

Die Flucht über das Meer im Rahmen der europäischen Flüchtlingskrise 2015/2016:

Rezeptionslenkung und Aspekte des Politischen in Literatur und Film

The Flight Across the Sea in the Context of the European Refugee Crisis in

2015/2016: The Political Steering of Recipients in Literature and Film

von

Annika Burkard

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University of Manitoba

in partial fulfillment of the requirements of the degree of

MASTER OF ARTS

Department of German & Slavic Studies

University of Manitoba

Winnipeg

Copyright © 2023 by Annika Burkard

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	4
Abstrakt.....	5
Danksagung	6
Widmung	7
Abbildungsverzeichnis	8
1 Einleitung.....	9
1.1 Möglichkeiten der Rezeptionslenkung	12
1.2 Das Politische in der deutschen Literatur und im Film (der Gegenwart)	20
2 Fluchtdarstellung der entgegengesetzten Richtung in Wolfgang Fischers Film <i>Styx</i>	28
2.1 Rezeptionslenkung durch dichotomische Strukturen und Leerstellen im Film.....	31
2.1.1 Emotions- und Empathieerzeugung als Teil der Rezeptionslenkung	35
2.1.2 Identifikation mit der westlichen Protagonistin als Rezeptionslenkung.....	40
2.2 Aspekte des Politischen im Film.....	43
2.2.1 <i>Solidarity, Human Rights</i> und <i>Agency</i> als Kernelemente des Films	44
2.2.2 Kolonialismus als Hintergrundthema im Film	50
2.3 Zusammenfassung	53
3 Verstehen als Zugang zur Flucht in Reinhard Kleists <i>Der Traum von Olympia</i>	55
3.1 Aspekte der Rezeptionslenkung bei Kleist.....	57
3.1.1 Identifikation mit Samia als Rezeptionslenkung	59

3.1.2 Emotions- und Empathieerzeugungsstrategien im Werk	63
3.2 Aspekte des Politischen im Werk	70
3.2.1 <i>Agency</i> und <i>precarity</i> als wichtigste Aspekte im Werk.....	71
3.2.2 Nutzung des Vor- und Nachworts als politische Rezeptionslenkung.....	76
3.2.3 Das Bild Europas im Werk	79
3.3 Zusammenfassung	84
4 Merle Krögers Kriminalroman <i>Havarie</i> als zugespitztes Porträt der Flüchtlingskrise	87
4.1 Zur vielschichtigen Rezeptionslenkung im Werk.....	90
4.1.1 Multiperspektivität im Werk.....	90
4.1.2 Emotionale Kommunikation im Werk.....	93
4.1.3 Rezeptionslenkung durch ästhetische Strukturen: Dichotomie, Stilistik und Satire	96
4.2 Das Politische im Werk und Schnittstellen mit der Rezeptionslenkung	100
4.2.1 Zur Darstellung von Aspekten des Politischen im Werk.....	105
4.2.2 Der <i>Spirit of Europe</i> als Geist des Kolonialismus und der Abschottung im Werk	111
4.3 Zusammenfassung	114
5 Fazit	117
5.1 Rezeptionslenkung und das Politische in den Werken	118
5.2 Das Meer im Kontext der Flucht	124

Abstract

This thesis analyzes the flight across the sea in the context of the refugee crisis in 2015/ 2016 in German film and literature. The works chosen are Wolfgang Fischer's film *Styx* from 2018, Reinhard Kleist's graphic novel *Der Traum von Olympia (An Olympic Dream)* from 2015, and Merle Kröger's crime novel *Havarie (Collision)* from 2015. Common motives in the works are the depiction of Europe as a paradise from the refugee's perspective and the contrast between vacationing and bare survival. However, each author/director based their unique narrative method not only on the medium and genre of delivery but also on choices of narrative perspective. This thesis examines the differences in the narrative methods and gives special attention to the emotional, cognitive, ethical, and political steerings of the recipients. In all works, the steering of the recipients is linked to political topics such as the concepts of agency, solidarity, human rights, and precarity.

Furthermore, this thesis examines the depiction of Europe, its responsibilities, and the traces of colonialism as projected in film and literature. At the end of the thesis, I reflect on the representation of the sea, which becomes a political place, a dangerous border region or a resort for vacation in the works.

Abstrakt

Diese Arbeit analysiert die Flucht über das Meer in der deutschen Literatur und im Film im Kontext der Flüchtlingskrise von 2015/ 2016. Berücksichtigt werden Wolfgang Fischers Film *Styx* (2018), Reinhard Kleists Graphic Novel *Der Traum von Olympia* (2015) und Merle Krögers Kriminalroman *Havarie* (2015), die alle die Flucht über das Meer thematisieren. Es lassen sich gemeinsame Motive in den Werken finden, wie die Darstellung Europas als Paradies aus einer Flüchtlingsperspektive heraus oder die Kontrastierung von Urlaub am oder auf dem Meer und der Flucht über das Meer. Dennoch unterscheiden sich die Werke doch auch stark in ihrer Art, von den Fluchtnarrativen zu erzählen, sei es in der Perspektivwahl oder in der Wahl von Medium und Gattung. Diese Arbeit untersucht die verschiedenen Herangehensweisen an das Narrativ der Flucht über das Meer und insbesondere Formen der emotionalen, kognitiven, ethischen und politischen Rezeptionslenkung.

Es wird dabei deutlich, dass die Rezeptionslenkung in allen Werken mit Aspekten des Politischen verknüpft ist. In der vorliegenden Arbeit wird in Anlehnung an englischsprachige Sekundärliteratur mit den Begriffen *agency*, *solidarity*, *human rights* und *precarity* gearbeitet. Die Werke gehen mit diesen Kategorien unterschiedlich um, und ich analysiere, wie das Verhältnis dieser Kategorien und der Rezeptionslenkung zueinander funktioniert.

Darüber hinaus spielen das Bild Europas und Aspekte des Kolonialismus in der Arbeit eine wichtige Rolle. Alle Werke appellieren auf unterschiedliche Weise an die Verantwortung Europas und weisen auf immer noch bestehende koloniale Denkweisen und Praktiken hin.

Am Ende erfolgt noch eine Reflexion zur Darstellung des Meeres in den Werken. Das Meer spielt eine besondere Rolle in allen Werken als politischer Raum, gefährliche Grenzregion oder Erholungsort.

Danksagung

Mein Dank gilt dem gesamten *Department of German and Slavic Studies*, in dem ich mich in den zwei Jahren, in denen ich an der University of Manitoba war, trotz der Beschränkungen der Corona-Pandemie im ersten Jahr immer sehr gut aufgehoben gefühlt habe. Ich bin dankbar für spannende Kurse, die ich bei Dr. Stephan Jaeger, Dr. Alexandra Heberger und Dr. Lars Richter belegt hatte. Gerade durch Dr. Lars Richters Filmkurs, in dem wir den Film *Styx* behandelten, wurde bei mir das Interesse für das Thema der Flucht über das Meer geweckt.

Bedanken möchte ich mich auch bei Dr. Lars Richter und Dr. Simone Mahrenholz, die zusammen mit meinem *advisor* Dr. Stephan Jaeger meinem *thesis committee* angehörten.

Besonders war für mich auch die Erfahrung als *teaching assistant* für Beginning German im Department zu arbeiten. Hier möchte ich Dr. Alexandra Heberger, Karin James und Rosemarie Finlay danken, die mich immer mit wertvollen Ratschlägen unterstützt haben. Insbesondere möchte ich Rosemarie Finlay danken, die mich in Zusammenhang mit meiner *graduation* für die Rosemarie Schilling Finlay *scholarship* vorgeschlagen hat, das ich auch schließlich erhalten habe.

Ein Dank geht auch an Sara Payette für die immer sehr hilfreiche Unterstützung in administrativen Angelegenheiten in Zusammenhang mit meinem Status als *international student* oder der Kursregistrierung

Zum Schluss soll ein ganz besonderer Dank an meinen *advisor* und Betreuer der Masterarbeit Dr. Stephan Jaeger gehen. Ich bin sehr dankbar für die exzellente Betreuung meiner Masterarbeit, für die konstruktive Kritik und auch die Unterstützung und Ermutigung, die ich in *scholarship*-Angelegenheiten oder der Bewerbung für eine PhD an der *Mc Gill University* erhalten habe.

Widmung

Diese Arbeit ist meinen Eltern und meinen Großeltern gewidmet, die mir trotz der Entfernung zwischen Deutschland und Kanada immer zur Seite standen und mich unterstützt haben.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Rike zu Beginn im Meer badend (<i>Styx</i> 00:15:03).....	32
Abbildung 2: Im Wasser nach Kingsleys Stoß (<i>Styx</i> 01:08:33).....	32
Abbildung 3: Erwachen (<i>Styx</i> 01:13:31).....	38
Abbildung 4: Im Gespräch mit den Einsatzkräften (<i>Styx</i> 01:24:49).....	40
Abbildung 5: Traum von Ascension Island (<i>Styx</i> 00:18:27–00:19:12).....	41
Abbildung 6: Samia während des Telefonats mit ihrer Mutter (Kleist 54).....	65
Abbildung 7: Samia tröstet und schützt das Kind (Kleist 137).....	67
Abbildung 8: Fantasie kurz vor dem Tod (Kleist 138).....	68
Abbildung 9: “The European dream” (Kleist 81).....	81
Abbildung 10: Europas Eingriff in Somaliland (Kleist 79).....	83

1 Einleitung

“In Seenot?- Eher die nächste Verbrecherwelle”,¹ titelte die AFD im Zuge der Bundestagswahl 2017 auf einem Wahlplakat. Der Flüchtlingszustrom über das Mittelmeer in den Jahren 2015 und 2016 war ein sehr präsent Thema in den deutschen Medien. In der vorliegenden Arbeit soll betrachtet werden, wie das Thema der Flüchtlingskrise und insbesondere die Flucht über das Meer in der deutschen Literatur und im Film umgesetzt wurde. Ausgewählt wurden drei Werke, die sich mit der Flucht-Thematik über das Meer verschieden auseinandersetzen. Dies wird allein schon durch die Wahl des unterschiedlichen Genres deutlich. Bei den Werken handelt es sich um Reinhard Kleists Graphic Novel *Der Traum von Olympia* (2015), Wolfgang Fischers Film *Styx* (2018) und Merle Krögers Kriminalroman *Havarie* (2015). Zu sehen sind auf den Titelbildern der Werke Szenarien, die auf eine beschwerliche Reise schließen lassen, im Gegensatz zu dem AFD-Plakat, das ein ruhiges, sehr idyllisch wirkendes Meer zeigt: Die Sonne geht gerade unter, die Szene wirkt vielmehr wie eine entspannte Urlaubsfahrt, ein Flüchtling breitet die Arme aus, vermittelt so ein Gefühl von Freiheit. Es herrscht vielmehr eine freudige Aufbruchsstimmung.

Bei Kleist hingegen wirkt Samia, die Hauptfigur des Werkes, gehetzt, sie flüchtet vor der sich im Hintergrund als Schatten abzeichnenden Miliz. Dass die Gründe zur Flucht eine wichtige Rolle spielen, wird also hier schon deutlich. Bei Fischers *Styx* zeigt das Cover eine aufgewühlte See, mit einer nicht gerade entspannt wirkenden Hauptfigur, die dabei ist, das Boot zu steuern. Offener gestaltet ist hingegen der Paratext bei Kröger. Die Rezipierenden können das Meer sowohl als magisch glitzernd wahrnehmen, aber auch als düster und geheimnisvoll und damit bedrohlich. Die Rezeptionslenkung hängt also auch vom Rezipierenden ab.

¹ Siehe Plakat: https://www.afd.de/wp-content/uploads/sites/111/2017/07/BTW2017_Plakat_Seenot_Ansicht_H.pdf (accessed 8 October 2022).

Auch bei Fischer wird das Meer als ein für den Menschen nicht nur idyllischer Ort, sondern eher als ein für ihn lebensfeindlicher Ort dargestellt, trotz guter Ausrüstung, wie auf der Abbildung zu sehen ist. Allein schon die Paratexte enthalten daher bereits eine Rezeptionslenkung, die in eine andere politische Richtung weist als das AFD-Plakat und ein anderes Bild des Mittelmeeres vermittelt.

Das Meer spielt in jedem zu analysierenden Werk eine Rolle. Ganz allgemein steht das Meer als literarisches Symbol für Herausforderung und Bewährung oder für das Unbewusste und Erinnerung (Schneider 268). Beides erscheint für die Thematik der Flüchtlingskrise relevant: Die Überfahrt über das Meer in eigentlich nicht dafür geeigneten Booten stellt eine Herausforderung dar. Dieses Motiv kommt in allen drei zu analysierenden Werken vor. Gleichzeitig verbergen sich unter der Meeresoberfläche zahlreiche tragische Flüchtlingsschicksale derer, die die Überfahrt nicht überstanden haben, um die zweite Bedeutungskomponente anzusprechen.²

Dieter Richter bescheinigt der deutschen Literatur eigentlich “keine besondere Affinität zum Meer” (145). Doch mit der Flüchtlingsthematik um das Jahr 2015 verlagert sich der Handlungsschauplatz der zu besprechenden Werke notgedrungen auf das Mittelmeer, das vorher vornehmlich positiv besetzt war, zum Beispiel als Sehnsuchtsort. Nun erhält es eine ganz andere Konnotation, eine die Gefahr beinhaltet. Nataša Kovacevic, die in ihrem Aufsatz die Rolle der Flüchtlinge und des Meeres im Film untersucht, verwendet hier den Begriff *mare monstrum* (432). Das Mittelmeer stellt in diesem Kontext ein gefährliches Hindernis dar, das es auf der Flucht vor beispielsweise einem Krieg zu überwinden gilt oder ist “Wohlstandsgrenze” wie Paolo Cuttitta in einem Aufsatz von 2006 titelt. Der literarischen Landschaft wird also ein neuer Handlungsort mit neuen Dimensionen hinzugefügt.

² Dies wird beispielsweise in Björn Kuligks Gedichtband *Die Sprache von Gibraltar* deutlich, in dem es heißt, die “Ertrunkenen werden zu Mittelmeerboden/ die Ertrunkenen werden zu Mittelmeerraum” (36). Die Ertrunkenen verschmelzen hier mit dem Meer unter der Oberfläche.

Die Analyse des Meeres fließt in der Arbeit immer wieder in die Betrachtung mit ein, in zwei der drei Werke ist das Meer sogar der Hauptschauplatz des Geschehens. Hier stellt sich die Frage, auf welche Weise das Thema der Flucht über das Meer in den Werken in Sprache und/oder Bilder umgewandelt wird. Claire Gallien bezeichnet das Genre der Flüchtlingsliteratur als sehr vielfältig in Form, Stimmen, Stil sowie Diskurs (745), was auch mit der Auswahl der Werke für diese Arbeit gezeigt werden soll. Alle gehen unterschiedlich an das Thema der Flüchtlingskrise heran; es lassen sich verschiedene Kategorien von Narrativen, wie sie Linda Shortt (22) definiert, finden, zum Beispiel die Schilderung der subjektiven Wahrnehmung der Flucht, die Perspektive aus der Sicht der aufnehmenden Personen sowie der Flüchtlingskrise als Randthema.

Der Schwerpunkt bei der Analyse der verschiedenen Ansätze liegt auf den Fragestellungen, wie eine mögliche Rezeptionslenkung erfolgt und ob in dieser beziehungsweise in der Ästhetisierung der Fluchtszenarien Aspekte des Politischen zu finden sind. Dabei könnte man dieses Analyseverfahren natürlich auch problematisieren: Sicher werde auch ich als Wissenschaftlerin gelenkt, analysiere aus einer europäischen Perspektive heraus und besitze Sympathien für Flüchtende. Da die Werke von Europäern*innen für ein europäisches Publikum verfasst sind, habe ich mich bei der Rezeptionsästhetik auch auf dieses europäische Publikum konzentriert. Zudem kann man kritisieren, dass es in dem Verhältnis “von Europäer*innen für Europäer*innen” keine echte Horizonterweiterung geben kann und die Authentizität kann auch in Frage gestellt werden. Doch appellieren die Werke vordringlich an Europäer*innen und ich habe bei der Analyse versucht, verschiedene europäische Perspektiven und Haltungen zum Thema der Flüchtlingskrise zu berücksichtigen.

1.1 Möglichkeiten der Rezeptionslenkung

“Ein Text sticht für mich aus der Masse, wenn er wehtut. Man darf eigentlich nie unversehrt aus einer Lektüre gehen. Je mehr Schaden ein Text anrichten kann, umso besser”, äußert sich Philipp Theisohn, Mitglied der Wortmeldungen Literaturpreis Jury. Das Zitat macht deutlich, wie wirkungsmächtig die in einem Text angelegten Emotionen sein können. Emotionen spielen auch in allen zu analysierenden Werken eine Rolle. Bei der Analyse der Rezeptionslenkung bezüglich Emotions- und Empathieerzeugung in den jeweiligen Werken kommen hauptsächlich Theorien nach Thomas Anz und Sandra Poppe zum Einsatz.

Als Basis der Rezeptionsästhetik soll aber auf Theorien nach Wolfgang Iser zurückgegriffen werden, um eine mögliche Appellstruktur der Texte sichtbar zu machen. Interessant ist hier zunächst der Aspekt der Unbestimmtheit. In literarischen Texten entsteht ein “Unbestimmtheitsbetrag, [...] denn sie lassen sich auf keine lebensweltliche Situation so weit zurückführen, daß sie in ihr aufgingen beziehungsweise identisch würden” (Iser 232). Nach Iser zeichnen sich literarische Texte durch ihre Fiktionalität aus, sie ließen sich nicht mit lebensweltlichen Situationen komplett zusammenbringen (Iser 232). Der Grad der Fiktionalität variiert bei den vorliegenden Werken. Generell knüpfen alle Werke mit ihrem Grundthema der Flüchtlingskrise an die Realität an. Sie gehen aber unterschiedlich damit um. Kleist lehnt sich an ein reales Ereignis (die Geschichte der flüchtenden Samia) an. Er muss aber fiktionale Passagen hinzufügen, bei denen er nicht dabei gewesen sein kann. Nach Iser lasse sich ein Text nicht mit der Lebenswelt und den Erfahrungen der Lesenden gänzlich verrechnen (233). Diese Differenz bezeichnet Iser dann als Unbestimmtheit (233). Bei Kleist wird aber sehr deutlich gemacht, dass sich die geschilderten Ereignisse mit der Anknüpfung an Ereignisse in der Flüchtlingskrise mit der Realität verrechnen lassen. Die Lesenden haben wahrscheinlich keine Flucht über das Meer selbst erlebt, das Geschilderte liegt damit außerhalb ihres Erfahrungshorizontes. Die

Rezipierenden kommen “mit den Flucht- und Migrationsbewegungen der Gegenwart zunächst nur medial, vor allem bildvermittelt in Wahrnehmungskontakt” fasst Simon Rothöhler (64) zusammen. Doch vor allem eine Leserschaft, die Meldungen zu diesem Thema in den Medien verfolgt, hat einen realen Bezug zur Thematik und kann auch an die nicht fiktionalen Stellen in den Werken anknüpfen, da sie auf diese Weise nicht mehr ganz unreal erscheinen. Damit haben diese eigentlich fiktionalen Passagen durch ihr Umfeld einen anderen Effekt. Die geschilderten Szenarien erscheinen für die Leserschaft durchaus real. Und es ist umso erschreckender, dass die in den Werken gezeigten Flucht- und Lebensbedingungen lebensnah oder möglich zu sein scheinen. Es ist eine Individualisierung der Schicksale aus den Medien; Details werden nachvollziehbar gemacht. Der Effekt ist bei Kleist größer, trifft aber auch zu einem bestimmten Grad auf die Werke von Kröger und Fischer zu, auch wenn hier der fiktionale Teil überwiegt und die Unbestimmtheit größer ist. Dennoch werden die Rezipierenden auf die Thematik gestoßen und sie erscheint nicht ganz unmöglich.

Der Aspekt der Unbestimmtheit ist auch für das Verhältnis von Politik und Literatur beziehungsweise Film relevant. Gibt es hier einen Zusammenhang zwischen dem Grad der Unbestimmtheit und dem Anteil des Politischen? Man könnte argumentieren, dass ein politischer Text weniger Unbestimmtheit beinhalten müsse, um als solcher wirksam zu sein. Denn wenn der Text in weiten Teilen mit der Lebenswelt der Rezipierenden übereinstimmt, können diese auch erreicht werden, da sie direkte Bezüge herstellen können. Damit dies gegeben ist, müsste der Text dann weniger Fiktion beinhalten. Auf Kleists Text mit seinem faktischen Unterbau, der auf einer real existierenden Persönlichkeit beruht, trifft dies zu. Und auch Krögers Text knüpft mit einem Kreuzfahrturlaub an eine mögliche Erfahrungswelt der Leserschaft an. Mehr Unbestimmtheit ist allerdings bei Fischers Film zu finden; die alleinige Begegnung mit einem Flüchtlingsboot auf hoher See lässt sich nur schwer mit der Lebenswelt der meisten Lesenden in

Einklang bringen. Doch trotzdem ist der Film sehr politisch. Es lassen sich hier also keine festen Regeln formulieren. Auch beispielsweise eine Dystopie, die ein erschreckendes Zukunftsszenario beschreibt, das ansatzweise mit der Gegenwart verknüpft ist, aber dadurch das es in einer fiktiven Zukunft angelegt ist, sehr viel Unbestimmtheit enthält, kann eine sehr klare politische Botschaft vermitteln.³ Beispielsweise die, dass ein derzeitiger Zustand in der Realität einen schlimmen Ausgang nehmen kann.

Darüber hinaus gibt es weitere Möglichkeiten der Rezeptionslenkung, die für diese Arbeit relevant sind. So können im Text “den Lesenden [...] Leerstellen angeboten werden, Textstellen mit Auslegungsspielraum, die die Lesenden in gewisser Weise am Vollzug der Handlung beteiligen” (Iser 236), wie es in *Styx* vor allem der Fall ist. “Leerstellen... ermöglichen es dem Leser, die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen” (Iser 249). Diese These erscheint besonders interessant für das zu analysierende Thema der Flucht über das Meer. Durch die Umwandlung dieses Themas in einen literarischen oder filmischen Stoff wird die Thematik den Rezipierenden in einer sehr viel privateren Form nähergebracht, als sie es beispielsweise aus der medialen Massenaufbereitung gewohnt sind. Eine Lenkung der Zuschauenden ist damit sehr viel effizienter und direkter; sie sind dichter am Geschehen und bekommen das Szenario nicht durch die Vermittlungsinstanz eines Distanz erzeugenden Nachrichtenkanals vermittelt.

Eine weitere relevante Form sind Betrachtungen des Autors, die in den Text eingeflochten sind (Iser 238). Iser bezeichnet diese Form als Kommentar (238). “Der Autor selbst beseitigt Leerstellen, denn er möchte mit seinen kommentierenden Bemerkungen die

³ Ein Beispiel im Zusammenhang mit der Flüchtlingskrise wäre hier Kai Wessels Film *Aufbruch ins Ungewisse* (2018). In der Dystopie wird das Bild eines totalitären Europas gezeichnet. Zahlreiche Europäer*innen fliehen auf illegalem Weg nach Namibia und Südafrika, wo ihnen aber die Abschiebung droht. Der Film verweist also auf rechte Tendenzen in Europa und die Behandlung von Flüchtlingen. Zusätzlich ist der Film aus Sicht des Postkolonialismus interessant, da es sich bei den südafrikanischen Ländern um einstige Kolonien handelt.

Auffassung der Erzählung einheitlich machen” (Iser 238). Hier gibt es mehrere Möglichkeiten zum Ausfüllen der Leerstellen (Iser 240). Die Leserschaft kann “eine der angebotenen Perspektiven ... übernehmen oder selbst eine eigene ...entwickeln” (Iser 244). Dieser Punkt erscheint vor allem für Krögers Roman interessant, der sich durch Multiperspektivität auszeichnet und den Rezipierenden zahlreiche Perspektiven anbietet. Allerdings lenkt Kröger subtil, zum Beispiel indem sie Ansichten satirisch abwertet oder versucht, Antipathie für Figuren bei der Leserschaft zu erzeugen. Krögers Autorenkommentar ist also nicht sehr direkt. Die Autorenkommentare sind in den anderen beiden Werken sehr viel eindeutiger und einheitlicher. Bei Fischer drängt sich durch den Umstand, dass für die deutsche Protagonistin Rike anders als für die in Seenot geratenen Flüchtlinge umgehend Hilfe auf hoher See eintrifft, die Vermutung auf, dass es sich um eine offensichtliche Verweigerung von Hilfe für die Flüchtenden handelt.

All diese zuvor genannten Aspekte sind eng mit dem politischen Thema verbunden, das alle Werke sehr offensichtlich ansprechen. Wie lässt sich aus dieser Rezeptionslenkung eine eventuell gegebene politische Lenkung ableiten? Wie funktionieren die Werke im Zusammenhang mit politischen Themen? Werden Ästhetisierungsprozesse zur Vermittlung politischer Botschaften eingesetzt, kann man von narrativer Persuasion sprechen; welche Rolle spielen die Lesenden selbst bei der Verhandlung des Textes auf einer politischen Ebene? Hier wirken Ästhetisierungsprozesse, Mechanismen der Rezeption und das Politische eng zusammen. Auch Iser erwähnt: “Es besteht kein Zweifel, dass der Autor seine Leser zu einer Kritik an der dargestellten Wirklichkeit veranlassen möchte” (Iser 244). Es ist also anzunehmen, dass in den zu analysierenden Werken ein Zusammenhang zwischen den Mitteln der Rezeptionslenkung und einer Anregung zur Einnahme einer bestimmten politischen Position besteht, die so auf eher implizite Weise vollzogen wird. Denn es ist typisch für den literarischen Text, dass er “seine Intention nicht ausformuliert” (Iser 248).

Die zuvor beschriebenen Merkmale der Rezeptionslenkung können aber auch mit einer emotionalen Textgestaltung und Reaktionen der Lesenden zusammenhängen. Die Leserschaft kann auf Unbestimmtheit und Leerstellen mit Verunsicherung und Angst reagieren. Daher sollen auch Aspekte der Emotions- und Empathieerzeugung im Zusammenhang mit der Rezeptionsästhetik betrachtet werden. Es kann auch hier eine Appellstruktur vorliegen, um sich an Isers Begriffsverwendung anzulehnen, denn die Rezeptionslenkung kann bestimmte Strategien enthalten, die dazu führen, dass die Rezipierenden gewisse Sympathien oder Antipathien entwickeln und emotional auf das, was erzählt wird, reagieren (Poppe 10). Verena Barthel definiert Sympathie als “eine wohlwollende emotionale Einstellung einem anderen gegenüber” (40). Heidi Maibom spezifiziert dies noch weiter: Bei der Person, zu der man Sympathie aufbaut, handele es sich zumeist um eine Person in Not. Dieses Kriterium erfüllen vor allem Kleists somalische Protagonistin Samia, deren Lebensbedingungen im Allgemeinen nicht einfach sind, aber auch die Flüchtlinge in Seenot in Fischers Film. Interessanterweise kann man bei Fischer aber auch Sympathie mit Rike entwickeln, die bei der Begegnung mit dem Flüchtlingsboot in Entscheidungsnot gerät. Und auch bei Kröger ist Sympathie mit mehreren Figuren möglich. Kleists Werk unterscheidet sich damit von den anderen Werken, bei ihm ist die Sympathieträgerin allein auf der Seite der Flüchtlinge zu finden. Die politische Rezeptionslenkung funktioniert bei Kröger und bei Fischer dagegen auch über den Mechanismus der sympathischen, sich vorbildlich gegenüber Flüchtlingen verhaltenden Figur.

Bei dem Begriff der Antipathie handelt es sich um die entgegengesetzte Einstellung: “Antipathy means a contrariety of feeling that carries the affective coloring of aversion and repugnance” (Burdett 3). Vor allem Kröger macht sich Antipathie zu Nutze, um die Leserschaft von negativen Ansichten auf die Flüchtenden wegzulenken.

Die Empathie, die der Sympathie nähersteht, lässt sich mit dem Begriff 'Einführung' nach Barthel gleichsetzen (30). Maibom hat die Empathie noch weiter ausgearbeitet und unterscheidet unterschiedliche Formen. Bei der sogenannten *emotional contagion* wird man der Emotionen einer anderen Person gewahr, während man bei der *affective empathy* die Emotionen einer anderen Person auch erlebt. Ähnlich verhält es sich mit der *in perspective taking*, wobei man sich in die Lage einer anderen Person hineinversetzt. Es handelt sich hierbei um kognitive Prozesse und es ist schwer zu sagen, welche Form bei den Rezipierenden der zu analysierenden Werke schließlich zu finden sind. Doch sicher lassen sich Anlagen zur Entwicklung der unterschiedlichen Formen von Empathie in den Texten finden. Diese setzt voraus, dass Gefühle der Figuren, zu denen man Empathie entwickelt, auch der Leserschaft mitgeteilt werden (Barthel 31). Dies trifft vor allem auf Kleists und Krögers Werke zu: Samia teilt sich durch Facebookbeiträge mit oder durch direkte Äußerungen. Bei Kröger kann man die missliche Lage der Flüchtenden Marwan und Karim durch interne Fokalisierung im Werk nachvollziehen. Empathie und insbesondere die *affective empathy* kann dann schließlich auch Mechanismen des Helfens oder Entgegenkommens auslösen, wie Maibom beschreibt. Durch das Abzielen auf Empathie im Text kann bei der Rezeptionslenkung also auch eine moralische Einflussnahme stattfinden.

Die Empathie ist zudem von der Identifikation zu unterscheiden. Während bei der Empathie der Schwerpunkt auf dem Nachvollziehen von Gefühlen und dem Einfühlen liegt und theoretisch auch mit Antipathieträger*innen möglich ist, basiert die Identifikation auf Sympathie und Rezipierende können sich in der Rolle einer Figur sehen. "Zunächst kann sich eine Person mit bestimmten vorgegebenen Zielen oder Werten identifizieren, was bedeutet, dass sie diese für sich selbst akzeptiert, übernommen bzw. sich ihnen angeglichen hat" (Trepte 17). Dieser Vorgang scheint vor allem bei Fischers Protagonistin Rike möglich, wie ich später noch erläutern

möchte, ist aber auch bei Samia aufgrund der vielen Informationen, die man über sie erhält, denkbar. Beide Figuren zeichnen sich durch ihre Vorbildlichkeit aus und können damit Werte vermitteln, die zur Identifikation einladen können. Diese kann nach Anneke de Graaf et al. auch schließlich zur narrativen Persuasion führen. Identifikation, Sympathie, Antipathie und Empathie scheinen also eine entscheidende Rolle bei der Rezeptionslenkung zu spielen.

Die angesprochenen Konzepte können zudem mit konkreten Emotionen im Zusammenhang stehen. Beispielsweise könnten Lesende mit Trauer auf den Tod von Protagonist*innen reagieren, die Sympathieträger*innen waren (Poppe 10). Dies könnte beim Tod Samias in Kleists Werk am Ende der Fall sein. Auch Mitleid mit den Flüchtenden oder bei Fischer als Ausnahme auch mit der deutschen Protagonistin, erscheint in allen Werken als eine mögliche Leseremotion. Poppe bemerkt allerdings, dass dies nur Angebote an die Rezipierenden sind, die diese nicht unbedingt annehmen müssen, sondern das Gegenteil kann der Fall sein, wenn die Rezipierenden hinter die Art der Produktion dieser Emotionsstrategien gelangen (Poppe 10). Diese Emotionsstrategien sollen in der vorliegenden Arbeit aufgedeckt und analysiert werden. Nach Anz lassen sich Reizkonfigurationen ausmachen, ein Art Reizauslöser, die mehr oder weniger bewusst die Emotionen der Lesenden inszenieren können (156). Sicherlich gibt es auch nicht bewusst angelegte Strukturen, die aber ganz individuell beim Einzelnen Emotionen auslösen können, die zum Beispiel biographisch bedingt sind und nicht vorhersehbar sind oder Schreibende legen etwas ganz unbewusst an, das sich erst bei der Rezeption als emotionalisierend entpuppt. Auch der zeitliche Rahmen könnte eine Rolle spielen, das Thema der Flüchtlingskrise von 2015/2016 ist für Rezipierende im Jahr 2022 mit dem Krieg in der Ukraine und dem damit einhergehenden Flüchtlingsstrom wieder sehr aktuell. Es lassen sich Parallelen und Kontraste ausmachen, die sich auf die emotionale Verarbeitung der Werke durch die Rezipierenden zum heutigen Zeitpunkt auswirken könnten.

Literatur und Film könnten nach Anz eben auch “als besonders komplexe Kulturtechnik der Emotionalisierung begriffen werden” (Anz 157). Die künstlerische Herstellung von Texten oder Filmen sei demnach dafür gemacht, bei den Rezipierenden Emotionen auszulösen, wobei sowohl eine Annahme als auch eine Ablehnung der Emotionen möglich ist (Anz 156). Die Reizkonfigurationen können nämlich sehr adressatenabhängig sein, können von Alter, Geschlecht oder dem kulturellen Umfeld abhängen (Anz 159). Für diese Arbeit ist sicherlich auch das politische Umfeld und die Einstellung der Rezipierenden relevant. Nach Anz gilt: “Emotionalisierende Reizkonfigurationen sind mehrfach adressiert und intendieren oder evozieren faktisch entsprechend unterschiedliche emotionale Reaktionen” (Anz 159). Was bei einer Gesamtbetrachtung der hier untersuchten Werke aber auffällt, ist, dass die angestrebten emotionalen Reaktionen oft sehr eindeutig und einheitlich sind. Es soll immer Trauer, Mitleid und Empathie mit den Flüchtenden bei der Leserschaft ausgelöst werden. Bei Kleist gibt es gar nur diese eine Form der emotionalen Kommunikation. In den anderen Werken gibt es noch andere Möglichkeiten, hier ist es auch denkbar, mit Rike zu trauern, da man ihrer Perspektive sehr nahe ist oder bei Kröger mit Lalita, die Jo, einen Kollegen und Liebhaber, verliert.

Anhand der vorliegenden Werke sollen die Emotionalisierungsstrategien auf den verschiedenen Ebenen der Werke sichtbar gemacht werden. Dies kann mittels literarischer beziehungsweise filmischer Mittel geschehen: Wie erzeugen beispielsweise filmische Mittel Emotionen? Was ist mit den Bildern der Graphic Novel oder mit Sprache möglich? Auch Sprache kann Bilder zur Erzeugung von Emotionen nutzen, um ein Beispiel zu nennen. Das jeweilige Genre und seine Medialität wird bei der Analyse der Rezeptionslenkung auch automatisch mitberücksichtigt.

Darüber hinaus erscheinen weitere Fragestellungen interessant: Können die von den Verfassenden intendierten Emotionen stark von den faktischen Emotionen der Rezipierenden

abweichen? Kann die emotionale Kommunikation in den Werken auch misslingen, auch in Zusammenhang mit Aspekten des Politischen gedacht? In welchem Zusammenhang steht die Emotionalisierung mit den politischen Themen der Werke?

