

DARSTELLUNGEN VON MIGRATION UND FLUCHT IN DOKUMENTARISCHEN FORMATEN

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (M.A.)
der Philologischen und der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von:
Valeska Martin
aus Freiburg i. Br.

Wintersemester 2019/2020

Medienkulturforschung

Erstgutachterin: Prof. Dr. Evi Zemanek

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Theorie	5
2.1 Migration und Flucht: Ursachen, Historie und Status quo	5
2.2 Migration und Flucht in den Medien und ihre Narrative	8
2.3 Narrative Strategien in dokumentarischen Formaten	13
2.3.1 Dokumentarische Formate	13
2.3.2 Filmisches Erzählen	16
2.3.3 Storytelling in dokumentarischen Formaten	18
3. Analyse	27
3.1 Forschungsgegenstand	27
3.2 Selbstversuch: UNCOVERED – NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL	28
3.3 Heldengeschichte: ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM	36
3.4 Patchwork-Geschichte: MY ESCAPE/MEINE FLUCHT	46
3.5 Forschungsergebnisse	54
4. Möglichkeiten und Grenzen narrativer Strategien in dokumentarischen Formaten über Migration und Flucht	58
5. Fazit und Ausblick	64
Literaturverzeichnis	66
Internetquellen	70
Audiovisuelle Quellen	72

1. Einleitung

*Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen,
wissen wir durch die Massenmedien.¹*

Diese These von Niklas Luhmann beschreibt zentrale Aspekte der Medienkulturwissenschaften und gab einen wichtigen Denkanstoß für die vorliegende Masterarbeit. Jeden Tag werden Rezipienten² mit Informationen aus aller Welt fast schon überschüttet. Wir können uns problemlos über verschiedenste Themen informieren und wissen was auf der Welt passiert, ohne auch nur einen Schritt vor die Tür zu setzen. Der Fernseher wird dabei zum Fenster zur Welt.³ Dabei sind neben Nachrichtensendungen auch dokumentarische Formate eine der wichtigsten Informationsquellen für gesellschaftsrelevante Diskurse. Sie ermöglichen „eine vermittelte indirekte Erfahrung des Fremden“⁴ und versuchen die Realität abzubilden. Das Potential dokumentarischer Filme liegt darin, dass sie eine intensive und authentische Partizipation an einer real scheinenden Welt ermöglichen, die dem Zuschauer jedoch nicht durch eigene Erfahrungen bekannt ist. Durch die Beobachtungen des Dokumentarischen kann in der Gesellschaft ein gemeinsames Wissen zu einem Thema entstehen und sich als geteilte Beobachtungen festigen.⁵

Die dokumentarischen Formate tragen zu einer Erweiterung des politischen, ökologischen und wirtschaftlichen Bewusstseins bei.⁶ So auch bei den medial breit diskutierten Themen Migration und Flucht. Hier wird das Jahr 2015 als Zäsur in der Migrationsgeschichte beschrieben. Laut Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) beantragten in diesem Zeitraum rund eine halbe Million Menschen Asyl in Deutschland – so viele wie noch nie zuvor.⁷ Kein weiteres Thema war 2015 so präsent wie dieses und auch bis heute wird regelmäßig darüber berichtet. Während in den Medien eine Flüchtlingskrise ausgerufen wurde, hatte nur ein geringer Teil der deutschen Bevölkerung direkten Kontakt zu Geflüchteten. Ein Großteil der Bevölkerung weiß nur das über Flüchtlinge, was er aus den Medien erfährt. Die Medien konstruieren ihre Wirklichkeit und die Sicht auf das Geschehen.⁸ Es entstand in dieser Zeit das Narrativ eines überforderten Deutschlands, das von einer gefährlichen Welle von Ge-

¹ Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, S. 5.

² Im Folgenden wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit ausschließlich das generische Maskulinum verwendet. Alle Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich eingeschlossen, soweit es für die Aussage erforderlich ist.

³ Vgl. Christina Bartz, „Das geheimnisvolle Fenster in die Welt geöffnet“, S. 211.

⁴ Ebd., S. 106.

⁵ Vgl. Christian Huck, Authentizität im Dokumentarfilm, S. 240.

⁶ Vgl. Friederike Heinz, Flucht in den Norden, S. 106.

⁷ Vgl. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, Das Bundesamt in Zahlen 2015, S. 11.

⁸ Vgl. Friederike Herrmann, Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs, S. 12.

flüchteten überrollt werde. Dies führte zu kontroversen Debatten in der deutschen Gesellschaft, die sich von Rassismus, Gewalt und Angst bis zu einer solidarischen Willkommenskultur erstreckten. Geflüchtete und ihre Geschichten wurden laut Elisa Höpfner zu einem Teil des deutschen kulturellen Gedächtnisses und somit auch wichtiger Bestandteil künstlerischer Aufarbeitung, zum Beispiel, wie im Fall der vorliegenden Masterarbeit, als Teil von dokumentarischen Filmen.⁹

Aus diesen Gründen untersucht die Masterarbeit die Darstellungen von Migration und Flucht in dokumentarischen Formaten. Im Fokus stehen die drei deutschen Filme UNCOVERED – NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL (2019), ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM (2017), und MY ESCAPE/MEINE FLUCHT (2016), die sich mit Hilfe alternativer Erzählformen einen neuartigen Zugang zum Thema Migration und Flucht verschaffen und andere Perspektiven auf das Thema ermöglichen. Die drei Filme verbindet nicht nur, dass sie alle nach der Zäsur im Jahr 2015 entstanden sind, sondern auch, dass sie von deutschen Filmemachern produziert wurden und sich an ein deutsches Publikum richten.

Die Masterarbeit mit dem Titel „Darstellungen von Migration und Flucht in dokumentarischen Formaten“ hat das Ziel, herauszuarbeiten, wie von Migration und Flucht nach der sogenannten Flüchtlingskrise im Jahr 2015 erzählt wird. Dabei wird in einem Experiment untersucht, ob sich alternative Storytelling-Formen aus dem Printjournalismus auf audiovisuelle Formate übertragen lassen und wie diese dort umgesetzt werden. Es werden die folgenden Hypothesen (H1 und H2) überprüft.

H1: Dokumentarische Formate audiovisueller Medien über Migration und Flucht übertragen alternative Erzählformen aus dem Printjournalismus und erweitern diese durch filmisch narrative Mittel.

H2: Mit dem Storytelling brechen die Filme das vorherrschende Narrativ der Berichterstattung über Migration und Flucht auf.

Die Masterarbeit gliedert sich in einen Theorie- und einen Analyseteil. In einem ersten Schritt wird ein Überblick über das Themenfeld Migration und Flucht gegeben. Dabei werden historische Ereignisse, Ursachen und die aktuelle Situation sowie Heimat- und Identitätsverlust der Geflüchteten beschrieben. Dieser Abschnitt dient dazu, die Relevanz des Themas zu unterstreichen und ein grundlegendes Verständnis für die spätere Filmanalyse zu geben. Daraufhin folgt die Beschreibung der deutschen Medienberichterstattung über Migration und Flucht mit einem Fokus auf die Zäsur im Jahr 2015. Das vorherrschende Narrativ in Deutschland wird in

⁹ Vgl. Elisa Höpfner, Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge, S. 6.

diesem Abschnitt ebenso erörtert wie die gängigen Bilder und Beschreibungen, die in diesem Zusammenhang verwendet wurden. Im Anschluss daran folgt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit narrativen Strategien in dokumentarischen Formaten. Zunächst wird erläutert, was in der vorliegenden Arbeit als dokumentarische Formate definiert wird und wie in der Theorie zwischen Reportage, Dokumentarfilm und Dokumentation unterschieden wird. In einem weiteren Exkurs werden die Besonderheiten des filmischen Erzählens beschrieben. Daraufhin werden die beiden vorangegangenen Abschnitte miteinander verbunden und es wird ein Fokus auf das Storytelling in dokumentarischen Formaten gelegt. Zunächst wird ein Überblick darüber gegeben, was unter Storytelling verstanden wird. Dann werden die Erzählinstanzen, Protagonisten und alternativen Erzählformen genauer beschrieben. Diese dienen in der späteren Analyse als Kriterien, um die Filme zu beschreiben und miteinander zu vergleichen.

Der Analyseteil beschäftigt sich anschließend genauer mit den einzelnen Filmen. Nach einer Beschreibung des Forschungsgegenstandes werden die Filme UNCOVERED – NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL, ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM, und MY ESCAPE/MEINE FLUCHT zunächst beschrieben und ausgewählte Szenen analysiert. Anhand dieser Beispiele wird erörtert, ob und wie die im Theorieteil beschriebenen Erzählinstanzen, Protagonisten-Modelle und alternativen Erzählformen eingesetzt werden. Das Kapitel schließt mit einer zusammenfassenden Beschreibung der Forschungsergebnisse. Der darauffolgende Abschnitt diskutiert die Möglichkeiten und Grenzen solcher narrativen Strategien in dokumentarischen Formaten zu Migration und Flucht. Die Arbeit schließt mit einem zusammenfassenden Fazit und einem Ausblick auf mögliche aufbauende Forschungsprojekte zu Darstellungen von Migration und Flucht in dokumentarischen Formaten.

