen von Kriegsverbrechen filmisch bearbeitet (Krämer 2016: 36). Hier steht Rosi selbst für die Authentizität des Beobachteten ein, da er selbst vor Ort war, selbst die tragbare Kamera führte (vgl. Nord 2016).

Punktuell treten in *Fuocoammare* neben Rosis eigener Augenzeugenschaft auch noch weitere Zeug_innen auf. Geflüchtete selbst jedoch kommen nur einmal zu Wort: In einem Sprechgesang berichtet eine Gruppe von Nigerianer_innen mit einem Vorsänger von den Gefahren und Leidenserfahrungen der Flucht. Die Passage beginnt mit den Worten: »This is my testimony«.

Wenn im beobachtenden Modus das Helfen repräsentiert wird, dann als etwas streng Organisiertes, Technisiertes, von Sicherheitsvorschriften Geprägtes: Helfer_innen in Schutzkleidung nehmen Menschen an Bord, der Arzt Pietro Bartolo – der an anderer Stelle ausführlich zu Wort kommt – untersucht die Hände der Ankömmlinge auf Krankheitssymptome, Geflüchtete werden nacheinander aufgerufen, um sich erst abtasten und dann fotografieren zu lassen.

Die strenge Gegenüberstellung von zwei Welten, die langsamen, statischen und unverbundenen Szenen sorgen dafür, dass über weite Strecken des fast zwei Stunden langen Films keine zusammenhängende Erzählung entsteht. Ein italienischer Kommentar bemerkt dementsprechend, dass der Film »sich weigert, zu erzählen« (Prosa 2016). Auf dieser Grundlage wurde dem Film vorgeworfen, »emotional kalt, filmisch beliebig und mitunter langatmig« (Taszman 2016) zu sein. Darüber hinaus wurde kritisiert, dass *Fuocoammare* die strukturellen Gründe für das Sterben im Mittelmeer unberücksichtigt lasse. Damit werde der Film zu einem Beispiel dafür, dass »bloße Betrachtung in Selbstgefälligkeit umschlagen kann« (Schweizerhof 2016), wenn »die drängenden Fragen im Hintergrund« (ebd.) nicht beleuchtet werden. Dass es durchaus möglich ist, die strukturellen Hintergründe für die Lebensgefahr der Migrant_innen im Mittelmeer zu visualisieren und dabei auch

Verantwortlichkeit abzubilden, zeigen etwa die Aktivisten Charles Heller und Lorenzo Pezzani in ihrem 17-minütigen Film *Liquid Traces: The Left-To-Die Boat Case*. Darin rekonstruieren sie minutiös, wie ein Boot mit 72 Migrant_innen während des libyschen Bürgerkriegs für 14 Tage innerhalb des Überwachungsgebiets der NATO im Mittelmeer sich selbst überlassen wurde (vgl. Hinger 2018). Rosi stellt sich jedoch eine andere Aufgabe: »Fuocoammare ist kein politischer Film. Ich liefere keine Urteile oder Lösungen. Es ist ein Schmerzensschrei.« (Zit. in: Finos 2016a) Das Zeigen beschränkt sich daher auf die Realität auf und vor Lampedusa.

Erzählen in *Fuocoammare*

Die beschriebene Weigerung zu erzählen ist in *Fuocoammare* nicht kategorisch. Es gibt Momente und Szenen des Films, in denen das Erzählen in den Mittelpunkt rückt – und die auf diese Weise die emotionale Erfahrungsdimension der Zuschauer_innen ansprechen. Es bietet sich daher an, sie unter dem Gesichtspunkt der »Gefühlserziehung« zu betrachten.