1.2 Das Politische in der deutschen Literatur und im Film (der Gegenwart)

Stefan Neuhaus und Immanuel Nover legen in ihrer Abhandlung über das Politische in der Literatur der Gegenwart Wert auf die Trennung der Begriffe 'Politik' und das 'Politische' (6). Auch in dieser Arbeit wird mit dem Begriff des Politischen gearbeitet: Es soll nicht um die reine Abbildung aktueller politischer Debatten im Text gehen, sondern um die Verarbeitung dieser und inwieweit politisches Handeln in ästhetischer Form angeregt werden soll. Dabei ist die Frage, wo der Übergang zum Aktivismus liegt und die Ästhetik in den Hintergrund rückt.

Das Thema des Verhältnisses von Politik und Kunst ist seit jeher ein umstrittenes Thema: Die Eigenständigkeit der Kunst steht der politischen Vereinnahmung von Kunst gegenüber (Hampel 27). Häufig ist die Rede von einer Dichotomisierung von Literatur und Kunst (Hampel 32).

Einerseits wird von Literatur oft eine politische Haltung eingefordert- [...] und andererseits geht damit auch die Gefahr für die Literatur selbst einher, im Moment der politischen Positionierung als dogmatische, moralisierende oder tendenziöse Literatur besprochen zu werden. Damit wird ihr, so lässt sich folgern, sogleich das ihr inhärente ästhetisch-literarische Moment abgesprochen. (Hampel 4)

Doch wie steht es um den Aspekt des Politischen in der Literatur und im Film der Gegenwart? In den vergangenen Jahren war zu beobachten, dass wieder vermehrt politisch und gesellschaftlich relevante Themen in der deutschen Literatur und im Film Einzug gehalten haben. Zu nennen seien hier beispielsweise die Umweltthematik oder Genderfragen (Hampel 6). Heutzutage

erscheint das Umfeld eines jeden politisch sehr aufgeladen; politische Debatten finden im Fernsehen und in den sozialen Medien statt. Man wird überall mit aktuellen politischen Themen konfrontiert. Wie kann sich ein Werk von dieser politisch aufgeladenen Umwelt überhaupt distanzieren? Kann man überhaupt über etwas anderes schreiben? Viele Autoren*innen äußerten sich selbst zu politischen Themen (Hampel 6), wie es auch beispielsweise im Vorwort bei Kleist geschieht. Es scheint durchaus möglich zu sein, das Spannungsverhältnis von Politik und Literatur nicht nur als Dichotomie zu sehen, sondern vielmehr produktiv zu nutzen (Hampel 6-7). Dies soll an den zu analysierenden Werken vorgeführt werden. Handelt es sich um politische Literatur und kann man die Texte sogar als moralisierend oder dogmatisch bezeichnen? Wie vermittelt Literatur politische Haltungen? Kann Literatur dies überhaupt leisten? “Of course fiction can’t change politics overnight”, heißt es bei Chunjie Zhang (147). Aber vielleicht lassen sich an Hand der vorliegenden Werke einige Potentiale von Literatur und Film ausmachen. Letzteres Medium gilt es ebenso genauer zu betrachten: Auch Hans spricht bei der Filmbranche von einer Hinwendung zu politischen Themen (15). Sicherlich spielt ganz allgemein, sei es Film oder Literatur, auch das Genre eine Rolle, eine Dokumentation findet einen anderen Ton als ein Unterhaltungsfilm und eine Reportage unterscheidet sich in der Herangehensweise an die Thematik von einem Kriminalroman oder einer Graphic Novel.

Aber hier gilt ebenfalls, dass die Kopplung von Kunst, also hier Film und Politik, problematisch betrachtet wird (Hans 8). Hans erwähnt, dass das Thema Film und Politik rückblickend im Zusammenhang mit Propaganda teilweise eine negative Konnotation hat (8). Darüber hinaus kann man das Verhältnis von Politik und Film auch kritisch sehen, wird der Film doch auch als ein Unterhaltungsmedium gesehen und so vielleicht ein Thema für Unterhaltungszwecke ausgebeutet. Andererseits kann so auch ein breiteres Publikum mit einem relevanten politischen Thema vertraut gemacht werden. Bei *Styx* könnte man also kritisieren,

dass der Film die Thematik für Spannung bei den Zuschauenden nutzt, andererseits lenkt der Film auch die Aufmerksamkeit der Zuschauenden gezielt auf die Missstände im Mittelmeer.

Auch die zuvor geführte Diskussion bezüglich der Eigenständigkeit von Kunst und der Vereinnahmung von Kunst durch Politik lässt sich auf das Verhältnis von Politik und Film übertragen. Die politische Botschaft kann sicherlich die kinematographischen Effekte überlagern, aber es besteht auch die Möglichkeit, dass beides zusammenwirkt oder der Film dennoch als eigenständiges Kunstwerk gesehen wird. Entscheidend beim Medium des Films in Zusammenhang mit Politik ist auf jeden Fall, dass der Film mit Bildern arbeitet, die einen Gegensatz zu den schnell angefertigten Nachrichtenmeldungen (Hans 13) (wie hier der Flüchtlingskrise) bilden können. Fischers Film zeigt dies sehr gut, denn der Film verharrt nahezu auf einem Bild, nämlich dem des havarierten Flüchtlingsbootes auf hoher See. Der Film kann so einen intensiveren Eindruck hinterlassen. Er kann zum Spiegel der Gesellschaft werden, wie Ulrich Hamenstädt es zusammenfasst (13). Es ist eine Aufnahme von sozialen Phänomenen (Hamenstädt 13), sodass Filme "zwischen einem Abbild der Welt und Fiktion" schwanken (Hamenstädt 13). Beim Film *Styx* bildet das Rahmenthema die Welt ab, es wurde aber fiktional ausgestaltet.

Das Politische hält somit in gewisser Weise größeren Einzug in das Private. Dies wird auch dadurch verstärkt, dass es sich um die interne Fokalisierung der Figur Rikes handelt, einer europäischen Perspektive. Dies vermittelt den Zuschauenden, dass es durchaus möglich ist, mit dem Thema der Flüchtlingskrise in Berührung zu kommen, in einer Situation, in der man es nicht erwartet. Das Politische, hier die Flüchtlingskrise, ist nicht mehr nur Randnotiz in den Nachrichten. Der Aspekt aus den 1970er Jahren, Politik in das Private zu bringen, scheint auch heute noch relevant (Hans 9), wenn man auf Fischers Film schaut, bei dem eine Urlaub und Einsamkeit suchende Einzelperson unvermittelt mit einem eigentlich geopolitischen

Großereignis konfrontiert wird. Filme können so auch Ängste widerspiegeln (Hamenstädt 11) und ein “Ausdruck politischer Problemwahrnehmungen in unserer Gesellschaft” sein (Hamenstädt 11).

Doch was genau fällt unter den Begriff der politischen Problemwahrnehmung beziehungsweise des Politischen, von dem hier die ganze Zeit die Rede ist? Hamenstädt arbeitet beispielsweise in seiner Abhandlung über Politik und Film mit einem sehr offenen und weiten Politikbegriff: “Politik ist überall” (Hamenstädt 15), heißt es bei ihm, viele Bereiche des Alltags ließen sich als politisch begreifen (15). Um das Politische bezüglich der Flüchtlingskrise in den Texten klarer zu fassen, sollen die folgenden Aspekte besprochen werden, die der Beschäftigung der englischsprachigen Forschung mit Migrationsliteratur entnommen sind: *Precarity*, *agency*, *solidarity*, und *human rights*. Marcel Paret und Shannon Gleeson beziehen Prekarität vor allem auf ökonomische Unsicherheit wie Angst vor Verlust des Arbeitsplatzes, was wiederum zu prekären Lebensbedingungen führen kann (278). Prekäre Lebensbedingungen, die zur Flucht veranlassen, können aber auch Gewalt, Formen der Überwachung und Umweltkatastrophen sein (Paret and Gleeson 280). Die zu analysierenden Werke thematisieren Formen von prekären Lebensbedingungen auf sehr unterschiedliche Weise, sei es als wirtschaftliche Not, Krieg oder Terror (oder diese Aspekte sind ineinander verschränkt), die die Menschen auf das Meer zwingen. Kleist legt die Ursachen der *precarity* beispielsweise sehr ausführlich dar, bei Fischer hingegen ist hier eine Leerstelle zu finden, die Rezipierenden können nur über mögliche Fluchtursachen mutmaßen.

Eng verknüpft mit dem Begriff der *precarity* ist der Aspekt der *human rights*, da diese eben durch die zuvor genannten Aspekte eingeschränkt oder beeinträchtigt werden können. Isabell Sluka geht auf diesen Aspekt ein und verknüpft den Begriff der Menschenrechte nicht nur mit universellen Rechten, sondern auch mit dem Recht auf Asyl (174-176). Allerdings stellt sie

die Diskrepanz zwischen diesem Recht auf Asyl und der Verpflichtung, Flüchtlinge aufzunehmen, heraus, sodass letztendlich die Entscheidung, Menschenrechte zu schützen, bei jedem einzelnen Staat liegt (Sluka 175). Damit werde der universale Charakter, den Menschenrechte eigentlich haben, zerstört (Sluka 175). Genau dieser Aspekt der Flüchtlingskrise wird auch in den Werken unterschiedlich stark zum Ausdruck gebracht. Besonders im Film *Styx* scheint hierauf ein Schwerpunkt gelegt worden zu sein, wie auch Sluka herausstellt. Niemand möchte Verantwortung für die Wahrung der Menschenrechte übernehmen. Die Akteure verlassen sich auf das Eingreifen durch eine übergeordnete Macht, wie einen Staat oder in einem größeren Kontext die EU. Menschenrechte sind also an Machtkonstellationen gebunden. Und auch in fast allen hier zu besprechenden Werken werden die Menschenrechte der Flüchtlinge zum Spielball von ihnen übergeordneten Akteuren, denen sie ausgeliefert sind und die die Menschenrechte für sie definieren. Beispielsweise definiert ein übergeordneter Angestellter des Kreuzfahrtschiffs die Menschenrechte des Flüchtlings Marwan in Krögers Werk.

Sluka spricht aber auch den Begriff der Solidarität an, der ebenfalls in *Styx* eine große Rolle spielt, aber auch in anderen Werken unterschiedlich eingearbeitet wurde. Harald Bauder und Lorelle Juffs setzen sich explizit mit Konzepten von Solidarität in englischsprachiger Flüchtlings- und Migrationsliteratur auseinander. Es gebe demnach keine einheitliche Anwendung des Solidaritäts-Konzepts in diesem Literaturbereich (60). Der Begriff der Solidarität ist nach Bauder und Juffs ein weites Feld, hoch komplex und lässt sich in viele verschiedene Richtungen entwickeln (46). Die Autor*innen haben versucht, die existierenden Auffassungen des Begriffs zu einem Konzept zusammenzufassen, und sprechen von verschiedenen Arten der Solidarität, von denen die *Solidarity as loyalty*, *self-centred solidarity*, *emotional-reflexive solidarity* und die *rational reflexive solidarity* (48) für die zu analysierenden Werke und in einem europäischen Kontext relevant erscheinen. Dabei sind die ersten beiden

Formen der Solidarität von den anderen zu trennen, da sie nicht auf Gedanken der Aufklärung beruhen (48). Solidarität als Loyalität bezieht sich auf Aspekte wie gemeinsame Herkunft oder geteilte politische, ethnische, religiöse oder historische Ursprünge (48). Die Kategorie der *self-centred solidarity* legt den Fokus auf die Entscheidungsfreiheit und die eigenen Interessen des Einzelnen, bei der *emotional-reflexive solidarity* stehen moralische Gründe im Vordergrund; Aspekte wie Sympathie und Freundschaft spielen hier eine besondere Rolle (48). Die *rational-reflexive solidarity* ist stark an Kant angelehnt: Es geht um universelle, rational moralische Prinzipien innerhalb einer Gemeinschaft (48). Die geltenden Formen der Solidarität sollen für die verschiedenen Werke definiert und angewendet werden. Sicher liegen die Konzepte nicht immer in Reinform vor, sondern es lassen sich mehrere Formen in den Werken in unterschiedlicher Ausprägung ausmachen. Die Frage ist, ob sich hier eine bestimmte Solidarität in den Werken, die sich mit der Flüchtlingskrise beschäftigen, ausmachen lässt oder sind es unterschiedliche Solidaritätsbegriffe, die eher situationsbedingt sind.

Der Begriff der *agency* soll sich dann auf die politischen Handlungsträger*innen und Handlungen in den Werken beziehen. Megan Bradley versucht in ihrem Artikel "Rethinking Refugeehood", das Flüchtlingsdasein neu zu definieren, ausgehend von Hannah Arendts Definition des Flüchtlings als staatenlos und als Person ohne Rechte. In diesem Kontext erscheinen Flüchtende wenig Spielraum für politische Handlungen zu besitzen. Der Aspekt der Staatenlosigkeit ist heute auch noch genauso gegeben wie bei jüdischen Flüchtigen in Europa zu Arendts Zeit. Dies wird beispielsweise sehr gut an der Figur Marwan in Krögers Roman deutlich, da dieser sich auf einer "Irrfahrt" mit falschen Papieren auf dem Mittelmeer befindet und sich aus dieser Situation nicht befreien kann. Doch es lassen sich in den Werken auch Flüchtlinge als "political actors" (103), wie es Bradley nennt, finden. Die Figur Samia bei Kleist ist ein gutes Beispiel dafür, da sie ihre Situation über Facebook öffentlich teilt. Doch man kann den Begriff

der *agency* sicher nicht nur auf die Flüchtlinge beziehen, man könnte auch den Aspekt der *agency* an der Figur Rikes in *Styx* diskutieren. Der Aspekt der *agency* kann also sowohl auf der Seite der Flüchtenden analysiert werden, aber auch auf Seite der Nicht-Flüchtenden. Es lohnt sich außerdem, die Rolle der Schreibenden und deren Form der *agency* zu betrachten, denn wie bereits erwähnt, können diese beispielsweise im Vorwort explizit hervortreten. Daneben erscheint es interessant, wie Schwerpunkte bei den Aspekten des Politischen gesetzt wurden und wie diese rezeptionsästhetisch verarbeitet wurden, beziehungsweise welcher Effekt durch rezeptionsästhetische Aspekte erzielt wird, um auf das vorherige Teilkapitel zurückzukommen.

Im Zusammenhang mit den zuvor aufgeführten Aspekten des Politischen sollen aber auch Fragestellungen des Postkolonialismus Berücksichtigung finden: Zhang verweist ausdrücklich auf eine Verbindung zwischen der kolonialen Vergangenheit Europas und der Flüchtlingsthematik (135). In dieser Arbeit soll sich vor allem der Darstellung Europas gewidmet werden. Europa wird normalerweise mit Wohlstand und Grenzenlosigkeit assoziiert, mit dem Privileg der Freiheit, durch Europa zu reisen. Doch die Werke zeigen die Kehrseite dieses so paradiesisch und verlockend erscheinenden Europas. Der Begriff der Solidarität, der innerhalb von Europa eigentlich eine große Rolle spielt, scheint im Kontext der Flüchtlingskrise Grenzen zu haben.

“However, the racisms and imperial ideologies of ‘Old Europe’ prevail in the ‘New Europe’ and cast a doubtful light on Europe’s newness”, äußern sich Nadia Butt et al. auch kritisch zu einem aktuellen Europa (21). Sie spielen damit auf die imperialistische Vergangenheit Europas und das Bild Europas als Festung im Zusammenhang mit der Flüchtlingskrise an (25). Hinzukommen die hegemonialen Tendenzen, die wieder in der europäischen Politik aufzukeimen scheinen, wie es bei der Partei der AFD (Alternative für Deutschland) der Fall ist, die anfangs schon Erwähnung gefunden hat (Butt et al. 25). Nach Butt et al. stellte die

Flüchtlingskrise eine Art Test der einheitlichen, diversen Werte Europas dar (25). Die Autor*innen verweisen in diesem Zusammenhang auf Fischers Film *Styx*, der das Scheitern an diesen Ansprüchen darstelle (25). Doch auch die anderen Werke vermitteln ein nicht gerade positiv besetztes Bild von Europa. Butt et al. bemerken: “In the wake of globalisation, Europe is increasingly becoming a space of cultural fusions and cosmopolitan transactions, despite the fact that colonial legacies or practices seem to carry on in several ways” (32). Wie wird dieses Andauern kolonialer Praktiken im Rahmen der europäischen Flüchtlingskrise in den vorliegenden Werken deutlich?

Welchen Einfluss haben koloniale Denkweisen beziehungsweise Praktiken auf die Begriffe von *human rights*, *solidarity*, und einer *agency*, die von den Nicht-Flüchtenden ausgeht? In allen Werken wird deutlich, dass Denkschablonen des Kolonialismus diese Begriffe erheblich einschränken können.

Im Folgenden sollen die in diesem Kapitel vorgestellten Aspekte des Politischen auch im Rahmen der zuvor vorgestellten Rezeptionslenkung betrachtet werden. Welche Zusammenhänge bestehen hier? Der Fokus ist nun auf den einzelnen Werken, die es zunächst einmal getrennt voneinander bezüglich Rezeptionslenkung und politischer Aspekte zu analysieren gilt.

2 Fluchtdarstellung der entgegengesetzten Richtung in Wolfgang Fischers

Film *Styx*

Das folgende Kapitel soll nach einer kurzen Einführung zum Film einen Blick auf Strategien der Rezeptionslenkung werfen, ehe diese mit Aspekten des Politischen verknüpft werden. Ziel ist es zu zeigen, wie beide Bereiche, Aspekte der Rezeptionslenkung und des Politischen, zusammenwirken und auf diese Weise effektiv auf die Zuschauenden einwirken können, sie so durch den Film führen und in eine bestimmte Richtung lenken.

Bei Fischers Film handelt es sich um ein 2018 erschienenes Drama, das die Problematik der Überquerung des Mittelmeeres durch Flüchtlinge anspricht. Der Film ist damit zwar kurz nach der Flüchtlingskrise von 2015/ 2016 erschienen, ist aber gerade in Nachfolge auf dieses Ereignis von Brisanz, auch wenn der Film schon viele Jahre zuvor geplant war, wie Wolfgang Fischer im Interview mit Gunther Baumann angibt. Daran wird deutlich, dass das Problem der Meeresüberquerung durch Flüchtlinge schon Jahre zuvor bestand, aber medial noch keine große Aufmerksamkeit erfuhr. Erst mit der sogenannten Flüchtlingskrise von 2015/2016, bei der Flüchtlinge zumeist aus Syrien auf der Flucht vor dem dortigen Bürgerkrieg nach Europa strömten, rückt die gefährliche Überquerung des Mittelmeeres in den Fokus. So ist es auch zu erklären, dass der Schauplatz hier nicht das östliche Mittelmeer ist, sondern das Meer im Bereich von Spanien und Nordafrika.

Das Werk macht aber interessanterweise zwei in die entgegengesetzte Richtung verlaufende Fluchtkonstellationen auf. Es ist zum einen Rike, die Hauptprotagonistin des Films, die aus ihrem Alltag entflieht und auf der Suche nach Ruhe und Erholung ist. Ihre Arbeit als Rettungssanitäterin wird zu Beginn gezeigt. Rike wirkt angespannt und gestresst, wie ein Close-up hervorhebt. Gleichzeitig ertönt ein Piepen im Rettungswagen, das die angespannte Situation untermauert, während die nächtliche Stadt hektisch an ihr vorbeifliegt. Dieses Anfangsszenario

steht in starkem Kontrast zum Beginn von Rikes Reise auf ihrer Segelyacht, die zunächst von Idylle, Ruhe und Einsamkeit geprägt ist. Es scheint etwas zu sein, nach dem sie sich gesehnt hat. Die Einsamkeit und Idylle werden dabei filmisch durch *high angles* und *long takes* untermauert, die Monotonie und Langsamkeit erzeugen (*Styx* 00:11:54- 00:12:02). Es wird oft die Vogelperspektive verwendet (Sluka 172). Für das Bild des Meeres, das den Zuschauenden hier vermittelt wird, hat dies ebenfalls Konsequenzen, wie Sluka ausführt: “this perspective adds to the perception of how vast the ocean is, and how small in contrast, the individual- in this case Rike and her sailing boat” (172). Es kann sich hierbei um eine Prolepse handeln, die bereits andeutet, wie machtlos und verloren der Mensch, in diesem Fall Rike, auf dem Meer sein kann. Einsamkeit kann dann auch eine negative Bedeutungskomponente bekommen.

Es gibt auch kaum Dialoge, was die schier endlose Einsamkeit auf dem Meer ebenfalls untermauert. Der Film erscheint also zunächst sehr meditativ. Rike hat alles unter Kontrolle, sie wirkt selbstbewusst, ist die ganze Zeit über sehr entspannt, liest, genießt ihren Urlaub und ihre Auszeit. Doch das Bild Rikes gerät mit Einsetzen des Sturms auf hoher See buchstäblich ins Wanken. Das Meer verwandelt sich von einem *locus amoenus* in einen *locus horribilis* (*Styx* 00:22:43-00:29:16). Der Sturm stellt eine Umwälzung aller Verhältnisse dar. Rike wird in ihre Schranken zurückgewiesen. Es ist ein Überlebenskampf auf hoher See, denn trotz guter Ausrüstung hat Rike Probleme mit dem Wind und den hohen Wellen. Sie wirkt unsicher und nach dem Sturm sehr stark mitgenommen, was ein Close-up an dieser Stelle herausstellt und verdeutlicht, welche Kraft das Meer entfalten kann und wie ausgeliefert der Mensch in dieser Situation der Natur ist. Der Übergang von der Weltuntergangsstimmung zu einer ruhigen und idyllischen See erfolgt dann auch wieder sehr abrupt (*Styx* 00:29:16) und zeigt, wie tückisch und unberechenbar das Meer sein kann. Rikes Flucht wird damit ihre Makellosigkeit genommen, denn sie entpuppt sich doch als beschwerlich.

Schließlich trifft die Seglerin Rike nach einem Sturm auf ein havariertes Flüchtlingsboot und wird infolgedessen vor ein Dilemma gestellt: Sie kann nicht helfen, da ihr eigenes Boot zu klein ist, um alle Flüchtlinge aufzunehmen. Sie rettet jedoch einen Jungen namens Kingsley, der versucht, schwimmend ihr Boot zu erreichen. Trotz vielfach angeforderter Hilfe verbleibt sie jedoch allein auf hoher See. Rettung trifft erst ein, als sie selbst vorgibt, ihr Boot würde sinken. Die Aspekte *human rights*⁴ und *solidarity* spielen entsprechend für den Film eine sehr wichtige Rolle, wie bereits Sluka gezeigt hat: “*Styx* ...suggests a reconceptualization of human rights that demands political action based on solidarity” (Sluka 169). Der Film ist ein Appell an den Einzelnen, seine aktive politische Rolle und die Verantwortung, Menschenrechte in Handeln umzusetzen (Sluka 169). Eine Appellstruktur baut sich diesbezüglich während des Films mit zunehmender Dauer auf. Die vorliegende Arbeit erweitert Slukas Arbeit, da diese Appellstruktur auf der Ebene der Rezeptionsästhetik betrachtet wird. Hier wirken Strategien der Rezeptionslenkung wie Empathie- und Emotionserzeugung, Ästhetisierungsprozesse und das Identifikationsangebot mit der Protagonistin zusammen und können Zuschauende in dieselbe Richtung lenken. Diese Aspekte sind Thema der nächsten Unterkapitel, ehe diese mit einer möglichen politischen Lenkung der Zuschauenden in Verbindung gebracht werden.

⁴ Während der Analyse wird die Verwendung der englischen Begriffe beibehalten, da sie aus der englischsprachigen Sekundärliteratur entnommen sind und die exakte Bedeutung wie im Falle der *agency* mit einer Übersetzung ins Deutsche nicht verwischt werden soll.

2.1 Rezeptionslenkung durch dichotomische Strukturen und Leerstellen im

Film

Dieses Teilkapitel zeigt, wie im Film die Rezeptionslenkung mit Leerstellen funktioniert und wie ästhetische Strukturen als Rezeptionslenkung fungieren. In *Styx* ist auf inhaltlich-formaler Ebene eine Rezeptionslenkung zu finden, indem der Film dichotomisch gebaut ist, was die Figur Rikes und ihre Flucht in starken Kontrast zu den Flüchtlingen stellt. Die Rezipierenden werden damit direkt auf die Unterschiede zwischen Rikes Status und dem Flüchtlingsstatus gestoßen. So lassen sich im Film eine Reihe von Gegensatzpaaren ausmachen. Die Flucht an sich, die hier gezeigt wird, ist zunächst aber alles andere beschwerlich, Rikes Reise scheint vielmehr unter dem Motto zu stehen, „der Weg ist das Ziel“. Denn schon der Weg nach Ascension Island ist für die Protagonistin Erholung und Abwechslung zu ihrem stressigen Alltag.

Für die Flüchtlinge hingegen ist der Weg mit einem Boot, das sich in einem sehr schlechten Zustand befindet, sehr viel gefährlicher. Bei ihnen liegt der Fokus auf dem Ankommen. Die wichtigste Rolle bei der dichotomischen Gestaltung spielt dabei das Meer, das sich von einem erholsamen Sehnsuchtsort zu einem Ort des Grauens verwandelt. Schwimmen wird auch zunächst als Freizeitaktivität gezeigt, aber später auch als Form, um das Überleben zu sichern. Am Anfang geht Rike im Meer mit einer Rettungsleine gesichert schwimmen. Gegen Ende des Films wird Rike jedoch von Kingsley ins Wasser gestoßen, während er gleichzeitig das Boot startet. In beiden Szenen schaut Rike dem Boot nach, doch zu Beginn ist es mit der Gewissheit, dass sie sich jederzeit zu ihrer Ruheoase zurückziehen kann. Beim zweiten Mal gilt es für Rike, das Boot zu erreichen, um zu überleben. Sie wird in eine Flüchtlingsperspektive versetzt.



Abbildung 1: Rike zu Beginn im Meer badend (Styx 00:15:03).



Abbildung 2: Im Wasser nach Kingsleys Stoß (Styx 01:08:33).

Rike besitzt gute Ausrüstung für eine Seefahrt im Gegensatz zu den Flüchtlingen und auch das Sicherheitssystem ist zu Beginn des Films noch intakt: Der Krankenwagen kommt unmittelbar nach dem Unfall, alles scheint sehr organisiert, was der *high angle* in dieser Situation vermittelt (*Styx* 00:03:00- 00:03:09): “Die Kamera blickt von oben auf einen Unfallschauplatz, bewahrt so den Überblick, ganz so wie die Polizisten, Feuerwehrleute und Ärzte, darunter Rike, die den Verletzten intubiert. Keine Frage- hier funktioniert unser westliches Sicherheitssystem” (Knoben).

Für die Flüchtlinge trifft allerdings zunächst keine Hilfe ein, auch wenn sie genauso unverschuldet in ihre Situation gekommen sind wie die verletzte Person aus der Anfangsszene, wie Sluka bemerkt (190). Der Film ist also von Dichotomien geprägt (Leben und Tod, Idylle und Grauen, *locus amoenus* und *locus horribilis*), wobei der Sturm die Funktion einer klaren Zäsur hat. Diese Zweiteilung wird nicht nur bereits im Titel *Styx* angedeutet, der auf den todbringenden Fluss aus der antiken Mythologie anspielt, der die Unterwelt von der Welt der Lebenden trennt (Becher 532), sondern auch in den filmischen Mitteln: Herrscht in der ersten Filmhälfte vorwiegend idyllische Stille, lassen sich in der zweiten Hälfte Dialoge finden, die von Anspannung geprägt sind. *Long shots* weichen den Emotionen herausstellenden *Close-ups*, statt Idylle erzeugenden *long takes* lässt sich in der zweiten Hälfte eine aktivere Kameraarbeit ausmachen. Die Anspannung und Dramatik spiegeln sich in den kinematographischen Elementen sehr gut wider. Insgesamt wurde aber nicht mit abenteuerlichen filmischen Mitteln gearbeitet, was dafür sorgt, dass die Situation auf hoher See für die Zuschauenden umso realistischer erscheint (Knoben). Der dichotomische Höhepunkt wird schließlich erreicht, als Rike das Flüchtlingsboot nachts betritt: Das Flüchtlingsboot verkörpert hier im Gegensatz zu Rikes Boot die Unterwelt, hier lauern Tod, Leid und Verzweiflung und zudem ist es dunkel, was ebenfalls mit der Unterwelt assoziiert werden kann (Sluka 183). Die Bezahlung des Fährmanns, in

Anlehnung an die griechische Mythologie, um aus dieser Situation zu entkommen, sei hier nach Sluka die richtige Staatsangehörigkeit, so wie Rike eine europäische, eine deutsche, besitzt (183).

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Rezeptionslenkung sind die zahlreichen Leerstellen, die sich im Film finden lassen. Sie betreffen vor allem die Flüchtlinge im Film. Die Zuschauenden können bei dem nach dem Sturm auftauchenden, havarierten Boot automatisch schlussfolgern, dass es sich um ein Flüchtlingsboot handelt, da sie dieses Bild aus den Medien kennen. Der Film knüpft also an ein sehr wahrscheinlich vorhandenes Vorwissen der Rezipierenden an und greift Bilder aus den Medien auf. Dies erreicht der Film auch mit seiner realistischen und reduzierten Darstellung: “The director and cowriter stress the 'authenticity' and documentary realism that characterize the film's style: not only is there no computer-generated imagery in it (remarkably, considering the storm sequences), but the makers also spent seven years researching and conducting fieldwork” (Ludden 46). Dabei wird die Anonymität aus den Medien bezüglich Flüchtlingsmeldungen reproduziert, denn es bleiben sehr viele Fragen offen. Woher kommt das Flüchtlingsboot, das nach dem Sturm neben Rike auftaucht? Was sind die Gründe für die Flucht? Wer sind die Flüchtenden? Nur ein einzelner Flüchtling, den Rike rettet, da er sich im Wasser befindet, wird näher herausgestellt. Aber auch hier fehlen beispielsweise, als dieser etwas auf seiner Muttersprache sagt, Untertitel, wie Theresa Ludden herausstellt (48), sodass die Perspektive der europäischen Zuschauenden auf die Flüchtlinge sehr viel realer wirkt. Bezüglich der Flüchtlinge besteht für die Zuschauenden in vielen Angelegenheiten Unklarheit. Ihre Perspektive bleibt auf Rikes Perspektive beschränkt. Der Film kreierte aber gerade deswegen Leerstellen, damit die Zuschauenden angeregt werden, aus dieser eingeschränkten Sichtweise hervorzutreten und zu versuchen diese Leerstellen eigenständig auszufüllen, was auch ein Hineinversetzen in die Flüchtlingssituation erfordert und damit auch zum Verstehen anregt. Eine

Animierung, sich weiter mit der Thematik zu befassen, kann die Figur Kingsleys sein, von der sie einige wenige Informationen bekommen.

Die aber wohl prägnanteste Leerstelle im Film ist die Frage, warum zunächst keine Hilfe für die Flüchtlinge eintrifft. Dass die Küstenwache beschäftigt war, womöglich anderen Flüchtlingsbooten oder anderen Schiffen geholfen hat, die auch bei eben diesem Sturm in Bedrängnis geraten waren, ist eine mögliche Deutung, die durch bei der Rettungsaktion am Ende zahlreich eingehenden Notrufe nahegelegt wird. Das System scheint überfordert. Den Rezipierenden drängt sich jedoch eine viel monströsere Möglichkeit auf, nämlich dass die Küstenwache es nicht für nötig gehalten hat, die Flüchtlinge zu retten, aufgrund des Umstands, dass es sich um Flüchtlinge handelt und/oder aufgrund ihrer afrikanischen Herkunft.

Die Zuschauenden werden also durch ziemlich eindeutige Deutungsangebote im Film dazu gedrängt, die Leerstellen als bewusstes Ignorieren der Notlage der Flüchtlinge zu deuten. Dieses angelegte Konzept muss aber nicht bei jedem Zuschauenden funktionieren. Sicher können Zuschauende mit einer Einstellung, die die Ankunft von Flüchtlingen in Europa ablehnt, die Leerstellen im Film auch anders ausfüllen. Die Flüchtlinge könnten als ein Hindernis für Rike angesehen werden, das ihr ihren Weg ins Paradies versperrt hat und wegen denen sie am Ende auch noch eventuell bestraft wird, auch wenn diese Deutung aufgrund der Ansteuerung von Emotionen im Film sehr schwer fällt.

2.1.1 Emotions- und Empathieerzeugung als Teil der Rezeptionslenkung

Dieses Unterkapitel führt vor, welche Rolle Emotionen und Empathie bei der Rezeptionslenkung spielen. Ich möchte analysieren, mit welchen Mitteln der Film Emotionen und Empathie erzeugt

und wie eine emotionale Kommunikation mit den Zuschauenden aussehen und was diese bezüglich der Rezeptionslenkung bewirken kann.

Die Bilder des Films können die Zuschauenden sehr gut lenken, durch den Handlungsaspekt sowie Mimik und Gestik. Besonders durch die Verwendung von *Close-ups*, die Emotionen zeigen, handelt es sich um eine sehr direkte emotionale Einwirkung auf die Zuschauenden; eine Affizierung des Publikums erscheint möglich. Allerdings kann man hier argumentieren, dass unterschiedliche Mimik und Gestik von Menschen durch beispielsweise kulturelle Unterschiede unterschiedlich gedeutet werden können. Auch wenn der Film sehr stark Zuschaueremotionen ansteuert und diese als Rezeptionslenkung einsetzt, kann diese emotionale Kommunikation mit den Zuschauenden auch scheitern. Beispielsweise zeigt sich Matthias Dell in seiner Filmkritik nicht beeindruckt von den im Film übermittelnden Emotionen:

Nach dem Schubs ins Wasser gibt es zwar eine kurze Standpauke auf Deutsch für Kingsley, aber das ist schon das ganze Drama, in dem *Styx* seine für unsere Zeit doch so komplexe Geschichte denkt [...] Am Ende ist *Styx* ein überflüssiger Film. Er findet keinen adäquaten Ausdruck für seine 'Man muss doch etwas tun'-Gefühle. (Dell)

Die vom Filmdirektor intendierten Emotionen müssen also nicht unbedingt angenommen werden, worauf Anz bei seinem Analysemodell zum Thema Emotionen verweist; auch eine Ablehnung ist möglich (Anz 156). Dell lässt sich nicht auf die emotionale Erzählweise des Films ein und betrachtet diesen mit Distanz und einem sehr analytischen Blick. Emotionale Kommunikation kann also auch scheitern und die Adressatenabhängigkeit wird hier deutlich. *Styx* soll als Kinofilm aber möglicherweise gerade auch ein breiteres Publikum ansprechen und mit seinem brisanten Thema möglichst viele Menschen erreichen, wobei eine einfachere emotionale Kommunikation hilfreich ist.