2. Theorie

2.1 Migration und Flucht: Ursachen, Historie und Status quo

Zu Beginn der Masterarbeit soll an dieser Stelle ein allgemeiner Überblick über Migration und Flucht gegeben werden, um die in Kapitel drei analysierten Filme thematisch richtig einzuordnen. Ursachen, historische Ereignisse und die aktuelle Situation von Migranten und Flüchtenden weltweit werden im Folgenden beschrieben. Darüber hinaus geht dieser Abschnitt auf die Themen Identitäts- und Heimatverlust sowie psychische Traumata ein.

Grundsätzlich muss gesagt werden, dass es eine Vielzahl von Migrationsmustern gibt, die sich oftmals nicht klar voneinander abgrenzen lassen. Die Hauptwanderungsmotive sind Arbeits-, Flucht- und Elitenmigration.¹⁰ Flucht ist also ein Teil von Migration.

Zur Unterscheidung von Migration und Flucht müssen folgende Gesichtspunkte herangezogen werden: Flüchtende Menschen sind gezwungen ihr Land zu verlassen, um Schutz zu suchen. Ihre Flucht entsteht dabei aus einer plötzlichen Notwendigkeit wie Krieg oder politischer Verfolgung heraus. Nach Artikel 1 der Genfer Flüchtlingskonvention von 1951 wird ein Geflüchteter als Person beschrieben, die

aus der begründeten Furcht vor Verfolgung wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsangehörigkeit sie besitzt, und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann oder wegen dieser Befürchtungen nicht in Anspruch nehmen will.¹¹

Migranten hingegen verlassen ihr Land freiwillig, um ihre Lebensbedingungen zu verbessern. Migration, beispielsweise aus ökonomischen Gründen, ist im Vergleich zur Flucht ein schleichender Prozess. Frank Nuscheler zufolge migrieren die meisten Menschen mit der Absicht auf einen dauerhaften Aufenthalt im Zielland.¹²

Aus juristischer Sicht ist anzumerken, dass jeder das Recht hat, das eigene Land zu verlassen, allerdings nicht das Recht, in ein beliebiges anderes Land einzureisen, egal ob als Geflüchteter oder Migrant.¹³ Allerdings enthält Artikel 44 der Genfer Flüchtlingskonvention den Grundsatz der Nichtzurückweisung, das sogenannte *Refoulement-Verbot*. Demnach ist es nicht erlaubt, Geflüchtete in Gebiete aus- oder zurückzuweisen, in denen ihr Leben oder ihre Freiheit bedroht wäre.¹⁴ Da es rechtlich nicht zugesichert ist aus humanitären Gründen, wie Armut oder Hungersnot, Asyl zu bekommen, flüchten viele Menschen illegal über Landwege und bitten erst bei Grenzübertritt ins Zielland um Asyl.

¹⁰ Vgl. Radhika Natarajan, Sprache, Flucht und Migration, S. 12.

¹¹ UNHCR, Flucht und Asyl, S. 33.

¹² Vgl. Franz Nuscheler, Internationale Migration, S. 53.

¹³ Vgl. Eckhart Klein, Rechtliche Klarstellungen zur Flüchtlingskrise, S. 161.

¹⁴ Vgl. Helge Sodan, Das Konzept der sicheren Dritt- und Herkunftsstaaten, S. 175.

Migration ist nicht nur ein Thema des 21. Jahrhunderts. Die Geschichte der Menschheit ist geprägt von Völkerwanderungen „seit sich Menschen in Gesellschaften organisierten, Herrschaftssysteme begründeten und zerstörten, Machtkämpfe austrugen, Kriege miteinander führten, fremde Territorien eroberten, um Jagd- und Weidegründe und später Kolonialgebiete konkurrierten.“¹⁵ Die Gründe, warum Menschen damals ihre Heimat verließen, waren vor allem das Missverhältnis zwischen vorhandenen Ressourcen und dem wachsendem Bedarf an Nahrungsmitteln und Boden aufgrund von Bevölkerungswachstum.¹⁶ „Die historischen Völkerwanderungen wurden vor allem durch existenzbedrohende Notlagen angeschoben. Absolute Herrschaftskämpfe [...], politische Machtkämpfe, religiöse Intoleranz und immer wieder Kriege erzeugten Verfolgungstatbestände und Fluchtgründe.“¹⁷

Während zwischen dem 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts Europa als Auswanderungskontinent und Deutschland als Auswanderungsland galten, änderte sich dies nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen des Wiederaufbaus.¹⁸ Zwischen 1949 und der Wiedervereinigung traf die Bundesrepublik mehrere Abwerbeabkommen mit Ländern wie Italien, Spanien, Griechenland, der Türkei, Marokko und Tunesien. Dies bedeutete, dass Menschen zu Arbeitszwecken nach Deutschland kamen. Zwischen den 1950er und 1970er Jahren migrierten rund 14 Millionen sogenannte Gastarbeiter nach Deutschland.¹⁹

Die Zeit bis heute wurde durch unfreiwillige Migration und Flucht geprägt.²⁰ Dies hatte vor allem politische Gründe, wie den Militärputsch in der Türkei, Bürgerkriege im Iran und Irak sowie die aktuellen Konflikte in Syrien und Afghanistan. In Folge dieser Geschehnisse mussten viele Menschen ihre Heimat verlassen.²¹ Deshalb kann laut Nuscheler davon gesprochen werden, dass internationale Migration zu den größten globalen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts gehört.²²

Rund 70,8 Millionen Menschen waren laut dem *United Nations High Commissioner for Refugees* (UNHCR) 2018 auf der Flucht. Das sind 13,6 Prozent mehr Menschen als im Vorjahr. Noch nie gab es so viele Flüchtlinge weltweit wie heute. Nach Angaben des UNHCRs flüchteten 2018 die meisten Menschen aus Syrien (6,7 Millionen), Afghanistan (2,7 Millionen), Südsudan (2,3 Millionen), Myanmar (1,1 Millionen) und Somalia (0,9 Millionen).²³ Rund 80

¹⁵ Franz Nuscheler, *Internationale Migration*, S. 29.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 29.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁹ Vgl. Radhika Natarajan, *Sprache, Flucht und Migration*, S. 10.

²⁰ Vgl. Franz Nuscheler, *Internationale Migration*, S. 51.

²¹ Vgl. Radhika Natarajan, *Sprache, Flucht und Migration*, S. 11.

²² Vgl. Franz Nuscheler, *Internationale Migration*, S. 27.

²³ Vgl. UNHCR, *Global Trends*, S. 2f.

Prozent von ihnen blieben in der Region oder in Nachbarstaaten ihrer Herkunftsländer,²⁴ die anderen 20 Prozent wurden vor allem in der Türkei, Pakistan, Uganda, dem Sudan und Deutschland aufgenommen. Hierzulande waren dies 2018 gut 1,1 Millionen Menschen. Die Hälfte der Flüchtenden waren Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren.²⁵

Für Deutschland galt vor allem das Jahr 2015 als Zäsur in der Migrationsgeschichte. Laut Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) beantragten rund 468.000 Menschen Asyl in Deutschland – so viele wie nie zuvor.²⁶ Dies hatte auch Einfluss auf die Politik. Bundeskanzlerin Angela Merkel setzte mit ihrer Haltung ein deutliches Zeichen. Am 31. August 2015 prägte ihre Aussage *Wir schaffen das!* das Land und führte zu einer Polarisierung im Umgang mit Geflüchteten.²⁷

Migration bringt allerdings nicht nur für die Einwanderungsländer Herausforderungen mit sich. Flüchtende leiden besonders häufig unter psychischen Traumata. Als Kriterien für ein solches Trauma gelten die tatsächliche oder drohende Konfrontation mit dem Tod, schwere Verletzungen und das Erleben sexualisierter Gewalt. Migranten erleiden Traumata vor allem durch den Verlust wichtiger Bezugspersonen, die Unsicherheit ihrer Lebensbedingungen, Krieg, die Flucht an sich und die Vertreibung aus ihrer Heimat.²⁸ „Die häufigsten traumatischen Erfahrungen bei erwachsenen Geflüchteten [...] bestehen Studienbefunden zufolge darin, Gewalt gegenüber anderer miterlebt zu haben [...], Leichen gesehen zu haben [...], selbst Opfer von Gewalt geworden [...] oder gefoltert worden zu sein.“²⁹

Migration in ein fremdes Land wird als eine psychosoziale Übergangssituation, als eine Krisensituation und Entortung beschrieben, die mit Identitäts- und Heimatverlust einhergehen kann.³⁰ Heimat gehört zu den menschlichen Grundbedürfnissen, da sie für Gemeinschaft, Schutz, Geborgenheit und Sicherheit steht.³¹

Das Erleiden der Entwurzelung hängt wesentlich davon ab, wie tief die Verwurzelung in der Heimat war und welche Gründe zur Trennung führten. Es besteht sicherlich ein subjektiv erlebter Unterschied zwischen einer Zwangsentwurzelung und einer selbstbestimmten Trennung. Flüchtlinge oder Vertriebene, die ihre angestammte Heimat unfreiwillig aufgeben mussten, erleiden die Heimatlosigkeit und Entwurzelung wesentlich stärker als Emigranten aus eigenem Entschluss.³²

Der Verlust der eigenen Heimat und das Einfinden in die neue Umgebung können einen langen Prozess darstellen. Oftmals finden die Phasen des Identitätsverlusts, der Identitätssuche

²⁴ Vgl. UNHCR, *Flucht und Asyl*, S. 26.