Das Konzept der Gefühlserziehung ist in der Philosophie verbunden mit Richard Rorty, der für »sentimental education« (Rorty 1993: 122) als Strategie auf dem Weg zu einer Menschenrechtskultur plädiert. Im Gegensatz zu einer aus seiner Sicht gescheiterten Strategie, die versucht, die Geltung der Menschenwürde aus Erkenntnissen über die menschliche Natur abzuleiten, verspreche eine »Manipulation der Gefühle« (ebd.: 122) nachhaltigen Erfolg: Diese »Manipulation« müsse darauf abzielen, Empathie (»sympathy«, ebd.: 125), das heißt die Fähigkeit der Einfühlung in andere zu erwirken. Als Beispiele für Kunstformen, die eine derartige Wirkung entfalten können, nennt Rorty Theater, Romane und Dokumentarfilme:

»By sympathy I mean the sort of reaction that the Athenians had more of after seeing Aeschylus' *The Persians* than before, the sort that white Americans had more of after reading *Uncle Tom's Cabin* than before, the sort that we have more of after watching TV programs about the genocide in Bosnia« (ebd.: 128).

Was diese Beispiele laut Rorty gemeinsam haben, ist, dass sie »traurige und sentimentale Geschichten« (ebd.: 118) erzählen und damit die Grenze überwinden, die die Rezipient_innen zwischen sich und den jeweils anderen errichtet haben – seien es die Perser_innen, schwarze Sklav_innen oder Opfer in entfernten Bürgerkriegsgebieten.

Ähnlich plädiert auch Martha Nussbaum in *Political Emotions* dafür, Kunst dafür einzusetzen, um »Mitgefühl zu formen« und »Abstoßung zu überwinden« (Nussbaum 2013: 257). Wie Rorty beruft auch

sie sich auf die Kultur des Theaters, die in der griechischen Polis entwickelt wurde. Dabei hebt sie besonders die im klassischen Theater ermöglichte »tragische Zuschauerschaft« (»tragic spectatorship«, ebd.: 258, 262) hervor, das heißt die kollektive Erfahrung der Bühnenergebnisse, die den Zuschauenden die gemeinsame menschliche Verletzlichkeit vor Augen führen. Durch Poesie, Musik, Tanz und einen überzeugenden Handlungsverlauf gelinge es der Tragödie, die Distanz zwischen dem Publikum und einer zunächst abstoßenden Figur – wie etwa dem verwundeten Philoktet im gleichnamigen Drama – zu überwinden und damit den »circle of concern« (ebd.: 262) zu erweitern. Strukturen und Elemente des Erzählens – Held_innenfiguren, Handlungsverläufe, Musik, Metaphorik, aber auch Intertextualität – sind also zentrale Mittel, um Nähe zwischen den Protagonist_innen eines Films oder eines Theaterstücks und dem Publikum herzustellen.

Trotz der dem Film vorgeworfenen »emotionalen Kälte« gibt es solche ästhetischen und narrativen Elemente in *Fuocoammare*. Bereits in den Strang des Films, der sich dem Zeigen und damit letztlich der Wahrnehmungsschärfung des Publikums verschreibt, mischen sich narrative Mittel, so etwa die Metaphorik: Im Film wird dem zwölfjährigen Samuele ein »occhio pigro« diagnostiziert, ein »faules« oder schielendes Auge: Er bekommt eine Brille, die das funktionierende Auge verdeckt und ihn zwingt, das »occhio pigro« zu trainieren, eine Metapher für die Rolle des Films, der das Publikum dazu bringt, hinzusehen, statt das Drama im Mittelmeer einfach zu ignorieren (vgl. Schweizerhof 2016). Auch in der Szene mit dem bereits erwähnten Ensemble der aus Nigeria Geflüchteten wird das »Zeugnis« auf eine spektakuläre und ästhetisch intensive Weise abgelegt. In dieser bemerkenswerten Szene übernehmen die Nigerianer_innen die Rolle des Chors der griechischen Tragödie. Insbesondere erscheint ihr Auftritt als die moderne Fassung des Chors der Frauen in Aischylos' *Die Schutzflehenden*, der ersten literarischen Besprechung der Themen »Flucht« und »Asyl« in der westlichen Literatur (vgl. Mazzone 2018).