Sehr eindeutig und herausstechend sind dabei gerade Kingsleys Emotionen im Film, die darauf abzielen können, Empathie bei den Zuschauenden zu erzeugen. Selbst die Reaktion

Kingsleys, Rike ins Wasser zu schubsen, erscheint für die Zuschauenden in Kingsleys verzweifelten Lage nachvollziehbar. Aufgrund von Kingsleys Opferrolle empfinden die Zuschauenden wahrscheinlich keine Antipathie für ihn und es bleibt vielmehr bei Sympathie für den aus der Menge hervorstechenden Flüchtenden, die aber nicht zur Identifikation führt und auch durch die Angst um die Figur Rikes eingeschränkt sein kann. Dafür blicken die Zuschauenden zu sehr aus der Außenperspektive auf ihn. So ist Empathie, ein Einfühlen in Kingsley Handlungsweise, die bestimmende Haltung an dieser Stelle. Kingsleys Emotionen werden größtenteils nicht durch sprachliche Äußerungen dem Publikum nähergebracht, sondern durch explizites Zeigen seiner Emotionen wie Trauer, Wut und Verzweiflung in Form von *Close-ups*. So ist beispielsweise eine Nahaufnahme Kingsleys mit Tränen in den Augen zu sehen (*Styx* 01:01:02-01:01:14). Später wird Kingsley völlig resigniert gezeigt (Sluka 181):

Knowing that this won't be of any help either, Kingsley mumbles a name with every bottle that goes overboard, and it is clear that with each one of them he is referring to one of the occupants on the boat. From Rike's perspective, who is below deck and thus only hears the names and accompanying splashings, Kingsley's actions evoke the image of people going overboard. (Sluka 182)

Dieses Bild legt nach Sluka nahe, dass die Flüchtlinge für ihr Umfeld nur noch Objekte sind, die ihre Zugehörigkeit zur Menschheit verloren haben (Sluka 182). Zudem könnte man diese Szene auch so deuten, dass etwas Wertvolles – in diesem Moment vor allem für Kingsley – verloren geht, was das Trinkwasser in den Flaschen, das Überleben im Gegensatz zum Salzwasser sicherstellt, verkörpert. Kingsley wird also in tiefer Trauer dargestellt; die Szene gleicht einer vorgezogenen Beerdigung. Er hebt mit dieser Handlung die anderen Flüchtlinge aus ihrer Anonymität heraus, die sie normalerweise in europäischen Medien haben. Vermutlich kennt er die anderen Flüchtlinge, mit denen er das Herkunftsland oder die Fluchtursachen gemeinsam hat, daher eine Verbindung zu ihnen aufgebaut hat oder sogar mit ihnen verwandt ist. Man erfährt, dass seine Schwester noch auf dem Boot ist. Dieser Fakt kann ebenfalls Verständnis und Mitleid

bei den Zuschauenden hervorrufen. Für Kingsley sind die Flüchtlinge auf dem havarierten Boot nicht anonym wie für die Zuschauenden. Durch seine Geste werden die Flüchtlinge aus ihrer Anonymität zwar ein Stück weit herausgehoben, andererseits reproduzieren die Wasserflaschen aber auch Anonymität.

Insbesondere bei Rike löst Kingsleys Verhalten etwas aus. Es ist ein buchstäbliches Erwachen, als sie das Geräusch, der auf das Wasser treffenden Wasserflaschen hört, denn danach entscheidet sie sich, das Sinken ihres Bootes vorzugeben. Es ist eine sehr bedeutsame Szene, denn Rikes Prozess der Reflexion wird durch das Anschauen ihres Spiegelbildes verdeutlicht. Kann sie sich selbst noch im Spiegel anschauen, wenn sie jetzt nicht handelt? Diese Szene kann auch für die Zuschauenden sehr ergreifend sein, Rike schaut auch gleichzeitig das Publikum indirekt an, das sich zur Verantwortung gezogen fühlen kann in seiner Rolle als Europäer*in.



Abbildung 3: Erwachen (Styx 01:13:31)

Die Figur Kingsleys ist also eine Schlüsselfigur im Rahmen der Emotions- und Empathieerzeugung. Sein Leid wird individuell herausgestellt, aber auch nicht so individuell, dass man beispielsweise seine Fluchtursachen erfährt. Der Film zitiert explizit das “Einer von vielen” - Bild aus den Medien. *Styx* verwendet die Schilderung von prekären Lebensbedingungen nicht, um Empathie und Emotionen zu erzeugen. Der Fokus liegt allein auf der Notlage auf hoher See, auf dem hier und jetzt; alles andere wird ausgeblendet. Damit gibt es keine emotionale Ablenkung für die Zuschauenden von dem sich abspielenden Szenario. Es wird auf emotionale Weise Rettung eingefordert, bei der der Hintergrund der Flüchtlinge keine Rolle spielen soll.

Und auch die Leichen, die am Ende geborgen werden, hinterlassen ein verheerendes Bild bei den Zuschauenden. Ein durchdringender Piepton (*Styx* 01:21:34-1:21:43), der währenddessen am Ende erklingt, verknüpft diese Szene mit der Anfangsszene, in der Rike als Rettungssanitäterin rechtzeitig helfen kann und Hilfe sofort da ist. Diese Bilder des Films, die die Leichensäcke zeigen, können am Ende auch sehr starke Emotionen der Trauer erzeugen. Auch Trauer mit der Figur Rike scheint am Ende möglich. Die Rezipierenden können auf jeden Fall hier auch Empathie mit Rike empfinden, was eigentlich auch für den ganzen Film gilt, in dem Rike einem enormen Entscheidungsdruck ausgesetzt ist. Es ist erschreckend, was aus der einst so souveränen Frau geworden ist: Dass die Fallhöhe der Figur riesig ist, bemerkt auch Martina Knoben. Auch hier wird wieder mit wirkungsvollen *Close-ups* gearbeitet, die Rike sehr mitgenommen von den Ereignissen zeigen. Festhalten lässt sich also, dass mit verschiedenen Mitteln wie hier beispielsweise mit *Close-ups* sehr direkt Emotionen angesteuert werden können. Bilder und Sprache sind vor allem in der zweiten Filmhälfte sehr emotional aufgeladen.



Abbildung 4: Im Gespräch mit den Einsatzkräften (Styx 01:24:49).

2.1.2 Identifikation mit der westlichen Protagonistin als Rezeptionslenkung

Die Emotions- und Empathieerzeugung bezüglich der Figur Rike erscheint auch deswegen sehr effektiv, da die Figur ein großes Identifikationspotential für die westlichen Zuschauenden besitzt, was den Effekt der Rezeptionslenkung intensivieren kann. Warum sich Rike als Identifikationsfigur für die westlichen Rezipierenden anbietet, werde ich in diesem Unterkapitel beschreiben und welchen Effekt dies bezüglich der Rezeptionslenkung haben kann.

Der Fokus liegt von Beginn an auf der einzig gezeigten Protagonistin, sodass den Zuschauenden fast gar nichts anderes übrig bleibt, als sich mit Rike zu identifizieren, die im Übrigen auch im gesamten Film über namenlos bleibt, was eine Identifikation möglicherweise erleichtern kann. Rike bietet sich dabei an, besonders für die westlichen Zuschauenden zur Identifikationsfigur zu werden. Sie bilde das westliche Publikum ab, bemerkt Knoblen, indem sie

souverän und attraktiv dargestellt wird. Und auch dadurch, dass ihr Boot nach dem amerikanischen Botaniker Asa Gray benannt ist, verkörpert sie westliche Werte und Bildung. Die westlichen Zuschauenden können sich mit Rikes Lebensverhältnissen identifizieren und Rikes Gedankengänge in dieser Situation nachvollziehen, die aus heiterem Himmel kommt. De Graaf et al. haben an unterschiedlichen literarischen Beispielen untersucht, ob ein Zusammenhang zwischen ähnlichen Einstellungen von Rezipierenden und Identifikation mit den Protagonist*innen besteht und kamen zum Ergebnis, dass dies im Allgemeinen sehr wahrscheinlich ist (817). Dieses Phänomen erscheint auch für den vorliegenden Film möglich. Die Identifikation wird zusätzlich dadurch angeregt, da der Film aus der Perspektive Rikes erzählt ist. Und auch dies bestätigt sich in den Untersuchungen von de Graaf et al.: “Participants identified more strongly with the perspectivizing character than with the antagonizing character regardless of the opinion of the characters” (817).

Darüber hinaus zielt der Film darauf ab, Nähe zu Rike aufzubauen: Die Zuschauenden erhalten Einblick in Rikes Imagination und Gedankenwelt; für die Zuschauenden ist es so, als würden sie in Rikes Kopf schauen, beschreibt Sluka das Phänomen (172).



Abbildung 5: Traum von Ascension Island (Styx 00:18:27- 00:19:12).

So werden die Zuschauenden mit Ascension Island vertraut gemacht, Exotische Pflanzen und Palmen sind zu sehen (*Styx* 00:08:54- 00:08:56). Man kann von einer internen Fokalisierung sprechen, die auch in den filmischen Mitteln umgesetzt ist:

Cinematographically, *Styx* is set up in such a way that the viewers are always closely connected to Rike and her surroundings. They witness many of the most essential scenes, such as the spotting of the refugees' boat, from her perspective through point-of-view shots. The near absence of non-diegetic sounds amplifies the effect: The audience hears exactly what Rike is hearing in each moment, which is either the sounds of the ocean, the rain, or, at the beginning, the sounds of the jungle which she imagines as the destination of her trip. (Sluka 172)

Der Film drängt auch dadurch westliche Rezipierende dazu, sich die Frage zu stellen, was in Rikes Situation zu tun ist; es entsteht ein Gefühl, dass zum Handeln drängt. Es wird also mit ausgeklügelten Überzeugungsstrategien gearbeitet, die Zusammenhänge zwischen Perspektive, Identifikation und narrativer Persuasion werden hier deutlich: Rike bietet sich als Identifikationsfigur an, die Rezipierenden können aus ihrer medialen Realität heraus an das Szenario auf hoher See anknüpfen und sehen an Hand von Rike, wie es möglich ist, aus heiterem Himmel quälende Entscheidungen treffen zu müssen.

Rike sticht damit als Einzige, die gewillt ist zu helfen, heraus. Ihr kommt damit eine Vorbildfunktion für die Zuschauenden zu, die dadurch, dass Rike zugleich großes Identifikationspotential für die westlichen Zuschauenden besitzt, sehr effizient erscheint, um Überzeugungsarbeit zu leisten. Allerdings scheitert sie andererseits und kann nicht alle Flüchtlinge retten, was auch eine demotivierende Wirkung auf die Rezipierenden haben kann. Da dieses Scheitern nicht allein Rikes Schuld ist, sollen die Zuschauenden hier sehr offensichtlich zu einer Kritik an den dargestellten Verhältnissen veranlasst werden.

Nach de Graaf et al. kann Identifikationspotential sogar dazu führen, dass Rezipierende, die sich mit Protagonist*innen identifizieren auch deren Einstellungen übernehmen oder im Falle, dass ähnliche oder dieselben Einstellungen bereits bestehen, sich diese verstärken (817).

Insoweit kann der Film einen sehr positiven Effekt auf das Verhalten gegenüber Flüchtenden generell haben. Doch besteht andererseits auch die Gefahr, die Seite der nicht-Helfenden im Film einzunehmen oder sehr resigniert aus dem Film hervorzugehen, mit dem Fazit, dass dem System nichts entgegenzusetzen ist. Und für diese Sichtweise findet sich am Ende schließlich auch Bestätigung, denn Rike bekommt Ärger mit den Behörden. Somit könnten sich hier die negativen Einstellungen schließlich auch verstärken. Die angedachte narrative Persuasion wäre auf diese Weise gescheitert. Dennoch kann, wenn die Einladung zur Identifikation mit Rike angenommen wird, dies eine sehr effiziente Rezeptionslenkung sein.

2.2 Aspekte des Politischen im Film

Die zuvor beschriebene Rezeptionslenkung durch Identifikation kann auch einen Einfluss auf die Einstellung der Zuschauenden zum gezeigten politischen Diskurs haben. Das Medium des Films hat nicht die Möglichkeit wie literarische Werke, Vor- oder Nachwort für explizite politische Kommentare zu nutzen; es gibt zwar Alternativen wie beispielsweise ein Interview im Nachspann, doch diese nutzt *Styx* nicht. Dennoch lassen sich in *Styx* Formen der Rezeptionslenkung wie Leerstellen oder Emotions- und Empathieerzeugungsstrategien finden, die den Zuschauenden von einer politischen Haltung überzeugen können. Diese Arbeit demonstriert, dass man im Film von einer Appellstruktur sprechen kann, die den Zuschauenden durch den Film führt, sodass dieser am Ende zur Überzeugung kommen kann, dass bezüglich der Flüchtlingspolitik deutliche Missstände bestehen.

Auch die definierten Aspekte des Politischen sind auf der inhaltlichen Ebene relevant beziehungsweise werden wie im Falle der *precarity* für die Rezeptionslenkung eingesetzt.

Zugleich werden die Rezipierenden durch Rezeptionslenkung auf sie gestoßen.

Rezeptionslenkung und Aspekte des Politischen wirken im Film also eng zusammen und man kann von einer wechselseitigen Beziehung sprechen. Die Aspekte der *solidarity*, *human rights* und *agency* stehen im Vordergrund des Films. Es lassen sich unterschiedliche Formen von *solidarity* im Film finden, die auf verschiedenen Motivationen gründen und auch bei der *agency* kann man zwischen menschlicher und politischer *agency* trennen. Außerdem widmet sich ein weiteres Unterkapitel Aspekten des Kolonialismus, denn es lassen sich Hinweise auf koloniale Praktiken im Film ausmachen.

2.2.1 *Solidarity, Human Rights* und *Agency* als Kernelemente des Films

In diesem Unterkapitel wird die Bedeutung der Begriffe der *solidarity*, der *human rights* und der *agency* für den Film diskutiert beziehungsweise im Rahmen des Films definiert. Vor allem die Begriffe der *solidarity* und der *agency* erhalten im Film eine sehr komplexe Struktur. Alle Aspekte können auch mit Formen der Rezeptionslenkung in Verbindung gebracht werden. Der Film thematisiert den Aspekt der *agency* auf beiden Seiten, auf der Seite der Flüchtlinge und auf der Seite der “Nicht-Flüchtenden”. Auf der Seite der Flüchtlinge ist es Kingsley, der einen kleinen Handlungsspielraum besitzt und auch von diesem vielfältigen Gebrauch macht. Zunächst fungiert er als Botschafter, indem er auf Rikes Boot gelangt und sie direkt zum Helfen auffordert. Er wird damit zum politischen Handlungsträger, der auf die aussichtslose Lage der Flüchtlinge aufmerksam macht. Er wendet sich auch selbst an die Außenwelt, die sie allein zu lassen scheint, und fordert zum Helfen über das Funkgerät auf. Er versucht, Rike auf verschiedene, auch gewaltsame Weise, zum Handeln zu bewegen. Signifikant ist hier die Stelle,

in der Kingsley Rike in eine ähnliche Rolle wie die Flüchtlinge versetzt: Rike befindet sich schwimmend im Meer und versucht das Boot zu erreichen, das Kingsley gestartet hat (*Styx* 01:08:35- 01:09:13). Dies ergibt die Interpretationsmöglichkeit, dass es sich hier um einen Weckruf für Rike handelt, die in dieser Situation ihrer Sicherheit, ihrem gut ausgerüsteten Boot, beraubt wird: “Wenn die Kamera nun Rikes Perspektive einnimmt, die eines im Meer treibenden Menschen, der ein Boot vor Augen hat, das er nicht erreichen kann, vermittelt sich die Not der Flüchtlinge noch mal mit Dringlichkeit” (Knoben). Sie setzt sich danach aktiver für die Flüchtlinge ein. Gleichzeitig ist es aber auch ein Weckruf für die Rezipierenden, die hier durch die unterbrochene Monotonie und die plötzlich aufkommende Dynamik wachgerüttelt werden. Kingsley kann also *agency* nicht nur bei Rike auslösen, sondern auch beim Publikum, das damit realisiert, wie brenzlich die Situation auf hoher See sein kann. Aspekte von *agency* können also sehr gut durch den aktiven Handlungsmoment auf der inhaltlichen Ebene als Rezeptionslenkung zum Einsatz kommen.

Zu bemerken ist, dass sich Rikes *agency* im Verlauf des Films steigert. Auch wenn sie in einer Kurzschlussreaktion zunächst eigenständig helfen möchte, verwirft sie diesen Gedanken offenbar wieder. Sie folgt daraufhin den Anweisungen der Küstenwache und greift nicht in das Geschehen ein. Man kann aber von einer passiven *agency* sprechen, da sie zwar nicht aktiv eingreift, aber auch nicht den Flüchtlingen mit ihrem Boot von der Seite weicht. Im Gespräch mit Pulpca, einem Kapitän in der Nähe, der ihr vor dem Sturm noch Hilfe angeboten hatte, wird Rike dann schließlich aktiver und vehementer (*Styx* 01:06:14- 01:08:23). Allerdings muss es sich bei Rikes *agency* zunächst nicht unbedingt um eine politische *agency* handeln. Rike sieht nur den Menschen, der Hilfe benötigt, nicht den politischen Diskurs. Verwendet sie anfangs noch in ihrer Ansprache das Wort *refugees*, wird sie anschließend, als sie keine Antwort erhält emotionaler und spricht von these people: “Pulpca, these people need help” und “Pulpca, these people are

going to die". Man kann hier argumentieren, dass das nur "den Menschen an sich sehen" ein Automatismus ist, den sie sich in ihrem Beruf als Rettungssanitäterin angeeignet hat. So wirft der Film auch die Frage auf, was passiert wäre, wenn nicht jemand wie Rike mit "Helferreflex" auf die Flüchtlinge in Not getroffen wäre. Was bei Rike zunächst nur ein Helferreflex ist, lässt sich am Ende durchaus als eine politische Überzeugung lesen, denn Rike scheint in dem Moment als sie den falschen Notruf absetzt, zu realisieren, dass etwas im System nicht stimmt. Es handelt sich hierbei schließlich um den Höhepunkt ihrer *agency*.

Verknüpft mit der *agency* ist hier auch *solidarity*. *Agency* setzt diese ein Stück weit für Rike voraus und beinhaltet diese für Kingsley. Bei Kingsley ist es eine loyale Solidarität, denn seine Solidarität bezieht sich auf Aspekte wie gemeinsame Herkunft und geteilte ethnische, religiöse oder historische Ursprünge, was Bauder und Juffs als *solidarity as loyalty* definieren (48). Diese Voraussetzungen gelten für Rike nicht, es ist also keine *solidarity as loyalty*, sondern eine *emotional-reflexive solidarity*. Es sind moralische Gründe, wie sie für diese Art der Solidarität im Vordergrund stehen (Bauder and Juffs 48), die Rike zu ihren Entscheidungen bewegen, bei denen Kingsley sicher ein Einflussfaktor ist, da die Flüchtlinge nun nicht mehr anonym in sicherer Entfernung sind, sondern das Recht auf Rettung direkt in der Person Kingsleys eingefordert wird. Sicher kann man Rikes Form von Solidarität auch als *rational-reflexive solidarity* bezeichnen, wobei es um universelle, rational moralische Prinzipien innerhalb einer Gemeinschaft geht (48). Denn sie zeigt sich auch, bevor Kingsley auf emotionaler Ebene auf sie einwirken kann, allein schon dadurch solidarisch, dass sie mit ihrem Boot in Sichtweite der Flüchtlinge bleibt; sie handelt von Beginn an nach universell, rational moralischen Prinzipien, was wie bereits erläutert wurde, mit ihrem beruflichen Hintergrund verknüpft sein kann.

Aber auch das Tragen des Kopftuchs am Ende (*Styx* 01:21:25-01:21:33) kann als Zeichen von Solidarität gedeutet werden, es kann Trauer symbolisieren oder auch das solidarische Ablegen ihrer westlichen Kleidungsweise. Rike wird durch diesen Akt also auch zur politischen Handlungsträgerin im Film; man kann ihr hier fast schon in Zusammenhang mit dem falschen Notruf eine Art Rebellion gegen die Flüchtlingspolitik bescheinigen. Es ist also auch ein symbolischer Akt von *agency*, der sich hier in Form des Kopftuchs manifestiert. Gleichzeitig sticht diese Szene durch einen Close-up hervor, der zusätzlich Rikes emotionalen Zustand herausstellt, sodass hier Elemente der Rezeptionslenkung in den Aspekt des Politischen hineinspielen und zusätzlich durch filmische Mittel intensiviert werden.

Rikes Umfeld scheint es allerdings schwerer zu fallen, sich solidarisch zu zeigen. Solidarität wird hier im Zusammenhang mit Flüchtlingen anders definiert, man zeigt sich eher solidarisch, nicht zu helfen. Das Verhalten von Rikes Umfeld wirkt dabei fast schon übertrieben unmenschlich. Der sympathische und hilfsbereite Kapitän, der Rike noch vor dem Sturm Unterstützung zugesichert hat, verweigert ihr nun Hilfe (*Styx* 01:04:39- 01:04:45); weil er Ärger mit seinem Arbeitgeber vermeiden möchte. Rike hätte er jeder Zeit geholfen. Der Fakt, dass es sich um Flüchtlinge handelt, scheint hier Gewicht zu bekommen. Dadurch, dass der Film die Vorgeschichte der Flüchtlinge nicht erzählt, sollte es faktisch eigentlich keine Rolle spielen, wer sie sind und woher sie kommen, um Hilfe zu erhalten. Doch durch den Flüchtlingsbegriff, der ihnen im Film sofort übergestülpt wird, werden bei den Figuren im Film und den Zuschauenden spezifische *frames* erzeugt, die zu der im Film gezeigten Abschottungshaltung führen.

Dies zeigt, wie auch Sluka herausstellt, dass nicht jedem das Recht gewährt wird, Rechte zu haben (169): Rike dagegen sei das Paradebeispiel einer nicht staatenlosen Person, die alle Rechte besitzt (Sluka 178). Die Flüchtlinge stellen dagegen vielmehr ein Ärgernis für den Kapitän beziehungsweise seine Reederei dar, ihre Rettung würde Zeit kosten und den Zeitplan

gefährden, kann man die Leerstelle hier als Rezipient weiter ausfüllen. Der Kapitän nennt nämlich keine Gründe, warum er nicht helfen kann. Und auch die Küstenwache interessiert sich vielmehr für Rikes Boot, ihren Zustand und eventuelle weitere Crewmitglieder und nicht für das havarierte Boot. Es wird deutlich, dass Menschenrechte hier an Staatsangehörigkeit gebunden sind (Sluka 179). Der Film spricht das Thema der *human rights* ganz offensichtlich an und übt deutliche Kritik (Sluka 159). Sluka bemerkt in Anlehnung an Hannah Arendts Gedanken zum Status von Flüchtlingen, dass Vorbedingungen, die es gibt, um Zugang zu Menschenrechten zu haben, für Flüchtlinge nicht gegeben sind (176). Es gibt keine richterlichen Maßregelungen oder eine organisierte und reglementierte Einheit des Zusammenlebens, der die Flüchtlinge angehören (Sluka 176-177). Dies trifft besonders auf die Situation auf dem Meer zu: Die Flüchtlinge befinden sich in einem Raum, der frei ist von organisierenden Institutionen. Es ist sozusagen ein natürlicher Raum, in dem jeder Mensch in gleicher Weise der Naturgewalt des Meeres ausgeliefert ist. Aber dieser undefinierte Raum scheint sich im Film eher negativ auf die Rettung der Flüchtlinge auszuwirken, denn keiner scheint sich verantwortlich für die Rettung zu fühlen. Hinzukommt, dass bei den Flüchtlingen aus Afrika auch koloniale Praktiken einen Einfluss auf den Begriff der *human rights* haben können, was auch für die *solidarity* gilt. Das Thema kolonialer Praktiken im Film ist aber noch Thema eines späteren Teilkapitels.

Der Aspekt der *precarity* wird hingegen nicht so offensichtlich thematisiert, wie es mit den anderen politischen Aspekten geschieht. Der Film klagt nicht an und die Zuschauenden erhalten keine Informationen über mögliche prekäre Lebensbedingungen in den Herkunftsländern der Flüchtlinge. Was ihnen bleibt sind nur eigene Mutmaßungen, was aber hier auch den Effekt haben kann, dass die Zuschauenden sich ausmalen, wie schlecht die Situation im Herkunftsland sein muss, dass man sich verzweifelt mit schlechter Ausrüstung dem Meer ausliefert. Es kann aber eben auch sein, dass den westlichen Rezipierenden jegliche Vorstellung

fehlt, wie beschwerlich der Alltag der Flüchtlinge zuvor war, sodass die Leerstelle hier für eine Empathieerzeugung eher hinderlich ist. Es lassen sich auch sehr unterschiedliche Motive als Fluchtursache finden. Man kann an wirtschaftliche Gründe denken, was dann mit weniger Empathie beim Publikum einhergehen könnte als eine Flucht aufgrund von Krieg, Verfolgung und Unterdrückung. So kann man sagen, dass der Aspekt der *precarity* keine vordergründige Rolle im Film spielt, er wird eher vorausgesetzt; es bleibt die Aufgabe der Zuschauenden über die *precarity* zu urteilen. Diese Leerstelle, die der politische Aspekt der *precarity* hier besitzt, kann aber gerade die Zuschauenden dazu anregen, tiefer in die Thematik einzusteigen und über mögliche Fluchtursachen nachzudenken oder zu recherchieren. Damit ist der Aspekt der *precarity* Teil der Rezeptionslenkung und wird gleichzeitig auch durch Strukturen der Rezeptionslenkung wie die *precarity* herausstellende dichotomische Struktur des Films herausgebildet, wenn man Rikes gute Ausrüstung mit dem Boot der Flüchtlinge vergleicht. Möglich ist aber auch, dass das Publikum die Leerstelle hier erst gar nicht versucht auszufüllen und sehr passiv rezipiert. Die Leerstelle ist schließlich auch nicht für den Handlungsverlauf relevant.

Ironischerweise stellt *Styx* aber Rikes *precarity* dar, die keine im eigentlichen Sinne ist, wenn man die Definition von Paret und Gleeson heranzieht, die Prekarität vor allem auf ökonomische Unsicherheit oder prekäre Lebensbedingungen wie Gewalt, Formen der Überwachung und Umweltkatastrophen beziehen (280). Die europäischen Rezipierenden können sich an dieser Stelle auch ertappt fühlen und an ihre eigene Alltagsflucht ans Mittelmeer denken.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Film also keine Aufklärungsversuche bezüglich möglichen Fluchtursachen unternimmt wie es Kleists Graphic Novel sehr ausführlich tut, indem die schwierigen Lebensbedingungen und die Beweggründe zur Flucht der Protagonistin aus Afrika sehr genau geschildert werden. Fischers Film belässt es bei einer

eingeschränkten Sicht hinsichtlich der *precarity*. Er führt dem westlichen Zuschauenden aber die Lächerlichkeit seiner *precarity* vor Augen. Dies wird ebenfalls durch die dichotomische Gestaltung des Films erreicht: Die Flucht in den Urlaub steht der Flucht aus existenziellen Gründen gegenüber. Ein Mittel der Rezeptionslenkung stellt also quasi die *precarity* im Film her. Wobei man Rikes Flucht sicher auch existenzielle Gründe bescheinigen könnte, wenn man bei ihr von einem Burn-out ausgeht. Es ist Rikes Suche nach einem Paradies, während die Flüchtlinge Europa als ihr Paradies zum Ziel haben. Dass die Lebensbedingungen in Europa nicht unbedingt paradiesisch sein müssen, zeigt aber auch Rikes Flucht.

2.2.2 Kolonialismus als Hintergrundthema im Film

Hier soll vorgeführt werden, mit welchen Mitteln im Film auf koloniale Praktiken verwiesen wird und wie diese mit der Flüchtlingskrise verflochten sind. Dieses Unterkapitel ist deshalb wichtig, da koloniale Praktiken Einfluss auf die im vorherigen Unterkapitel angesprochenen Aspekte des Politischen haben. Sie verändern den Begriff der *solidarity* und der *human rights*. Auffallend ist nämlich zunächst, dass für Rike, die privilegierte, weiße Frau aus Europa, Hilfe sofort eintrifft. Damit verweist der Film auf das Fortbestehen kolonialer Praktiken, die einen Einfluss auf den *human rights*-Begriff haben, der dadurch nicht mehr universell ist.

Die Anonymität der Küstenwache kann hier widerspiegeln, dass sich keiner in Europa für die Flüchtenden verantwortlich fühlt. So kann das Kopftuch Rikes am Ende auch als Zeichen für Scham gedeutet werden: Scham darüber, dass keiner aus dem Kulturkreis, dem sie angehört, helfen wollte. Scham über ihre Gesellschaft, die die rational-reflexive *solidarity* nicht mit ihr zu teilen scheint, denn auch hier kann es sein, dass in diese koloniale Denkweisen hineinspielen. Es

ist aber auch Scham darüber, dass sie ebenfalls ein Stück weit versagt hat, da sie letzteres zu spät begriffen hat und vermutlich mehr Menschenleben hätte retten können, hätte sie früher mit ihrer Falschmeldung gehandelt. Dieses Gefühl der Scham findet auch in den filmischen Mitteln der Szene Ausdruck, denn Rike wird mit Kopftuch zunächst nur von hinten gezeigt, was Anonymität und Gesichtsverlust vermittelt.⁵

Fischer kommentiert Rikes Situation im Interview mit Gunter Baumann wie folgt: “Das Dilemma, wie sie sich in dieser Situation entscheiden soll, wirft Fragen auf: Wer sind wir? Wer wollen wir sein? Und: Wer müssen wir sein? Das war das Konzept, erzählt aus unserer westlichen Sichtweise” (Baumann). Daran lässt sich mit der Debatte um das europäische Selbstverständnis anknüpfen. Die gestellten Fragen können sich eben auf diese europäische Identität beziehen, die hier im Film durch Rike oder auch die zu spät eintreffenden Hilfskräfte verkörpert wird, die diese Fragen unterschiedlich für sich zu beantworten scheinen. Die globalen Probleme werden hier auch nach Ludden auf der Ebene der Identität ausgehandelt (56). Rikes Umfeld vermittelt europäische Einheitlichkeit und Solidarität im Sinne von einer Abwehr von Flüchtlingen, auch kann man von einem Andauern kolonialer Praktiken sprechen, sodass, wie auch Sluka schlussfolgert, Europa sehr negativ dargestellt wird (184). Das Mittelmeer ist dadurch nicht nur Wohlstandsgrenze, wie es Paolo Cuttitta allgemein für die Flüchtlingskrise formuliert, sondern auch Grenze europäischer *solidarity* und Grenze, um *human rights* zu praktizieren.

⁵ Die Rückenansicht könnte aber auch mit der Kunst der Romantik in Verbindung gebracht werden, bei der die Rückenansicht mit Blick auf das Meer ein gängiges Motiv ist. In diesem Sinne könnte dieses Bild des Blicks in die Ferne hier auch mit einer Weltflucht assoziiert werden, denn die Gegenwart erscheint für Rike nur noch schwer zu ertragen.

Eine ähnliche Rückenansicht Rikes ohne Kopftuch ist außerdem am Anfang des Films bereits zu finden, als diese noch entspannt ihrem Urlaubsziel entgegenblickt und steht somit in starkem Kontrast zu der am Ende gezeigten Rückenansicht mit Blick auf das Meer (00:12:47- 00:12:51).

Es scheint also auch kein Zufall zu sein, dass Rike von Gibraltar aus startet: “First of all, it is uncontested that the earth is limited to Europe here; just as in ancient times, it ends in Gibraltar, the southern tip of the Iberian Peninsula, where Rike’s journey begins” (182).

Auffallend ist hier auch, dass in der Anfangsszene Affen ein Graffiti mit der Inschrift “celebrating glorious years” passieren, was auch auf die europäische Kolonialvergangenheit bezogen werden kann, die noch immer ihre Spuren bis in die Gegenwart zieht.

Aber auch bei Rike sind Spuren des Kolonialismus zu finden, die auf dieses Beziehungsgeflecht zwischen Flüchtlingen und Europas kolonialer Vergangenheit aufmerksam machen. So ist es allein schon der Fakt, dass sie sich mit einem Boot auf eine Art Entdeckungsreise zu einer einsamen Insel begibt. “This curiosity and the expeditonary character of her passage is reinforced through the many scenes in which Rike is looking through her binoculars, the porthole or simply into the distance when she is on deck” (Sluka 177). Auffallend ist in diesem Kontext auch, dass sie Charles Darwin rezipiert, dessen Theorien ebenfalls in ihrer nachträglichen Rezeption für kolonialistische Denkweisen angewendet wurden.

Rike distanziert sich jedoch letztendlich von ihrem Umfeld, das in kolonialen Praktiken verhaftet zu sein scheint. Dies verdeutlicht das Tragen des Kopftuchs auch am Ende, es ist eine Art solidarisches *going native*. Der Film verweist damit im Hintergrund auf die Existenz von kolonialen Praktiken im Umgang mit Flüchtlingen. Durch den dramatischen Ausgang des Films wird Kritik an diesen immer noch bestehenden Denkweisen geübt und aufgezeigt, zu welchen Szenarien diese führen können. Die Figur Rikes zeigt aber auch auf, wie es möglich ist, koloniale Praktiken aufzubrechen.

2.3 Zusammenfassung

Der Film schildert Rikes Flucht als die der Flüchtlinge, einer Flucht der ganz anderen Art im Gegensatz zu den übrigen in dieser Arbeit besprochenen Werken, in denen die Protagonist*innen aus ganz anderen Gründen fliehen wie Krieg oder Verfolgung. Zumeist steht allerdings die subjektive Wahrnehmung der Flucht der Asylsuchenden in der Migrationsliteratur im Vordergrund, wie Shortt eine mögliche Kategorie des Schreibens über Migration beschreibt (22). Fischers Film scheint in keine von Shortts Kategorien so richtig hineinzupassen. Man könnte ihn in Ansätzen der Perspektive der Migranten aufnehmenden Person zuordnen, da Rike Kingsley aufnimmt und sich um die Rettung der Flüchtenden bemüht.

Am Ende scheint es aber so, dass Rike Konsequenzen für dies drohen. Das Ende ist allerdings auch sehr offen; man erfährt nicht, was Rike von Seiten der Behörden zu erwarten hat. Allein, dass sie aber in Kontakt mit Behörden kommt, zeigt, dass der Zweck ihrer Tat hier offensichtlich nicht die Mittel zu heiligen scheint und kann den Zuschauenden somit sehr abstrus erscheinen. Rike wird am Ende nicht als Heldin gefeiert, wie man auch als Publikum erwarten könnte, das nun enttäuscht zurückbleiben kann.

Styx versucht, die westlichen Zuschauenden abzuholen, indem Rike als Identifikationsfigur fungiert und man kann sich in ihr Entscheidungsdilemma und das fast schon unerträgliche "ich muss etwas tun"-Gefühl sehr gut hineinversetzen. Auf diesem Weg wirken dann Strategien der Rezeptionslenkung wie Empathie- und Emotionserzeugung, Ästhetisierungsprozesse und das eben beschriebene Identifikationsangebot zusammen und können Zuschauende lenken. Prozesse der Rezeptionslenkung korrelieren dabei im Film auch mit Aspekten des Politischen, sodass man am Ende von narrativer Persuasion sprechen kann. Der Film besitzt eine sehr klare Appellstruktur, die die Zuschauenden durch den Film führt und zu einem kritischen Blick auf die Flüchtlingspolitik anregt. Dass Rezipierende diesen Appell des

Films auch erkennen, zeigen auch die “Blurbs”, die zu diesem Film veröffentlicht wurden: “A much needed wake-up call” (Little white lies) oder “A call to action to all of us” (Film Intuition).