²⁵ Vgl. UNHCR, *Global Trends*, S. 3.

²⁶ Vgl. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, *Das Bundesamt in Zahlen 2015*, S. 11.

²⁷ Vgl. Michael Haller, *Die „Flüchtlingskrise“ in den Medien*, S. 21.

²⁸ Vgl.: Christiane Maurer, *Zum Verständnis im Umgang mit Menschen mit Traumafolgestörungen*, S. 218.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Elisa Höpfner, *Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge*, S. 86.

³¹ Vgl. Franz Nuscheler, *Internationale Migration*, S. 45.

³² Ebd., S. 47.

und der schrittweisen Entwicklung eines neuen Zugehörigkeitsgefühls über mehrere Generationen statt.³³ Um ihre Identität aus ihren Heimatländern zu bewahren, haben Geflüchtete persönliche Dinge wie Fotos, Schmuck oder andere Erinnerungsstücke bei sich³⁴, die sie an persönliche Geschichten oder vertraute Personen erinnern.³⁵ Die Gegenstände vermitteln Sicherheit und Vertrautheit, stehen aber auch für den Verlust der eigenen Heimat und ihre verlorene Geborgenheit. Damit besitzen die Gegenstände ein ambivalentes und sehr emotionsgeladenes Potenzial.³⁶

In Deutschland können sich viele Menschen nicht vorstellen, was die Geflüchteten erleben mussten oder haben kaum persönlichen Kontakt zu Menschen mit Fluchterfahrung. Daher spielen die Medien eine wichtige Vermittlerrolle. Wie Migration und Flucht in den Medien dargestellt wird, wird im Folgenden genauer erläutert.

2.2 Migration und Flucht in den Medien und ihre Narrative

Der Fokus dieses Kapitels liegt auf der medialen Auseinandersetzung mit Migration und Flucht in Deutschland, da die drei ausgewählten Analysebeispiele deutsche Produktionen sind. Aufgrund der Fokussierung auf dokumentarische Formate in dieser Masterarbeit, wird an dieser Stelle nicht auf fiktionale Formate wie Spielfilme eingegangen, die sich mit dem Themenfeld Migration befassen. Zunächst wird auf die mediale Berichterstattung und im Anschluss daran speziell auf die Auseinandersetzung mit Migration im dokumentarischen Film eingegangen.

Vor 2014 lag die mediale Berichterstattung zu den Themen Zuwanderung und Integration in Deutschland deutlich hinter Themen wie Arbeitslosigkeit oder Rentenpolitik. Mit dem Anstieg des Zuzugs von Geflüchteten änderte sich dies jedoch.³⁷ 2015 stand die sogenannte Flüchtlingskrise im Fokus der medialen Berichterstattung und war Thema Nummer eins der Nachrichten in Deutschland. Von April 2015 bis April 2016 dominierten Berichte über Migration und Flucht die deutschen Fernsehnachrichten. Im September 2015 erhielten die Rezipienten in rund 750 Minuten der Sendezeit Beiträge über Migrant*innen. Das bedeutet, dass 12,5 Stunden in einem Monat darüber berichtet wurde.³⁸

Auch die überregionalen und regionalen deutschen Print- und Onlinemedien befassten sich intensiv mit diesem Themenbereich. So veröffentlichte beispielsweise die Tageszeitung Die

³³ Vgl. Ebd., S. 49.

³⁴ Vgl. Elisa Höpfner, Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge, S. 1.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 83.

³⁶ Vgl. Ebd., S. 86.

³⁷ Vgl. Sachverständigenrat deutscher Stiftungen für Integration und Migration, Bewegte Zeiten, S. 131.

³⁸ Vgl. ebd., S. 133.

Welt zwischen Februar 2015 und Ende März 2016 knapp 5.500 redaktionelle Beiträge und Leserzuschriften zum Thema Migration. Bei Spiegel Online, einem der reichweitenstärksten deutschsprachigen Nachrichtenportale, wurden knapp 5.100 Texte darüber publiziert.³⁹

Diese Berichterstattung stand im Sommer und Herbst 2015 aber auch unter Kritik. Die Medienkritik fokussierte sich auf die Vorwürfe, dass die Beiträge einseitig seien, Andersdenkende übergehen würden und unbequeme Tatsachen verschwiegen würden.⁴⁰ In den publizierten Berichten kamen vor allem Politiker zu Wort, kritische Stimmen fanden kaum Resonanz.⁴¹ „Dadurch gelang es den deutschen Medien nicht, zwischen verschiedenen Grundhaltungen zu vermitteln.“⁴² Darüber hinaus schließt die Medienkritik auch ein, dass die Medien oftmals eine konkrete Meinung vermittelten. Eine Inhaltsanalyse von Michael Haller zeigt, dass jeder fünfte Text zu diesem Themengebiet eine kommentierende Form hatte. Dies sei nach Haller ein ungewöhnlich hoher Anteil und stehe für einen subjektiven und mit eigener Meinung versehen Journalismus der Redaktionen.⁴³

Der dokumentarische Film über Migration und Flucht setzt sich selbst zur Aufgabe, sowohl politische Strukturen als auch individuelle Motive, Hoffnungen und Verlufterfahrungen zu thematisieren. Dadurch wird der Film nach Doron Kiesel als kommunikativer Mittler zwischen Menschen auf der Flucht und der jeweiligen Aufnahmegesellschaft verstanden.⁴⁴ Nach Georg Seeßlen lassen sich die Filme in folgendes fünftaktiges Muster unterteilen: Zuerst werden die unerträglichen Lebensbedingungen erläutert, die eine Flucht erzwingen. Daraufhin folgt im zweiten Akt ein Abschied. Der dritte Akt handelt von den Gefahren der Flucht. Anschließend wird im vierten Teil von der Ankunft erzählt. Der fünfte Akt schließt mit dem gelungenen oder gescheiterten Versuch eine neue Heimat zu finden. Nur wenige Filme bilden laut Seeßlen die gesamte Geschichte ab, jedoch beinhalten alle diese Struktur in einer gewissen Weise.⁴⁵ Die Herausforderung des Dokumentarischen liegt darin, dichte biografische Prozesse in eine überzeugende Filmsprache zu übertragen, die nicht nur an Bekanntes anknüpft, sondern dem Zuschauer auch neue Einblicke liefert.⁴⁶

Nach diesem ersten Überblick wird der Inhalt, den die Medien konkret publizierten, erörtert. Friederike Herrmann betont, dass in der Berichterstattung vor allem eine Meinung vertreten

³⁹ Vgl. ebd., S. 133 f.

⁴⁰ Vgl. Michael Haller, Die „Flüchtlingskrise“ in den Medien, S. 4.

⁴¹ Vgl. Sachverständigenrat deutscher Stiftungen für Integration und Migration, *Bewegte Zeiten*, S. 134.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Michael Haller, Die „Flüchtlingskrise“ in den Medien, S. 133.

⁴⁴ Vgl. Doron Kiesel, *Bilder auf der Flucht*, S. 203.

⁴⁵ Vgl. Georg Seeßlen, *Auf der Flucht*, S. 31 f.

⁴⁶ Vgl. Doron Kiesel, *Bilder auf der Flucht*, S. 205.

wurde. Es gab also ein vorherrschendes Narrativ in der medialen Aufbereitung des Themas Migration und Flucht.