Neben diesem intertextuellen und gleichzeitig musikalischen Element stellt *Fuocoammare* auch durch eine andere Art von Musik Bezüge her und eröffnet eine weitere Ebene des Erzählens: Das titelgebende Instrumentalstück *Fuocoammare*, das sich Signora Maria im Lokalradio wünscht, handelt von den Bombardierungen auf See während des Zweiten Weltkriegs und erinnert so daran, dass Krieg und Gewalt nicht nur die Herkunftsländer der Geflüchteten prägen, sondern vor einiger Zeit auch Europa. Auch wenn das Thema nur angedeutet wird, betont der musikalische Verweis auf den Krieg in Europa, dass Sicherheit und Freiheit von Gewalt keine Selbstverständlichkeiten sind.

Die stärkste Wirkung entfaltet in *Fuocoammare* jedoch die Begegnung mit dem Arzt Pietro Bartolo, der sich als die Heldenfigur des Films herausstellt. Er ist der einzige, der sowohl mit den Geflüchteten als auch mit den Inselbewohner_innen im direkten Kontakt steht. Gegen Ende des Films untersucht er den zwölfjährigen Samuele, weil dieser an einer ominösen Atemnot leidet. In einer anderen Schlüsselszene

des Films wird er zum Erzähler des Leidens der Geflüchteten, aber auch des Helfens. In einem spärlich erleuchteten Raum zeigt er Fotos auf seinem Computerbildschirm und kommentiert sie: Bilder von Verletzten, von Geflüchteten mit schweren Verbrennungen vom Schiffsdiesel, von überfüllten Booten.

Er erzählt, dass viele erwarten, dass er als Inselarzt sich an diese Anblicke gewöhnt haben müsse, aber – so fragt er – wie soll man sich an so etwas gewöhnen? An einer anderen Stelle sagt er: »Es ist die Pflicht jedes Menschen – wenn er wirklich ein Mensch ist – diesen Personen zu helfen.« Das Helfen, so Bartolo, ergibt sich mithin als eine unmittelbare und notwendige Reaktion auf die Wahrnehmung des Leidens anderer, die als Mitmenschen verstanden werden. Dabei gibt er Einblicke in seine eigenen Emotionen: Seine Stimme wird leise, er muss sich sichtlich beherrschen. Auch artikuliert er seine Gefühle und die seiner Mitstreiter_innen explizit: Wenn er Menschen helfen könne, wenn sie gerettet werden, mache ihn das »glücklich«. Wenn er hingegen die Toten entgegennehmen und obduzieren müsse, erfülle ihn das mit Wut und verursache ein »Loch im Bauch«. Bartolos Botschaft, die er in die Erzählung seiner eigenen Erlebnisse einwebt, kann als eine Kernbotschaft des Films verstanden werden, gerade weil sie aus einer ansonsten zurückhaltenden und beobachtenden Darstellungsweise, die sich des Urteils enthält, hervorsticht (vgl. Schweizerhof 2016; Prosa 2016).

Geben: Von Erziehung zu Beziehung

Wie Rosi nutzt auch Bartolo die öffentliche Aufmerksamkeit für Fuocoammare, um in Interviews und Stellungnahmen den Film zu kommentieren und weiterzuentwickeln. So erzählte er etwa auf der Berlinale 2016 eine Geschichte über geglücktes Helfen auf Lampedusa: Eine schwangere Frau kam mit Geburtskomplikationen auf der Insel an. Er führte einen Notkaiserschnitt durch und Mutter und Kind überlebten. Als er vor die kleine Poliklinik trat, wartete bereits eine Gruppe Frauen, die zusammengekommen waren, um Babykleidung zu sammeln. Das neugeborene Mädchen erhielt den Namen »Gift« – Gabe. »Es war ein wunderschönes Geschenk für uns alle«, so Bartolos Kommentar (zit. in: Finos 2016b). Die Geschichte der Geburt von Gift beschreibt die Entstehung eines Netzes von Gabebeziehungen: Bartolo gibt der gebärenden Frau seine Hilfe, die Frau schenkt dem Kind das Leben, die Frauen der Insel schenken materielle Objekte und Anteilnahme und schließlich wird das Überleben des Kindes nach der gefährlichen Flucht selbst als eine Art Geschenk des Schicksals aufgefasst.