Allerdings zeigt auch die Schlusszene, in der weitere Hilferufe von havarierten Flüchtlingsbooten eingehen, dass die Situation vielleicht doch etwas komplexer ist, wie auch Sluka anspricht (184). Diese Szene erzeugt schon fast Verständnis für die Rettungskräfte, die nicht überall gleichzeitig sein können; das System scheint mit dem Flüchtlingsansturm überfordert zu sein. Es ist auch das Fehlen klarer politischer Lösungen, auf das der Film am Ende hinweist und das in Rikes Dilemma im ganzen Film über deutlich wird, wie Ludden schlussfolgert (55).

Dennoch können die Zuschauenden bei einer kritischen Haltung bleiben und Veränderungen und Anpassungen im System fordern. Man kann im Film daher schon von politischem Aktivismus sprechen,⁶ wenn man an die sich im Film entwickelnde Appellstruktur denkt, die die Emotionen ansteuert und die Rezipierenden zu einer Deutung hinführt.

⁶ Dies wird auch durch Fischers Äußerung in einem Interview nahegelegt, der sich zu seinem Film wie folgt äußert (Baumann): “Was das Thema Migration betrifft, steht das Wegschauen in unserer Gesellschaft im Vordergrund. Wir wollen uns nicht involvieren. Wir wollen alles zumachen, am besten auch noch die ganze Mittelmeer-Route. Dann sterben die Menschen in der Wüste, wo die Kameras nicht hinschauen – doch wir glauben, wir haben das Problem gelöst. Aber geht das wirklich so einfach? Können wir uns das als aufgeklärte Menschen leisten? Ich glaube nicht.”

3 Verstehen als Zugang zur Flucht in Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia*

Reinhard Kleists 2015 erschienene Graphic Novel *Der Traum von Olympia* porträtiert das Leben von Samia Yusuf Omar, einer somalischen Läuferin, die 2008 bei den olympischen Spielen in Peking startete und später auf der Flucht nach Europa beim Versuch, das Mittelmeer zu überqueren, starb. Das Werk bezieht sich damit zuerst auf den Zeitraum vor der sogenannten Flüchtlingskrise von 2015/2016, ist aber erst während dieser erschienen, was sich auf die Rezeption des Werks positiv auswirken konnte. Gleichzeitig verweist es implizit darauf, dass das Problem des Sterbens im Mittelmeer schon länger besteht.

In diesem Kapitel möchte ich vorführen, wie Kleist auf dieses Sterben im Mittelmeer aufmerksam macht. Der Aspekt des Verstehens wird im Werk großgeschrieben. Das Werk ist als didaktisches Mittel zu sehen, indem die Flucht der Protagonistin mit ihren Vorbedingungen detailliert dargestellt und die *precarity* der Protagonistin in den Vordergrund gerückt wird. Durch Facebook-Posts der Protagonistin bekommen die Rezipierenden einen Einblick in die Gefühlslage der Protagonistin und können gleichzeitig auch emotional angesprochen werden. Die Rezeptionslenkung im Werk ist also eine andere als bei Fischer. Kleist setzt zwar auch auf Emotionen und Identifikation mit der Protagonistin, das Ziel ist aber, dass die Rezipierenden die Gründe und die Beschwerlichkeit der Flucht verstehen. Daraus kann sich selbstverständlich auch eine politische Richtungslenkung für die Rezipierenden am Ende ergeben, doch das Werk selbst besitzt keine Appellstruktur mit politischem Aktivismus wie Fischers Film *Styx*.

Zudem ist die Szene auf dem Meer sehr kurz, und europäische Akteure werden nicht oder kaum sichtbar, nur vielleicht insofern, dass eine anscheinend sofort nahende Rettung unglücklich verläuft. Für stärkeren politischen Aktivismus und politische Rezeptionslenkung wurden Vor-

und Nachwort genutzt, was aber selbstverständlich auch die Lektüre bei Rezeption dieser beiden Paratexte beeinflussen kann.

Kleist führt die Rezipierenden zunächst in die örtlichen Begebenheiten in Somalia ein, stellt die schlechten Lebensbedingungen vor, die von Armut und dem Terror einer islamischen Miliz bestimmt sind. Auch Samias Familie und ihr Alltag werden vorgestellt. Samia lebt allein mit ihrer Mutter und den Kindern der älteren Schwester, die nach Schweden geflohen ist. Sie ist im Haushalt eingebunden und wenn sie trainiert, dann nur unter sehr widrigen Bedingungen. Sie entschließt sich nach Addis Abeba zu gehen, wo sie auf bessere Trainingsbedingungen hofft, wird aber auch hier enttäuscht, weil sie als Frau nicht in der Trainingsgruppe mittrainieren darf. Von Europa erhofft sie sich aber diese Trainingsbedingungen und Unterstützung durch Sponsoren, weswegen sie sich zusammen mit ihrer Tante auf die Flucht nach Europa begibt, die mit zahlreichen Hindernissen versehen ist: Samia verliert zwischenzeitlich ihre Tante im Chaos der Flucht, fällt von einem Schlepperauto, gerät in den libyschen Bürgerkrieg, landet im Gefängnis nach ihrem ersten Fluchtversuch über das Mittelmeer. Das Werk endet schließlich mit einer sehr dramatischen Szene auf dem Mittelmeer: Dem viel zu kleinen Boot geht das Benzin aus, Samia ertrinkt bei einem Rettungsversuch, wie durch späteres Erzählen aus einem YouTube-Video hervorgeht. Das Thema des Überquerens des Meeres nimmt am Ende nur einen kleinen Teil des Werkes ein. Es ist erschreckend, wie langwierig und beschwerlich Samias Reise bis dahin schon war, was die Textausdehnung bis zu diesem Zeitpunkt verdeutlicht. Die Episode auf dem Meer ist also sehr viel kürzer, dafür aber umso dramatischer. Die Dramatik der Flucht baut sich also über das ganze Werk hin auf und gipfelt schließlich im Tod der Protagonistin.

Kleist verfolgt damit einen ganz anderen Ansatz als *Styx*: Er schildert die Vorbedingungen der Flüchtenden Samia sehr ausführlich, wählt also die von Shortt beschriebene Perspektive der subjektiven Schilderung der Flucht aus der Perspektive einer Flüchtenden. Die

Schwerpunktsetzung ist also eine ganz andere im Werk als bei Fischer. Diese andere Perspektive ermöglicht es, die Fluchtbedingungen und Fluchtursachen von Flüchtlingen besser zu verstehen. Die Perspektivwahl trägt damit auch zu einer Rezeptionslenkung bei.

3.1 Aspekte der Rezeptionslenkung bei Kleist

Kleists Rezeptionslenkung zielt auf das Verstehen der Figur Samias ab. Dieses Teilkapitel soll vorführen, wie Kleists Werk diesen Verstehensprozess bei den Rezipierenden anregen kann. Kernelemente sind Authentizität sowie Empathie mit der Protagonistin. Auf vielfältige Weise wird versucht, Nähe zur Figur aufzubauen. Letzteres hängt auch damit zusammen, dass sich die Figur Samias als Identifikationsfigur anbietet. Dies erscheint zunächst einmal gewagt, schließlich gibt der Autor selbst seine eingeschränkte Perspektive im Vorwort zu: Er habe zwar sehr akribisch zu Samias Reise und Leben recherchiert, „Doch viele Vorkommnisse sind für einen behütet aufgewachsenen Europäer wie mich kaum begreifbar“ (7). Er hat sich damit in Gegensatz zu Fischer an den für ihn fremden Teil herangewagt, während Fischer nur in dem Bereich geblieben ist, der einer europäischen Perspektive zugänglich ist und die Flucht und Vorbedingungen ausgespart hat. Fischer versucht aus einer europäischen Perspektive heraus auf die Not der Flüchtlinge aufmerksam zu machen. Kleist hingegen gibt den europäischen Rezipierenden Zugang zu den Fluchtursachen und der Beschwerlichkeit der Flucht selbst und setzt damit früher an, nicht erst bei dem Unglück auf hoher See und der dortigen Verantwortlichkeitsdebatte, auf der kein Schwerpunkt liegt. Im Gegensatz zu *Styx* ist das Meer kein politischer Raum im Werk selbst; dies geschieht erst im Nachwort.

Dass das Ziel, Samias Flucht zu verstehen, oberste Priorität in Kleist Werk hat, macht auch die Art der Rezeptionslenkung deutlich. Kleist greift auf “eine dokumentarische Erzählhaltung mit hohen Realismusbestrebungen” zurück (Rinnerthaler 118). Er eröffnet seine Graphic Novel daher auch mit einer Einführung in das *setting*, einem sogenannten *establishing shot*, was Peter Rinnerthaler als eine Authentisierungsstrategie bezeichnet (114). Ein Straßenzug von Mogadischu, die Heimat der Protagonistin Samia, wird mittels einer großformatigen Abbildung in Vogelperspektive gezeigt. Dabei sind deutliche Spuren vom Krieg in den Häusern zu sehen. Gleichzeitig werden die Rezipierenden auf die örtlichen Gegebenheiten hingewiesen: Die Al-Shabaab, eine islamische Miliz, kontrolliert Gebiete und versucht, die Scharia durchzusetzen. Auch das örtliche Bezahlungssystem, das Hawala-System, wird vorgestellt. Auf diese Weise erhält die Leserschaft Einblick in die Vorbedingungen, ehe der Fokus auf der Protagonistin und ihrer Familie liegt. Verständnis für Samias Flucht steht dabei zunächst im Vordergrund. Man sieht, wie Samia über die Bezahlung der Fluchthelfer verhandeln muss oder wie sie packt. Die europäische Leserschaft bekommt einen Eindruck, wie es ist zu flüchten, wie es ist, eine Flucht vorzubereiten. Diese Authentisierungsstrategien und dokumentarischen Mittel, wie sie Rinnerthaler bezeichnet, ziehen sich durch das ganze Werk. Da wären Samias fiktive Facebookbeiträge, die Kleist selbst im Interview mit Christian Klein als “Wirklichkeitsanker” bezeichnet (124). Sie erzeugen ebenfalls Nähe zur Figur und können dazu beitragen, dass es einfacher ist, sich mit Samia zu identifizieren.

Nicht fiktiv ist allerdings das YouTube-Video, auf das sich Kleist am Ende der Graphic Novel bezieht. Es lässt sich tatsächlich auf YouTube finden, genauso wie es in der Abbildung als Suchprozess auf der Plattform abgebildet ist (Kleist 141), worauf auch Elizabeth Nijdam verweist (531). Die Anleitung, um das YouTube-Video zu finden, ist eine Art Appell an die Rezipierenden, dies nachzuzahlen (Rinnerthaler 119). Es ist der faktische Unterbau des Textes,

der hier zum Vorschein kommt und damit auf die Probleme von Flüchtenden als etwas Reales hinweist: „Kleist gives factual and emotional closure to the story“ (Albiero 10).

Man könnte nun abschließend sagen, dass es anmaßend ist, als Europäer ein Werk aus der Perspektive einer afrikanischen Flüchtenden zu verfassen, doch dieser erzählerische Kniff bringt für die Rezeptionslenkung sehr viele Vorteile mit sich:

By offering readers detailed and personal descriptions of what it means to cross borders in search of refuge and/ or a better quality of life in another country, these texts can educate non-experiential readers about the experiences of the Other and raise questions about ideas of the nation, community and what it means to belong in place. Zooming in on individual stories, they model how to imagine the Other and create opportunities for encounter, connection, and empathy. They write from and provide insights into different perspectives and encourage readers to switch viewpoints and locations. (Shortt 20-21)

Shortt spricht hier also gleich mehrere Aspekte der Rezeptionslenkung in der Flüchtlingsliteratur an, die die Wahl der Erzählperspektive aus Sicht der Flüchtenden mit sich bringt. Die Rezipierenden werden angeregt, eine andere Perspektive einzunehmen, können auf diese Weise Fluchtursachen verstehen, Empathie für die flüchtende Protagonistin entwickeln und es erscheint möglich, darüber hinaus auch über größere Zusammenhänge und Lösungsvorschläge nachzudenken.

3.1.1 Identifikation mit Samia als Rezeptionslenkung

Auch die zuvor angesprochene Perspektivenwahl des Werks kann dazu einladen, sich mit Samia zu identifizieren. Dieses Teilkapitel zeigt, wie die Rezipierenden dazu angeregt werden, sich mit Samia zu identifizieren und welche Funktion dies als Teil der Rezeptionslenkung haben kann. Auch möchte ich mit meiner Analyse darauf hinweisen, dass der Text sich für eine Rezeption durch jugendliche Lesergruppen anbietet.

Im Werk lassen sich zahlreiche Strategien ausmachen, die darauf hinauslaufen können, dass sich die Rezipierenden mit Samia identifizieren, wozu auch die Illustrationen im Werk beitragen, dadurch dass die Figur und ihre Persönlichkeit bildlich besser begreifbar wird (Nijdam 515). Zudem ist die Leserschaft bei der Sinnstiftung der Erzählung ständig beteiligt (Nijdam 515). Diese Strategie zwingt die Rezipierenden regelrecht, sich in Samia hineinzusetzen. So lassen sich im Werk auch Stellen finden, an denen nur Bilder zu sehen sind. Man muss also selbst die Bilderreihe zu einer sinnvollen Handlung verknüpfen und zusätzlich Samias Gedanken erraten. So ist das Aufbauen von Nähe zur Figur möglich. Die Leserschaft erhält auch Einblick in Samias innerste Gedankenwelt, indem ihre Träume bildlich dargestellt werden, wie beispielsweise der Tagtraum, der von einem Madonna-Konzert handelt (Kleist 45). Hier ist eine Porträtsansicht einer die Menge mitreißenden Madonna zu sehen, die förmlich strahlt, was auch zeichnerisch umgesetzt wurde. Die stimmungsvollen Bilder stehen in hartem Kontrast zu Samias Leben in Mogadischu. Samia selbst ist Teil der jubelnden Menge, doch sie wird unsanft wieder in die Realität zurückgeholt: „Bring die Kinder zu Bett“ (Kleist 45), sagt Madonna unfreundlich blickend zu ihr. Es ist ein harter Übergang zurück zu Samias Alltagspflichten in Mogadischu, der auch zeigt, wie stark sich Samias Leben von dem europäischer Jugendlicher unterscheidet. Es ist außerdem ein ähnlicher Kniff, der auch in *Styx* mit dem Einblick in Rikes Imagination zu finden ist, wenn Bilder von einem Dschungel, möglicherweise auf Ascension Island, eingeblendet werden. Eine engere Bindung der Rezipierenden an die Protagonistin ist so möglich, es kann auch hier Nähe zur Figur entstehen.

Nähe zur Figur entsteht aber auch dadurch, dass die Figur Samias im Werk in gewisser Weise von anderen Figuren abgegrenzt wird. Sie selbst kann sich mit den anderen Mädchen in ihrer Heimat nicht identifizieren und erscheint anders, da sie höhere Ziele verfolgt. Sie ist in gewisser Weise Außenseiterin durch ihre Passion für den Sport. „Ich war so stolz als ich die

Fahne getragen habe”, berichtet Samia (Kleist 21), woraufhin ihre Altersgenossinnen sie fragen, ob es dort nette Jungs gegeben habe (Kleist 19), was sie jedoch nicht interessiert: “Denkt ihr auch mal an was anderes?”, fragt sie daher die anderen (Kleist 21). Sie erscheint reifer und ist sich der Bedeutung ihres Starts bei Olympia bewusst. Samia ist damit eine Figur, die sehr deutlich heraussticht. Es fällt sehr leicht, Sympathien für sie zu entwickeln; ihre Vorbildlichkeit wird mehrfach im Werk herausgestellt. Während andere sich verzweifelt in eine höhere Sphäre flüchten und zu Gott beten, als das Boot bei der Überfahrt nach Malta in Seenot gerät, spendet Samia selbst Trost, indem sie ein kleines Kind beruhigt. Sie erzählt ihm von ihrer Passion und ihren Zielen: “Aber eigentlich bin ich eine Läuferin, und ich möchte die schnellste Läuferin der ganzen Welt sein ... Wenn man läuft, meine Schöne, das ist, als ob man fliegt” (Kleist 136-137).

Samia erscheint als Vorbildfunktion insbesondere für eine jugendliche Zielgruppe geeignet, die auch durch die Verwendung des Smartphones oder Medien wie YouTube und *Facebook* angesprochen wird.⁷ Die jugendliche Leserschaft träumt vielleicht auch von einer Sportlerkarriere und Samia kann hier ein Vorbild sein, da sie gegen alle Widerstände ankämpft und sich nicht von ihrem Traum abbringen lässt. Denn während eine Sportart in Europa oft mehr Hobby ist und eine Sportlerkarriere mit Prestige und Geld verknüpft wird, erscheint Samia ihr Sport als ein Ausweg aus ihrer Armut: “Und ich tue es für mein Land und für meine Familie, damit ich sie irgendwann unterstützen kann. Und für mich. Ich will ja nicht ewig in diesem Chaos leben.” (Kleist 41). Die Rezipierenden können also langsam verstehen, warum sich Samia später für eine Flucht entscheidet. So können Jugendliche an Samias Wünsche nach einer

⁷ Zu bemerken ist, dass bei Facebook in den letzten Jahren eine Altersverschiebung bei der primären Nutzergruppe stattgefunden hat. Wurde Facebook noch vorwiegend von jugendlichen Nutzern zur Erscheinung des Werkes genutzt, ist der Altersdurchschnitt der Facebooknutzer nun deutlich angestiegen. Nach einer Umfrage der Web-Plattform Statista, durchgeführt von Lena Rabe, nutzten im Jahr 2012 noch 87% der befragten Jugendlichen zwischen 16 und 19 Jahren Facebook, während es 2022 nur noch 39% waren. Würde Kleists Werk heutzutage erscheinen, wäre vielleicht Instagram vom Autor gewählt worden, um ein jüngeres Publikum anzusprechen. Doch abgesehen von der Aktualität und Art des Mediums, erfüllen die Facebookposts ihre Vermittlerrolle zwischen Lesenden und der Figur Samia, unabhängig auch vom Alter der Rezipierenden.

Sportlerkarriere und der Verwendung des Smartphones eigentlich nur bedingt anknüpfen. Es sind Aspekte aus ihrer Erfahrungswelt, doch sie lernen im Werk, dass beide Aspekte eine andere Bedeutung im Flüchtlingskontext bekommen.

Doch man kann auch nicht pauschal sagen, dass das Werk nur auf ein jungendliches Publikum abzielt. Es ist sicher eine Tendenz da, diese Gruppe gezielt anzusprechen. Auch Jonas Engelmann bescheinigt Kleist, dass er auf ein jungendliches Zielpublikum abzielt, doch auch Erwachsene und allgemein das bildungsbürgerliche Publikum können sich ebenfalls trotz eines anderen Alters mit Samia identifizieren, schließlich ist das Werk auch in der *FAZ (Frankfurter Allgemeine Zeitung)* als Fortsetzungscomic erschienen und die Graphic Novel an sich hat sich in den letzten Jahren im Feuilleton integriert. Samias jungendliches Alter ist hier kein Ausschlusskriterium für ein älteres Publikum. Gerade die Facebookbeiträge machen es jeder Lesergruppe einfach, Nähe zu Samia aufzubauen: Mit diesen erhalten die Rezipierenden direkten Zugang zu Samias Gedanken und Gefühlen (Albiero 13). Die Rezipierenden sind also deutlich näher an die Protagonistin gebunden als es bei *Styx* der Fall ist. Es lässt sich bei *Styx* auch keine Tendenz einer Ausrichtung auf eine bestimmte Zuschauergruppe finden.

So kann man festhalten, dass das Potential der Rezeptionslenkung für Jugendliche sehr groß erscheint, da sie einerseits aus ihrem Erfahrungsbereich an die Figur Samias anknüpfen, andererseits aber dadurch, dass zwischen ihrem und Samias Erfahrungsbereich sehr große Diskrepanzen bestehen, sie zu einem Vergleich angeregt werden und verstehen, warum und wie Samia flieht. Die Funktion der Identifikation ist also auch wieder das Verstehen Samias und ihrer Situation.

3.1.2 Emotions- und Empathieerzeugungsstrategien im Werk

Auch die zuvor näher beleuchtete mögliche Identifikation der Rezipierenden mit Samia kann Empathie und Emotionen erzeugen. Im Gegensatz zu dem Identifikationspotential, das die Figur Samias bietet, erscheint die emotionale Kommunikation aber nicht adressatenabhängig zu sein. Die emotionale Ausrichtung des Werks kann nicht nur Jugendliche ansprechen. Das Werk zielt sehr stark auf Emotionen ab und das Konzept des Werks, das auf Verstehen angelegt ist, fördert Empathie. Hier sollen Emotions- und Empathieerzeugungsstrategien an Beispielen erläutert werden. Hierfür kommen im Werk zumeist emotionsaufgeladene Sprache und Bilder zum Einsatz. Besonders eindringlich sind hier die Facebookeinträge, bei denen Rinnerthaler von einer Psychologisierung spricht (119). Gerade diese begünstigen das Entstehen von Empathie. Sie sind sehr persönlich und gefühlsbetont, vermitteln aber vor allem Samias Probleme. Dies kann zu Empathie in Form von *in perspective taking führen*, wobei man sich in die Lage von Samia hineinversetzt, was wiederum das Verstehen der Flucht fördert.

Auch Emotionen werden in diesem Kontext sehr explizit sprachlich ausgedrückt: “Wenn ich an den weiten Weg denke, wird mir bange. 1000 Kilometer. Stellt euch nur vor! Wie lange die Reise dauern wird! Und dann das Meer!” (Kleist 55). Die Häufung der *Exclamationes* ist hier besonders eindringlich. Die Rezipierenden können sich besonders durch die Äußerung “Stellt euch nur vor” miteinbezogen und angesprochen fühlen. Kleists Text ist also sehr direkt adressiert. Samias Verzweiflung kann sich auf die Lesenden übertragen.

Aber nicht nur die Facebookeinträge sind sehr emotional, Emotionen werden auch durch *thought balloons* übermittelt. Man bekommt fortwährend Einblick in Samias Gefühlswelt während ihrer Flucht: “Wie lange habe ich niemanden mehr lachen hören? Ich vermisse die Kinder, Mutter, mein Zuhause. Wo bin ich hier nur?” (Kleist 87). Die rhetorischen Fragen und die Ich-Form erzeugen Eindringlichkeit. Samias Verzweiflung kommt hier sehr effektiv zum

Ausdruck. Interessant ist außerdem, dass der Text zwar von Samia erzählt wird, die Bildperspektive aber nicht Samias Perspektive darstellt. Dies versetzt die Lesenden in eine sehr allwissende Rolle, die auch den Verstehensprozess unterstützt. Die Leserschaft ist auf diese Weise der Figur die gesamte Flucht über sehr nahe. Dazu trägt auch der Einsatz rhetorischer Mittel bei, wie an den rhetorischen Fragen vorher zu sehen war. Samias Gefühle werden im Werk effektiv durch diese untermauert: "Den Abschied von Hodan. Dass Papa nicht mehr da ist. Die vielen Leute, die verschwunden sind. Die Todesdrohungen, die Papa bekam, weil wir nicht die Scharia befolgt hatten" (Kleist 35). Die *Enumeratio* stellt hier die Masse der Probleme heraus; der parallele Satzbau sorgt für Eindringlichkeit.

Emotionen werden darüber hinaus durch die Bilder der Graphic Novel vermittelt. Besonders die Stelle, an der Samia ihrer Mutter, von ihrer Entscheidung nach Europa zu gehen, erzählt, wird sehr dramatisch dargestellt. Es sind *Close-ups* von Samia zu sehen, um sich an das Filmvokabular anzulehnen, die ihre Emotionen herausstellen: Ihr laufen Tränen über das Gesicht oder ihr Gesicht ist aus Trauer und Sorge ganz verzerrt (Kleist 54). Das Erzähltempo ist hier durch *moment to moment* Übergänge zwischen den *panels* sehr langsam, Samia ist während des Gesprächs aus verschiedenen Blickwinkeln zu sehen, die sie alle in einem angespannten Zustand zeigen. Durch diese Art der Bebilderung wird Samias Verzweiflung herausgestellt, aus der heraus der Traum der freudigen Begegnung mit der Schwester entstammt, der in starkem Kontrast zu den restlichen *panels* auf der Seite steht, sodass diese Vorstellung des Treffens im tiefen Schnee Finnlands als unrealistisch markiert wird, als ein Traum einer verzweifelten Jugendlichen.

Auch beinhaltet dieses Gespräch sehr viele Leerstellen, was für die Rezipierenden sehr strapazierend ist: Man erfährt nicht, was die Mutter Samia während des Gesprächs am anderen Ende der Leitung antwortet. Die Leserschaft ist also gezwungen, sich hier in die Perspektive der

Mutter hineinzusetzen, um ihre Antworten zu erraten und diese mit Samias Gesprächsteilen in Verbindung zu bringen. Dadurch werden die Rezipierenden emotional in die Kommunikation zwischen Mutter und Tochter eingebunden. Das Gespräch endet dann sehr dramatisch mit einer Leerstelle. Es ist nur ein "Tut...Tut" in der Leitung zu vernehmen, was die Rezipierenden schlussfolgern lässt, dass es keine Einigkeit zwischen Mutter und Tochter gab oder aber auch ein Verweis darauf ist, dass Samias Plan keine vielversprechende Lösung ist, wie sie eben auch nicht von der Mutter gutgeheißen wird.



Abbildung 6: Samia während des Telefonats mit ihrer Mutter (Kleist 54).

Diese Stelle kann man auch kritischer betrachten, denn in gewisser Weise entlarvt die Szene hier Samias Naivität. Sie glaubt fest an ein Treffen mit der Schwester und berücksichtigt nicht den langen und gefährlichen Weg dorthin. Insgesamt kann man Kleists Darstellung der jugendlichen Sportlerin kritisch sehen, denn so wie dargestellt, geht Samia davon aus, problemlos Sponsoren in Europa zu finden, die nicht nur sie finanzieren, sondern auch für ihre Familie ausreichen.⁸ Damit bildet Kleist Samia als naiv und zu hoffnungsvoll ab und entlarvt vielleicht unbewusst ihre Gutgläubigkeit an Europa, obwohl die Leserschaft eigentlich Sympathie mit Samia als zielstrebige Athletin empfinden soll. Seine Darstellung kann dazu führen, dass jugendliche Träume vorgeführt werden. Zugleich kann es in diesem Sinne anmaßend sein, denn die Person Samia, auf die sich das Werk bezieht, hatte vielleicht gar nicht diese naiven Vorstellungen, bekommt diese hier aber nun unterstellt.

Letztendlich wird hier eine Ambiguität sichtbar: Die Rezipierenden können die Stelle hier als hochemotional empfinden und Mitleid mit Samia und ihrer schwierigen Situation haben. Andererseits können sie sich auch von Samia distanzieren, weil deren Vorstellungen zu naiv erscheinen.

Der Höhepunkt der Emotionalität im Werk lässt sich dann schließlich am Ende bei der Meeresüberquerung finden. Die Überfahrt gestaltet sich zunächst als ruhig. Ein monotoner *sound effect*, ein “Brooooo” (Kleist 123-126), erklingt, der das Motorengeräusch simulieren soll. Das Boot ist ebenfalls wie in *Styx* aus der Vogelperspektive zu sehen, was schrittweise vollzogen wird, womit sich auch hier die anscheinend endlose Weite des Meeres erkennen lässt und wie verloren die Flüchtlinge auf diesem sind. Die Lage scheint von Beginn an angespannt. Es gibt an dieser Stelle zahlreiche *Close-ups* der Flüchtlinge, deren Gesichter voller Angst und Anspannung

⁸ Dabei werden auch in Europa nur Spitzenathleten gefördert, zu denen Samia nicht zählt. Zudem sind die Fördergelder in der Leichtathletik rar. Samia kann sich realistisch betrachtet also allenfalls bessere Trainingsbedingungen erhoffen, so lange sie ihre 200m-Zeit nicht bedeutend verbessert.

sind. Und schließlich kommt es auch zu einem Zwischenfall, der das Erreichen Maltas nicht mehr möglich macht, denn das Benzin reicht nicht mehr aus. Es sind sehr emotionale Bilder, die - wie bereits oben diskutiert - Samia zeigen, wie sie ein kleines Kind beruhigt, während um sie herum Chaos ausgebrochen ist. Samia sticht dabei aus der Menge hervor, indem sie ganz in Weiß gehalten ist und die Figuren um sie herum in dunkler Farbe dargestellt sind. Sie erinnert hier an die christliche Darstellung der Jungfrau Maria mit Kind, was ein europäisch-christliches Publikum ansprechen kann. Samia kann hier mit Unschuld assoziiert werden und Sympathien wecken.



Abbildung 7: Samia tröstet und schützt das Kind (Kleist 137).

Zuletzt ist dann Samia in einer porträtartigen Großaufnahme zu sehen, wie sie als erste über die Ziellinie läuft: “Man ist schneller als alle und keiner kann einen einholen. Und dann kommt man zum Ziel und reißt die Arme nach oben, und das ist wie... das Paradies” (Kleist 138). Es ist ein letzter Einblick in Samias Träume, denn die nächste Seite bleibt leer. “Her beaming face closes this story of sorrow and leaves it to the reader to fill in the gaps of the last terrible moments of her life” (Albiero 15). Hier wird zunächst einmal buchstäblich eine Leerstelle aufgemacht und Spannung aufgebaut: Rettet das nahende Schiff Samia und die anderen Flüchtlinge etwa? Die nachgestellte Verwendung des Wortes Paradies lässt allerdings andere, negativere Assoziationen zu. Die Lesenden können Samias Tod fast schon erahnen. Samias letzter Satz impliziert vielmehr ein dem Paradies entgegenschweben im Sinne von Sterben.



Abbildung 8: *Fantasie kurz vor dem Tod (Kleist 138).*

Die Leerstelle wird dann auch durch späteres Erzählen kurz darauf ausgefüllt: Samia lässt bei der Überfahrt ihr Leben, wie man durch eine Rede Abdi Biles, eines herausragenden somalischen Läufers, erfährt. Die Leserschaft behält Samia am Ende als eine starke, talentierte Persönlichkeit in Erinnerung, der ihr größter Wunsch, ihren Sport, unter guten Bedingungen ausüben zu können, verwehrt geblieben ist. Es werden damit starke Emotionen vermittelt und es ist möglich, dass die Leserschaft, da sie der Figur Samias das gesamte Werk über emotional so nahe war, nun am Ende Trauer über Samias Tod empfindet. Trauer ist auch künstlerisch ausgedrückt worden; die letzten Seiten der Graphic Novel sind schwarz umrahmt, wenn Biles seine Rede hält. Die Rede Abdi Biles trägt auch ihren Teil zur Emotionssteuerung bei, denn sie ist sehr emotional gestaltet. Die Worte “Ich wünsche mir, dass wir uns rückbesinnen...und sie als Heldin in Erinnerung behalten” (143) wirkt wie ein Appell an die Rezipierenden. Das währenddessen gezeigte Kopftuch Samias, das als letzte Spur der Protagonistin auf den Wellen treibt, trägt ebenfalls zur Dramatik der Szene bei.⁹

Es werden also sowohl Emotionen bildlich gezeigt, als auch durch Samia ausgesprochen. Die Rezipierenden sind Samias emotionalen Zuständen durch die Facebookbeiträge und *thought balloons* die ganze Zeit über sehr nahe. Ein Scheitern der emotionalen Kommunikation scheint so fast unmöglich aufgrund der Explizitheit der angelegten Reizkonfigurationen im Werk, um sich an die Begrifflichkeiten von Anz’ Emotionstheorie anzulehnen (156).

⁹ Auch in *Styx* spielt das Kopftuch eine Rolle und kann als Solidaritätsbekundung oder *going native* betrachtet werden, wie in Kapitel 2.2.2 diskutiert wird. Rezipierende, die in Kleists Szene einen kulturellen Subkontext sehen, könnten aber auch auf eine sehr negative Deutung ableiten. Das Tragen des Kopftuchs und die entsprechende Kultur sei in gewisser Weise schuld an Samias Tod und habe sie hinaus auf das Meer getrieben. Eine negative Haltung gegenüber Flüchtenden könnte damit verfestigt werden, vor allem gegenüber männlich Flüchtenden, die mit der islamischen Miliz in Verbindung gebracht werden können.

3.2 Aspekte des Politischen im Werk

In diesem Teilkapitel möchte ich zeigen, welche politischen Aspekte Kleists Graphic Novel enthält sowie ob und inwieweit diese mit einer Rezeptionslenkung zusammenhängen. Im Werk selbst stehen *agency* und *precarity* im Vordergrund. Doch es lässt sich keine derartige Rezeptionslenkung im Werk wie bei *Styx* finden, die stark mit Aspekten des Politischen korreliert. Es ist eine Anleitung zum Verstehen der Fluchtursachen und der Gefahren der Flucht an sich. Dies kann im Endeffekt aber zu einer anderen Einstellung zu Flüchtlingen und zum politischen Diskurs führen. Für sehr direkte politische Äußerungen wurden das Vor- und Nachwort des Werks genutzt. Das Werk ist also in gewisser Weise politisch eingerahmt. Auch lassen sich beim genauen Hinschauen im Werk kleine politische Anspielungen finden. Zum Beispiel wird darauf hingewiesen, dass Samias Flucht so viel einfacher und ungefährlicher sein könnte: Im Hintergrund ist ein Plakat mit einem „Ethiopian dreamliner“, einem Flugzeug, zu sehen (Kleist 52).¹⁰ Die Verwendung des Boeing-Flugzeugtyps „dreamliner“ ist hier besonders ironisch, denn der Begriff verweist auf den Luxus, an Bord des Flugzeugs nach Europa zu fliegen, doch dies kann für Samia nur ein Traum bleiben. Faye Stewart weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Zaun, der die Frauen von dem Plakat trennt, verdeutlicht, wie unmöglich es für sie ist, einfach mit einem Flugzeug nach Europa zu reisen (222). So bringt der Text auch hier untergründig die Rolle Europas ins Spiel. Das Werk stellt Samias Flucht zwar individualisierend heraus, doch es sind eben auch politische und soziale Diskurse in die „visuelle Biographie“ (Albiero 11) Samias eingebettet.

¹⁰ Ein ähnliches Motiv ist auch im Gedichtband von Björn Kuhligk *Die Sprache von Gibraltar* (2016) zu finden: „Darüber fliegt eine Maschine/ air nostrum, nicht eure, in fünfzig Meter Höhe/ zum europäischen Festland, in keine andere Richtung“ (15).