Zunächst soll an dieser Stelle der Begriff des Narrativs erläutert werden. Ein Narrativ wird als Erzählmuster verstanden.⁴⁷ Es ist allerdings kein journalistisches Stilmittel, sondern ein Teil des Prozesses, der den öffentlichen Diskurs bestimmt.⁴⁸ Narrative bestimmen, wie ein Thema in der Öffentlichkeit dargestellt wird und welche Fragen und Antworten hervorgehoben werden. Sie vereinfachen und reduzieren die Komplexität eines Geschehens durch die Verbindung einer Erzählung mit bestimmten Orten, Zeiten und Charakteren.⁴⁹ Narrative bieten den Vorteil, dass sie Dinge ordnen und ihnen Zusammenhang sowie Bedeutung geben. Sie werden deshalb als sinnstiftend gesehen.⁵⁰ In medialen Berichten schwingen immer Narrative mit, ohne direkt ausgedrückt zu werden. Diese Erzählmuster werden jedoch nicht von den Medien selbst erzeugt, sondern entstehen nach Herrmann in einem komplexen Zusammenspiel aus Politik und Gesellschaft. Die Medien verbreiten diese Narrative allerdings und arbeiten sie weiter aus.⁵¹ Narrative erstrecken sich über eine zeitliche Dimension und stellen damit Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen her, die Teil des Erzählmusters sind. Die Ereignisse werden in einem zeitlichen Verlauf geschildert, wodurch ein Zusammenhang aus Ursachen und Wirkungen entsteht. Eine Erzählung erstreckt sich dadurch über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁵² Herrmann fasst dies wie folgt zusammen:

Das Narrativ benennt eine mögliche Ursache des Problems, es beschreibt, wie dieses Problem in der Vergangenheit entstanden ist. Und aus dieser Ursache ergeben sich Handlungsanweisungen zur scheinbaren Lösung dieses Problems in der Zukunft. Auch wenn die Narrative nur eine Perspektive, eine mögliche Erklärung für ein Problem darstellen, sind sie doch in sich schlüssige Erklärungen, da sie Ursache und Wirkung zeigen.⁵³

Narrative stellen einen übergreifenden Deutungszusammenhang zwischen den Ereignissen auf den Ebenen von Politikern, Journalisten und Bürgern her. Sie finden sich in den politischen Äußerungen, der medialen Berichterstattung und Alltagsgesprächen wieder.⁵⁴

2015 entstand in Deutschland folgendes Narrativ zum Thema Flucht: „Die Flüchtlinge erscheinen als Bedrohung von Ruhe und Ordnung, die deutsche Gesellschaft als überfordert.“⁵⁵

Darüber hinaus wurde Angela Merkel mit ihrer Haltung und dem Motto *Wir schaffen das!* verantwortlich gemacht für den Zuzug. Ihr wurde die Rolle zugeschrieben, sich um etwas

⁴⁷ Vgl. Friederike Herrmann, Die schiere Masse, S. 5.

⁴⁸ Vgl. Friederike Herrmann, Das Märchen vom überkochenden Brei, S. 11.

⁴⁹ Vgl. Friederike Herrmann, Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs, S. 17.

⁵⁰ Vgl. Friederike Herrmann, Die schiere Masse, S. 5.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Vgl. Friederike Herrmann, Das Verschwinden von Fakten aus der Berichterstattung, S. 39 f.

⁵³ Ebd., S. 40.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Friederike Herrmann, Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs, S. 17.

kümmern zu müssen.⁵⁶ Der Problemdiskurs beschäftigte sich mit der innenpolitischen Auseinandersetzung zwischen Bundeskanzlerin Angela Merkel und Innenminister Horst Seehofer. *Wir schaffen das!* stand einer Obergrenze des Zuzugs von Geflüchteten gegenüber.⁵⁷ Das Erzählmuster machte Migration und Flucht zu einem deutschen Problem.⁵⁸ Der Ort des Geschehens war die Bundesrepublik und auch die wichtigsten Akteure des Narrativs waren Deutsche.⁵⁹ Andere Länder spielten nur dann eine Rolle, wenn sie mit dem deutschen Problem zu tun hatten.⁶⁰

Dies spiegelt sich auch in der Wahl der Protagonisten wider: Das Narrativ rückte Aggression, Konflikte mit Rechtsradikalen und Probleme der freiwilligen Helfer in den Fokus. Sie wurden in Nahaufnahmen gezeigt oder namentlich erwähnt. Einzelschicksale oder erfreuliche und positive Nachrichten der Integration rückten hingegen in den Hintergrund.⁶¹ Die Geflüchteten selbst traten nur als Kollektiv auf. Einzelschicksale verschwanden in der Masse.⁶² Diffuse Ängste vor einem Flüchtlingsstrom, der Deutschland überschwemmen könnte und das Land überfordere, wurden durch die anonymisierte Darstellung der Geflüchteten geschürt.⁶³ Dadurch entstanden auch bei den Rezipienten negative Reaktionen, obwohl sie teilweise gar keinen Kontakt zu Geflüchteten hatten. Trotzdem empfanden viele von ihnen Ohnmacht, Wut, Angst vor Chaos und Überforderung.⁶⁴

Die Berichterstattung über fehlende Unterkünfte, schlechte Unterkunftsbedingungen, die Kollision verschiedener Kulturen und dadurch entstehende Konflikte [...] kann bewirken, dass Rezipienten diese Berichte auf die geflohenen Personen projizieren und sie für jene Engpässe und Konflikte verantwortlich machen. Der mediale Einfluss auf die Wirklichkeitswahrnehmung von Rezipienten ist hoch.⁶⁵

Das Narrativ bestimmte 2015 aber nicht nur, wie berichtet wurde, sondern auch den öffentlichen Diskurs. Hier festigte sich das Erzählmuster weiter, da es häufig in der Berichterstattung aufgegriffen und bestätigt wurde.⁶⁶ Bis heute herrscht deshalb im Diskurs folgende Auffassung:

Gefühle von Ohnmacht, Rat- und Hilflosigkeit der Bürger und Bürgerinnen angesichts der steigenden Flüchtlingszahlen erhalten in der Darstellung eine verführerisch einfache Antwort: Die Kanzlerin sei schuld an der Misere und sie müsse nun Maßnahmen ergreifen, die Geister, die sie rief, wieder loszuwerden.⁶⁷

⁵⁶ Vgl. Friederike Herrmann, *Die schiere Masse*, S. 5.

⁵⁷ Vgl. Friederike Herrmann, *Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs*, S. 17.

⁵⁸ Vgl. Friederike Herrmann, *Die schiere Masse*, S. 7.

⁵⁹ Vgl. Friederike Herrmann, *Das Verschwinden von Fakten aus der Berichterstattung*, S. 40.

⁶⁰ Vgl. Friederike Herrmann, *Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs*, S. 17.

⁶¹ Vgl. Friederike Herrmann, *Das Märchen vom überkochenden Brei*, S. 10.

⁶² Vgl. Friederike Herrmann, *Die schiere Masse*, S. 6.

⁶³ Vgl. ebd., S. 7.

⁶⁴ Vgl. Friederike Herrmann, *Das Verschwinden von Fakten aus der Berichterstattung*, S. 45.

⁶⁵ Leonie Seng, *Konstruktiver Journalismus – mehr zeigen von der Welt?*, S. 123.

⁶⁶ Vgl. Friederike Herrmann, *Das Verschwinden von Fakten aus der Berichterstattung*, S. 49.

⁶⁷ Friederike Herrmann, *Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs*, S. 17.

Wie Leonie Seng zusammenfasst, war die deutsche Berichterstattung über Migranten häufig negativ geprägt. Diese negativen Assoziationen wurden vor allem durch die genutzte Wortwahl der Medien hervorgerufen.⁶⁸ Bei der Berichterstattung wird bis heute fast ausschließlich von *Flüchtlingen* gesprochen. Dieser Begriff wurde 2015 von der Gesellschaft der deutschen Sprache zum Wort des Jahres gewählt.⁶⁹ *Flüchtlinge* leitet sich vom Verb *flüchten* ab und wird durch das Ableitungssuffix *-ling* ergänzt. Damit erhält das Wort *Flüchtling* allerdings einen abschätzigen Beiklang.⁷⁰

Zudem wurden die Flüchtenden als anonyme Masse präsentiert. Sie sind laut Friederike Herrmann gesichtslos. Es wurden keine Einzelschicksale gezeigt, sondern überwiegend nur die Flüchtlinge im Kollektiv. Dies hatte die Auswirkung, dass sie bedrohlich und unnahbar wirkten.⁷¹ Hinzu kam, dass in diesem Kontext in den Medien mit emotionsgeladenen Metaphern wie *Flüchtlingsflut*, *-welle*⁷², *-ströme*⁷³ oder *-lawine*⁷⁴ gesprochen wurde. Auch Begriffe wie *Flüchtlingskrise*, *Flüchtlingskatastrophe*⁷⁵ oder *Flüchtlingsdrama*⁷⁶ gehören zu diesen negativ konnotierten Beschreibungen. „Diese Begriffe deuten zwar [...] die Dimension(en) des Fluchtphänomens an, wirken aber [...] gleichzeitig entmenschlicht. Sie verbergen, dass Menschen kommen und hinter dieser ‚Krise‘ viele einzelne Schicksale stehen.“⁷⁷ Die Metaphern des Stroms oder der Welle wirken wie eine Naturgewalt, die über Europa hereinbricht und das Land unkalkulierbar und unbeherrschbar von außen bedroht.⁷⁸

Hierarchisch sind die Berichte häufig danach strukturiert, dass sie mit Problemen im Inland beginnen und diese dann auf die Geflüchteten zurückführen. Friederike Herrmann kritisiert am vorherrschenden Narrativ, dass globale Zusammenhänge verloren gehen. „Weder die Herkunftsländer der Flüchtlinge, noch die weltweiten und langfristigen Fluchtursachen sind in dieser Erzählung präsent.“⁷⁹ Auch die vielfältigen Ursachen der Flucht, die nicht erst im Sommer 2015 auftraten, werden nicht genauer in der Berichterstattung beleuchtet.⁸⁰ „Perspektiven, Protagonisten und Räume, die in einer Erzählung nicht vorkommen, werden an den

⁶⁸ Vgl. Leonie Seng, *Konstruktiver Journalismus – mehr zeigen von der Welt?*, S. 121 f.