Damit verweist die Geschichte auf die Praktik des Gabentauschs, in der es um den Aufbau von sozialen Beziehungen durch das Schenken von materiellen Gütern, Zeit oder anderen Dingen geht. Wie von Marcel Mauss in seinem Essay *Die Gabe* ausgeführt, besteht die Praktik der Gabe aus dem Dreischritt von Geben, Empfangen und Erwidern, der in der Lage ist, zwischen zuvor fremden Individuen und Gruppen eine Beziehung zu stiften (Mauss 1990: 36 f., 91). Während die Beschreibung des

Gabentauschs zunächst die Quintessenz seiner Betrachtungen der Grundlagen des Zusammenhalts in archaischen Gemeinschaften darstellt, versteht er sie gleichzeitig als Orientierung für Fragen der Solidarität für »unsere heutigen Gesellschaften« (ebd.: 157).

Anders als in Modellen des Homo oeconomicus oder des Homo sociologicus basiert die Gabe im Sinne Mauss' weder auf kalkuliertem Nutzen noch auf reinem Altruismus oder einheitlicher Bindung durch gemeinsame Normen der Beteiligten (Adloff und Mau 2006: 96 f.). Stattdessen zeichnet sich der Gabentausch durch eine besondere Kombination aus Autonomie und Verpflichtung aus. Denn obwohl das Geben zunächst freiwillig ist, verpflichtet es zur Gegengabe, und zwar letztlich dadurch, dass der Gebende auch »sich selbst« gibt, was die besondere Kraft der Gabe ausmacht (Mauss 1990: 118, 57). Während die Gabe also am Beginn einer gelingenden Interaktion stehen kann, die Gemeinschaft stiftet, kann sie – wenn die Erwiderng ausbleibt – den Empfangenden erniedrigen, ein Mechanismus, den Mauss explizit auch auf die Gegenwart anwendet:

»Die nicht erwiderte Gabe erniedrigt auch heute noch denjenigen, der sie angenommen hat [...]. Milde Gaben verletzen den, der sie empfängt, und all unsere moralischen Bemühungen zielen darauf ab, die unbewußte schimpfliche Gönnerhaftigkeit des reichen ›Almosengebers‹ zu vermeiden.« (Ebd.: 157)

Die an Mauss orientierte gabentheoretische Perspektive ermöglicht auch eine neue Sichtweise auf die Beziehung zwischen Geflüchteten und Angehörigen von Ankunftsgesellschaften. Sie erhellt zum einen das Phänomen, dass Geflüchtete häufig »etwas zurückgeben« und das auch so interpretieren, indem sie sich beispielsweise selbst in der Hilfe für Geflüchtete engagieren (Heins und Unrau 2018: 229 f.). Andererseits bietet diese Perspektive auch Interpretationsansätze für das Scheitern oder Ausbleiben von gelingender Interaktion zwischen Geflüchteten und Helfenden: Wenn es Geflüchteten unmöglich gemacht wird, in eine gelingende Interaktion einzutreten, degradiert Mauss' »reicher Almosengeber« sie zu passiven Empfangenden. Nicht die Asymmetrie im Verhältnis von Helfenden und Geflüchteten ist also das Hauptproblem, sondern die unmöglich gemachte Reziprozität (Harrell Bond 1999: 150; Heins und Unrau 2018: 231).

Auch jenseits von Bartolos ergänzender Erzählung über die Geburt von »Gift« spielt die Praktik des Gebens, Empfangens und Erwiderns eine Rolle für *Fuocoammare*. Denn auch durch die »dokumentarische Praxis« (Froger 2014: 76) selbst entsteht ein Beziehungsgeflecht, das auf einem Gabentausch basiert. Zunächst ist das Schaffen des Films und die Teilnahme an dem Film ein »Akt der Verbindung« (Krämer 2016: 38), der »im Sinne des Gebens« (ebd.) verstanden werden kann. Der Filmemacher erhält von den Protagonist_innen persönliche Geschichten, Erlebnisse und Einblicke. Der, die Gefilmte erhält ein Ausdrucksmedium für seine, ihre Erfahrungen und die Möglichkeit, sich einem

größeren Publikum mitzuteilen. Eine solche Betrachtung äußert Bartolo in einem Interview auch explizit: »Gianfrancos Film hat mir dieses Geschenk gegeben, die Möglichkeit, der Welt zu zeigen, was passiert.« (Zit. in: Kohn 2017) Im Gegensatz zu der engen Beziehung zwischen Rosi und seinen beiden Protagonisten Samuele Pucillo und Pietro Bartolo bleibt die Interaktion mit den Geflüchteten nur punktuell: Wo sie aktiv Einblick in ihr Leben und ihre Geschichten geben, dort nur als Gruppe, als Chor, der das Leid der Flucht besingt. Insofern sind die Geflüchteten von der Reziprozität der dokumentarischen Praxis weitgehend ausgeschlossen.