3.2.1 *Agency* und *precarity* als wichtigste Aspekte im Werk

Dieses Unterkapitel führt vor, wie die Aspekte der *precarity* und der *agency* im Werk verwendet werden und was diese für eine Rezeptionslenkung bedeuten können. Beide Begriffe sind zentral für das Werk. Die Aspekte der *solidarity* und der *human rights* spielen eher am Rande eine Rolle. *Solidarity* wird immer wieder unter den Flüchtlingen in verschiedenen Facetten deutlich. Da wäre Samias Tante, die sich ihr bei der Flucht anschließt und Samia unterstützt; da wären die anderen somalischen Flüchtlinge in Tripolis, die Samia helfen, und schließlich ist da Samia selbst, die das Mädchen auf der Bootsahrt tröstet. Bei allen Szenarien kann man von *solidarity as loyalty* sprechen: Solidariät als Loyalität bezieht sich nach Bauder und Juffs auf Aspekte wie gemeinsame Herkunft oder geteilte politische, ethnische, religiöse oder historische Ursprünge (48). Es ist aber auch augenfällig, wie schwierig es ist, diese *solidarity* die ganze Zeit über auf der Flucht aufrechtzuhalten. Dies wird an Samia selbst deutlich, die ohne ihre Tante weiterflüchtet, als diese festgehalten wird. Letztendlich wurde sie aber auch von ihrer Tante zu diesem Schritt aufgefordert. Ihrer Tante ist viel an Samias Weiterreise gelegen. So kann man festhalten, dass im Werk auf die *solidarity* unter den Flüchtenden aufmerksam gemacht wird, was bei den Rezipierenden Sympathien für diese hervorrufen kann. *Solidarity* von außen mit den Flüchtenden lässt sich nur bei Abdi Biles finden, der mit seiner Rede an Samia erinnert. Es ist bei ihm ebenfalls eine *solidarity as loyalty*. Seine Loyalität begründet sich in seinem Hintergrund als Athlet und ebenfalls in der gemeinsamen Herkunft. Ansonsten bleiben die Flüchtlinge ohne Hilfe von außen ganz auf sich allein gestellt. Bei Samias Ankunft in Tripolis ist dies besonders gut zu sehen. „Die Leute in Tripolis sind sehr unfreundlich zu uns. Sie schauen auf uns herab. Als ob sie etwas Besseres wären.“, erzählt Samia in einem Facebookeintrag (Kleist 104). Dies wird auch durch ein Beispiel untermauert: Der Besitzer des Internetcafés, in dem Samia ihre Nachricht abgeschickt hat, wischt den Stuhl, auf dem Samia gesessen hat, mit

folgenden Worten ab: “Dreckige Somalis! Wollen alles umsonst!” (104). Der Perspektivwechsel hier, der Samias Äußerungen über die nicht vorhandene Solidarität oder Hilfsbereitschaft bestätigt, kann auf diese Weise Mitleid für Samia erzeugen.

An der Verwendung von 'uns', das auf die gestrandeten Flüchtlinge in Tripolis referiert, wird die Solidarität unter den Flüchtlingen wiederum deutlich und wie diese von der dort ansässigen Bevölkerung abgegrenzt werden. Die Bedingungen, die die Flüchtenden in Tripolis vorfinden, einschließlich eines Gefängnisaufenthalts und einer schlechten Behandlung durch die Schlepper, sprechen für eine schlechte *human rights*-Situation der Flüchtlinge. Es wird herausgestellt, dass Flüchtlinge der Spielball von Schleppern und Regierungen sind, die sie wie Menschen zweiter Klasse behandeln. Die Darstellung der *human rights*-Situation kann auch Empathie und Verstehen bei der Leserschaft hervorrufen. Dies wird beispielsweise durch die sehr kleinschrittige Darstellung von Samias Gefängnisaufenthalt erreicht (Kleist 108-109), der sehr stark Leseremotionen ansteuert, indem zahlreiche *Close-ups* einer verzweifelten und gequälten Samia zu sehen sind.

Die schlechten Lebensbedingungen Samias als Flüchtling in Tripolis kann man aber auch dem Aspekt der *precarity* zuordnen. Der Schwerpunkt des Werkes besteht darin, ihre *precarity* herauszustellen; ihre *precarity* während und vor der Flucht. Samias prekären Lebensverhältnisse in Somalia werden sehr ausführlich am Anfang dargestellt. Die Rezipierenden erhalten einen sehr guten Einblick in ihren Alltag, in welchen sich prekäre Lebensbedingungen häufen: Da wäre zunächst die Al-Shabaab Miliz, die Samia das Leben schwer macht und es ungern sieht, wenn sie trainiert (Kleist 29-31). Diesen Aspekt könnte man auch als eine genderspezifische *precarity* bezeichnen: “Samia’s abjection and precarity is also persistently linked to gendered norms that read subjects first and foremost through the lens of maleness or femaleness: as a woman she is

denied certain rights granted to men, such as running” (Stewart 215). Und auch in Addis Abeba wird sie wegen der Tatsache, dass sie eine Frau ist, von der Trainingsgruppe ausgeschlossen.

Die Familie lebt zudem in Armut, das Essen ist einfältig und ungenügend für eine Sportlerin wie Samia. Ihre exogenen Trainingsbedingungen sind dadurch sehr schlecht, schließlich ist auch das Stadion vom Bürgerkrieg zerstört (Kleist 39). Auch geht Samia nicht zur Schule, sondern hilft ihrer Mutter zu Hause (Kleist 34). All dies hilft wiederum zu verstehen, warum Samia flieht. Außerdem trägt der so vordergründige Aspekt der *precarity* dazu bei, Empathie bei der Leserschaft zu erzeugen. Damit unterscheidet sich Kleists Ansatz wesentlich vom Ansatz in Fischers Film, bei dem die *precarity* der Flüchtenden ausgespart wurde und der Imagination der Zuschauenden überlassen wurde. Kleist wagt sich an eine ihm fremde Perspektive und eröffnet der europäischen Leserschaft ebenfalls eine ihnen fremde Welt. Denn wie er schließlich im Vorwort zugibt, sind “viele Vorkommnisse [...] für einen behütet aufgewachsenen Europäer [...] kaum begreifbar” (Kleist 7) und er war beim Schreiben auch auf seine Vorstellungskraft angewiesen (Kleist 7). Dieses Eingeständnis könnte sich allerdings auch negativ auf die Rezeption des Texts auswirken. Rezipierende könnten von einer übertriebenen Darstellung der Verhältnisse im Werk ausgehen und eben keine Empathie empfinden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der der *agency* im Werk. Samia ist die Figur im Werk, die sich durch *agency* auszeichnet. Dadurch, dass sie im Werk an vielen Stellen durch die Perspektivwahl ihre eigene, persönliche Geschichte erzählt, wird ihr *agency* zugesprochen. Sie ist nicht als Opfer einer Flüchtlingspolitik dargestellt, sondern verfolgt ihr Ziel einer erneuten Olympiateilnahme und einer Vorbereitung in Europa trotz aller Widrigkeiten weiterhin sehr ehrgeizig. Sie übt den Sport für ihr Land aus. Mit ihrem Auftritt bei den Olympischen Spielen war sie auch quasi Botschafterin ihres Landes und hat in gewisser Weise auf die dortigen Bedingungen aufmerksam gemacht, wenn auch vielleicht ohne, dass sie es unbedingt wollte:

“Samia’s presence at the Olympics gave visibility to her story” (Albiero 15). Der aber wichtigste Teil ihrer *agency* ist, dass sie ihre Situation und Flucht über Facebook teilt. Durch die Facebookeinträge wird nicht nur die fiktive Gemeinschaft ihrer Follower wie Freunde, Familie und vielleicht andere Flüchtende über ihre Lebensumstände und Flucht aufgeklärt, sondern auch die Leserschaft (Nijdam 523). Sie teilt ihre Situation öffentlich und man kann somit von wenn auch nicht ganz bewusster politischer *agency* sprechen. Dies wird auch erzähltechnisch untermauert, denn Kleist lässt der Figur Samias große erzählerische Verantwortung zukommen:

Typically, comics captions are words encapsulated in a box separated from the rest of the panel or page. This box, which generally runs along the bottom of a panel frame, usually gives voice to a narrator. However, by making these captions also de facto Facebook posts, the aesthetic of the comics caption also undergoes an important change. The omniscient narrator typical of comics captions is immediately rendered Samia herself. Even if this is only an aesthetic move, Kleist is no longer narrating the story; Samia is. The first-person rhetoric of social media enters into the captions by way of this collapse, making Samia herself the authorial voice of her own story [...] the typical object of refugee comics becomes a narrating subject. (Nijdam 525)

Die Facebookposts verweisen auf eine wichtige Form der *agency* Flüchtender (Nijdam530). Es wird deutlich: “migrants have voices and these voices need to be heard” (Nijdam 531). Der erzähltechnische Kniff, die Protagonistin Samia durch Facebookposts im Werk ihre eigene Geschichte erzählen zu lassen, besitzt also hier auch einen hohen symbolischen Wert. Kleist ermöglicht es der realen Samia im Nachhinein, ihr Schicksal mit der Öffentlichkeit zu teilen und räumt ihr *agency* ein. Eine *agency*, mit der sie auch für andere Flüchtlinge Initiative ergreift. Samias dargestellte *agency* im Werk kann somit auch Bewunderung bei der Leserschaft auslösen, eine Identifikation mit der Figur begünstigen und am Ende vielleicht auch zu einer positiven Haltung gegenüber Flüchtlingen führen.

Agency von der anderen Seite, der Seite der Nicht-Flüchtenden, wie es in *Styx* vorhanden ist, ist im Werk nicht vordergründig zu finden. Man könnte höchstens Abdi Bile *agency* zuschreiben, der sein symbolisches Kapital, seine Bekanntheit als Läufer, dafür nutzt, um auf

Samias Schicksal aufmerksam zu machen. Ansonsten erfährt Samia während ihrer Flucht vielmehr Ablehnung und es erfolgt kein Eingreifen von außen. Eine Spur von *agency* kann man lediglich noch am Ende ausmachen, als ein Schiff versucht, das Flüchtlingsboot zu retten. Allerdings verläuft die Rettung weniger erfolgreich, was wiederum ein negatives Licht auf die hier vorhandene *agency* wirft. Die Rettung durch zugeworfene Taue wirkt sehr unprofessionell und die Retter bleiben anonym, werden nicht herausgestellt. Durch die nicht wirklich vorhandene *agency* von Seiten der Nicht-Flüchtenden wird hier also indirekt Kritik geübt, dass die Flüchtlinge nur unzureichende Unterstützung und Hilfe erhalten. Es ist zu sehen, wie sie während eines Überlebenskampfes, um Europa zu erreichen, auf sich allein gestellt sind. Dies könnte aber schließlich *agency* beim impliziten Leser auslösen. Die zuvor diskutierte Rezeptionslenkung kann die Leserschaft zu einem Unrechtsbewusstsein bezüglich der Flüchtlingspolitik leiten.

Agency kann man aber schließlich auch dem Autor Kleist selbst zuschreiben. Natürlich allein schon durch den Fakt, dass er mit seinem Werk auf die Geschichte Samias aufmerksam macht. Vor allem das Vorwort ist in Hinblick auf den Aspekt der *agency* interessant und soll noch im nächsten Unterkapitel näher diskutiert werden, denn damit tritt der Autor als politische Person hervor. Bei ihm kann man in Ansätzen von politischer *agency* sprechen, denn sehr explizite politische Äußerungen lassen sich nicht bei ihm finden. Seine *agency* besteht darin, die Aufmerksamkeit auf das Leid der Flüchtenden zu lenken. Sehr eindeutige politische *agency* lässt sich aber im Nachwort finden. Hier prangert Elias Bierdel sehr direkt politische Missstände an. Damit wird auch deutlich, welche Bedeutung der Graphic Novel im politischen Diskurs zukommen kann, indem sie zur Diskussion anregt.

3.2.2 Nutzung des Vor- und Nachworts als politische Rezeptionslenkung

Wie bereits beschrieben, tritt der Autor im Vorwort als politische Person hervor. In diesem Teil der Arbeit soll analysiert werden, welchen Effekt sowohl das Vorwort als auch das Nachwort auf die Aufnahme des Haupttextes haben kann. Denn wenn man davon ausgeht, dass die Leserschaft das Vor- und Nachwort liest und dass sie bei der Lektüre das Vorwort und nach der Lektüre das Nachwort im Hinterkopf hat, kann dies die Lektüre des Textes ändern und die Rezeption politischer machen.

Kleists Vorwort ist rhetorisch sehr geschickt aufgebaut. Im ersten Absatz können die europäischen Rezipierenden sich ertappt fühlen: “Beinahe täglich stoßen wir beim Durchblättern der Zeitungen auf Notizen, meistens am Rand, dass im Mittelmeer Menschen ertrunken sind [...] Meistens liest man sie nicht einmal mehr, die Zahlen- ob es zehn, zwanzig oder gar Hunderte Tote sind, nimmt man nicht mehr war” (Kleist 7). Mit der rhetorischen Frage “Warum bleibt die Geschichte von Samia Yusuf Omar in unseren Köpfen hängen und nicht die der Abertausend anderen, die so grausam starben?” (Kleist 7) weckt Kleist Aufmerksamkeit für Samias außergewöhnliche Geschichte bei der Leserschaft. Damit baut er Spannung auf, ein Aspekt, der vor allem der Unterhaltungsliteratur zugeschrieben wird. Das Werk lädt also von Anfang an nicht nur ein bildungsbürgerliches Publikum ein, sondern ist wie Fischers Film auch breiter angelegt und insbesondere auf Jugendliche zugeschnitten, wie bereits zuvor diskutiert.

Außerdem spricht er von der Tragik der Geschichte und deutet den Ausgang des Werks bereits an. Damit stimmt Kleist die Leserschaft schon auf das tragische Schicksal Samias ein; das Vorwort kann hier als eine Art Prolepse fungieren, die die Rezipierenden dazu animiert, Samias Schicksal mit der Lektüre des Werkes auf den Grund zu gehen. So werden im Vorwort auch schon Emotionen angesprochen, indem gleich zu Beginn die Tragik von Samias Geschichte

vorweggenommen und ihre Familie ins Spiel gebracht wird, zu der Kleist bei seiner Recherche Kontakt aufgenommen hatte.

Schließlich gibt Kleist noch als Ziel seines Werkes an, “unser Bewusstsein dafür wachzuhalten, dass sich hinter den Randnotizen der Medien zur Flüchtlingspolitik Schicksale und hinter den abstrakten Zahlen Menschenleben verbergen” (Kleist 7). Kleist macht also von Anfang an klar, dass es kein Comic ist, das Unterhaltungszwecken dient. Denn es würde in der Tat die Gefahr bestehen, dass Samias Biographie für diese Zwecke ausgebeutet wird: “Since the visual rendering of the other touches on ethical questions of representation, the use of the comics medium to memorialize a human tragedy may raise concerns” (Albiero 11).

Mit Kleists Zielangabe findet im Vorwort aber auch eine sehr explizite Rezeptionslenkung statt, die den Rezipierenden vor der Lektüre eine klare Richtung vorgibt. Man kann die Rezeptionslenkung des Vorwortes letztlich durchaus als politisch einstufen, weil Kleist auf Missstände in der Gesellschaft aufmerksam macht und auf das nicht vorhandene Interesse für Flüchtlinge hinweist. Dennoch ist es kein expliziter Appell, Kleist formuliert es sehr vorsichtig, er hofft, etwas bewirken zu können. Sehr viel expliziter gestaltet sich Elias Bierdels Nachwort. Bei ihm lässt sich sehr deutlicher politischer Aktivismus finden. Bierdel führt zunächst in das Thema der Flüchtlingskrise in Europa ein, indem er aus eigener Erfahrung als Mitglied eines Rettungsteams vom Sterben an den EU-Außengrenzen berichtet: “Da durfte ich aus erster Hand erfahren, wie Polizei und Justiz die ‘Festung Europa’ speziell im Mittelmeer gegen den vermeintlichen Ansturm der Elenden ‘verteidigen’ ” (Kleist 145), äußert sich Bierdel zynisch. Man hört sehr deutlich seine Wut heraus. Er verweist nochmals auf die unerträgliche Lage in Somalia mit Terrorismus und Kampfhandlungen vor Ort (Kleist 146) und übt sehr deutliche Kritik: Es gäbe zwar Angebot des Asyls für Somalier,

aber gleichzeitig sorgt die Bundesregierung dafür, dass es für die allermeisten Flüchtlinge praktisch keinen legalen Weg zu uns gibt. Die auch aus Berlin gesteuerte EU-Politik der Abschreckung und Abschottung aber fordert unter denen, die sich in Sicherheit bringen wollen, immer mehr Todesopfer [...] Tausende sterben, weil sie auf schrottreifen Kähnen übersetzen müssen, weil europäische Beamte den Schiffbrüchigen oft nicht zu Hilfe kommen. (Kleist 146)

Auf die nicht vorhandene Möglichkeit eines legalen Weges hat Kleist auch subtil mit dem bereits zuvor diskutierten Plakat des “Ethopian dreamliners” in seinem Werk hingewiesen. Bierdel geht hier nun sehr viel offensiver vor, benennt Schuldige und Missstände, spricht Lösungsansätze an. Was in Kleists Werk untergründig mitschwingt und von der politisch orientierten Leserschaft mitgedacht werden kann, spricht Bierdel aus. Durch sein Nachwort wird Kleists Werk in eine politische Debatte und Kontext eingeordnet. In Kleists Werk ist daher versucht worden, Kunst und Politik zumindest formal zu trennen. Das Vorwort und Nachwort bilden einen politischen Rahmen um Samias Geschichte. Dennoch gehen Kunst und Politik ineinander über, denn das Vorwort kann die Leserschaft bereits in eine politische Richtung lenken und vor allem das Nachwort kann dann am Ende verstärkend auf die Rezipierenden einwirken. Nachdem die Leserschaft durch Kleists Werk die Fluchtursachen und Umstände verstanden hat und auch emotional angesprochen wurde, kann Bierdels Aufklärung über den politischen Diskurs zu einer politischen Rezeptionslenkung führen. Gerade der emotionale Appell, der sich an die europäische Leserschaft richtet und mit der Verwendung von 'uns' mehr gemeinsame europäische Verantwortung einfordert, kann bei den Rezipierenden mit seiner Eindringlichkeit gut im Gedächtnis bleiben: “Es wird auch an uns Europäern liegen, ob wir ihnen eine andere Perspektive als den Tod vor den Festungsmauern zugestehen” (Kleist 147).

3.2.3 Das Bild Europas im Werk

Während bei Fischers Film Europa vielmehr eine Instanz im Hintergrund bleibt, an deren Verantwortlichkeit appelliert wird und einzig Kingsleys Ronaldo-Trikot als Referenz auftaucht, fällt das Wort Europa bei Kleist häufiger. Dies ist sehr interessant, denn Kleist legt nicht-europäischen Protagonist*innen ein Europabild in den Mund, was man auch in Frage stellen könnte, denn schließlich handelt es sich um ein Werk, das von einem Europäer verfasst wurde, der nur über das Europabild von Nicht-Europäer*innen mutmaßen kann. Man könnte diesen Schritt also durchaus kritisch betrachten und das hier dargestellte Europabild als klischeehaft und vereinfacht bewerten. In diesem Teil der Arbeit soll daher die Darstellung Europas genauer betrachtet werden; auch vor dem Hintergrund der Thematik des Kolonialismus.

Zunächst wird deutlich, dass für Samia Europa ein Ort ist, an dem sie all ihre Träume verwirklichen kann:

Dann kann ich dort trainieren und 2012 in London für Somalia an den Start gehen. Und dann bin ich Spitzensportlerin und kann mir so einen teuren Dress für Läufer und gute Sportschuhe leisten, wie sie all die anderen haben. Und ich kann alles machen, was man so im Fernsehen sieht. Oder beim Surfen. In andere Länder reisen, ins Kino gehen oder ein Konzert besuchen. (Kleist 44)

Gerade jugendliche Rezipierende aus Europa können hier begreifen, wie prekär Samias Leben ist, da all das Aufgezählte für ihren Alltag normal ist, sodass der Kontrast zwischen einer durchschnittlichen europäischen Jugend und Samias Jugend offensichtlich ist. Samia versucht trotzdem, obwohl Europa als Lösung all ihrer Probleme erscheint, zunächst einmal in Äthiopien bessere Trainingsbedingungen zu finden. Dies ist für den gegenüber den nach Europa Flüchtenden negativ eingestellten Rezipierenden ein entscheidender Schritt. Denn dieser Versuch scheitert, sie darf als Frau nicht in der Mannschaft trainieren und Papiere für eine Aufenthaltsgenehmigung fehlen ihr auch (Kleist 50-51). So ist die Flucht nach Europa der einzige verbleibende Schritt. Allerdings können die Rezipierenden aufgrund von Kleists

europäischer Perspektive als Autor auf das Geschehen auch mehr Skepsis entwickeln. Kleist schreibt aus sicherer Entfernung und mit einer eingefärbten Pro-Flüchtlingshaltung. Die Schilderung von Samias Versuchen, zunächst außerhalb von Europa, in der Nähe ihrer Heimat Zuflucht zu finden, könnte so auch als Überzeugungsstrategie für eine gegenüber Flüchtlingen negativ eingestellten Leserschaft angesehen werden. Dass Samia zunächst versucht hat, an einem anderen Ort Zuflucht zu finden und Europa ihr letzter Ausweg ist, kann nämlich hier sehr überzeugend wirken. Eine interessante Frage wäre also, ob Kleist bei seiner Recherche wirklich auf den Zwischenstopp der historischen Person gestoßen ist.

Darüber hinaus trifft Samia bei ihrer Flucht auf andere Flüchtende und sie kommen auf das Thema Europa zu sprechen: “Ein Freund von Freunden ist auch nach Europa gegangen und als er zurückkam, war er reich, habe ich gehört” (Kleist 81). Das zugehörige *Panel* zeigt einen Mann im Anzug mit stolzgeschwellter Brust. Im Hintergrund ist ein teures Auto zu sehen und Kinder, die als Bewunderer fungieren. Von seinem Kopf aus laufen Strahlen zum Panelrand hin. Es ist ein Bild des puren Erfolges, das in seiner übertriebenen Darstellung an den *American Dream* (“vom Tellerwäscher zum Millionär”) erinnert. So ist die Unwahrscheinlichkeit und Fantastik dieser Annahme in der Bildsprache ausgedrückt. Die vorherigen Panels demonstrieren auch die angebliche Einfachheit des Geldverdienens, indem ein Arbeiter gezeigt wird, der entspannt und freudig Äpfel pflückt, was schon ausreichend erscheint, um reich nach Hause zu kommen. Die Textstelle visualisiert Europa als ökonomisches Paradies, in dem alles möglich erscheint. Mit der Ironie der Darstellung wird hier aber der “European dream”, wie ihn Stewart (222) bezeichnet, angezweifelt. Dass den Flüchtenden ein solch utopisches, fast schon lächerliches Europabild angeheftet wird, kann man hier aber auch kritisch betrachten.



Abbildung 9: "The European dream" (Kleist 81).

Das Motiv Europas als ein Paradies mit unbegrenzten Möglichkeiten zieht sich durch das gesamte Werk, auch Samia hat eine solche Vorstellung. Es wird unter den Flüchtenden ein Mythos eines paradiesischen Europas gesponnen, der durch Erfolgsgeschichten, wie die von Samias Schwester, die es nach Schweden geschafft hat, gespeist wird. Auf der anderen Seite ist aber auch Europas Abschottungspolitik zu sehen. Diese ist beispielsweise in eine Episode verpackt, bei der ein Flüchtling von seinen vergeblichen Versuchen, nach Europa zu kommen, erzählt (Kleist 82-83). Und auch Samias Überfahrt scheitert beim ersten Versuch aufgrund von Abschottungsmaßnahmen. Beim zweiten Fluchtversuch wird dann auch ästhetisch durch die Anlegung der *panel* deutlich, dass das Meer eigentlich eine Grenzbarriere ist. Dies verdeutlicht das *panel*, das das winzige Boot nur als Punkt auf dem Meer zeigt, das sich einer klar gezogen

Horizontlinie nähert, an der kein Europa am Horizont zu sehen ist. Nach unten in Richtung Afrika ist das *panel* aber offen, der Weg zurück erscheint also frei (Kleist 127).

“Niemand wartet da auf uns” (Kleist 83), äußert sich auch ein Flüchtling kritisch zum Thema Europa. Es ist also einerseits ein sehr verklärtes Europabild im Werk zu finden: Europa wird als Ort der unbegrenzten Möglichkeiten dargestellt. Andererseits wird dieses paradiesische Europabild aber auch stellenweise widerlegt. Europa erscheint als verlockendes Paradies und zugleich als Falle. “In these depictions Europe becomes a paradise where work and richness abound. And yet, at the same time, Europe seems to be an unattainable destination”, schlussfolgert auch Olivia Albiero (15).

Hinzu kommen immer noch andauernde kolonialistische Praktiken: “Ich war Fischer in Somaliland. Aber es gibt kaum noch Fische. Die Netze bleiben leer, seitdem die großen Schiffe aus Europa alles fangen“ (Kleist 79), berichtet beispielsweise ein Flüchtling. Europäische Fischtrawler scheinen hier afrikanische Ressourcen auszubeuten, was einen Eingriff nicht nur in die Natur sondern auch in die dortige Wirtschaft bedeutet. All dies wird in den *panels* auch bildlich untermauert. Der Fischer wirkt übergroß in seinem winzigen Boot. Kleist arbeitet also hier mit bildlichen Hyperbeln, denn die Übergröße verdeutlicht die bescheidenen Mittel, die die Fischer in Somaliland zur Verfügung haben. Er fischt im Einklang mit der Natur, beutet das Meer nicht übermäßig aus. Seine Netze bleiben allerdings leer, denn er hat mit seinem winzigen Boot keine Chance gegen den riesigen, professionellen Fischtrawler dessen Netze vor Fischen überquellen. Der Fischtrawler wird ihm auf der gleichen Seite gegenübergestellt und scheint zudem die Umwelt sehr stark zu belasten, denn eine riesige schwarze Wolke steigt von ihm auf und verdüstert den Himmel komplett. Kleists Werk zeichnet also bei genauerem Hinsehen ein sehr kritisches Bild von Europa, das umso besorgniserregender für Flüchtlinge wird, wenn man Bierdels Nachwort rezipiert.



Abbildung 10: Europas Eingriff in Somaliland (Kleist 79)

3.3 Zusammenfassung

Kleists Werk lässt sich als didaktisches Mittel, um Flucht zu verstehen, auffassen. Die Rezeptionslenkung im Werk zielt ebenfalls darauf ab. Auch wenn die Protagonistin im Gegensatz zu *Styx* aus einem ganz anderen Umfeld kommt, ist es trotzdem möglich, sich mit ihr zu identifizieren, denn Kleist legt Samias Innenleben sehr offen dar. Durch dieses Zusammenwirken von Identifikationsangebot, den sehr Emotionen ansprechenden Textpartien und der ebenfalls Empathie erzeugenden, ausführlichen Darstellung von Samias *precarity* wird die Leserschaft in Samias Schicksal hineingezogen. Auch die Reaktionen im Feuilleton fallen dementsprechend aus; die Rezensenten zeigen sich bewegt: “Eine amüsante Comic-Lektüre sieht anders aus. Wer zu Reinhard Kleists Band *Der Traum von Olympia* greift, dem dürfte das Lachen gründlich vergehen”, heißt es beispielsweise in einem Beitrag der deutschen Presse-Agentur. Die Leserschaft geht wahrscheinlich nicht unversehrt aus der Lektüre hervor, nachdem Samias Leben abrupt auf dem Meer endet, um sich an die Äußerung von Theisohn anzulehnen.

Fischers Film und Kleists Graphic Novel, knüpfen mit ihren Bildern an die Bilder von Flüchtenden aus den Medien wie beispielsweise dem Fernsehen an, dem zumeist einzigen Zugang, den die Rezipierenden zu diesem Thema haben. Vor allem ein Kinofilm kann “eine exklusive, konzentrierte Wahrnehmung” (Rothöhler 66) sein. Es ist eine Ausdehnung der Bilder aus den Medien, die wahrnehmbar und verstehbar werden (Rothöhler 69). In beiden Fällen bleiben die Rezipierenden erschüttert zurück und können vor allem durch die Visualität der Werke, durch das gezeigte Leid und die Emotionen der Protagonist*innen, zu Empathie und Emotionen bewegt werden. Vor allem die Graphic Novel kann die in ihr enthaltenen filmischen Mittel wie *Close-ups* verstärken. Die emotionalen Großaufnahmen ziehen nicht wie im Film an den Rezipierenden vorbei, sondern die Rezipierenden können sie so lange auf sich wirken lassen, wie sie es beim Lesen möchten.

Bei Fischers Film kommt noch die akustische Ebene hinzu, die anfängliche bedrohliche Filmmusik und das Drängen auf Hilfe in Form von Kingsley können ebenfalls auf die Zuschauenden emotional einwirken. Generell zeichnen sich beide Werke durch eine Rezeptionslenkung mit einem politischen Gehalt aus. Die Rezipierenden bleiben allerdings in Fischers Film mit ihren Deutungen am Ende allein, bei Kleist wirkt dagegen ein Nachwort noch verstärkend auf sie ein.

Auch setzt Kleists Werk früher als Fischers Film an: Kleists Werk bildet in diesem Sinne die Ergänzung zu *Styx* und könnte eine mögliche Vorgeschichte sein, die in Fischers Film nicht zu sehen ist. Die beiden Werke setzen an unterschiedlichen Punkten der politischen Debatte an. Während Fischers Film auf die Verantwortung auf dem Mittelmeer verweist und das Meer ein politischer Raum in seinem Film ist, setzt Kleist vor der europäischen Verantwortung auf dem Mittelmeer an oder weist darauf hin, dass die Verantwortlichkeit schon vorher beginnen könnte. Vor allem Bierdel wird diesbezüglich in seinem Nachwort sehr deutlich und leistet Aufklärungsarbeit im Hinblick auf die Asylpolitik. So ist Kleist als Autor vorsichtiger mit dem politischen Kurs, lenkt aber definitiv Aufmerksamkeit auf die Thematik: “By bringing ‘distant’ figures closer to the readers and giving them a face, biographies in the comics medium visualize and humanize stories that often remain hidden behind facts and historical accounts” (Albiero 21). Kleists Werk steht mit seiner Individualisierung also auch Fischers Anonymität der Flüchtlinge (ausgenommen Kingsley, über den man aber auch nicht viel erfährt) gegenüber. Die Reise der Werke verläuft aus einer entgegengesetzten Richtung, jedoch auf einen gemeinsamen Treffpunkt zu, der in beiden Werken den Höhepunkt darstellt und an dem sich Dramen abspielen: das Mittelmeer. Auch wenn ihr Weg zum betreffenden Ort ein ganz anderer ist, sind sich die Werke doch darin einig, worin ein Hauptproblem in der Flüchtlingspolitik besteht, nämlich in der

gefährvollen Überquerung des Meeres, wobei *Styx* verstärkt die mangelnde Bereitschaft zur Rettung betont.

4 Merle Krögers Kriminalroman *Havarie* als zugespitztes Porträt der Flüchtlingskrise

Während Kleists Graphic Novel einen einzigen Erzählstrang beinhaltet, gestaltet sich Merle Krögers Romanstruktur deutlich komplizierter (Stewart 211). In Merle Krögers Werk *Havarie* aus dem Jahr 2015, das genau zum Höhepunkt der Flüchtlingskrise erschienen ist und damit für die Rezeption des Werks zu einem günstigen Zeitpunkt, begegnen sich elf Figuren mit unterschiedlichen Perspektiven auf dem Mittelmeer sowie vier Schiffe, deren Wege sich auf hoher See kreuzen und alle mit dem Thema der Flucht über das Meer in Berührung kommen. Das Werk ist nach diesen Perspektiven der Figuren in Kapitel gegliedert, die mit den Namen der Figuren und dem Ort des Geschehens überschrieben sind. Die Kapitel variieren in der Länge, sind aber überwiegend kurz und fragmentarisch gehalten; die unterschiedlichen Perspektiven wechseln einander häufig ab. Sie sind dabei zumeist assoziativ angeordnet, beispielsweise ist vor der Perspektive von Karim, einem Flüchtling aus Algerien, eine Passage aus der Sicht seiner Verlobten Zohra in Frankreich zu finden.

Im Mittelpunkt stehen ein Luxuskreuzfahrtschiff, die *Spirit of Europe*, und ein Flüchtlingsboot, dem Benzin fehlt und das mit dem Kreuzfahrtschiff zusammentrifft. Festhalten lässt sich also, dass im Werk gleich mehrere Narrative verwendet werden, um von der Flucht zu erzählen. Es lassen sich alle von Shortt (22) definierten Kategorien finden. Die Schilderung der subjektiven Wahrnehmung der Flucht ist mit der Perspektive von Marwan und Karim vorhanden. Marwan ist ein Flüchtling aus Syrien, der illegal auf dem Kreuzfahrtschiff arbeitet und ursprünglich nach Europa wollte. Bei Karim handelt es sich um einen algerischen Schlepper, der sich im Flüchtlingsboot befindet. Die Perspektive von Karim Yacine gibt dabei Einblicke in die Situation der Flüchtenden bei ihrer Überfahrt über das Meer. Ihr Schicksal liegt in den Händen von Leon Moret und Nikhil Mehta, einem Offizier und einem Sicherheitsbeauftragten des

Kreuzfahrtschiffs, die beide auf unterschiedliche Weise mit der gegenwärtigen Situation des Flüchtlingsboots am Bug des Schiffs umgehen. Gleichzeitig versuchen diese den blinden Passagier und Flüchtling aus Syrien, Marwan Fakhouri, der einen Arbeitsunfall hatte und dessen Existenz nicht gelüftet werden darf, unauffällig von Bord zu bringen, indem sie ihn in das Flüchtlingsboot setzen. Diese Szene wird von Seamus Clarke, der in den Erinnerungen des irischen Bürgerkrieges gefangen zu sein scheint, aufgenommen und er entdeckt beim Durchsehen seiner Filmaufnahmen, dass dem Flüchtlingsboot ein weiterer Passagier hinzugefügt wurde.

Während Mehta davon ausgeht, dass die nahende Seenotrettung das Flüchtlingsboot aufgreift, überreicht Moret Karim heimlich Benzin zur Weiterfahrt. Bei ihnen und eigentlich dem Kreuzfahrtschiff an sich handelt es sich in gewisser Weise um die Perspektive der aufnehmenden Personen, die allerdings der Verpflichtung des Aufnehmens nicht nachkommen. Allein der Kapitän des Kreuzfahrtschiffs ist gewillt, den Flüchtlingen entgegenzukommen. Mehta und Moret versuchen dagegen vielmehr, die Flüchtlinge abzuschieben und die Verantwortung für diese der spanischen Seenotrettung, die durch die Perspektive von Diego Martinez vertreten ist, zuzuschieben. Die Seenotrettung ist in der Rolle der Aufnehmenden beziehungsweise der Rettenden. Allerdings kommt es aufgrund der Benzinübergabe zu keiner Rettung, die Flüchtlinge erreichen die spanische Küste und Martinez bleibt mit seinem Team und Karims Verlobten Zohra, die in Frankreich lebt und zufällig an Bord gelangt ist, ratlos zurück. Der verletzte Syrer, der ebenfalls mit dem Flüchtlingsboot transportiert wurde, da aufgrund seines Flüchtlingsstatus kein Rettungshubschrauber für ihn angefordert werden konnte, verstirbt allerdings bei der Ankunft in Spanien und Karim erhofft sich mittels seines syrischen Passes, Asyl in Europa zu erhalten.