⁶⁹ Vgl. Elisa Höpfner, *Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge*, S. 5.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 12.

⁷¹ Vgl. Friederike Herrmann, *Das Märchen vom überkochenden Brei*, S. 14.

⁷² Vgl. Franz Nuscheler, *Internationale Migration*, S. 20.

⁷³ Vgl. Elisa Höpfner, *Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge*, S. 7.

⁷⁴ Vgl. Leonie Seng, *Konstruktiver Journalismus – mehr zeigen von der Welt?*, S. 122.

⁷⁵ Vgl. Elisa Höpfner, *Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge*, S. 7.

⁷⁶ Vgl. Leonie Seng, *Konstruktiver Journalismus – mehr zeigen von der Welt?*, S. 122.

⁷⁷ Elisa Höpfner, *Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge*, S. 7.

⁷⁸ Vgl. Friederike Herrmann, *Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs*, S. 14.

⁷⁹ Ebd., S. 18.

⁸⁰ Vgl.: Friederike Herrmann, *Die schiere Masse*, S. 5.

Rand gedrängt oder gar unsichtbar.“⁸¹ Damit solche Stereotype, Klischees oder Vorurteile vermieden werden, fordert Elisa Höpfner globale, internationale und vor allem die biografischen Rahmenbedingungen der Geflüchteten zu beobachten.⁸²

Wenn aus Informationen plötzlich Geschichten werden, dann spricht die Medienwissenschaft von sogenannten narrativen Strategien oder Storytelling. Dieses Phänomen wird im Folgenden genauer betrachtet.

2.3 Narrative Strategien in dokumentarischen Formaten

Dieses Unterkapitel dient zunächst dazu, die dokumentarischen Formate, die als Untersuchungsgegenstände genutzt werden, genau zu definieren und die Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zwischen den analysierten Formaten Reportage, Dokumentarfilm, und Dokumentation herausarbeiten. Im Anschluss daran soll filmisches Erzählen allgemein beschrieben werden. Daraufhin folgt die Fokussierung auf das Storytelling in dokumentarischen Formaten.

2.3.1 Dokumentarische Formate

Dokumentarisch leitet sich vom lateinischen Wort *documentum* ab, das so viel bedeutet wie Beweis. Daraus ergibt sich die grundlegende Definition, dass dokumentarische Formate eine These beweisen, die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt.⁸³ Die Bezeichnung Format beschreibt das Erscheinungsbild eines Films und ist vergleichbar mit dem Begriff des Genres. Formate entstanden vor allem aus ökonomischen Gründen. Sie sollen dem Zuschauer zur Orientierung bei der Vielzahl an Programmen dienen, um an bekannte Formen anzuknüpfen.⁸⁴

Dokumentarische Formate werden als Teil des Journalismus gesehen, da auch sie das Ziel der Informationsvermittlung verfolgen.⁸⁵

Die Journalistik als spezifische Kommunikationswissenschaft versteht [...] die ‚dokumentarischen‘ Formen Dokumentarfilm, aber auch Feature, Reportage und Dokumentationen [...] als einen Teilbereich des Fernsehjournalismus (der entsprechend nicht auf den tagesaktuellen Nachrichten- und Informationsjournalismus verkürzt verstanden wird).⁸⁶

Dokumentarische Darstellungen stehen in einem direkten Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit.⁸⁷ Sie zeigen real stattfindendes Leben mit echten Menschen und tatsächlich vorgefundenem Geschehen.⁸⁸ Meist thematisieren sie menschliche Schicksale.⁸⁹ Sie beschäf-

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. Elisa Höpfner, Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge, S. 8.

⁸³ Vgl. Magali Trautmann, Show and Tell, S. 30.

⁸⁴ Vgl. Fritz Wolf, Alles Doku oder was?, S. 60.

⁸⁵ Vgl. Christian Hißnauer, Fernsehdokumentarismus, S. 100.

⁸⁶ Ebd., S. 111.

⁸⁷ Vgl. Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 183.

⁸⁸ Vgl. Christian Hißnauer, Fernsehdokumentarismus, S. 32.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 93.

tigen sich mit non-fiktionalen Inhalten und bilden damit einen Gegenpol zu fiktionalen Formen wie beispielsweise dem Spielfilm.⁹⁰ Aus diesem Grund haben die Zuschauer eine gewisse Erwartungshaltung an dokumentarische Formate, da sie Authentizität verlangen. Dieser Diskurs basiert laut Magali Trautmann auf drei Prozessen: dem Interesse am Authentizitätsversprechen, dem Einverständnis mit den Authentizitätsstrategien und dem Vertrauen in die filmische Authentizität.⁹¹

Doch dieses Authentizitätsversprechen ist nicht einfach zu erfüllen, wie im folgenden Exkurs skizziert wird. Es können nämlich nur die Situationen, Ereignisse und Handlungen gezeigt werden, die tatsächlich vor der Kamera stattgefunden haben und von dieser eingefangen wurden. Historisch oder zeitlich zurückliegende Ereignisse müssen nachgestellt oder durch Archivaufnahmen ersetzt werden.⁹² Dabei ist wichtig anzumerken, dass dokumentarische Formate lediglich eine Interpretation der Wirklichkeit zeigen.⁹³ Die Produzenten entscheiden bewusst, wer vor der Kamera zu sehen ist, welche Bilder gezeigt werden, welchen Bildausschnitt sie wählen, wann ein Schnitt gesetzt wird und wie die Farbgebung des Materials ist.⁹⁴ Thomas Schadt beschreibt, dass es generell keine objektive Berichterstattung oder einen neutralen Standpunkt geben kann, obwohl diese Objektivität, vor allem in dokumentarischen Formaten, suggeriert wird:

Dokumentierte tatsächliche Ereignisse, inklusive jeder Nachricht, durchlaufen immer den subjektiven Korridor einer Redaktion, erfahren immer menschliche Interpretation. [...] Es gibt keine objektive Realität und schon gar keinen objektiven Zugriff darauf. Diese Einsicht und Erkenntnis ist seine eigentliche Chance, der Schlüssel zu Authentizität und Glaubwürdigkeit.⁹⁵

Weiterführende Beobachtungen dazu finden sich im Aufsatz *Authentizität im Dokumentarfilm* von Christian Huck (2012).

Zu den idealtypischen Formen dokumentarischer Formate, die in audiovisuellen Medien genutzt werden, gehören die Reportage, der Dokumentarfilm und die Dokumentation.⁹⁶ Dabei ist zu beachten, dass die Unterscheidung in die verschiedenen Kategorien eine rein wissenschaftliche Zuordnung ist, die sich in dieser Arbeit auf die Literatur von Fritz Wolf (2003), Christian Hißnauer (2011), Knut Hickethier (2012) und Birgit Kinateter (2012) sowie auf das Filmlexikon der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel stützt. In der Filmpraxis lassen sich diese Kategorisierungen nicht trennscharf voneinander unterscheiden. Laut Schadt verlaufen

⁹⁰ Vgl. Thomas, Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S. 20.

⁹¹ Vgl. Magali Trautmann, *Show and Tell*, S. 52.

⁹² Vgl. Christian Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus*, S. 32.

⁹³ Vgl. Birgit Kinateter, *Dokumentarische Formate*, S. 54.

⁹⁴ Vgl. Magali Trautmann, *Show and Tell*, S. 27.

⁹⁵ Thomas Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S. 33 f.

⁹⁶ Vgl. Birgit Kinateter, *Dokumentarische Formate*, S. 54.

die Grenzen zwischen dokumentarischen Genres fließend.⁹⁷ Aus diesem Grund werden die Formate in den folgenden Abschnitten nur kurz erläutert.