Dies ist in *Fuocoammare* eine auffallende – und bedauernswerte – Leerstelle. Wie Rosi berichtet, geht sie auf die Unmöglichkeit zurück, auf Lampedusa eine engere Beziehung mit Geflüchteten aufzubauen, die meist schnell in Aufnahmezentren und dann auf das Festland gebracht werden (vgl. Kingsley 2016). Insofern spiegelt sich hier die bereits beschriebene Realität wieder, in der der Umgang mit Geflüchteten auf Lampedusa die Entstehung von reziproken Beziehungen erschwert. Dennoch fordert die fehlende Stimme der Geflüchteten in *Fuocoammare* die Zuschauenden heraus, Kritik zu üben und sich vorzustellen, was die Geflüchteten sagen würden, wenn sie zu Wort kämen.

Genau diese Art des Widerspruchs und des Weiterphantasierens zeigt, dass das Beziehungsgeflecht im Dokumentarfilm nicht auf die Subjekte und den Regisseur, die Regisseurin des Films beschränkt ist, sondern sich auch auf die Zuschauenden ausweitet, was »in den Lücken des verwirklichten Films einen ganz anderen Film entstehen lässt« (Froger 2014: 76). Denn dem, der Zuschauenden werden Bilder von gelungenen und ausbleibenden Beziehungen geschenkt, wobei er, sie »durch die Anerkennung der Gabe dazu bewegt wird, seinerseits geben zu wollen« (ebd.). Dabei kann dieses Geben des, der Zuschauenden verschiedene Formen annehmen: Neben den erwähnten Reaktionen von Kritik und Widerspruch gehört dazu auch die Reflexion über den »Ort der eigenen Involvierung« (ebd.: 78). Dies kann im Fall von *Fuocoammare* auch den Wunsch beinhalten, den Geflüchteten oder Bartolo, dem heldenhaften Arzt, zu helfen. Doch ist ein solcher Wunsch bei *Fuocoammare* nicht ungebrochen und enthusiastisch, sondern eher beklommen. Das liegt nicht zuletzt an der Wirkung des Dokumentarfilms, dass er »die Art und Weise, sich vor dem Anderen und mit dem Anderen zu benehmen, extrem sensibel und kritisch werden lässt, ob man nun filmt, gefilmt wird oder bloß zuschaut« (ebd.).

Diese verschiedenen Ebenen des Gebens sind dabei durchaus emotional aufgeladen. Die in diesem Sinne verstandene dokumentarische Praxis geht jedoch über die von Rorty entworfene »Gefühlserziehung« hinaus, weil der, die Zuschauende nicht mehr nur passiv Erziehungsmaßnahmen empfängt, sondern Teil einer wechselseitigen Beziehung wird.

Nicht abschließende Bemerkungen

Fuocoammare ist also ein Kunstwerk, das auf drei verschiedene Arten vom Helfen handelt: Es zeigt das Helfen und auch das Ausbleiben notwendiger Hilfe, es erzählt Momente der Hilflosigkeit und der gelungenen Hilfe und es gibt sich selbst den Zuschauenden, die damit in den Bann der Gabe gezogen werden.