Hinzu kommen weitere Perspektiven, wie die von Oleksij Lewtschenko, der auf einem Containerschiff arbeitet, das das Kreuzfahrtschiff passiert. Auch sein Schiff wird immer wieder mit der Flüchtlingsthematik konfrontiert, beziehungsweise blickt er im Werk auf weitere Begegnungen mit Flüchtlingen bei seiner Arbeit zurück.

Auch kann nach Shortt die Flüchtlingskrise als Randthema vorkommen und dies könnte man ebenfalls für das Werk als zutreffend diskutieren, denn die Flüchtlinge sind eines von vielen politischen Themen im Werk und es gibt zudem noch einen Kriminalfall an Bord. Es lassen sich dabei mehrere Figuren auf dem Kreuzfahrtschiff finden, die in den Kriminalfall verwickelt sind und nur am Rande mit der Flüchtlingsthematik in Berührung kommen. Lalita Masarangi, die zum Securityteam des Schiffes gehört, sucht den verschwundenen Sänger Joseph Quezon, der über Bord geht und sein Leben lässt, nachdem er einen Konflikt mit Wiltrud hatte, deren Kriminalität ihre Schwester Sybille Malinowski auf die Schliche kommt, die ebenfalls Passagierin an Bord ist.

Allerdings drängt sich die Fluchtthematik in den Vordergrund, da alle Perspektiven mit ihr in Verbindung kommen. Kröger versucht also, ein umfängliches und vollständiges Bild der Flüchtlingskrise zu schaffen, das alle Perspektiven miteinschließt, die der Flüchtenden, die der Rettenden, die der Abschiebenden, die der eigentlich gänzlich Unbeteiligten, aber mit ihr Konfrontierten. Es ist ein zugespitztes Porträt der Flüchtlingskrise, das zeigt, welche dramatischen Szenen sich auf dem Mittelmeer während der Flüchtlingskrise abgespielt haben oder immer noch abspielen und wie europäische Akteure damit umgehen. In diesem Umgang lassen sich ebenfalls wieder Spuren kolonialistischer Praktiken finden. Insgesamt ist Krögers Werk sehr politisch. In diesem Kapitel soll die Vielfalt der politischen Aspekte aufgezeigt werden und wie geschickt diese mit der Rezeptionslenkung verwoben worden sind.

4.1 Zur vielschichtigen Rezeptionslenkung im Werk

Die Rezeptionslenkung gestaltet sich in Krögers Werk sehr vielfältig. Krögers Werk ist ein Gesamtkunstwerk der impliziten Rezeptionslenkung. Hier soll betrachtet werden, welchen Effekt die Multiperspektivität für die Leserschaft hat. Es wird zwar kein eindeutiges Identifikationsangebot gemacht, aber Sympathie und Antipathie erzeugende Mechanismen im Text können die Rezipierenden zumindest lenken. Empathie ist durch die interne Fokalisierung mit vielen Figuren möglich. Darüber hinaus sind die Perspektiven der Flüchtenden besonders emotional. Dies trifft besonders auf die Figur Marwans zu, sodass hier auch das Ansprechen von Emotionen als Teil der Rezeptionslenkung betrachtet werden soll. Schließlich sind weitere Strukturen auf der ästhetischen Ebene des Werks auszumachen. Es sind wie in *Styx* dichotomische Strukturen zu finden, die den Urlaub-Flucht Kontrast herausstellen sowie Satire, die die Lächerlichkeit der europäischen Urlauber*innen vorführt. Beide Aspekte kommen durch eine sehr dichte Stilistik, einem Stakkatostil, der mit Ironie und Satire gespickt ist, verstärkt zum Ausdruck.

4.1.1 Multiperspektivität im Werk

Erst einmal unterscheidet sich Krögers Werk von den anderen Werken, indem viele Perspektiven eröffnet werden. Die Multiperspektivität führt dazu, dass kein so eindeutiges Identifikationsangebot gemacht wird, wie es bei den Werken zuvor der Fall war. Es gibt keinen ordnenden Erzähler (Kießling 277) und so ist es auch schwierig, sich aufgrund der häufigen Perspektivenwechsel ganz auf eine Figur einzulassen. Hinzu kommt, dass die Textpassagen einer jeweiligen Perspektive nur sehr kurz sind, was ein Hineinversetzen in die Figur auch erschweren

kann. Dennoch stechen einige Figuren durch eine größere Textmenge hervor, sodass hier eine Identifikation möglich scheint durch ein intensiveres Auseinandersetzen mit der Figur. Dies trifft besonders auf Lalita Masarangi, Diego Martinez und Sybille Malinowski zu. Sie zählen auch zu den Figuren, die sich für eine Identifikation anbieten, da sie sympathisch wirken und weil man viel von ihrem Innenleben erfährt. Sympathien können deswegen entstehen, da all diese Figuren beweisen, dass sie ein Verständnis haben, was moralisch richtig und falsch ist. Martinez liegt etwas an der Rettung der Flüchtlinge, es handelt sich bei ihm um echte Sorge: “Wo sind die Männer, nach denen sie heute vergeblich gesucht haben? Wo sind all die Leute, nach denen er je vergeblich gesucht hat? Es müssen Hunderte sein, mittlerweile” (Kröger 210).

Masarangi und Malinowski versuchen zusammen, den Kriminalfall an Bord aufzuklären. Vor allem Masarangi beweist Unrechtsbewusstsein, als sie ihrem Vater alles anklagend erzählt. Sie und auch Malinowski zeigen zudem gegenüber den Flüchtlingen Empathie. Diese zuvor beschriebenen Eigenschaften scheinen anderen Charakteren wiederum zu fehlen. Es fällt schwer, Sympathien für Nikhil Mehta und Leon Moret zu entwickeln; man erhält vielmehr Einblick in die Abgründe ihrer Gedanken. “Bedeutet das, der Syrer ist schon im Krankenhaus? Er horcht in sich hinein. Eher Neugier als Angst. Die Sicherheit an Bord ist eindeutig Mehtas Baby. Wow. Wenn es den erwischt, das wäre cool” (Kröger 207), denkt beispielsweise Moret. Ihm scheint nicht wirklich viel an der Rettung des Syrers zu liegen und interessanterweise ist das diesen Abschnitt beinhaltende Kapitel mit der Perspektive Morets den sorgenvollen Gedanken von Martinez, die zuvor angesprochen wurden, gegenübergestellt worden, indem diese beiden Kapitel direkt aufeinanderfolgen.

Noch extremer als Moret denkt allerdings Mehta über den Umgang mit dem Syrer nach: “Problemlage: Illegaler an Bord, Gehirnverletzung, Notfall. Gefahrenstufe: rot. Akute Bedrohung von Nikhil Mehtas Zukunft” (Kröger 60). Es scheint nicht möglich, Sympathien zu

Mehta und seiner Haltung zu entwickeln, doch es ist nicht ganz abwegig Empathie für seine Situation zu entwickeln: Er steht unter enormen Druck und ist schließlich auch nur ein Mensch, der Fehler macht.

Auch Seamus Clarke, der noch immer seinem im Bürgerkrieg verstorbenen Freund nachtrauert und dabei zeitweise halluziniert, bietet sich nicht zur Identifikation an. Es sind seine teilweise wahnhaften Gedanken an Kevin, den toten Freund, die es erschweren, Sympathien mit Clarke zu entwickeln. Seine Gedanken können für die Lesenden wahrscheinlich befremdlich und nicht nachvollziehbar erscheinen. Er ist in den Gedanken an seinen Freund gefangen und hält die schmerzhaften Erinnerungen fest. Formal werden seine wahnhaften Gedanken durch die schematische Wiederholung der Formel "Weißt du noch" (Kröger 162-163) ausgedrückt: Er kann aus seinem Zustand nur schwer ausbrechen. "Ich brauche frische Luft. Kommst du mit raus?" (Kröger 165) fragt Clarke Kevin einmal. Nur manchmal gelingt es ihm seine wahnhaften Gedanken durch seinen logischen Verstand zu unterbinden: "Jemand von diesem Schiff ist jetzt da draußen auf dem Schlauchboot. Kevin. Ach, Quatsch. Reiß dich zusammen Seamus Clarke. Kevin ist tot. Tot seit siebenunddreißig Jahren. Er dreht sich um und starrt den blöden Affen an. Du bist nur aus Handtüchern gemacht. Es gibt keine Geister" (Kröger 197). Clarkes Perspektive kann also allenfalls Empathie bei den Lesenden hervorrufen, die aber nicht zur Identifikation führt, aufgrund des Wahns in seinen Gedanken. Empathie ist es auch, die die Leserschaft für die Flüchtenden Marwan und Karim entwickeln kann, da sie ihre Gedanken sehr klar durch die interne Fokalisierung vor der Leserschaft ausbreiten. Dadurch können die Lesenden ihre Probleme, ihre aktuelle Situation und Hintergründe zu ihrer Flucht nachvollziehen.

Festhalten lässt sich schließlich, dass die Leserschaft nicht stark auf eine Figur gepolt wird, sondern sie erhält Einblick durch zahlreiche Perspektiven auf die Ereignisse auf hoher See. Die Wechsel geschehen dabei sehr abrupt. Die Lesenden können deswegen zeitweise auch etwas

Orientierungslosigkeit empfinden, ehe sich die zahlreichen Perspektiven zu einem Gesamtbild für sie zusammenfügen. Dennoch bestehen teilweise assoziative Verknüpfungen zwischen den Kapiteln, wie im Falle von Moret und Martinez zuvor gezeigt wurde, die als Rezeptionslenkung fungieren.

Die Rezeptionslenkung ist generell aber sehr viel offener, es ist nicht unmöglich, sich mit einer Figur zu identifizieren, doch deutlich schwieriger, da die Perspektiven ständig wechseln und man Einblick in die Gedankenwelt aller Protagonist*innen erhält. Man wird fortwährend über deren Beweggründe für ihr Handeln und ihre Gefühle unterrichtet. Auffallend ist jedoch, dass es zumindest eine Tendenz der Ausrichtung der Leserschaft auf einzelne Charaktere gibt, indem sie durch ihren Textanteil hervorstechen und sympathische Figuren Figuren, die als eine Art "Bösewicht" fungieren, gegenübergestellt werden. Dadurch erscheint eine Identifikation mit den Figuren Masarangi, Malinowski oder Martinez möglich und eine Übernahme ihrer positiven Einstellung gegenüber den Flüchtenden.

4.1.2 Emotionale Kommunikation im Werk

Wie im vorherigen Unterkapitel erwähnt, können die Figuren Marwan Fakhouris und Karim Yacines durch ihr Schicksal und ihr Ausgeliefertsein Empathie bei der Leserschaft erzeugen. Auch Emotionen spielen eine große Rolle: Beide Figuren sind sehr wichtig für die emotionale Kommunikation mit der Leserschaft wie an Fakhouri in diesem Unterkapitel beispielhaft gezeigt werden soll. Dadurch, dass eine interne Fokalisierung vorliegt, erhält man das Gefühl, nahe am Geschehen zu sein. Besonders intensiv wirken kann hier die Nähe zu Marwan auf emotionaler Ebene. In der folgenden zu analysierenden Szene kommt er mit dem algerischen Flüchtlingsboot

in Spanien an, was er aber aufgrund seiner Gehirnverletzung nicht wahrnehmen kann. Er ist in einem Schleier aus Traum und Wahn gefangen. In diesem wahnhaften Zustand bereut er am Ende, aus Syrien geflohen zu sein. "Aber ich sage euch: Unser Leben im Ausland ist ohne jeden Sinn. Die Angst bleibt immer bei uns. Ich sage es euch. Sie bleibt in euch. Wir haben keine Zukunft" (Kröger 221). Der Syrer ist kurz vor seinem Tod voller Verzweiflung und Resignation. Europäischen Boden hat er eigentlich nie erreicht, seinen eigentlichen Beruf als Chirurg hat er seit seiner Flucht nicht mehr ausüben können. Stattdessen hat er unter schlechten Lebensbedingungen im Bauch des Schiffs geschuftet und hat das durch die Security an Bord fremdbestimmte Leben eines Unsichtbaren geführt, gefangen auf einer Irrfahrt auf dem Meer, das er eigentlich überwinden wollte.

Es ist eine schreckliche Erkenntnis, dass einem Flüchtling, der aus einem Kriegsgebiet mit unerträglichen Lebensbedingungen kommt, auf der Flucht nach Europa noch viel Schlimmeres widerfahren kann und er keine bessere Behandlung erhält, sondern lediglich eine, die sogar in den Tod führt. Die sehr persönliche, wiederholende Anrede mit 'euch' kann die Leserschaft dabei auch auf sich beziehen, was Marwans Gedanken hier zu einer Art eindringlichen Appell macht, über den Umgang mit Flüchtlingen nachzudenken.

Marwans Tod kann schließlich Trauer bei der Leserschaft erzeugen, die Mitleid für sein Schicksal empfinden kann. Die letzten Zeilen aus Marwans Perspektive sind dann besonders emotional. Kurz vor seinem Tod meint Marwan, die Stimme seiner Mutter zu hören. Marwans Mutter malt sich aus, dass der Krieg endlich vorbei ist und sehnt sich danach, dass Marwan wieder zurückkommt, wobei es sich vielleicht um einen Auszug aus einem Brief handelt, den Marwan von ihr erhalten hat und der kurz vor seinem Tod in seinem Unterbewusstsein auftaucht. Marwan antwortet seiner Mutter daraufhin, dass der Tod leichter zu ertragen sei (Kröger 222) – leichter zu ertragen als ein Fluchtversuch nach Europa, kann man als Rezipierende hier

schlussfolgern; Marwans Tod ist wie eine Erlösung dargestellt. Damit wird an diesem Beispiel auch deutlich, dass die Rezeptionslenkung sich dadurch auszeichnet, dass sie der Leserschaft einen vorgegebenen Raum zum Weiterdenken aufmacht, der zu einer kritischen Haltung gegenüber der Flüchtlingspolitik anregt.

Eine nachträgliche, sehr emotionale Wirkung kann auch die Fotoserie am Ende des Werkes haben.¹¹ Sie zeigt auf, dass das im Werk Beschriebene an reale Ereignisse anknüpft, was umso erschreckender für die Rezipierenden sein kann, die verheerende Bilder zu sehen bekommen wie vom Pogrom an Muslimen in Indien oder Bilder, die eine individuelle, emotionale Bedeutung für die Protagonist*innen des Werks haben wie das Mosaik aus Odessa. Damit kann auch eine engere emotionale Verbindung zu der jeweiligen Figur erzeugt werden, die mit dem Foto in Verbindung steht, im Falle des Mosaiks aus Odessa zu Oleksij Lewschenko: “Heimweh ergreift ihn, heftig wie ein Schmerz. Heimweh nach der Jungfrau von Odessa. Beschützerin der Seeleute” (Kröger 219). Das Bild zeigt Lewschenkos heimatlichen, sehr persönlichen Bezugspunkt. Alle Bilder stellen damit einen assoziativen Bezug zur Biographie der Figuren her. Dies trifft auch auf das Foto des Pogroms an Muslimen in Indien zu, das Nikhil Mehta in eine assoziative Gruppenzugehörigkeit miteinbindet. Es ist ein Bild der puren Zerstörung, und so können die Lesenden eine noch größere Ablehnungshaltung im Nachhinein gegen Nikhil Mehta entwickeln, der an diesem Ereignis beteiligt war und mitschuldig ist: “Ein junger Polizist. In Gujarat. Indien. Wir hatten Anweisung wegzusehen. Von ganz oben hieß es. Wenn sie anrufen, um Hilfe bitten, legt ihr auf [...] Er hat weggesehen. Er hat zugesehen. Er läuft. Er läuft mit. Jetzt schneller. Das Band unter ihm rast” (Kröger 203). Auch rhetorisch wird Mehtas Schuld hier als Mitläufer betont; die Anaphern und die Beschreibung seines Verhaltens

¹¹ Die Fotoserie ist nur in der gebundenen Ausgabe des Werkes zu finden, nicht im Taschenbuchformat.

im Stakkatostil sind sehr eindringlich. Gleichzeitig befindet er sich auf einem Laufband im Fitnessstudio und läuft buchstäblich vor seiner Schuld davon, die sich aber in seine Gedanken einzuwurzeln scheint. Dies kann die Antipathie gegenüber dieser Figur verstärken, sodass man im Zuge dessen auch sein Verhalten gegenüber Flüchtenden wie Marwan und dem algerischen Flüchtlingsboot verurteilt. Die Rezeptionslenkung funktioniert hier also durch die Kriminalisierung der Figur in einem anderen Kontext und kann dann auf das Verhalten in einem anderen Zusammenhang übertragen werden. Auch das hier verwendete Schlüsselwort des 'Wegsehens' kann von den Rezipierenden auf den Kontext der Flucht über das Meer bezogen werden. Im Werk sehen auch viele Figuren weg, seien es die Urlauber*innen, die ihren Blick buchstäblich von den Flüchtenden abwenden oder die Protagonist*innen, die nach Marwans Unfall wegsehen.

4.1.3 Rezeptionslenkung durch ästhetische Strukturen: Dichotomie, Stilistik und Satire

Krögers Werk ist ästhetisch sehr durchdacht konstruiert. Die ästhetischen Strukturen im Werk erfüllen dabei auch Funktionen der Rezeptionslenkung. In diesem Teilkapitel soll die Bedeutung der dichotomischen Struktur des Werks, der Stilistik und dem Einsatz von Satire für die Rezeptionslenkung betrachtet werden.

Zuerst einmal ist die kontrastreiche Struktur auffallend, die auch in *Styx* zu finden ist und die *precarity* der Flüchtenden gegenüber dem europäischen Wohlstand herausstellt. Ein Kreuzfahrtschiff wird einem winzigen Schlauchboot gegenübergestellt. Dies wird besonders deutlich, als Lalita Masarangi als Teil des Securityteams auf Mehtas Befehl hin und unter

besonderem Druck als Tochter des Chefs der Securityfirma stehend, vom Kreuzfahrtschiff mit einem kleinen Boot zu den Flüchtlingen übersetzt. Sie soll mit Leon Moret auf Befehl des Kapitäns nach den Flüchtlingen sehen. Hat sie vorher von den höher gelegenen Decks auf das Schlauchboot hinabgeschaut, wie von einer Festung, der Festung Europas, kommt ihr unten das Meer, als sie auf Augenhöhe mit den Flüchtlingen ist, "kalt und gefräßig" vor (Kröger 127). Von oben war es ihr vorher "wie eine harmlose blaue Fläche" (Kröger 127) erschienen. Es ist eine Verkehrung der Perspektive auf das Meer, wie sie auch in *Styx* zu finden ist, wenn Rike von einem Moment auf den anderen von einem Sturm übermannt wird oder panisch ohne Rettungsleine gesichert hinter ihrem eigenen Boot hinterherschwimmt. Es zeigt, dass das Meer nicht nur eine harmlose Seite besitzt und dass es auch auf die Ausrüstung ankommt, mit der man dem Meer begegnet. Im Falle der Flüchtlinge stellt das Meer eine Gefahr für sie aufgrund ihrer prekären Ausrüstung dar. Dadurch, dass Figuren wie Rike und Lalita Masarangi, die beide zur Identifikation einladen, das Meer aus einer anderen Perspektive wahrnehmen, die auf Augenhöhe mit den Flüchtenden ist, ist dieser Eindruck umso eindringlicher für die Zuschauenden beziehungsweise für die Lesenden. Der Wandel in der Erscheinung des Meeres wird so besser nachvollziehbar gemacht.

Zudem werden Flüchtende Urlauber*innen gegenübergestellt, ebenfalls ähnlich wie in *Styx*, die sich auf einem Schiff befinden, das ihnen nahezu alle Wünsche erfüllen kann. Für sie ist das Meer keine gefährliche Grenze, die es so schnell wie möglich zu überqueren gilt, sondern Erholung, mit Buffet und Bingo gegen die Langeweile. Die Reisenden fallen dabei nicht aus ihrer Rolle als Reisenden heraus, im Gegensatz zu Rike, die in ihren Beruf der Rettungssanitäterin schlüpft und sich sinnvoll einbringt. Für Krögers Kreuzfahrtgäste sind die Flüchtlinge vielmehr kurze Unterhaltung oder ein ärgerlicher "Zwischenfall", der zu einer verspäteten Ankunft auf Mallorca führt (Kröger 190).

Die Direktheit der Begegnung der zwei unterschiedlichen Welten bei Kröger spiegelt sich auch im Stil des Werks wider, den Elena Giovannini als knapp und ebenso direkt und intensiv bezeichnet (53). So beschreibt Nikhil Mehta das Szenario der auf das Schlauchboot treffenden Urlauber*innen wie folgt:

Deck 4, das untere Außendeck, überquellend von Menschen, erinnert ihn an Juhu Beach an einem Freitagabend. Nike schiebt sich langsam, aber mit Nachdruck durch die Masse der rosa Leiber. Sie riechen streng, die Europäer, nach Schweiß, Sonnenöl und Alkohol. Obwohl sie hier auf dem Schiff mehr Wasser verbrauchen als eine nicht ganz kleine Stadt in Indien. Wie eine Herde drängen sie nach vorn, während die erste Reihe sich sattgesehen hat und den Rückzug antritt. Die Spanne ist kurz: Vielleicht dreißig Sekunden starren sie durchschnittlich auf das Schlauchboot da draußen. Delfine halten gewöhnlich länger, aber nur in großen Gruppen. (Kröger 54-55)

An diesem Auszug wird deutlich, wie Krögers Schreibstil funktioniert. Er ist von Metaphern und Vergleichen geprägt, die sehr direkt und satirisch sind. Die Sprache ist durch häufigen asyndetischen und elliptischen Satzbau dicht und intensiv, was Hektik erzeugt. Dies ist besonders bei der Figur Mehtas auffallend, dessen ständiges "in Eile sein" so auch auf sprachlicher Ebene zum Ausdruck kommt. Interessant ist an dieser Stelle die Entmenschlichung der Kreuzfahrtgäste, die monoton zur Reling zu traben scheinen und deren Aufmerksamkeitsspanne nicht dafür ausreicht, sich länger mit dem Flüchtlingsboot zu beschäftigen, bevor sie wieder in ihren Urlaubstrott verfallen. Das Desinteresse der Kreuzfahrtgäste für das Schicksal der Flüchtenden wird damit herausgestellt.

Krögers Rezeptionslenkung baut also auf die gleiche dichotomische Struktur auf wie Fischers Film, erfährt allerdings mit dem Kreuzfahrtschiff, das Wohlstand und Überfluss verkörpert, eine Steigerung. Das Werk hebt explizit die Annehmlichkeiten des Überflusses und die luxusverwöhnten Urlauber*innen, die wie Karikaturen wirken, hervor, während es sich bei Rike um eine sympathische Figur des oberen Mittelstandes handelt, die zur Identifikation einlädt. Krögers europäischen Kreuzfahrtgäste wirken dagegen abstoßend. Damit soll auf eine weitere

Strategie der Rezeptionslenkung hingewiesen werden: Kröger führt der europäischen Leserschaft vor, wie abstoßend ihr Konsumverhalten und ihr Desinteresse am politisch brisanten Geschehen im Mittelmeer ist, indem sie diesen Aspekt überzeichnet darstellt. Rezeptionslenkung und Gesellschaftskritik gehen hier miteinander her. Satire, zu der auch die Verwendung der Karikatur zählt (Zymner 21), ist also bei Kröger ein sehr wirksames Mittel der Rezeptionslenkung auf ästhetischer Ebene. Rüdiger Zymner beschreibt die Möglichkeiten von Satire wie folgt:

Ein Ausdruck der Anstoßnahme an generellen, die Allgemeinheit betreffenden [...] Missständen oder Mängeln [...] und schließlich sogleich ein Appell, diese Missstände abzustellen und diese Mängel zu beheben. Der Appell kann explizit formuliert werden, kann aber auch durch die Darstellung und die Ausdrucksmittel der Satire implizit vermittelt und von dem Rezipienten lediglich erschlossen werden. (Zymner 21-22)

Genau diesen Mechanismus macht sich Kröger auch zu Nutze. Der Appell ist bei ihr implizit in der Darstellung der Kreuzfahrtgäste zu finden, wobei auch wieder die Stilistik eine wichtige Rolle spielt:

Eine dicke Frau sieht ihn an, ihr Blick streift die Uniform, den durchtrainierten Körper. Sie betrachtet kurz ihr Spiegelbild in den Gläsern seiner Sonnenbrille und streicht sich blond gefärbtes Haar aus dem Gesicht [...] 'Officer', Augenaufschlag, 'nehmen wir diese N-diese Afrikaner an Bord?' 'Nein, Ma' am. Wir warten bis die Küstenwache kommt.' Sie nickt erleichtert. 'Wissen Sie Officer, die könnten ja bewaffnet sein. Stellen Sie sich vor, wenn die Schwerter dabeihätten...' Sie reißt die Augen auf. (Kröger 55)

Die Beschreibung der Szene an sich ist eine Karikatur, die Kröger schon fast filmisch bis ins Detail beschreibt; die Stilistik verstärkt diesen Effekt noch mit asyndetischem und elliptischem Satzbau. Es wird das Klischee der eitlen und dummlichen Blondine bedient. Die satirische Rezeptionslenkung funktioniert bei Kröger zudem noch umso besser, da der hier entwickelten Vorstellung der Flüchtlinge mit Schwertern, das Leid Marwans und die Perspektive Karims gegenübergestellt sind, die nur friedfertige Gedanken haben und nur eines möchten: Europa erreichen.

Außerdem erkennt sich möglicherweise der ein oder andere europäische Kreuzfahrtgast in Ansätzen in den im Werk beschriebenen Urlauber*innen wieder, was umso erschreckender sein kann und einen Effekt des Wachrüttelns haben könnte, denn so wie dargestellt, möchte man eigentlich nicht sein. Die Karikatur kann aber auch anders funktionieren: Die Lesenden können der Auffassung sein, dass sie sich von dieser Darstellung deutlich abheben, die fast schon grotesk überzeichnet ist. In diesem Fall wäre der Effekt einer Rezeptionslenkung geringer.

4.2 Das Politische im Werk und Schnittstellen mit der Rezeptionslenkung

Hier soll vorgeführt werden, in welchem engen Zusammenhang Rezeptionslenkung und Aspekte des Politischen im Werk stehen. Die Rezeptionslenkung läuft im Werk eigentlich immer auf eine kritische Haltung gegenüber dem politischen Diskurs hinaus. Insgesamt ist der Kriminalroman in seiner Handlung sehr politikorientiert. Das Werk spielt auf viele historische Ereignisse aus aller Welt an. Es sind aber vor allem auch viele Themen aus dem aktuellen politischen Kontext zu finden. Da wäre der Ukraine-Russland Konflikt, den auf dem Frachter der Russe Dmitri und der Ukrainer Oleksij verkörpern. Kröger weist damit auf politische Spannungen hin, die zu diesem Zeitpunkt im Westen trotz der Besetzung der Krim noch keine große Beachtung gefunden hatten, heute aber mit dem Krieg in der Ukraine und der russischen Invasion von größter Brisanz sind.

Darüber hinaus sind im Werk an vielen Stellen Elemente von *ecocriticism* zu finden. Sei es am Rand des Meeres (“Die Gasfackel mit ihrem nervösen Flackern, die aufgeblähten Tanks, die giftigen Halden. Wie ein Geschwür, das sich über der Heimat seiner Familie ausgebreitet und sie zerstört hat”, Kröger 74) oder das Meer selbst betreffend, wenn auf die Überfischung hingewiesen wird (Kröger 72). “Wer auf dem Meer fährt, sieht, dass sowieso bald alles vor die

Hunde geht” (Kröger 69), fasst es Olek mit Blick auf die Meeresverschmutzung zusammen. Kritik wird hier also sehr explizit durch die Äußerungen von Protagonist*innen geübt. Hinzu kommt Kritik an der Kreuzfahrtbranche, indem das Werk beispielsweise die Kreuzfahrtreederei in Miami als extrem profitorientiert dargestellt, die keine Skrupel kennt.

Die Flucht nach Europa ist also eines von vielen aktuellen politischen Themen im Werk. Allerdings ist sie das präsenteste Thema im Werk. Alle Schiffe kommen mit ihr in Berührung und die Thematik zieht sich durch das gesamte Werk. Flüchtlinge scheinen überall zu sein, die spanische Seenotrettung fischt sie aus dem Meer, sie sind als blinde Passagiere auf dem Kreuzfahrtschiff oder dem Frachter zu finden; das Thema ist akut. Das Meer dient der Verräumlichung ihrer Migration (Giovannini 54). Dabei ist die Kritik hier nicht so explizit, wie bei den anderen politischen Diskursen. Der Roman präsentiert den Rezipierenden nicht einfach nur eine einheitliche Ansicht sehr explizit, sondern er beleuchtet die Thematik aus unterschiedlichen Perspektiven und bringt Kritik nur implizit zum Ausdruck. Dies ist beispielsweise mit dem Kreuzfahrtschiff *Spirit of Europe* der Fall. Ist das Kreuzfahrtschiff mit dem Namen *Spirit of Europe* für die beiden Flüchtlinge zunächst einmal sehr vielversprechend, entpuppt es sich jedoch als ein Gefängnis auf hoher See mit schlechten Arbeitsbedingungen. Es ist in gewisser Weise Europa im Miniaturformat: Die Flüchtlinge sind hier unerwünscht, keiner möchte sie haben, sie sind Spielball der befehlshabenden Akteure des Kreuzfahrtschiffs, dessen Namen zu einer bedeutungsvollen Metapher wird. Die Rezipierenden sind damit stärker in die Meinungsbildung eingebunden und werden gleichzeitig durch Rezeptionslenkung, die man als politisch einstufen kann, zu einem Unrechtsbewusstsein bezüglich des Umgangs mit Flüchtlingen hingeführt.

Dies lässt sich besonders gut am Beispiel des Flüchtlings Marwan vorführen, denn er ist auf dem Schiff “ein Namenloser” (Kröger 26). Nachdem er seinen Pass bei der Security hat

abgeben müssen, arbeitet er unter einem anderen Namen, den er sich zudem mit einem anderen Flüchtling teilt. Marwan ist ein Niemand auf dem Schiff. Einer, der eigentlich gar nicht existiert und keine Rechte hat und den eigentlich keiner haben will, wie sich Nikhil Mehta ausdrückt (Kröger 27).

Es lässt sich hier also eine gegenüber Flüchtlingen negativ eingestellte Perspektive finden. Damit unterscheidet sich Krögers Herangehensweise an die Thematik sehr stark von der der beiden anderen Werke, indem sie diese contra-Perspektive abbildet. Dies kann bei dem gegenüber dem Flüchtlingsstrom positiv eingestellten Lesenden dazu führen, dass sich ihre Haltung verstärkt, da sie Ablehnung für die Figur Nikhil Mehtas empfinden. Die gegensätzlich eingestellte Leserschaft könnte hier allerdings Bestätigung finden und ihre Ansichten könnten sich ebenfalls verstärken. Kröger riskiert mit dieser Darstellung also mehr, scheint aber auf den Effekt zu bauen, dass Nikhil Mehta, der als Antagonist und eine Art "Bösewicht" fungiert, keine Angriffsfläche zur Identifikation bietet und dessen Meinung man sich deswegen auch nicht anschließen möchte. Besonders seine Abwägungen, wie mit dem verletzten Marwan umzugehen ist, wirken besonders kaltblütig und sind eine reine Kosten-Nutzen-Kalkulation wie Magdalena Kißling beschreibt (284):

Der nächste Hafen ist Palma de Mallorca, nicht vor morgen früh. Zu spät. Vorher: Hubschrauber anfordern. Nach Alicante oder Almeria ausfliegen lassen. Kostenexplosion. Gar nicht zu reden von der Operation selbst. Miami wird ihn verantwortlich machen. Das Ende seiner Karriere. Urmila und die Kinder brauchen ihn. Die Wohnung in Andheri West. Nicht abbezahlt. Mumbai. Immobilienpreise steigen weiter. Schulgeld. Die beiden Kindermädchen und die Köchin. Das Auto. Der Chauffeur. Sein Fitnessstudio. (Kröger 57)

Die Figur Nikhil Mehtas, die eigentlich bisher gelassen und kontrolliert wirkte, gleitet hier ab in eine fast schon wahnhafte Vorstellung des Endes seiner Karriere, das zahlreiche im dramatischen Stakkatostil aufgezählte Konsequenzen für ihn und seine Familie mitbringt. Seine Darstellung wirkt hier auch ironisch überzeichnet und ist damit auch Teil der Rezeptionslenkung.

Auch unter den Urlauber*innen ist nicht viel Verständnis für die Flüchtlinge auszumachen, als das Schlauchboot mit den algerischen Flüchtlingen mit dem Kreuzfahrtschiff zusammentrifft: “Warum können wir nicht weiterfahren? Wer will die schon hier haben” (Kröger 47). Indem die Figur hier als quengelig abqualifiziert wird, kann gleichzeitig verhindert werden, dass sich Rezipierende dieser Meinung anschließen. Das Werk präsentiert zwar negative Haltungen gegenüber Flüchtlingen, aber die Strategie dahinter ist, gleichzeitig durch Hyperbeln, Ironie und Karikaturen vorzuführen, wie abstoßend dieses Verhalten wirkt.

Eine wichtige Szene, an der die Verknüpfung von Rezeptionslenkung und politischem Diskurs abschließend sehr gut deutlich wird, ist zugleich zu Beginn zu finden, als Karim mit seinem Schlauchboot voller Flüchtlingen auf die Küstenwache trifft, die Warnschüsse abgibt. Infolgedessen geht einer der Flüchtenden über Bord. Diese Szene wirkt wie eine wirkungsvolle Exposition, die die Leserschaft in die Abschottungspolitik Europas einführt und dass diese, worauf auch Kißling hinweist (285) mit Todesfällen im Mittelmeer in Verbindung steht. Die Szene entpuppt sich als besonders dramatisch und steuert Emotionen: “Alle denken dasselbe: Wenn er Glück hat, ziehen sie ihn rechtzeitig aus dem Wasser, wenn nicht... Der andere Cousin hat das Gesicht in den Händen vergraben und trauert lautlos, bis ihn der Nebel verschluckt“ (Kröger 12). Es bleibt auch unklar, ob der Cousin von einem Schuss getroffen wurde oder ob er aufgrund des Wendemanövers über Bord gegangen ist, man kann nur durch eine spätere Szene schlussfolgern, dass er nicht überlebt hat. Damit wird auch darauf hingewiesen, dass es “Grenzen der Aufklärung der Todesfälle, die sich aktuell auf dem Mittelmeer ereignen, gibt” (Kißling 278). Kißling schlussfolgert hier: “Eine verantwortliche Person für den tödlichen Sturz ist hier nicht auszumachen, die Haftung bleibt bei der verunglückten Figur, die durch ihre prekäre Lebenssituation dazu genötigt wurde, sich in die Gefahrensituation zu begeben” (283).