Reportage

Die Reportage ist sowohl die journalistische als auch die subjektivste Darstellungsform in der vorliegenden Arbeit. Hier werden Geschehen geschildert, die der Reporter selbst erlebt hat und auf authentischen und einmaligen Beobachtungen beruhen.⁹⁸ Der „Anspruch des Dabeigewesenseins“⁹⁹, wie es Knut Hickethier beschreibt, wird erfüllt. Der Reporter führt die Rezipienten an den Ort des Geschehens und ermöglicht ihnen damit beobachtend an den gezeigten Ereignissen teilzunehmen.¹⁰⁰ Die Inhalte werden dabei nicht nur bildlich, sondern auch durch seine sehr präsente Reporterrolle vermittelt.¹⁰¹

Der Begriff Reportage leitet sich vom lateinischen *reportare* ab, das so viel bedeutet wie zusammentragen oder zurückbringen. Im übertragenen Sinne kann gesagt werden, dass der Reporter den Rezipienten auf eine Reise mitnimmt.¹⁰² Deshalb zeigen die meisten Reportagen Erlebnisse und Erfahrungen fernab der Heimat der Rezipienten.¹⁰³ Vor allem kleinere und private Fernsehsender zeigen als dokumentarisches Format fast ausschließlich Reportagen, da sie einfach und kostengünstig zu produzieren sind.¹⁰⁴

Dokumentarfilm

Der Begriff des Dokumentarfilms wurde 1926 von John Grierson geprägt. Die ersten Dokumentarfilme gab es allerdings bereits zur Jahrhundertwende. Hierzu zählen unter anderem die Werke der Gebrüder Lumière wie *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* von 1896.¹⁰⁵

Bei seiner Arbeit geht der Autor eines Dokumentarfilms nicht von einer These vorweg aus, sondern nutzt die Kamera als Recherchemittel. So entsteht erst durch die Auswahl der Aufnahmen eine Argumentationsstruktur für den Film.¹⁰⁶ Vor Drehbeginn kann deshalb nicht geplant werden, welche Aufnahmen zu Verfügung stehen und in welche Richtung sich der Film entwickelt. Der Dokumentarfilmer wird Zeuge von Handlungen und Ereignissen des

⁹⁷ Vgl. Thomas Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S. 22.

⁹⁸ Vgl. Fritz Wolf, *Alles Doku oder was?*, S. 91.

⁹⁹ Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 188.

¹⁰⁰ Vgl. Birgit Kinateter, *Dokumentarische Formate*, S. 54.

¹⁰¹ Vgl. Christian Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus*, S. 234.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. Christian Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus*, S. 233.

¹⁰⁴ Vgl. Fritz Wolf, *Alles Doku oder was?*, S. 92.

¹⁰⁵ Vgl. Christian Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus*, S. 25.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 213.

Zeitgeschehens, die er mit seiner Kamera festhält, verdeutlicht und analysiert.¹⁰⁷ Dokumentarfilme verpflichten sich in ihrer Machart dazu, Leid und Ungerechtigkeit sichtbar zu machen und sind deshalb oftmals von der Perspektive des Opfers geprägt.¹⁰⁸

Anders als die Reportage ist der Dokumentarfilm eine ausgestaltete Auseinandersetzung mit dem Thema. Er ist eine hybride Form, die künstlerische Einflüsse des Autors mit sachlichen Informationen verbindet.¹⁰⁹ Konnte der Dokumentarfilm früher häufig im Kino gesehen werden, so ist dieser seit den 1970er Jahren größtenteils im Fernsehen zu finden.¹¹⁰

Dokumentation

Die Dokumentation gilt als „umfangreichste journalistische Form, die ein Geschehen oder ein Thema in einen umfassenden Zusammenhang einordnet, dabei eine möglichst objektive Position einnehmend, sachlich informierend und sich jeglicher Bewertung enthaltend.“¹¹¹ Der Dokumentation liegt anders als dem Dokumentarfilm bereits eine gründliche Recherche sowie Interviews mit Beteiligten und Experten zu Grunde.¹¹² Es wird zuvor eine These aufgestellt, die dann filmisch herausgearbeitet wird.¹¹³ Dokumentationen sind deskriptiv und argumentieren vom Besonderen zum Allgemeinen. Hierbei werden Beispiele für grundlegende Thesen geliefert.¹¹⁴ Es steht ein Thema im Mittelpunkt, das dann in einen größeren Zusammenhang eingebettet wird.¹¹⁵ Dokumentationen leben von Zeugen, die ein Geschehen miterlebt haben und darüber berichten.¹¹⁶ Die Interviews mit ihnen werden genutzt, um Emotionen beim Rezipienten zu erzeugen.¹¹⁷ Dokumentationen werden größtenteils im Fernsehen ausgestrahlt.¹¹⁸

2.3.2 Filmisches Erzählen

Für diesen Abschnitt dient folgende Definition von Erzählen nach Knut Hickethier als Grundlage: „Erzählen ist in seinen Dimensionen der Welt Darstellung und -vermittlung ein (gegenüber dem beschreibenden Zeigen) übergreifender Vorgang, der das zu Zeigende in temporale Zusammenhänge stellt und damit auch immer Veränderungen darstellt.“¹¹⁹

¹⁰⁷ Vgl. Hans Jürgen Wulff/Ursula von Kietz, Dokumentarfilm.

¹⁰⁸ Vgl. Jens Eder, Aus der Täterperspektive, S. 45.

¹⁰⁹ Vgl. Christian Hißnauer, Fernsehdokumentarismus, S. 186.

¹¹⁰ Vgl. Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 188.

¹¹¹ James zu Hüningen, Dokumentation.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Vgl. Christian Hißnauer, Fernsehdokumentarismus, S. 213.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 229.

¹¹⁵ Vgl. Fritz Wolf, Alles Doku oder was?, S. 89.

¹¹⁶ Vgl. James zu Hüningen, Dokumentation.

¹¹⁷ Vgl. Birgit Kinateter, Dokumentarische Formate, S. 54

¹¹⁸ Vgl. Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 189.

¹¹⁹ Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S. 107.

Die Narratologie, also die Erzählforschung oder -theorie, wurde 1969 von Tzvetlan Todorov als strukturalistische Methode der Literaturwissenschaften geprägt, die erzählerische Formate untersucht.¹²⁰ Mit der Abhandlung *Discours du récit* des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette im Jahr 1972 wurden erstmals Werkzeuge zur Beschreibung der Erzähltechniken entwickelt. Dieses Werk gilt bis heute als eines der wichtigsten der strukturalen Erzähltheorie.¹²¹ Die literaturwissenschaftliche Nomenklatur zur narrativen Analyse lässt sich allerdings nicht so einfach auf das Medium Film übertragen. Die Probleme liegen bei der Frage nach der Mittelbarkeit des Erzählens und jener nach der Lokalisierung der Erzähloperation.¹²² Eine genaue Beschreibung einer narrativen Analyse ist im Umfang dieser Masterarbeit nicht möglich. An dieser Stelle wird auf die Literatur von Stephan Brössel (2014), Knut Hickethier (2012) und Oliver Keutzer (2014) verwiesen.

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass Erzählen in allen Medien als eine Form der kommunikativen Mitteilung zu verstehen ist.¹²³ „Diese Tätigkeit wird von einem Akteur, dem Erzähler, der seine Erzählung an einen Adressaten, das Publikum, richtet. Eine Erzählung entsteht so immer durch die Positionierung und Perspektive des Erzählers und seinen Blick auf das Erzählte.“¹²⁴

Erzählungen definieren sich durch eine Serie von logischen und chronologischen Ereignissen, in die Akteure involviert sind, die Handlungen vollziehen. Ein Ereignis tritt dann auf, wenn ein Übergang von einem Zustand in einen anderen übergeht. Somit muss jede Geschichte vier Elemente aufweisen: Ereignis, Akteur, Zeit und Raum.¹²⁵ Narrative Formen sind dynamisch, da sie einen Veränderungsprozess darstellen. Der Protagonist, sein Umfeld, seine Situation oder die Gesellschaft verändern sich im Laufe der Erzählung.¹²⁶ Nur wenn es diese Veränderung im Verlauf der Handlung gibt, wird von einer Erzählung gesprochen. David Bordwell und Kristin Thompson fassen dies wie folgt zusammen:

Typically, a narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative. Our engagement with the story depends on our understanding of the pattern of change and stability, cause and effect, time and space.¹²⁷

¹²⁰ Vgl. Wilma Kiener, *Die Kunst des Erzählens*, S. 143.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 145.

¹²² Vgl. Stephan Brössel, *Filmisches Erzählen*, S. 37.

¹²³ Vgl. Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 47.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. Wilma Kiener, *Die Kunst des Erzählens*, S. 146.

¹²⁶ Vgl. Ron Kellermann, *Das Storytelling-Handbuch*, S. 91.

¹²⁷ David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art*, S. 75.