Das Zeigen ist zunächst auf eine irritierende Art zusammenhanglos und langwierig, was dem Film den Vorwurf der emotionalen Kälte eingebracht hat. Gleichzeitig kommt dabei der Anspruch, Realität abzubilden, besonders deutlich zum Vorschein. So übernehmen der Film und der Regisseur, der selbst lange Zeit vor Ort war und die Kamera geführt hat, eine wichtige Funktion der Zeugenschaft. Sie bezeugen gleichzeitig die Mechaniken des Helfens, das nach festen Vorschriften abläuft, und die tödlichen Konsequenzen, die die ausbleibende Hilfe hat. Dass Geflüchtete aber überhaupt auf See gerettet werden, ist inzwischen keine Selbstverständlichkeit mehr, seit die italienische Regierung ihre Häfen selbst für Schiffe der eigenen Küstenwache blockiert, wie es der Fall der *Diciotti* zeigt (vgl. Bozza 2018; vgl. dazu auch Hinger 2018). Der Film wird somit bereits kurze Zeit nach seinem Erscheinen zu einem historischen Zeugnis für eine Hilfe, die immer schwieriger gemacht wird.

Die beschriebene *Weigerung zu erzählen* ist in *Fuocoammare* nicht kategorisch. Stattdessen bietet der Film mit Metaphern, Musik und seiner Heldenfigur Pietro Bartolo erzählerische Elemente, die sich von der sonst vorherrschenden distanzierten Beobachtung abheben und Ansatzpunkte für eine »Gefühlserziehung« im Sinne Rortys bieten. »Es ist die Pflicht jedes Menschen, diesen Personen zu helfen«, dieser Appell Bartolos richtet sich auch an die Zuschauenden.

Durch die Konzentration auf das Helfen handelt sich *Fuocoammare* jedoch den Vorwurf ein, der dem Helfen im Allgemeinen gemacht wird, nämlich, dass es zu unpolitisch sei, weil es die strukturellen Hintergründe ausblende, die Hilfe erst notwendig gemacht haben. Rosi entgegnet auf derartige Kritik, dass es eben keine einfachen Antworten gebe. Wenn der Zuschauer, die Zuschauerin mit der Frage »Was soll ich tun?« – oder stärker »Ich möchte am liebsten gegen eine Wand rennen« – aus dem Kino kommt, habe er sein Ziel erreicht (zit. in: Nord 2016). Den anderen Ansatzpunkt einer Antwort auf die Frage »Was soll ich tun?« bietet hingegen die ergänzende Erzählung eines der Protagonisten des Films, des Arztes Bartolo, über die Entstehung eines Netzes reziproker Beziehungen, in deren Mittelpunkt das Geben steht. Damit verweisen *Fuocoammare* und die ergänzende Erzählung auf die Bedeutung der Reziprozität im Helfen, die sich von der einseitigen Ableistung von Nothilfe unterscheidet.

Mit der Gabe des Films an die Zuschauenden entsteht auch hier eine Wechselseitigkeit, die über den Abwurf von Maßnahmen zur Gefühlserziehung hinausgeht. Der Zuschauende ist nun Teil eines

Zusammenhangs. »Your position?« Was ist deine Position? Diese Frage aus einer Eröffnungssequenz von *Fuocoammare* muss der Zuschauer, die Zuschauerin sich stellen lassen.

Bibliographie

Adloff, Frank/Mau, Steffen (2006): Giving Social Ties. Reciprocity in Modern Society, in: *European Journal of Sociology*, 47.1, 93–123.

Bozza, Claudio (2018): Diciotti con 177 migranti bloccata nel Mediterraneo. La Farnesina chiede l'intervento dell'Europa, in: *Corriere della Sera*, 19. August 2018 <https://www.corriere.it/politica/18_agosto_19/caso-diciotti-toninelli-malta-inqualificabile-intervenga-ue-69ef45ce-a38c-11e8-9b60-adccea96935d.shtml>.

Demos, T.J. (2013): *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham und London: Duke University Press.

Eitzen, Dirk (1995): When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception, in: *Cinema Journal*, 35.1, 81–102.

Finos, Arianna (2016a): Gianfranco Rosi: «Ho obbligato l'Europa a guardare Lampedusa e il dramma dei migranti», in: *Repubblica*, 21. Februar 2016. <https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/21/news/rosi_ho_obbligato_l_europa_a_guardare_lampedusa_e_il_dramma_dei_migranti_-133901975/?refresh_ce>.