Krögers politische Kritik ist also oft nicht explizit, sondern erfordert ein Weiterdenken durch die Rezipierenden. Das Schlauchboot der Flüchtlinge ist zu klein, um von einem Schiffsradar erfasst zu werden, erfährt man beispielsweise von Leon Moret, der schlussfolgert: “deshalb fahren die ja auf diesen Luftmatratzen übers Mittelmeer” (Kröger 154). Die ironische Verwendung des Begriffs 'Luftmatratzen', die man eher mit einem fröhlichen Schwimmvergnügen in einem beheizten Pool assoziiert, verweist durch die Bildlichkeit des Begriffs darauf, wie gefährlich diese Unternehmung sein muss, verharmlost aber andererseits auch das gefährliche Manöver, wie es das in der Einleitung vorgestellte AFD-Plakat tut. Auch hier ist es wieder die Abschottungspolitik, die eine Rolle spielt: “Die Flüchtlinge werden gezwungen, durch die immer feiner werdende Radarortung, auf kleinere Boote umzusteigen” (Kißling 285). Damit kann man letztendlich festhalten, dass die Rezeptionslenkung bei Kröger nur unschwer von einer politischen Lenkung zu trennen ist. Allerdings erfordert Krögers politische Rezeptionslenkung zumeist eine aufmerksame und mitdenkende Leserschaft; die Rezeptionslenkung ist nicht so vordergründig wie in den anderen beiden Werken, bei denen die Rezipierenden vielmehr klar und unfreiwillig auf die Kritik an der Flüchtlingspolitik gestoßen werden. In diesem Zusammenhang sei an Iser's Worte aus der Einleitung erinnert: Es ist typisch für den literarischen Text, dass er “seine Intention nicht ausformuliert” (Iser 248). Nur vereinzelt lassen sich sehr explizite Aussagen finden, wie “Das Mittelmeer füllt sich mit Toten wie ein Massengrab” (Kröger 172).

4.2.1 Zur Darstellung von Aspekten des Politischen im Werk

Politische Aspekte der *solidarity*, *agency*, *precarity* und *human rights* lassen sich im Werk alle finden, allerdings ohne, dass einer dieser Aspekte besonders betont wird, wie es in den anderen Werken der Fall ist. Dadurch, dass Kröger ein Panorama aller Akteure in der Flüchtlingskrise zeichnet, werden all diese Aspekte thematisiert, wie ich in diesem Kapitel an Beispielen aufzeigen möchte. Auffallend ist aber, dass die Flüchtlinge im Gegensatz zu den anderen Werken sehr passiv dargestellt sind, sie zeichnen sich nicht durch *agency* aus, wie Kingsley oder Samia in den anderen Werken, sondern befinden sich in einer Opferrolle und sind vielmehr den Entscheidungen anderer Personen ausgeliefert. Das Werk baut nicht auf inspirierende oder heldenhaft dargestellte Flüchtende, wie in den anderen beiden Werken, sondern zeigt auf, wie ausgeliefert die Flüchtenden Entscheidungen europäischer Akteure sind. Diese Darstellung trägt so zur Empathieerzeugung bei.

Dieses Teilkapitel zeigt auch, dass die Aspekte des Politischen hier auch wieder eng mit einer Rezeptionslenkung verknüpft sind, die diese hervorbringt oder aber sie fungieren selbst als politische Rezeptionslenkung. Damit gleicht ihr Einsatz und ihre Verwendung im Werk dem in den vorher diskutierten Werken.

Besonders explizit wird der Aspekt der *solidarity* mit den Flüchtenden an Sybille Malinowski hervorgehoben: “Ich war auch mal ein Flüchtling. Ich weiß, wie sich das anfühlt [...] Wann werden wir sie an Bord nehmen? Die Männer dort draußen?” (Kröger 93). Bei Frau Malinowski handelt es sich um einen Flüchtling aus ehemals ostpreußischen Gebieten. Sie erinnert sich auch an das Sinken der *Gustloff*, ein Schiff, das ostpreußische Flüchtlinge an Bord hatte.¹² Damit wird hier eine Querverbindung aufgemacht, die zur Solidarität auffordert und die

¹² Bis zum zweiten Weltkrieg war die *Wilhelm Gustloff* ein deutsches Kreuzfahrtschiff, das im Zuge von Hitlers “Kraft durch Freude”- Organisation für günstige Urlaubsreisen für die Arbeiterklasse eingesetzt wurde (Tucker). Im

die aufmerksame Leserschaft erkennt. Besonders das Bild der Wilhelm Gustloff in der Fotoserie am Ende, das seine Gäste beim Sonnenbad zeigt, erscheint in diesem Kontext interessant. Das entspannte Sonnenbad stellt einen harten Kontrast zu dem späteren Einsatz des Kraft-durch-Freude-Schiffes als Kriegsschiff und Flüchtlingstransporter am Ende des Zweiten Weltkrieges dar und erinnert auf dem Foto hier an das Kreuzfahrtschiff im Werk. Es weist darauf hin, wie sich Umstände auch verkehren. Auch Christiane Schlötzer stellt fest: Erfahrungen von Flucht und Vertreibung sind nicht singulär. Es ist ein weltweit wiederkehrendes Phänomen. Flucht gibt es in vielen historischen Kontexten, auch Gold Cruises-Gründer Goldstein musste einst flüchten, doch ironischerweise hat das heutige Unternehmen mit Sitz in Miami kein Verständnis für Flüchtlinge, die im Mittelmehr den Fahrplan ihrer Kreuzfahrtschiffe gefährden. Dadurch dass Malinowski ebenfalls eine Flucht erlebt hat, ist es bei ihr daher eine Solidarität aufgrund ähnlicher Erfahrungen. Diese Art der Solidarität lässt sich damit nicht in die Kategorisierung von Bauder und Juffs einordnen, die keine Solidarität aufgrund ähnlicher Erfahrungen definieren, am ehesten ließe es sich als *solidarity as loyalty* auffassen. Es könnten hier geteilte politische oder historische Ursprünge sein, die sich auf das Dasein als Flüchtling beziehen. *Solidarity as loyalty* lässt sich auch bei Marwan und Karim finden, denn Karim ist sehr an der Rettung von Marwan gelegen: "Ein Krankenhaus für dich, unbekannter Freund" (Kröger 186). Die Verwendung des Begriffs 'Freund' drückt hier Loyalität aus. Allerdings ist unklar, ob Karim bereits Marwans Flüchtlingsstatus erahnt. Ist dies nicht der Fall, wäre es vielmehr eine *rational-reflexive solidarity*, bei der rein moralische Gründe im Vordergrund stehen.

zweiten Weltkrieg wurde es dann für militärische Zwecke eingesetzt und gegen Ende des Krieges auch zur Evakuierung von Flüchtlingen aus Ostpreußen (Tucker). Am 30. Januar 1945 hatte das Schiff neben militärischem Personal auch eine große Menge Flüchtlinge an Bord genommen, die vor der vorrückenden roten Armee flohen (Tucker). Das Schiff wurde an diesem Tag von einem sowjetischen U-Boot versenkt (Tucker). Der Untergang des Schiffes zählt zu einer der schlimmsten Schiffskatastrophen der Geschichte, vermutlich mehr als 7000 Menschen starben (Tucker).

Precarity ist bei Marwan und Karim sehr deutlich auszumachen. Der Roman stellt ihre individuellen Beweggründe zur Flucht sowie die Situation in ihrem Heimatland dar. Besonders intensiv geschieht dies anhand der Figur Marwans. Seit er eine Kopfverletzung erlitten hat, wähnt er sich zurück im syrischen Bürgerkrieg: “Angst. Marwan wird geschüttelt von Angst. Sie haben mich. Solche Krankenhäuser hat nur Assad. Dort verschwinden die Dissidenten. Für immer. Ich bin verloren” (Kröger 49). Das Aufzeigen von Marwans *precarity* dient hier auch Zwecken der Rezeptionslenkung. Sie regt wie auch bei Kleist zum Verstehen an und die Szene zielt auf Empathieerzeugung ab, denn Marwan scheint vom Krieg schwer traumatisiert zu sein. Durch den Stakkatostil an dieser Stelle kommt seine Panik auch auf stilistischer Ebene zum Ausdruck.

Andererseits stellen Strategien der Rezeptionslenkung die *precarity* der algerischen Flüchtenden heraus, indem wie bereits zuvor erläutert, ihrer Situation ein Wohlstand, Konsum und Überfluss symbolisierendes Kreuzfahrtschiff gegenübergestellt wird.

Formen der *agency* im Kontext der Flüchtenden kommen im Werk ebenfalls vor. Dabei geht *agency* nur von den nicht Flüchtenden aus. Die Flüchtenden bleiben passiv und auf die *agency* von außen angewiesen. *Agency* ist bei Seamus Clarke zu finden, der darauf aufmerksam wird, dass dem Flüchtlingsboot eine zusätzliche Person durch das Kreuzfahrtschiff zugefügt wurde. Er vermutet Schlepper an Bord, teilt das Video via YouTube und setzt eine Bekannte darauf an, leitet also eine andere Person zur *agency* an. Clarke kann damit in der Tat auf ein schwerwiegendes Verbrechen aufmerksam machen, denn der Syrer, der an Bord des Flüchtlingsbootes gelangt, bräuchte eigentlich dringend medizinische Hilfe, die er aber aufgrund seines illegalen Status nicht erhält. Er wird zum Spielball von Nikhil Mehta und Leon Moret, deren beider Karrieren aufgrund seiner Existenz an Bord auf dem Spiel stehen, da der Kapitän nichts von dem Flüchtling an Bord weiß. Leon Moret kann man bei seinem Handeln

gewissermaßen politische *agency* zusprechen: “Dieser krasse Sinn für Gerechtigkeit. Deswegen hat er Benzin in den einen Kanister gefüllt. Deswegen hat er dem Typ auf dem Boot zugeflüstert: ‘Wartet auf mein Zeichen. Dann haut ihr ab. Und bringt ihn ins Krankenhaus’ ” (Kröger 159). Für die algerischen Flüchtlinge ist dies sicher eine sehr bedeutsame Tat, denn sie können ihre Flucht fortsetzen. “Dieser junge Franzose mit dem Kanister voller Benzin hat ihm ein Leben geschenkt” (Kröger 184), denkt sich auch Karim. Im Falle, dass sie wie eigentlich vorgesehen von der spanischen Seenotrettung aufgegriffen werden, würde ihnen die Abschiebung drohen. Dann wäre alles umsonst gewesen, wie auch Leon es zusammenfasst (Kröger 159). Allerdings setzt Leon das Leben des Syrerers aufs Spiel. Die Seenotrettung könnte ihn professioneller versorgen und auf direktem Weg ins Krankenhaus bringen, so ist seine Rettung aber ungewiss. Leons *agency* reicht also nur so weit, wie sie nicht seine Karriere an Bord gefährdet, denn er hatte damals dem Syrer gestattet, den Raum zu verlassen, als dieser einst mit einer Gruppe Flüchtlinge aus einem havarierten Flüchtlingsboot vom Kreuzfahrtschiff aufgenommen wurde.

In diesem Zusammenhang liegt auch eine Menschenrechtsverletzung vor. Marwan würde aufgrund seiner akuten Kopfverletzung dringend medizinische Versorgung benötigen, ein Hubschrauber in das nächste Krankenhaus wäre die einzig richtige Lösung, wie eigentlich auch Nikhil weiß. Aber für ihn und Leon Moret ist Hilfe für Marwan nur im Rahmen seines Status als Illegaler möglich. Damit wird hier auch wie in Fischers Film darauf aufmerksam gemacht, dass die *human rights*- Situation für Flüchtlinge schwierig ist. Marwan bekommt nicht die gleichen Rechte an Bord zugesprochen wie andere Arbeitende. Er ist vielmehr rechtlos und sein Schicksal liegt in den Händen anderer Akteure.

Letztendlich erreicht Marwan sein eigentliches Ziel Europa mit dem Flüchtlingsboot, verstirbt aber sofort. So ist die Frage, was das eigentliche Verbrechen im Kriminalroman ist. Der verschwundene Sänger, der in einem Streit mit einer Passagierin über Bord geht, rückt in den

Hintergrund; er scheint nur noch Randgeschehen zu sein. Das Verbrechen an Marwan kann also auch als eigentlicher Teil der Kriminalhandlung angesehen werden. Auf ihm liegt vielmehr der Fokus, wie auch an der sehr emotionalen Schlusszene mit seinem Tod deutlich wird, die bereits analysiert wurde. Auch Giovannini weist darauf hin, dass bei Krögers Roman keine typische Struktur eines Kriminalromans vorliegt (58). Es ist nicht klar, was der eigentliche Kriminalfall ist, wer Detektiv ist und eine befriedigende Aufklärung der Ereignisse gibt es am Ende auch nicht. Die Rezipierenden bleiben unwissend und stark beansprucht zurück, von ihnen wird verlangt, dass sie selbst Erklärungen für die Vorgänge auf dem Kreuzfahrtschiff finden und entscheiden, was die Kriminalhandlung im Werk ist. Die Leserschaft befindet sich selbst vielmehr in der Rolle des Ermittlers (Giovannini 60) oder eines Richters. Es ist dabei möglich, den Erzählstrang um Marwan auch als dargestellte Täter- (Leon und Nikhil) und Opferperspektive aufzufassen und als ein Verbrechen an der Menschlichkeit zu werten: Der eigene Gewinn ist wertvoller als das Leben eines Mannes (Giovannini 60). Damit kann die Genrezuweisung des Kriminalromans die Rezipierenden auch lenken. Eine eindeutige Täterschaft lässt sich aber letztendlich nicht finden (Kißling 281), es ist eine multiple Täterschaft: Personen, die versuchen, Marwans Existenz zu vertuschen und Personen, die wegschauen.

Dennoch gibt es auch positive Stimmen zum *human rights*-Begriff, die vorführen, was dieser Begriff eigentlich meint. Hier wäre der Kapitän des Schiffs zu nennen: “Los, los jetzt, Mehta. Wir müssen da raus und nachsehen, wie es den Leuten geht. Frauen. Kinder, Schwangere, Verletzte?” (Kröger 98), fordert dieser, während sich die Reederei in Miami um den zusätzlichen Treibstoffverbrauch sorgt und ausdrücklich befiehlt, niemanden an Bord zu nehmen (Kröger 86-98). Der Kapitän zeichnet sich dabei durch *agency* aus und setzt sich gegen die Forderungen aus Miami ein Stück weit durch: “Ist mir egal! [...] Hier führe immer noch ich

das Kommando!” (Kröger 86). Auch Solidarität kann man ihm zusprechen, indem er auf das Eintreffen des spanischen Rettungsbootes an der Seite des Flüchtlingsbootes wartet. Es handelt sich dabei um eine Solidarität aus moralischen Gründen, einer *rational-reflexive solidarity*, wie sie Bauder und Juffs definieren.

Hinzu kommt Diego Martinez als eine Figur, die um die Rettung der Flüchtenden wirklich bemüht ist und sich sorgt, ihnen auf diese Weise *human rights* zugesteht. Andererseits gehört es zu seinem Beruf, von dem er lebt: “Je mehr Leute seine Hilfe brauchen, umso sicherer ist er”, (Kröger 75) sagt er selbst. Seine *agency* und sein *human rights*-Bewusstsein ist also Teil seines Berufs, wie es auch bei Rike in *Styx* der Fall ist.

Auch Sybille Malinowski ist sich dem bewusst, dass Flüchtlinge die gleichen Rechte haben wie andere Menschen: “Das Gespräch plätschert dahin. Golden Cruise Card, Star Lounge, Gratisdrinks. Eventuelle Verspätung in Mallorca. Wegen dieses Zwischenfalls am Nachmittag. ‘Zwischenfall?’, wirft sich Sybille ins Gespräch, so scharf sie kann. ‘Das sind doch auch Menschen! Menschen in Not, keine - ’ ” (Kröger 190). Auf der anderen Seite wird im Werk also auch eine vorbildliche Menschenrechtshaltung vermittelt und ein harter Kontrast erzeugt zu denjenigen, die sich ihr Urlaubsparadies nicht von einem “Zwischenfall” ruinieren lassen wollen.

Malinowski lädt mit ihrer Art dabei zur Identifikation ein, sie ist alt, weise und vom Leben gezeichnet. Sie kann als sehr sympathische alte Dame auf die Leserschaft wirken, sodass es möglich scheint, dass die Figur Malinowskis mit ihren Ansichten und ihrem *human rights*-Verständnis überzeugen kann, welches die Leserschaft dann auch für sich übernehmen kann. Das Werk spiegelt also abschließend betrachtet eine *welcome*- und auf der anderen Seite eine starke *rejection culture* wider und spielt damit auf die Stimmungslage in Europa während der Flüchtlingskrise an.

4.2.2 Der *Spirit of Europe* als Geist des Kolonialismus und der Abschottung im

Werk

Ironischerweise trägt das Schiff den Namen *Spirit of Europe*. Was für die einen “All you can eat”- Buffets, Entspannen am Sonnendeck und Stippvisiten prominenter Touristenorte am europäischen Mittelmeer bedeutet, ist für die anderen, die nach Europa Flüchtenden im Werk, ein Geist der Abschottung, der auch im Werk mit immer noch existierenden kolonialen Machtstrukturen in Verbindung gebracht werden kann. Dieses Unterkapitel soll diese kolonialen Denkweisen, auf die das Werk subtil hinweist, offenlegen und die Darstellung Europas genauer in den Blick nehmen.

Wie bereits darauf hingewiesen, stellt das Kreuzfahrtschiff mit seinem vielversprechenden Namen ein wichtiges Element in der Darstellung Europas dar und ist auch zur politischen Rezeptionslenkung zu zählen: Das Kreuzfahrtschiff, das nur so vor Überfluss strotzt, stellt ein Paradies dar, den *spirit* Europas. Dieses Europa gewährt den Flüchtlingen aber keinen Eintritt, sondern lässt sie auf ihrem Schlauchboot ausharren. Das Kreuzfahrtschiff entpuppt sich als ein Ort der Geldgier, der Ausbeutung und des Klassenkampfes, des Egoismus und noch vieler weiterer schlechter Eigenschaften wie Giovannini beschreibt (56). Sie bezeichnet es als Mikrokosmos Europas (56). Sicher gibt es auch positive Aspekte, wenn man Europa betrachtet, doch was hier dargestellt wird, sind die Schattenseiten Europas.

Die Flüchtlinge selbst haben ein anderes, sehr viel positiveres Bild von Europa; wie auch Kleists Werk ganz ausführlich darstellt. Doch dieses Bild wird auch bei Kröger in Frage gestellt: “Der Nigerianer ist mit einem Rumänen aneinandergeraten. Hat auch ganz schön vom Leder gezogen, was er alles vorhat, wenn er in Europa ist. Jedenfalls schreit der Rumäne los: »Du hast ja keine Ahnung, du scheiß Nigger. Abgeschoben wirst du, und zwar postwendend!« ” (Kröger

88).¹³ Auch Karim erhofft sich viel von Europa, nicht wissend, dass seine Verlobte bereits einen Bescheid zur Abschiebung erhalten hat:¹⁴ “Frankreich ist neutrale Zone, ist Transit. Dort können wir zu anderen Menschen werden” (Kröger 184). Auch diese Vorstellung erscheint wenig realistisch, denn die europäischen Kreuzfahrtgäste entmenschlichen die Flüchtlinge mit ihren Äußerungen (Giovannini 57). Karims Bild der einfachen Integration und Anerkennung erscheint so wie eine Wunschvorstellung. Es sind Äußerungen, wie “Warum müssen wir hier warten, bis jemand den Müll da abholt?” (Kröger 127) oder “Lass sie doch verrecken” (Kröger 127), die jede Spur von Menschlichkeit und die Ansicht, dass Flüchtlinge gleiche Rechte haben, vermissen lassen. Dies zeigt auch das Bild der europäischen Urlauber*innen, die von oben auf das Flüchtlingsboot hinabschauen und filmen, während die Flüchtlinge hinaufschauen, winken, auf Unterstützung hoffen. Es ist ein Machtgefälle, auf das hingewiesen wird, hinter dem sich auch noch bestehende koloniale Denkmuster vermuten lassen.

Giovannini spricht in ihrem Artikel den zu dem im Werk sich abspielenden Szenarien passenden Begriff des *mare nostrums* an und analysiert, dass im Werk die Exklusion, die dieser Begriff beinhalten kann, deutlich wird (55). Dies wird auf metaphorischer Ebene im Werk sehr gut deutlich, denn das Meer ist voll mit Kreuzfahrtschiffen und Frachtern und dazwischen lassen sich die fast unsichtbaren Flüchtlingsboote finden, die wie Fremdkörper behandelt werden, die auf europäischen Gewässern nichts verloren haben und die es zu entfernen beziehungsweise zurückzubringen gilt. Das Kreuzfahrtschiff soll auf keinen Fall mit den Flüchtenden in Berührung kommen. So wird auch die Verantwortung der Seenotrettung zugeschoben, die die Flüchtlinge aus dem Blickfeld des Schiffes und der sich beschwerenden Urlauber*innen schaffen

¹³ Zu bemerken ist hier auch die Verwendung rassistischen Vokabulars, was auch bei anderen Kreuzfahrtgästen auffällt.

¹⁴ Im Zusammenhang mit Karims Verlobten, die unter starken Rückenproblemen leidet, die immer wieder betont werden, wird eine europäische Unbarmherzigkeit nahegelegt, denn das Gericht empfiehlt Zohra, dass sie sich in Algerien behandeln lassen solle.

soll. Die Flüchtenden erfahren einen anderen “*spirit of Europe*”, nämlich den der Abschottung. Dies wird auch an der folgenden Beschreibung Nikhil Mehtas deutlich, bei dem Versuch, die beiden Flüchtlinge vom Schiff wieder abzuschleppen:

Aber die sagten: ‘Nada. Bringt sie nach Malta, wo ihr sie herhabt.’ Die Malteser haben schon mehr als genug und wollen die auch nicht mehr. Die Briten nicht, in Southampton beim Turnover. Und Miami sowieso nicht. Bevor diese Typen heiligen US-amerikanischen Boden betreten, behält man sie lieber an Bord. (Kröger 60-61)

Diese mit Komik versehene Aufzählung kritisiert Europas ablehnende Einstellung gegenüber Flüchtlingen. Gleichzeitig weist das Werk auf Europas historische Verantwortung in Zusammenhang mit der Schuld des Kolonialismus und seinen Nachwirkungen bis in die Gegenwart hin (Giovannini 54). So verknüpft Karim sein Flüchtlingsdasein mit Frankreichs kolonialer Vergangenheit: “Obwohl wir durch die Franzosen zu denjenigen geworden sind, die wir sind. Eine verschlungene Acht ohne Ausweg” (Kröger 184).

Und auch durch das Bild des Kreuzfahrtschiffes, das dem Schlauchboot mit Flüchtlingen gegenübergestellt ist, denen mit einer Mitfahrt auf dem Kreuzfahrtschiff geholfen wäre, wird auf die “globale Ungleichheits- und Privilegienstruktur” (Kißling 279) hingewiesen. Der “Text thematisiert [...] Privilegienstrukturen, die deutlich machen, dass Kontinuitäten globaler Machtverteilung infolge des europäischen Kolonialismus bis heute wirkmächtig sind” (Kißling 288). Insgesamt erinnert das Kreuzfahrtschiff an sich an koloniale Praktiken: Die Urlauber*innen blicken auf das Schlauchboot aus Afrika hinunter und gestehen den Flüchtlingen keine Würde zu. Es ist auch auffallend, wie rechtelos Marwan und Oke behandelt werden und unter welchen Bedingungen, die an Ausbeutung erinnern, sie auf dem Kreuzfahrtschiff arbeiten. Der *spirit of Europe* bringt also sehr deutlich im Werk einen Geist des Kolonialismus mit sich. Dennoch kann man dies nicht allgemein stehen lassen, denn die Multiperspektivität schafft auch Alternativmodelle. Es sind Figuren wie Sybille Malinowski, Diego Martinez, Lalita Masarangi

oder der Kapitän, die als Vorbilder für ein anderes Verhalten fungieren und zeigen, wie selbstverständlich sich andererseits koloniale Denkweisen aufheben lassen.

4.3 Zusammenfassung

Neu bei Kröger ist im Unterschied zu den beiden anderen Werken das sehr ausführliche Herausstellen der Verachtung, die einige Protagonist*innen Flüchtlingen entgegenbringen. Durch die abstoßende Darstellung derjenigen, die die Flüchtenden verurteilen, wird diese Perspektive aber auch gleichzeitig abgewertet. Viele Figuren erscheinen fast schon karikaturartig überzeichnet, was eine Identifikation mit ihnen unwahrscheinlich macht. Im Falle der Flüchtlinge verspottenden Urlauber*innen kann dies zu einer Ablehnungshaltung bei den Rezipierenden führen und damit zu einer politischen Rezeptionslenkung.

Allerdings besteht immer noch ein gewisses Restrisiko, dass sich Rezipierende, die eine flüchtlingsfeindliche Auffassung haben, diese Rezeptionslenkung nicht wahrnehmen, sondern damit übereinstimmen und sich der Rezeptionslenkung widersetzen. Sicherlich kann es eben auch Lesende geben, die sich der Meinung anschließen, die Flüchtlinge besser nicht auf das Kreuzfahrtschiff zu lassen und in dem Verhalten der Reederei in Miami eine Bestätigung sehen, denn dies könnte einen Eingriff in das Urlaubserlebnis bedeuten.

Insgesamt ist Krögers Rezeptionslenkung zwar subtiler als in den anderen Werken, dafür aber eng mit einer politischen Lenkung verknüpft. Subtiler erscheint sie auch deswegen, weil Kröger abgesehen von den Bildern am Ende des Werkes nur Text zur Einwirkung auf die Leserschaft nutzt und keine Bilder wie Kleist und Fischer, die beispielsweise sehr direkt Emotionen übermitteln können. Krögers Text wirkt durch vielfältige literarische Mittel, die

zumeist politisch aufgeladen sind und eine Entschlüsselung durch die Rezipierenden erfordern. Es gibt auch kein lenkendes Vor- und Nachwort wie bei Kleist, sodass die Rezeption nicht so stark gesteuert wird. Die Rezeption ist also vielmehr von den Rezipierenden selbst abhängig, von deren An- und Aufnahme der angelegten Muster der Rezeptionslenkung. Doch es erscheint fast nicht möglich, den Roman als Rezipierender ganz ohne politische Implikationen im Kontext der Flüchtlingskrise zu sehen. Krögers Werk ist ein durchweg politischer Kriminalroman.

Krögers Text vereint zudem beide Ansätze der zuvor besprochenen Werke, die jeweils die Flucht über das Meer beschreiben. Es ist wie bei Kleist die Perspektive der Flüchtenden zu finden, die deren *precarity* herausstellt. Wie auch in *Styx* trifft ein europäisches Urlaubsschiff auf ein Flüchtlingsboot, das nicht weiterfahren kann und die Kontraste zwischen den beiden Schiffen werden zur Rezeptionslenkung eingesetzt. Kröger ergänzt diese beiden Ansätze noch durch weitere Perspektiven, nämlich die Akteure, die Einfluss auf das Schicksal der Flüchtlinge auf dem Meer im Werk haben. Sie zeichnet damit ein Panorama der Flüchtlingskrise mit all ihren Akteuren in zugespitzter Form und konzentriert sich nicht nur auf eine Perspektive in diesem Kontext, sondern liefert ein umfassendes Bild, zeigt damit auch Verknüpfungen und Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Akteuren auf, sodass es möglich wird, die Gesamtsituation zu verstehen und Probleme zu erkennen. Das unterstützt insbesondere auch das Medium: In Krögers Text erhält man tiefen Einblick in die Gedanken der auf ihre Perspektive beschränkten Figuren. Es ist kaum wörtliche Rede zu finden, sondern vielmehr nur der Gedankenstrom der Protagonist*innen. Damit ist es so, als würde man den Figuren in den Kopf schauen, um es ganz einfach zu beschreiben. Auf diese Weise erhält man sehr direkten Einblick, wie die Figuren zu den politischen Themen im Werk stehen oder über andere Protagonist*innen, insbesondere die Flüchtlinge, denken. Dies ist in Kleists Werk mit den Facebookbeiträgen in einem gewissen Maße einseitig auch möglich, in Fischers Film ist dieser gedankliche Tiefgang

allerdings gar nicht zu finden. Nur einmal wird Rikes Traum bildlich dargestellt. Bei Kröger hingegen ist man gleichzeitig in der Gedankenwelt einer Vielzahl von Figuren.

Diese Aufmachung ist eigentlich untypisch für einen Kriminalroman. Die Genrezuweisung scheint vielmehr Teil der Rezeptionslenkung zu sein, die Leserschaft hat zu entscheiden, was das eigentliche Verbrechen im Roman ist, wie diskutiert wurde. Die Genrezuweisung erscheint auch vielmehr als ein Lockmittel für Rezipierende, wie auch der Film kann ein Kriminalroman, der häufig mit Unterhaltung in Verbindung gebracht wird, ein breiteres Publikum erreichen und damit effektiver auf die Thematik aufmerksam machen. Ein Kriminalroman ist ein Buch, das man mit auf eine Urlaubsreise ans Mittelmeer nimmt, um es vielleicht am Sonnendeck eines Kreuzfahrtschiffes zu lesen, in einer entspannten Atmosphäre in einer heilen, idyllischen Welt, in der ein Verbrechen nicht vorgesehen scheint. Diese Welt kann aber mit der Lektüre Krögers Kriminalromans einen Riss bekommen. Die gesicherte Distanz zum Geschehen im Kriminalroman kann so aufgebrochen werden. Und genau das ist es, was Krögers Herangehensweise ausmacht: Der Roman setzt in der unmittelbaren Realität der durchschnittlichen europäischen Urlauber*innen an, die sich nun in ihrem Verhältnis zur Flüchtlingskrise bewusst werden. Es ist zwar bei Fischer auch eine europäische Urlaubsperspektive, jedoch eine sehr viel privilegiere und nicht Alltägliche im Vergleich zum massentouristischen Kreuzfahrtschiff. Somit ist Krögers Einbruch der Realität für die meisten Rezipierenden sehr viel erschütternder, die sich in genau dieser Rolle der Urlauber*innen wiederfinden oder schon einmal befunden haben.

5 Fazit

Nach der Analyse kann man zusammenfassen, dass es gemeinsame Themen und Motive in den Werken gibt. Alle Werke haben ihren Fokus auf der Reise beziehungsweise auf der Flucht, nicht auf der Ankunft,¹⁵ die in allen Werken scheitert und in den Tod von Flüchtenden mündet. Mit dieser Schwerpunktsetzung wird deutlich, dass zwar die Ankunft in einem fremden Land Probleme bereiten kann, es jedoch viel schwieriger ist, überhaupt erst anzukommen. Die Probleme, die bei der Ankunft auftreten können, werden von den Figuren in den Werken von Kröger und Kleist auch völlig verdrängt, primär haben sie nur das Ziel vor Augen, erst einmal das Meer zu überwinden. Es ist dagegen das Motiv Europas als Paradies, das sich sowohl bei Kleist als auch bei Kröger an Stelle von Sorgen, was nach der Ankunft passiert, findet. Es stellt eine hoffnungsvolle Motivation, um die Strapazen der Flucht zu überstehen, dar. Kröger und Kleist sind sich in ihrem Ansatz also ein Stück weit ähnlich. Durch diese Darstellung lernen die Rezipierenden zu verstehen, was die Flüchtlinge antreibt, andererseits ist es aber auch anmaßend, denn die Flüchtenden werden so als naiv charakterisiert.

Auch die Kontrastierung von Urlauber*innen und Flüchtenden, ist ein Motiv, das sich in zwei der drei Werke findet.¹⁶ Dieses Vorgehen ist bei Fischer und bei Kröger als Rezeptionslenkung für die europäischen Rezipierenden sehr wirksam, da sich damit die Realität in deren Paradies einschleicht. Das Mittelmeer als ein Ort der Erholung und der Ruhe wird damit auch als Ort des Schreckens entlarvt.

Auch wenn sich ähnliche Ansätze an die Thematik in den Werken finden lassen, kann man grundlegend sagen, dass es sich um drei verschiedene Herangehensweisen an die

¹⁵ Dieses Genre existiert parallel ebenfalls; beispielsweise in Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* (2015) liegt der Fokus auf dem Ankommen und der Aufnahme der Flüchtlinge in Deutschland. Mit der Figur Richard steht eine aufnehmende Figur im Vordergrund. Thema sind vor allem die Probleme der Flüchtenden nach ihrer Ankunft in Deutschland. Die Flucht wird nur in kurzen Rückblicken und Episoden angesprochen.

¹⁶ Angedeutet wird das Motiv auch ein Stück weit bei Kleist mit dem Plakat des "dreamliners".

Angelegenheit der Flüchtlingskrise handelt, die sich vor allem auf ästhetisch-formaler Ebene unterscheiden und in der Wahl des Mediums. Diese unterschiedlichen Vorgehensweisen haben vor allem Einfluss auf die Rezeptionslenkung, die ich hier im Zusammenhang mit Aspekten des Politischen noch einmal in einem Überblick aller Werke gesondert betrachten möchte. Gleiches gilt auch für das Meer, dem ich abschließend als ein in allen Werken auftauchendes Motiv noch Beachtung schenken werde.

5.1 Rezeptionslenkung und das Politische in den Werken

In diesem Teilkapitel soll zurückblickend die Rezeptionslenkung der Werke im Fokus sein und in welchem Verhältnis diese zu Aspekten des Politischen steht. Auszumachen ist eine Verzahnung der beiden Bereiche in allen Werken, die aber bei Kröger am Ausgeprägtesten ist. In diesem Zusammenhang steht auch das Thema des Verhältnisses von Literatur und Politik in den Werken, das ich abschließend hier ebenfalls noch ansprechen möchte.

Kröger arbeitet bei der Rezeptionslenkung mit sehr starken rhetorischen Mitteln auf der sprachlichen Ebene, zum Beispiel mit dem Einsatz von Satire. Kleist und Fischer bauen dagegen durch ihre Wahl des Mediums auf eindrückliche Bilder, die an das, was die Lesenden vielleicht aus Nachrichtenmeldungen zur Flüchtlingskrise kennen, anknüpfen. Besonders Bilder können starke Emotionen auslösen. Auffallend ist, dass alle Werke auf Emotionen und Empathieerzeugung abzielen. Auch Kröger schafft dies mit eindringlicher Sprache, am stärksten ist der Effekt aber bei Kleist. Über das ganze Werk hin wird eine Verbindung zwischen Samia und der Leserschaft aufgebaut, sodass Samias dramatischer Tod am Ende besonders erschütternd erscheint. In *Styx* haben die Rezipierenden eher eine emotionale Verbindung zu Rike aufgrund

der Perspektive und einer möglichen Identifikation. Die Zuschauenden können mit Rike Empathie empfinden, da sie vor schwere Entscheidungen gestellt wird und sich am Ende vielleicht sogar vor den Behörden verantworten muss.