Die Erzählform hilft dem Zuschauer zudem bei der Strukturierung der Handlung und beim Verständnis. Sie dient zur kognitiven Orientierung, indem die Erfahrungen des Rezipienten in ordnende Muster organisiert werden.¹²⁸

Der Film wird als hybrides Erzählmedium gesehen, da mehrere Codes gleichzeitig vermittelt werden. Durch das Zusammenspiel aus sprachlichen, auditiven und ikonischen Codes lässt er sich als multimodal beschreiben.¹²⁹ Er besteht damit aus mehreren Erzählinstanzen, „die sich unterschiedlich manifest und dauerhaft in wechselnden Dominanzverhältnissen ablösen. Die Kamera kann genauso eine Erzählfunktion übernehmen, wie eine einzelne Figur in einem *voice over* oder ein wiederkehrendes Farbschema.“¹³⁰ Daneben können auch der Schnitt, die Montage und die Musik zu Erzählern werden.¹³¹ „Zusammengenommen zeichnen vermittelnde und abbildende Funktionen den Film als ein narratives Medium der vermittelnden Unmittelbarkeit aus.“¹³² Diese Besonderheit des multimodalen Erzählens auf auditiver und visueller Ebene findet sich nur im Medium Film wieder. Infolgedessen ist es schwer mit Begriffen aus Genettes Nomenklatur wie beispielsweise der Fokalisierung zu argumentieren. Im Folgenden soll deshalb genauer erläutert werden, mit welchen Mitteln dokumentarische Formate narrativ analysiert werden.

2.3.3 Storytelling in dokumentarischen Formaten

Die vorliegende Masterarbeit nutzt das Konzept des Storytellings aus dem Printjournalismus und versucht dies auf dokumentarische Filme anzuwenden. Im Folgenden werden die beiden oben beschriebenen Abschnitte „2.3.1 Dokumentarische Formate“ und „2.3.2 Filmisches Erzählen“ miteinander verbunden. Auf diese Weise wird herausgearbeitet, welche spezifischen narrativen Formen bei dokumentarischen Formaten zu finden sind.

Da dokumentarische Filme, wie bereits beschrieben, Teil des Journalismus sind, kann der Begriff des Storytellings, das als eine journalistische Narrationsvariante interpretiert wird, angewandt werden.¹³³ Der Begriff des Storytellings wird in dieser Arbeit synonym zu den Formulierungen narrative Strategien oder Erzählstrategien verwendet. Bei allen drei Formulierungen ist gemeint, dass audiovisuelle Medien ihre dokumentarischen Inhalte in einer narrativen Form wiedergeben.

¹²⁸ Vgl. Wilma Kiener, Die Kunst des Erzählens, S. 102.

¹²⁹ Vgl. Matthias Christen, Erzählen im Film, S. 448.

¹³⁰ Matthias Christen, Erzählen im Film, S. 449.

¹³¹ Vgl. Stephan Brössel, Filmisches Erzählen, S. 42.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Werner Früh, Narration und Storytelling, S. 74.

Storytelling wird heutzutage disziplinübergreifend und als Begriff fast schon inflationär verwendet. Deshalb gilt folgende Definition nach Marlis Prinzing als Grundlage der vorliegenden Arbeit:

Storytelling ist

eine dramaturgische Konstruktion einer Handlung in Form einer Geschichte; sie enthält einen Erzähler, eine Erzählperspektive, eine zeitliche Struktur sowie eine thematische Struktur. Storytelling wird aufgefasst als eine Methode, um Informationen, Aussagen und Positionen dramaturgisch konstruiert statt in der klassischen nachrichtlichen Form zu vermitteln.¹³⁴

Die journalistische Technik des Storytellings setzt sich zum Ziel, Texte und Beiträge verständlicher, attraktiver und unterhaltsamer zu gestalten¹³⁵ sowie gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Lesers zu erreichen und zu halten.¹³⁶ Diese Darstellungsform kann themenübergreifend sowie auf verschiedene journalistische Genres angewandt werden.¹³⁷ Die narrativen Strategien sollen die Komplexität der Ereignisse reduzieren.¹³⁸ „Storytelling ist [...] ein Weg, um das Publikum außerordentlich intensiv anzusprechen, zu berühren, aufzuwühlen, zu bewegen – und zur Interaktion anzustacheln.“¹³⁹ Es wird ein Erzählfaden erzeugt, der den Rezipienten durch die Geschichte führt.¹⁴⁰

Heike Janßen und Torsten Schäfer definieren eine gute Geschichte als eine, die Abstraktes auf Alltagserfahrungen zurückführt, Menschen miteinander verbindet, die gemeinsame Grunderfahrungen haben, Dinge vereinfacht und Fremdes mit Bekanntem verbindet, um die immer komplexer werdenden Geschehnisse der Welt zu erklären.¹⁴¹ Besonders wichtig ist es dabei, dass neue und ungewöhnliche Perspektiven auf die Themen gelegt werden.¹⁴² Narrative Strategien sollen die Aufmerksamkeit des Zuschauers für Neuartiges erregen und ihn damit vor den Fernseher locken.¹⁴³

Erzählstrategien werden in dokumentarischen Filmen vor allem deshalb eingesetzt, da solche Formate oft dafür kritisiert werden, zu langsam, zu schwierig, zu soziallastig, zu wenig modern und zu kritisch zu sein.¹⁴⁴ Sie nutzen deshalb immer häufiger Elemente der Inszenierung, um die zwangsläufig auftretenden Lücken und Auslassungen zu füllen, die bei der Darstel-

¹³⁴ Marlis Prinzing, „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“, S. 14.

¹³⁵ Vgl.: Werner Früh, Narration und Storytelling, S. 93.

¹³⁶ Vgl. Marie Lampert/Rolf Wespe, Storytelling für Journalisten, S. 9.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 11.

¹³⁸ Vgl. Marlis Prinzing, Einführung, S. 7.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Marlis Prinzing: „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“, S. 44.

¹⁴¹ Vgl. Heike Janßen/Torsten Schäfer, Storytelling, S. 16.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 20.

¹⁴³ Vgl. Wilma Kiener, Die Kunst des Erzählens, S. 21.

¹⁴⁴ Vgl. Thomas Schadt, Das Gefühl des Augenblicks, S. 30.

lung einer non-fiktionalen Handlung entstehen.¹⁴⁵ Der Ursprung dieses Wandels von einem nüchternen zu einem unterhaltenden dokumentarischen Film hängt mit dem digitalen Zeitalter zusammen. In den vergangenen Jahren fokussierte sich das Dokumentarische überwiegend auf das Zusammenspiel zwischen Information und Unterhaltung.¹⁴⁶ Vor allem in Zeiten des Informationsüberflusses, der auf die Rezipienten einwirkt, müssen sie nicht nur bloße Informationen vermitteln, sondern sich selbst zum Ziel setzen, Gefühle zu erregen, Fragen zu stellen und Raum für Gedanken und Fantasie zu lassen.¹⁴⁷

Doch der narrative Dokumentarfilm beschreibt ein Spannungsfeld, „gilt doch im dokumentarischen Genre das Geschichtenerzählen als Widerspruch zur Funktion des Dokumentierens und Aufzeigens“¹⁴⁸. Auch wenn nach Sheila Curran Bernard alle dokumentarischen Formate Geschichten erzählen,¹⁴⁹ so erwartet der Zuschauer doch etwas Reales. „In der Filmtheorie wird das dokumentarische Genre den nüchternen, faktischen Diskursen zugeordnet. Wie diese will es [...] auf die historische Welt verändernd einwirken, das Denken und Verhalten der Menschen mitbeeinflussen und zum Handeln herausfordern.“¹⁵⁰ Während dokumentarische Formate für eine pragmatisch-rationale Distanz, soziale Wirklichkeit und aufklärerische Argumente stehen, so wird Narration als fantasievolles, emotionales und genussvolles Konstrukt verstanden, das Alltägliches überwindet und zu etwas Besonderem macht.¹⁵¹

Dokumentarische Formate setzen sich zum Ziel, den Zuschauer zu erreichen und zu fesseln mit einem Thema, um Nähe und Identifikation herzustellen. Dadurch kann ein bewusstes und nachhaltiges Wirken für die Information entstehen. Um dies zu erreichen, benötigen die Formate laut Thomas Schadt eine narrative Struktur.¹⁵² Es kommt also zu einer Dramatisierung der Wirklichkeit.¹⁵³

Die Dramaturgie hat die Aufgabe, die Abfolge von personenbezogenen Ereignissen so zu gestalten, dass beim Zuschauer kognitive und emotionale Aktivitäten ausgelöst werden. Durch den Aufbau von Wissen und das Hervorrufen von Gefühlen beim Zuschauer gestaltet die Dramaturgie die Erzählung spannend, komisch oder bedrohlich.¹⁵⁴ Dokumentarische Filme müssen hierfür die aufgezeichneten Bilder organisieren und sie in eine erlebbare Reihen-

¹⁴⁵ Vgl. Thomas Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S. 20.

¹⁴⁶ Vgl. Magali Trautmann, *Show and Tell*, S. 13.

¹⁴⁷ Vgl. Thomas Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S. 25.

¹⁴⁸ Wilma Kiener, *Die Kunst des Erzählens*, S. 59.

¹⁴⁹ Vgl. Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 19.

¹⁵⁰ Wilma Kiener, *Die Kunst des Erzählens*, S. 27.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Vgl. Thomas Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S. 25.