Finos, Arianna (2016b): Berlino, applausi per «Fuocoammare»: «Raccontiamo l'Olocausto di oggi», in: *Repubblica*, 13. Februar 2016, aktualisiert am 26. November 2018. <https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/13/news/berlino_applausi_per_fuocoammare_-133340575/>.

Froger, Marion (2014): Die Gabe und das Bild der Gabe. Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11 .2, 65–78.

Harrell-Bond, Barbara (1999): The experience of refugees as recipients of aid. In: *Refugees: Perspectives on the Experience of Forced Migration*, hrsg. v. A. Ager. London: Pinter, 136–168

Heins, Volker/Unrau, Christine (2018): Refugees Welcome: Arrival Gifts, Reciprocity and the Integration of Forced Migrants. In: *Journal of International Political Theory*, 14.2, 223–239.

Hinger, Sophie (2018): Transformative Trajectories – The shifting Mediterranean Border Regime and the Challenges of Critical Knowledge Production. An Interview with Charles Heller and Lorenzo Pezzani, in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 4. 1: 193–208.

Hynes, Eric (2016): Fire at Sea's Gianfranco Rosi on the Art of Finding What Matters, in: *Village Voice*, 26. Oktober 2016. <<https://www.villagevoice.com/2016/10/26/fire-at-seas-gianfranco-rosi-on-the-art-of-finding-what-matters/>>.

Kingsley, Patrick (2016): »Not even death can stop 200,000 migrants wanting to escape«: Fire at Sea's Gianfranco Rosi, in: *The Guardian*, 9. Juni 2016. <<https://www.theguardian.com/film/2016/jun/09/not-even-death-can-stop-200000-migrants-wanting-to-escape-fire-at-seas-gianfranco-rosi>>.

Kohn, Eric (2017): How the Oscar-Nominated «Fire at Sea» Changed The Life of Its Heroic Doctor. Dr. Pietro Bartolo has dedicated his life to addressing the migrant crisis. The success of «Fire at Sea» changed everything for him, in: *IndieWire*, 22. Februar 2017. <<https://www.indiewire.com/2017/02/fire-at-sea-oscars-2017-pietro-bartolo-interview-migrant-crisis-1201785763/>>.

Krämer, Sybille (2018): Truth in Testimony: Or can a Documentary Film 'Bear Witness'? Some Reflections on the Difference between Discursive and Existential Truth, in: *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of Pictures*, hrsg. v. András Benedek, Ágnes Veszelszki, Bern u.a.: Lang, 29–39.

Mauss, Marcel (1990 [1925]): *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Mazzone, Leonard (2018): Per un diritto internazionale alla fuga. Diritto d'asilo e dovere di ospitalità, in: *La società degli individui*, 61.1, 31 – 46.

Nichols, Bill (2017)³: *Introduction to Documentary*. Bloomington (IN): Indiana University Press.

Nord, Liv (2016): Fire at Sea: How Gianfranco Rosi Made an Anti-Documentary, in: *No Film School*, 21. Oktober 2016. <<https://nofilmschool.com/2016/09/fire-at-sea-gianfranco-rosi-interview>>.

Nussbaum, Martha (2013): *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*. Cambridge (MA) und London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Prosa, Lina (2016): Lampedusa. L'inverno dell'umanità raccontato al cinema. In: Repubblica, 20. Februar 2016. <https://palermo.repubblica.it/hermes/inbox/2016/02/20/news/-lampedusa_l_inverno_dell_umanita_raccontato_al_cinema-133865920/>.

Rorty, Richard (1993): Human Rights, Rationality and Sentimentality. In: Steven Shute & Susan Hurley (Eds.), On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures 1993, New York (NY): Basic Books, 111–134.

Schweizerhof, Barbara (2016): Dokumentarfilm über Lampedusa. Warten auf die geeignete Metapher. In: Die Tageszeitung, 27 July. <<http://www.taz.de/!5322079/>>.

Taszman, Jörg (2016): Warum die Lampedusa-Doku überschätzt wird, In: Deutschlandfunk Kultur, 28 July. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neu-im-kino-seefeuer-fuocoammare-warum-die-lampedusa-doku.2150.de.html?dram:article_id=361392>.