Die Emotionen bezüglich des Sterbens der Flüchtenden gleichen bei Fischer aufgrund der Distanz zu den Flüchtenden im Boot dem Verhältnis der Zuschauenden zu Flüchtlingsschicksalen aus den Nachrichten. Man weiß nicht viel über sie. Einzige Ausnahme ist Kingsley, zu dem eine gewisse Empathie aufgebaut werden kann, über den man aber auch nicht viel mehr erfährt, als dass er eine Schwester hat. Kleist und Kröger gehen hier einen anderen Weg, indem sie die Zuschauenden die Flüchtenden kennen lernen lassen. Bei ihnen sind die Rezipierenden den Flüchtenden sehr viel näher als bei Fischers Film *Styx*. Bei *Styx* handelt es sich um eine Außenperspektive auf die Flüchtlinge, bei denen die Zuschauenden Zuschauende bleiben. Der Fokus liegt auf dem Verhalten der Europäerin im Film. Ein europäisches Publikum kann also nicht viel dazu lernen in Bezug auf die Flüchtlinge und die Flucht selbst. Es geht nicht um das Verstehen des Phänomens Flucht, sondern um das richtige Verhalten als Europäer*in in der dargestellten Situation auf dem Meer. Das Gegenteil ist bei Kleist der Fall. Es ist hier die Perspektive, die am nächsten an einer Flüchtenden ist. Der Fokus ist allein auf die Flüchtende gerichtet, die aus verschiedenen Perspektiven bebildert wird und deren Innenleben durch ihre Facebookbeiträge übermittelt wird. Allem in allem ist Kleists Werk vielmehr ein Fluchttagebuch, weil es eine sehr persönliche Note besitzt. Kleists Text setzt damit früher an als Fischers Film. Das Werk versucht die Leserschaft über das Verstehen der Flucht zu einer Verantwortlichkeit hinzuführen, die es selbst aber nicht so explizit thematisiert, wie es bei Fischer der Fall ist; vielmehr geschieht dies erst im Nachwort.

Krögers Werk setzt auch auf Nähe zu den Figuren, allerdings ist die Innenperspektive der beiden Flüchtenden eine von vielen Innenperspektiven, es ist kein Fokus auf den Flüchtenden,

sondern es ist ein Gesamtbild von Akteuren in der Flüchtlingskrise. Verstehen und Verantwortlichkeit sind dadurch miteinander verzahnt; Flucht wird auch als ein historisch wiederkehrendes Phänomen dargestellt und damit in einen größeren Zusammenhang gestellt. Kröger lässt die Rezipierenden in gewisser Weise von oben auf die Flüchtlingskrise herabschauen und entlarvt mit dieser Gesamtschau die Absurditäten der Fluchtbewegungen auf dem Meer und dem Umgang mit diesen für die Rezipierenden.

Es wird also deutlich, dass bei Kleist die Flüchtende im Mittelpunkt positioniert ist. Das Werk arbeitet darauf hin, dass Samia im Licht einer Heldin erscheint, dies ist besonders in der dramatischen Schlussszene zu beobachten. Samia beweist bis kurz vor ihrem Tod Courage und die Episode endet mit einem Bild, das sie triumphierend in einem Rennen zeigt. Kleist schreibt dagegen an, dass Samia als Opfer erscheint. Das Gegenteil ist bei *Styx* der Fall. Die Rolle, die Samia bei Kleist innehat, hat Rike bei Fischer inne. Rikes heldenhaftes Handeln wird hervorgehoben. Kingsley wird zwar auch als einzelner Flüchtling herausgestellt, der etwas bewegt, doch er ist vielmehr von Rike abhängig und der Rest der Flüchtlinge bleibt ohne aktiven Handlungsspielraum und anonym. Eine noch extremere Abhängigkeit ist bei Kröger sichtbar. Hier liegt das Schicksal der Flüchtenden vollkommen in den Händen von anderen. Karim ist auf Benzin vom Kreuzfahrtschiff angewiesen und Marwan wird vollkommen zum Spielball von Autoritäten des Kreuzfahrtschiffes. Karim kann immerhin noch etwas Heldenhaftigkeit zugeschrieben werden, da er die anderen Flüchtenden schließlich mit seinem Boot nach Europa bringt und eine Führungsrolle in der Gruppe innehat.

Kleist setzt also vielmehr auf Bewunderungsmechanismen bei der Leserschaft, während Fischer und Kröger mehr zu einer Opferansicht tendieren, die Mitleid erzeugen und Helfermechanismen aktivieren soll. In Kleists Werk ist Samias dramatischer Tod am Ende deswegen umso erschütternder, er kommt einem Heldentod gleich, während bei Kleist und

Kröger der Tod sich in die Aufmachung der Opferdarstellung weniger spektakulär einreihet. In *Der Traum von Olympia* bleibt die Leserschaft erschütterter zurück, die Fallhöhe der schillernden Persönlichkeit Samias ist nämlich groß.

So hebt sich auch Kleists Werk bei der Rezeptionslenkung von den anderen Werken ab. Die Rezeptionslenkung erscheint bei Kleist am direktesten. Samia, die Flüchtende und ihre *precarity* wird der Leserschaft regelrecht aufgedrängt. Kleists Werk selbst stellt aber vielmehr Samias Notlage als Mensch heraus. Es werden weitere Akteure außen vorgelassen; wer am Ende dem Flüchtlingsboot zu Hilfe kommt, wird nicht näher beleuchtet. Kleists Rezeptionslenkung ist also nicht so eng mit politischer Lenkung verzahnt (wenn man insbesondere das Nachwort außen vorlässt), wie es in den anderen beiden Werken der Fall ist. Bei Fischer zielt die Rezeptionslenkung sehr stark auf politische Themen ab, wie die Verantwortung Europas. Krögers Roman ist auch ein durchweg politischer Roman, man findet an vielen Stellen sehr explizite Äußerungen zu unterschiedlichen politischen Themen und das aus mehreren Perspektiven. Kröger beleuchtet die Flüchtlingskrise somit von verschiedenen Seiten, wertet aber auch gleichzeitig durch Satire Meinungen ab und lenkt damit.

Der Roman scheint fast schon überfrachtet mit politischen Themen, Rezeptionslenkung und politische Lenkung sind nicht voneinander zu trennen. Die spannende Frage ist nun, welche Herangehensweise und Form der Rezeptionslenkung am effizientesten ist. Können die Texte den Blick der Rezipierenden auf die Flüchtlingskrise verändern oder eine bestehende Ansicht verstärken? Fischers Film geht von einer europäischen Perspektive aus und die Frage "Was kann ich tun" wird zu einem "Ich muss etwas tun" umgepolzt. Doch die Situation erscheint zu unwahrscheinlich, es ist nicht sehr weit verbreitet, dass eine Einzelperson mit einer Segelyacht in den Urlaub fährt. Das Szenario ist nicht besonders alltagsnah und kann die Rezipierenden vielleicht gerade deswegen nicht ansprechen, weil sie genau wissen, dass sie niemals in diese

Situation geraten werden. Auch kann das Verständnis für die Situation der Flüchtenden fehlen, beispielsweise warum sie flüchten. Bei Fischer bleiben die Flüchtlinge anonyme Figuren ohne eine Geschichte und Biographie, sie bleiben die Flüchtenden aus den Nachrichtenmeldungen, die im Meer ertrunken sind, was zugleich sehr realistisch ist, den europäischen Leserhorizont aber nicht erweitern kann. Diese Darstellung der Flüchtenden unterscheidet sich damit stark von der bei Kröger und Kleist: “these two boat refugee narratives from 2015 encourage readers to think through and beyond the boundaries that all too often violently and unnecessarily keep refugee lives from becoming human lives” (Stewart 224).

Anders verhält es sich dagegen bei Kröger. Bei ihr wird ein den Rezipierenden sehr wahrscheinlich vertrautes Phänomen verwendet: der Urlaub auf einem Kreuzfahrtschiff. Es kann den Rezipierenden somit leichter fallen, das Szenario in ihre Erfahrungswelt einzubetten. Und sie bekommen auch Einblick in die Perspektive Flüchtender, man versteht, warum sie flüchten und fühlt sich gleichzeitig ertappt, wenn die überzeichneten, europäischen Kreuzfahrtgäste beschrieben werden. Interessanterweise gibt es von diesen keine Innenperspektive, möglicherweise ein Hinweis auf die angedachte Zielgruppe des Werkes, denn für diese Personengruppe braucht es im Werk vielleicht auch keine Innenperspektive. Die Rezipierenden kennen sie selbst nur zu gut.

Bei Kleist besteht der Schwerpunkt darin, Samias *precarity* herauszustellen. Tatsächlich kann dies für eine europäische Leserschaft sehr wirkungsvoll sein, die sonst nicht nachvollziehen kann, warum man sich sonst der Gefahr des Meeres aussetzt. Doch es besteht die Gefahr, dass die Darstellung zu erzwungen wirkt, bei dem Versuch Empathie zu erzeugen; Samia wird zu makellos als Heldin dargestellt.

Unterscheiden sich die Werke in der Darstellung der *precarity* und der *agency* stark, gehen sie aber bei der Darstellung der *solidarity* einen gemeinsamen Weg: Unter den

Flüchtenden ist in den Werken immer eine *solidarity as loyalty* auszumachen, die zu Sympathien führen kann. Oftmals ist ein vorbildlicher Zusammenhalt zu finden. Bei den anderen Figuren in den Werken handelt es sich zumeist um eine rational-reflexive *solidarity*. Die Werke zeigen mit der Vorführung dieser Solidarität, wie moralisch selbstverständlich es ist, zu helfen, was auch zu politischer Rezeptionslenkung werden und eine Motivation zur Verhaltensänderung sein kann. Vor allem Rikes heldenhafte Solidarität, die zur *agency* führt, regt zur Bewunderung und zur Nachahmung an; dies kann aber andererseits auch unrealistisch wirken. Der Film wirkt an dieser Stelle vielleicht zu konstruiert auf die Zuschauenden, denn die Situation ist wie gemacht für eine Rettungssanitäterin.

Sicherlich kommt es immer auf die Rezipierenden selbst an, und wie effizient eine Rezeptionslenkung in politischen Fragen ist, kann sehr subjektiv sein. Dennoch erscheint Krögers ganzheitliche Methode erfolgsversprechender, um europäische Rezipierende auf die Problemkonstellationen in der Flüchtlingskrise aufmerksam zu machen. Es ist ein Mittelweg, den Kröger geht und ein vollständigeres Abbild des Phänomens. Bei Fischer und Kleist handelt es sich um zwei Extreme unterschiedlicher Richtungen, die beide unvollständig in ihrer Darstellung der Flüchtlingskrise auf dem Meer bleiben und das auch wieder in unterschiedlichen Richtungen.

In allen Werken kann man aber sagen, dass die Rezeptionslenkung zumindest in Ansätzen oder sogar ganz im Dienste der politischen Botschaft oder Meinungsbildung steht. Wie steht es also um das Verhältnis von Kunst und Politik in den Werken und wie weit ist es mit der oft geforderten Trennung von Kunst und Politik her? Bei Kleist sind Politik und Literatur zunächst einmal formal voneinander getrennt. Politisch explizit ist vor allem das Nachwort und in Ansätzen das Vorwort. Es ist offensichtlich, dass sich Kleist, um eine Trennung von Kunst und Politik bemüht, doch die Frage ist, ob dies bei einem so politischen Thema überhaupt gelingen kann. Selbst mit der reinen Darstellung der *precarity* von Samia und dem außen

vorlassen politischer Akteure, weist er indirekt darauf hin, dass hier Missstände bestehen und schließlich wird das Werk dann insbesondere mit dem Nachwort in einen politisch brisanten Kontext gestellt. Bei Kröger ist diese Trennung erst gar nicht versucht worden, man kann ihr Werk als einen politischen Kriminalroman betrachten, der mit der Wahl des Genres sogar Handlungsweisen von Akteuren in der Flüchtlingskrise kriminalisiert. Krögers Kritik ist zwar nicht direkt, doch implizit immer da und dies gerade durch den Einsatz von Kunst, von ästhetischen Mitteln wie Hyperbeln oder Satire. Sie setzt ästhetische Mittel sehr gezielt im Zusammenhang mit ihrer politischen Botschaft ein. Die zu vermittelnde Botschaft, die unter anderem von Menschenrechtsverletzungen handelt, scheint dies für sie zu rechtfertigen.

In *Styx* erscheint das Verhältnis von Kunst und Politik ausgewogener. Die dichotomische Struktur des Films, die eigentlich schon der Titel *Styx* widerspiegelt, kann auch für sich stehen und die Facetten des Meeres künstlerisch repräsentieren. Dem Meer kommt in *Styx* eine außerordentliche Rolle zu und insgesamt erscheint es lohnenswert, am Ende nach der Analyse die Rolle des Meeres in den Werken noch einmal gesondert zu betrachten,

5.2 Das Meer im Kontext der Flucht

Wie bereits in der Einleitung beschrieben, spielt das Meer in der deutschen Literatur eigentlich keine große Rolle. Im Kontext der Flüchtlingskrise hat sich das aber geändert: In *Styx* und in *Havarie* ist das Meer Hauptschauplatz. Das liegt daran, dass das Meer den kritischen Punkt der Reise der Flüchtlinge darstellt, wie sehr gut in allen Werken deutlich wird und auch aus Sicht des politischen Diskurses steht das Meer im Fokus. In *Styx* ist es sogar politischer Raum, denn Menschenrechtsfragen und Fragen der Verantwortlichkeit kommen auf. Das Motiv des Meeres

als politischer Raum ist in den anderen Werken nicht zu finden. Bei Kleist spielt es keine große Rolle, welche Akteure auf dem Meer zu finden sind. Ein Teil der Flüchtlinge wird am Ende gerettet, doch die Rettung und Verantwortlichkeit für die Flüchtlinge ist unwichtig für das Werk. Im Vergleich zu den anderen beiden Werken spielt das Meer bei Kleist eine kleinere Rolle, die aber dafür umso dramatischer ist; als Höhepunkt einer ohnehin schon beschwerlichen Reise wird das Meer zum Grab von Samia.

Auch die Kontrastierung des Meeres als Ort des Urlaubs und für Flüchtende als Ort der Gefahr, der schnell passiert werden muss, ist bei Kleist im Gegensatz zu Kröger und Fischer nicht zu finden. Hier besitzt das Meer nur eine Bedeutungskomponente, nämlich die der Gefahr. Kleist konzentriert sich auf das Meer als Grenze, die es am Ende als letztes und schwierigstes Hindernis zu überwinden gilt. Es ist auch eine Wohlstandsgrenze, um sich an den Begriff von *Cuttitta* anzulehnen, mehrfach wird im Werk vom europäischen Wohlstand geschwärmt. Der Kontrast Wohlstand und Not wird bei Fischer und Kröger durch das Aufeinandertreffen von Flüchtlingsbooten mit sehr gut ausgestatteten anderen Schiffen hervorgehoben. Bei Kröger erscheint das Meer aber vielmehr als Transitraum aufgrund der vielen Schiffe, die ihn kreuz und quer befahren (inklusive Marwan, der als Arbeiter auf einem Kreuzfahrtschiff das Meer einfach nicht überwinden kann). Dazwischen sind klein und schwer auszumachen die Flüchtlingsboote, die nur ein Ziel verfolgen: Europa.

Die Darstellung des Meeres hat in allen Werken gemeinsam, dass das Meer Opfer unter den Flüchtlingen fordert. Einzig bei Kröger ist die Rede auch von Opfern des Meeres, die Urlauber*innen waren. So äußert sich beispielsweise Diego Martinez: "Der erste Tote ist der schlimmste. Bei ihm waren es Franzosen, ein Paar auf Hochzeitsreise mit dem Kajak" (75). Damit wird das Bild, dass das Meer nur für Flüchtlinge eine Gefahr ist, wie man nach der Rezeption von Kleist und Fischer annehmen könnte, ein Stück weit aufgebrochen. Allerdings ist

die Erwähnung der Urlaubsoffer hier nur sehr kurz und nimmt keinen größeren Raum ein. Vielmehr stehen die mit Sicherheitspersonal gut behüteten Urlauber*innen des Kreuzfahrtschiffes im Vordergrund, deren Urlaubsvergnügen keine Gefahr zu drohen scheint.

Auch in *Styx* kämpft Rike regelrecht mit dem Meer, als der Sturm aufzieht, obwohl sie gute Ausrüstung besitzt, dank der sie den Sturm anscheinend unbeschadet übersteht und nicht als Urlaubsoffer des Meeres endet. Es ist also nicht ganz so, dass das Meer für Urlauber*innen ausschließlich harmlos ist und pure Erholung darstellt. Dass das Meer im Allgemeinen für jeden eine Gefahr darstellen kann, die die Urlaubsidylle zerstören kann, ist in *Styx* angedeutet und bei Kröger mit den Todesfällen bestätigt. Damit wird im Allgemeinen das verklärte Bild, das Rezipierende vom Meer haben können, als ruhiger, paradiesischer Erholungsort, zerstört: “For many Westerns, the Mediterranean is a travel destination, a place of leisure and amusement. But for all too many boat refugees who try to cross it illegally, often in perilous conditions, the Mediterranean becomes an insurmountable obstacle to survival, a mass grave” (Stewart 206-207).

Das Bild des Meeres kann sich für Rezipierende nach der Lektüre also verändern: Es ist nicht mehr nur mit Urlaub und Erholung verknüpft, sondern mit Gefahr. Wie schnell Urlaubsidylle in meterhohe Wellen umschlagen kann, zeigt vor allem Fischers Film. Das Meer ist eine Gefahr für den Menschen im Allgemeinen insbesondere ohne die richtige Ausrüstung, der Mensch ist ihm gegenüber machtlos; das wird auch an dem Tsunami deutlich, an den Joseph Quezon bei Kröger denkt (29). Dadurch kann auch ein Mechanismus der Rezeptionslenkung entstehen: Die Rezipierenden können realisieren, dass das Meer auch zur Gefahr für sie werden kann und dass die Flüchtenden diesem noch sehr viel direkter und ungeschützt ausgesetzt sind. Es ist damit hier eine gegenteilige Darstellung zum AFD-Plakat, das die Flucht über das Meer beschönigt und nur die “Sonnenseite” des Meeres zeigt. Es ist hier nicht der Flucht – Urlaub

Kontrast, den die analysierten Werke zur Rezeptionslenkung in eine andere Richtung nutzen, sondern es wird gezielt versucht, die bestehenden, positiven Urlaubsvorstellungen zum Mittelmeer mit einer Flucht zu verknüpfen.

Die Werke im Kontext der Flüchtlingskrise haben der deutschen literarischen Landschaft und dem Film letztendlich einen neuen Ort mit neuen Bedeutungen und Dimensionen hinzugefügt. Richter bezeichnet das Mittelmeer als “Mnemotop” (Jan Assmann), als eine literarische “Erinnerungs- und Bildungslandschaft der Deutschen – mit anderen Worten: auf seine Weise [...] Mare nostrum” (Richter 151). Das Mittelmeer bildet sich im Zusammenhang mit der Flüchtlingsthematik auch zu einem Erinnerungsraum heraus, ein Erinnerungsraum an viele dramatische Szenen, die sich dort abgespielt haben. Der Begriff des *mare nostrum* bekommt aber in Verbindung mit der Flüchtlingskrise eine ganze Reihe neuer Bedeutungen. Es ist nicht mehr der Begriff, der eine “heimelige” Atmosphäre des Meeres ausdrückt, sondern bekommt beispielsweise mit den in das Geschehen eingreifenden Küstenwachen eine sehr negative Bedeutung oder erinnert mit dem Besitz anzeigenden Pronomen 'unser' eben auch an eine Verantwortlichkeit, für das, was auf dem Meer passiert.

Durch das Hinzufügen des Raumes des Meeres zu Literatur und Film im Kontext der Flüchtlingskrise, wird den Rezipierenden also auch eine Mitverantwortlichkeit vor Augen geführt. Es geht in den Werken nicht um das Ankommen und Integrieren in Deutschland. So weit kommt es erst gar nicht, da die Flucht schon auf dem Meer endet. Doch können die Werke letztendlich Formen von handlungsmotivierten Reaktionen bei den Rezipierenden auslösen? Wie diese aussehen können, ist schwierig zu sagen. Jedoch ist sicher, dass ein erster Schritt dorthin mit dem Verstehen der Situation der Flüchtenden beginnt, was in Kleists Werk und auch in Krögers Werk geleistet wird. Fischers Film lässt diesen Schritt aus und entfaltet eine Appellstruktur an die Rezipierenden, die auch bei Kleist im Nachwort oder auch in Krögers

satirisch kritisierender Darstellung zu finden ist. Es scheint durchaus möglich zu sein, das Spannungsverhältnis von Politik und Literatur nicht nur als Dichotomie zu sehen, sondern vielmehr produktiv zu nutzen (Hampel 6-7), um auf die bereits verwendeten Worte von Anna Hampel aus der Einleitung zurückzukommen. Literatur und Film sind also durchaus in der Lage, erste Schritte zu einer handlungsorientierten Reaktion der Leserschaft und der Zuschauenden zu einem politischen Diskurs einzuleiten: Die Basis wird mit dem Verstehen gelegt, mit dem Appell im Text oder Film geschieht die Aufforderung, die emotionalen Narrative können schließlich überzeugen. Die Umsetzung liegt dann bei den Rezipierenden und geht über das hinaus, was Literatur und Film leisten können.

In einem kurzen Ausblick möchte ich aber hier noch auf eine weitere Möglichkeit hinweisen, ästhetisch auf die Thematik der Flucht über das Meer aufmerksam zu machen. Dies muss nicht unbedingt im Rahmen der hier analysierten Medien geschehen, sondern kann auch beispielsweise in einer Kunstaussstellung geschehen. Daniel Garcia Andujars Ausstellung mit dem Titel *Letter of marque*, eine Wanderausstellung, die zur Zeit in Madrid gezeigt wird, widmet sich dem Mittelmeer als einem Ort der Geschichte und der Erinnerung mit politischer und sozialer Bedeutung. Die Kuratorin des Esbaluard Museu in Palma beschreibt die Ausstellung wie folgt:

Daniel Garcia Andujar opens up a space for thinking in several directions: the migratory flows that have criss-crossed the Mediterranean throughout history, especially when these were for social and political reasons; analysis of the difference between banishment or flight from one land to another across the sea. Finally, recognising and thinking about the deaths that in a way are not permitted but encouraged [...] Thinking about the Mare Nostrum, as the Romans called it, means taking on board all those voyages, diasporas and migrations. It means retrieving other lives, many of them lost and silenced. (Prieto 4-5)

Das Thema der Flucht über das Meer kann also auch vielfältig umgesetzt werden. Zwei hervorragende Werke sind in diesem Zusammenhang zwei Zeichnungen mit dem Titel

Mediterraneum. Atlas. Puertos und Migrantes desaparecidos registrados en el Mediterraneo

desde 2014. Ersteres bildet alle existierenden Häfen im Mittelmeer ab; aber noch viel wichtiger ist, dass Flüchtlingsrouten in Rot eingezeichnet sind, “a symbolic sea of blood lost beneath the waves” (Prieto 6). Das zweite Werk zeigt die Namen der registrierten Flüchtlinge in Rot, die seit 2014 im Mittelmeer den Tod gefunden haben, in einfacher Klarheit. Garcia Andujar geht also einen ähnlichen Schritt wie Kleist, indem er die Toten aus ihrer Anonymität heraushebt. Gleichzeitig kann die Masse der Namen die Rezipierenden regelrecht überfordern, sodass die Toten des Mittelmeeres letztendlich doch anonym bleiben, da es einfach zu viele sind.

Auch in Deutschland lassen sich kleinere Ausstellungen zum Thema der Flucht über das Meer finden, wie beispielsweise die Berliner Fotoausstellung *Jedes Leben zählt- Zur Flucht über das Mittelmeer*, die die Bilder einer Seenotrettungsorganisation bei ihrem Zusammentreffen mit Flüchtlingen auf dem Mittelmeer zeigt. Der Appell ist hier schon im Ausstellungstitel enthalten.

Das Thema der Flucht über das Meer hat also in verschiedenen medialen Bereichen Einzug gehalten. Eine weiterführende Frage könnte also sein, wie ein politischer Appell durch reine Bilder vermittelt wird oder wie Bildtitel und Kunstwerk selbst, also Sprache und Bild, zusammenwirken. Interessant zu sehen wäre, wie sich die Mechanismen der Rezeptionslenkung hier von den in dieser Arbeit besprochen Bereichen in Film und Literatur unterscheiden oder inwieweit Parallelen auszumachen sind.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Erpenbeck, Jenny. *Gehen, ging, gegangen*. Westermann, 2018 [2015].

Fischer, Wolfgang, director. *Styx*. Schiwago, 2018.

Kleist, Reinhard. *Der Traum von Olympia: Die Geschichte von Samia Yusuf Omar*. Carlsen, 2021 [2015].

Kröger, Merle. *Havarie*. Argument, 2015.

Kuhligk, Björn. *Die Sprache von Gibraltar*. Hanser, 2016.

Wessel, Kai, director. *Aufbruch ins Ungewisse*. Degeto/ Moss, 2017.

Sekundärliteratur

Albiero, Olivia. "When public figures become comics. Reinhard Kleist's graphic biographies." *Diegesis*, vol. 8, no. 1, 2019. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/issue/archive>. Accessed 23 January 2023.

Anz, Thomas. "Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten." *Emotionen in Literatur und Film*, edited by Sandra Poppe. Königshausen und Neumann, 2012, pp. 155-170.

Barthel, Verena. *Empathie, Mitleid, Sympathie: Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen Des Willehalm-Stoffs*. De Gruyter, 2008. EBSCOhost. search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xna&AN=259660&site=ehost-live. Accessed 11 April 2023.

Bauder, Harald, and Lorelle Juffs. "'Solidarity' in the migration and refugee Literature: Analysis of a concept." *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 46, no. 1, 2020, pp. 46-65. DOI: 10.1080/1369183X.2019.1627862. Accessed 20 October 2022.

Baumann, Gunther. *Wolfgang Fischer über sein Hochsee-Drama Styx. Segeln, Migration und Moral*. Filmclicks, 21 November 2018. <https://www.filmclicks.at/Interviews/i-fischer-811030>. Accessed 7 January 2023.

Becher, Ilse. "Styx." *Das große Lexikon der Antike*, edited by Johannes Irmscher, Heyne, 1987, p. 532.

Burdett, Carolyn. "Sympathy–Antipathy in Daniel Deronda." *Interdisciplinary studies in the long nineteenth century*, vol. 20, no. 29, 2020. <https://doi.org/10.16995/ntn.1983>. Accessed 11 April 2023.

Butt, Nadia et al. "Rethinking postcolonial Europe: moving identities, changing subjectivities." *Postcolonial interventions*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 14-49. doi: 10.5281/zenodo.5923258. Accessed 20 October 2022.

- Bradley, Megan. "Rethinking refugeehood: Statelessness, repatriation, and refugee agency." *Review of International Studies*, vol. 40, no. 1, 2014, pp. 101-123. <http://www.jstor.org/stable/24564382>. Accessed 17 October 2022.
- Cuttitta, Paolo. "Das Mittelmeer als Wohlstandsgrenze. *Grenzsoziologie: Die politische Strukturierung des Raumes*", edited by Monika Eigmüller and Georg Vobruba, VS, 2006, pp. 251-258.
- De Graaf, Anneke, et al. *Identification as a mechanism of narrative persuasion. Communication research*, vol. 39, no. 9, 2012, pp. 802-823. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0093650211408594>. Accessed 9 January 2023.
- Dell, Mathias. "Seenotrettungs-drama Styx. An der moralischen Außengrenze." *Spiegel online*, 11 September 2018. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/seenotrettungs-drama-styx-an-der-moralischen-aussengrenze-a-1227367.html>. Accessed 9 January 2023.
- Deutsche Presse-Agentur. "Drastische Bilder: Comics entdecken das Thema Flucht." *Süddeutsche Zeitung online*, 27 May 2016. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-drastische-bilder-comics-entdecken-das-thema-flucht-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-160527-99-88958>. Accessed 20 February 2023.
- Engelmann, Jonas. *Fluchtwege in der Kultur. Comic und Migration*. Literaturkritik.de, 8 March 2016. <https://literaturkritik.de/id/21714>. Accessed 14 March 2022.
- Gallien, Claire. "Forcing displacement: The postcolonial interventions of refugee literature and arts." *Journal of postcolonial writing.*, vol. 54, no. 6, 2018, pp. 735-750. <https://www-tandfonline-com.uml.idm.oclc.org/doi/citedby/10.1080/17449855.2018.1551268?scroll=top&needAccess=true>. Accessed 6 November 2022.
- Giovannini, Elena. "Europa mit schwerer Havarie bei Merle Kröger." *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*, edited by Matthias Bauer et al. transcript, 2019, pp. 53-62.
- Hamenstädt, Ulrich. *Politik und Film: Ein Überblick*. Springer, 2016.
- Hampel, Anna. *Literarische Reflexionsräume des Politischen: Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. De Gruyter, 2021.
- Iser, Wolfgang. "Die Appellstruktur der Texte." *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, edited by Rainer Warning, Fink, 1993, pp. 228-252.
- Kißling, Magdalena. "Tote ohne Aufschrei: Merle Krögers Politthriller Havarie im Deutschunterricht." *Kriminographien: Formenspiele und Medialität Kriminalliterarischer Schreibweisen*, 2018, pp. 27-92.
- Kleist, Reinhard, and Christian Klein. "Eine 1:1-Abschilderung des Lebens finde ich nicht sehr reizvoll". Der Comic-Zeichner Reinhard Kleist im Interview" *Diegesis. Interdisziplinäres*

- E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for narrative Research* 8.1, 2019. pp. 121-126. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/348/560>. Accessed 23 January 2023.
- Knoben, Martina. "Styx im Kino. Das Dilemma des Westens, gebündelt in einer gnadenlosen Überlebensgeschichte." *Süddeutsche Zeitung online*, 12 Sept. 2018. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/styx-im-kino-das-dilemma-des-westens-gebuendelt-in-einer-gnadenlosen-ueberlebensgeschichte-1.4125774>. Accessed 9 January 2023.
- Kovačević, Nataša. "Dissolving into the sea: Cinematic migrants and the problem of agency." *Postcolonial studies: Culture, politics, economy.*, vol. 22, no. 4, 2019, pp. 428-45. <https://www.tandfonline-com.uml.idm.oclc.org/doi/full/10.1080/13688790.2019.1693110>. Accessed 6 November 2022.
- Ludden, Theresa. "Pluralized selves and the post migrant sublime: Isolde Charim's *Ich und die Anderen* (2018) and Wolfgang Fischer's *Styx* (2018)." *Politics and culture in Germany and Austria today*, edited by Frauke Matthes et al. Camden house, 2021, pp. 34-57.
- Maibom, Heidi L. *Research: Empathy*. <https://www.heidimaibom.com/empathy>. Accessed 20 April 2023.
- Neuhaus, Stefan, and Immanuel Nover. "Einleitung: Aushandlungen des Politischen in der Gegenwartsliteratur." *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, edited by Stefan Neuhaus und Immanuel Nover. De Gruyter, 2019, pp. 3-20.
- Nijdam, Elizabeth. "The smartphone aesthetics of mobility in Kate Evans's *Threads* and Reinhard Kleist's *An Olympic Dream*." *Crossings: Journal of migration and culture*, vol. 12, no. 2, 2021, pp. 513-534.
- Paret, Marcel, and Shannon Gleeson. "Precarity and agency through a migration lens." *Citizenship studies*, vol. 20, no. 3-4, pp. 277-294. DOI: 10.1080/13621025.2016.1158356. Accessed 20 October 2022.
- Poppe, Sandra. "Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film. Eine Einleitung." *Emotionen in Literatur und Film*, edited by Sandra Poppe. Königshausen und Neumann, 2012, pp. 9-30.
- Prieto, Imma. "Letter of Marque. Daniel Garcia Andujar. Sailing lake Averno: Silence and migration." *Esbaluard museu D'art contemporani de Palma*. <https://www.esbaluard.org/wp-content/uploads/2022/08/PDM-Letter-of-Marque-2.pdf>. Accessed 10 April 2023.
- Rabe, Lena. "Umfrage zur Nutzung von Facebook nach Altersgruppen in Deutschland bis 2022." *Statista*. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/691569/umfrage/anteil-der-nutzer-von-facebook-nach-alter-in-deutschland/>. Accessed 21 April 2023.
- Richter, Dieter. "Germanistik." *Handbuch der Mediterranistik*, edited by Mihran Babag et al. Schöningh, 2015, pp. 145-153.

- Rinnerthaler, Peter. "Die Ästhetik der Vermittlung. Die Themen Flucht und Migration in Comics/ Graphic Novels." *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, 2017. https://phbl-opus.phlb.de/frontdoor/deliver/index/docId/571/file/Jahrbuch_GKJF_2017_114-129_Rinnerthaler.pdf. Accessed 18 February 2023.
- Rothöhler, Simon. "Fluchtbildzustände." *Merkur*, vol. 70, no. 804, 2016, pp. 62-69.
- Schlötzer, Christiane. "Merle Kröger skizziert Europas Havarie." *Süddeutsche Zeitung online*, 15 October 2015. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/krimi-kolumne-merle-kroeger-skizziert-europas-havarie-1.2689998>. Accessed 16 March 2022.
- Schneider, Uwe. "Meer." *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*, edited by Günther Butzer and Joachim Jakob, J.B. Metzler, 2012, pp. 268-269.
- Shortt, Linda. "Writing the European refugee crisis: Timur Vermes *Die Hungrigen und die Satten* (2018)." *Politics and culture in Germany and Austria today*, edited by Frauke Matthes et al. Camden House, 2021, pp. 15-33.
- Sluka, Isabell. "From Nation states to communities of interest: Solidarity and human rights in declarations in Wolfgang Fischer's *Styx*." *Postcolonial interventions: An interdisciplinary journal of postcolonial studies*, vol. 7, no. 1, 2022. <https://postcolonialinterventions.com/>. Accessed 22 January 2023.
- Stewart, Faye. "Mediterranean travels and travails: Optimism and crisis in boat refugee narratives at the boundaries of Europe." *Protest und Verweigerung: Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. Protest and Refusal: New Trends in German Literature Since 1989*, edited by Hans Adler and Sonja E. Klocke, Wilhelm Fink, 2019, pp. 205-224.
- Theisohn, Philipp. "Wortmeldungenliteraturpreis." *Instagram*. <https://www.instagram.com/wortmeldungenliteraturpreis/?hl=de>, 14 December 2022, accessed 7 January 2023.
- Trepte, Katrin. *Zwei Leserinnen lesen: Studien über Identifikation bei der Literaturrezeption*. BoD, 2015. https://books.google.ca/books/about/Zwei_Leserinnen_lesen.html?id=6479XEDoE0MC&redir_esc=y. Accessed 20 April 2023.
- Tucker, Spencer C. "Wilhelm Gustloff, sinking of (January 30, 1945)." *Germany at war: 400 years of military history*, edited by David T. Zabecki, ABC-CLIO, 2014. http://uml.idm.oclc.org/login?url=http://https://search.credoreference.com/content/entry/abcclioyhmw/wilhelm_gustloff_sinking_of_january_30_1945/0?institutionId=1217. Accessed 5 April 2023.
- Zhang, Chunjie. "Remembering colonialism and encountering refugees: Decolonization in Jenny Erpenbeck's *Go, went, gone*." *European review*, vol. 30, no. 1, 2022, pp. 134-49. <https://doi.org/10.1017/S1062798720000368>. Accessed 6 November 2022.

Zymner, Rüdiger. "Satire." *Komik*, edited by Uwe Wirth. J.B. Metzler, 2017, pp. 21-25.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05391-6_5. Accessed 5 April 2023.