¹⁵³ Vgl. Wilma Kiener: *Die Kunst des Erzählens*, S. 45.

¹⁵⁴ Vgl. Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 49.

folge bringen.¹⁵⁵ Durch einen dramaturgisch aufgebauten Plot mit Exposition, Wendepunkt und Ende gliedern die Filmemacher ihre Szenen. In der Exposition werden am Anfang alle nötigen Informationen geliefert, um die Geschichte zu verstehen. Es wird erläutert, wer was wann wie und warum tut.¹⁵⁶ Nach dem Einstieg wird Spannung aufgebaut und Konflikte erzeugt, die sich immer weiter zuspitzen bis sie einen Wendepunkt hervorrufen.¹⁵⁷ Ein Konflikt ist wichtig, um Geschichten zu erzählen. Im Dokumentarischen stehen die Figuren meist vor Herausforderungen oder Entscheidungen, die sie zu bewältigen haben.¹⁵⁸ Im Gegensatz zur Literatur befindet sich der Höhepunkt im Film meist gegen Ende, um die Spannungssteigerung in die Nähe des Schlusses zu setzen.¹⁵⁹ Das Ende soll einen Zustand von Ruhe und Stabilität erzeugen. Die dokumentarische Geschichte schließt „im Ablauf eines gegebenen realen Geschehens, wo der Übergang von einer auf die Wirklichkeit projizierten moralischen Ordnung in eine andere, neue vollzogen ist.“¹⁶⁰ Die dokumentarischen Formate geben dem Zuschauer also zum Schluss einen moralischen Aufruf mit auf den Weg.¹⁶¹

Zusammenfassend lassen sich nach Wilma Kiener verschiedene Merkmale definieren, die einen guten narrativen Dokumentarfilm ausmachen. In einer Geschichte verändert sich der Zustand vom Anfang bis zum Ende. Objekte, Personen und Situationen müssen eine Veränderung im Sinne einer Transformation durchlaufen. Darüber hinaus sind die Handlungsträger der Geschichte immer anthropomorphe Subjekte. Außerdem erhalten Erzählungen eine unerwartete Information wie komische, gefährliche, ungewollte oder fremdartige Geschehnisse. Als letzten Punkt setzt sie voraus, dass jede Geschichte von einem Erzähler repräsentiert wird, der als vermittelnde Instanz zwischen dem Geschehen und den Rezipienten steht.¹⁶²

Welche Erzählinstanzen, Protagonisten und alternativen Erzählformen sich für die Aufbereitung eines dokumentarischen Themas eignen, wird in den folgenden Abschnitten genauer erläutert.

Erzählinstanzen

Während in fiktionalen Texten und Filmen der Autor und explizite Erzähler verschiedene Instanzen sind, fallen diese in dokumentarischen Formaten zusammen.¹⁶³ Als multimodales Medium erzählt der Film aber nicht nur mit einer Erzählerstimme aus dem On oder Off, son-

¹⁵⁵ Vgl. Olaf Jacobs/Theresa Lorenz, *Wissenschaft fürs Fernsehen*, S. 125.

¹⁵⁶ Vgl. Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 19.

¹⁵⁷ Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 118.

¹⁵⁸ Vgl. Olaf Jacobs/Theresa Lorenz, *Wissenschaft fürs Fernsehen*, S. 121.

¹⁵⁹ Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 120.

¹⁶⁰ Wilma Kiener, *Die Kunst des Erzählens*, S. 108.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 75 ff.

¹⁶³ Vgl. Marlis Prinzing: „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“, S. 43.

dem nutzt verschiedene Kameraeinstellungen, Montagetechniken und Hintergrundmusik, die spezifisch für jeden einzelnen Erzählertypen sind. Erzählinstanzen nehmen den Rezipienten an die Hand und führen ihn entweder implizit durch die Kameraführung oder explizit als prä-senter Reporter durch das Thema.¹⁶⁴

Kiener definiert in ihrer Ausarbeitung verschiedene Haupttypen des Erzählers in Dokumentarfilmen. Dazu zählen der nüchterne, der expressive, der Reporter-, der investigative, der Protagonisten- und der autobiografische Erzähler.¹⁶⁵

Der *nüchterne Erzähler* beschreibt das Geschehen sachlich und distanziert. Er ist ein objektiver und neutraler Berichterstatter und kommt deshalb häufig in wissenschaftlichen und journalistischen Filmen vor. Wird nüchtern erzählt, zeigt der Film überwiegend totale Einstellungen, um Distanz zu bezeugen. Die Kamera ist statisch und bewegt sich kaum, um dem Zuschauer einen neutralen Blick auf das Geschehen zu geben ohne einzugreifen. Die auditive Ebene wird ebenso wenig genutzt. Auf Musik und einen Kommentator aus dem Off wird verzichtet. Die direkte Figurenrede und tatsächlich stattgefundenen Geräusche vor Ort stehen im Vordergrund.¹⁶⁶

Der *expressive Erzähler* erscheint selten im Bild, ist aber für das Publikum prä-senter als der nüchterne Erzähler. Er interpretiert durch Nahaufnahmen und gibt dem Abgebildeten eine zusätzliche Bedeutung mit seinen Kommentaren aus dem Off.¹⁶⁷ „Zu seinem Repertoire an Erzähltechniken zählen poetische Kommentartexte, Untermalungsmusik und assoziative Schnittsequenzen.“¹⁶⁸

Der *Reporter-Erzähler* tritt als Figur vor die Kamera und ist dadurch als Person identifizierbar. Somit ist er auditiv und visuell präsent. Allerdings tritt er nur als Interviewer oder Gesprächspartner auf. Er dominiert die Inhalte stärker als die beiden vorherigen Erzähler. Da er jedoch meist nur in einer Naheinstellung gezeigt wird und die Kamera nicht näher an ihn herantritt, um seine Mimik einzufangen, bleibt er für den Zuschauer charakterlich unbeschrieben. Kennzeichnend ist, dass er den Zuschauer unmittelbar adressiert. Diese Erzählinstanz ist vor allem bei der journalistischen Berichterstattung zu sehen.¹⁶⁹

Der *investigative Erzähler* tritt als Autor im Bild auf und wird zur Hauptfigur des Geschehens. Er ist auf der Suche nach anderen Erzählern, die ihm als Quelle für seine Geschichte dienen. Ähnlich wie der Reporter-Erzähler spricht er unmittelbar mit dem Publikum. Dies

¹⁶⁴ Vgl. Marie Lampert/RolfWespe, Storytelling für Journalisten. S. 223.

¹⁶⁵ Vgl. Wilma Kiener, Die Kunst des Erzählens, S. 238 ff.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 239.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 241.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 244.

jedoch meistens direkt in die Kamera. In seiner Erzählweise ist er dabei direkter und engagierter als die anderen Erzähltypen. Er beschreibt das Geschehen nicht neutral, sondern berichtet in der Ich-Form.¹⁷⁰

Der *Protagonisten-Erzähler* tritt häufig bei filmischen Portraits auf. Die Hauptfigur spricht über sich selbst. Der Erzähler ist dabei nicht der Autor, wie bei den vorangegangene Erzählinstanzen. Die Innensicht des Protagonisten wird neben den selbstgeschilderten Aussagen durch eine subjektive Kamera, Musikmotive und Kommentare aus dem Off verstärkt. Dadurch entsteht eine enge Verbindung zwischen dem Publikum und der Gefühlswelt des Protagonisten.¹⁷¹

Der *autobiografische Erzähler* verbindet den Autor mit der Hauptfigur des Films in einer Person. Der Filmemacher tritt vor die Kamera und erzählt von den selbst erlebten Geschehnissen. Die Besonderheit ist dabei, dass der autobiografische Erzähler gleichzeitig etwas erlebt und darüber berichtet. Er stellt seine persönliche Innenperspektive dar und wirkt dabei auf den Rezipienten authentisch. Anders als der investigative Erzähler sucht er nicht nach Erzählern, die als Quelle auftreten, sondern berichtet über seine eigenen Erlebnisse. Andere Figuren spielen nur die Rolle von Helfern auf seinem Weg. Sie treten nicht als eigenständige Erzähler auf. Der autobiografische Erzähler tritt stark personalisiert auf und berichtet aus der Ich-Perspektive.¹⁷²

Protagonisten

Ein weiterer wichtiger Teil des Storytellings sind die Protagonisten der Erzählungen. Im Dokumentarischen sind die Protagonisten immer real existierende Menschen, die sich durch etwas Besonderes hervorheben, weshalb ein Film mit ihnen produziert wird. Beispielsweise können es Personen sein, die ein bestimmtes Schicksal erlebt haben oder Experten auf einem Fachgebiet sind.¹⁷³

Je mehr Details die Filmemacher über die Figuren erzählen, desto mehr können sich die Rezipienten mit ihnen identifizieren. Dadurch werden Emotionen bei den Zuschauern ausgelöst und das Geschehen kann von ihnen besser miterlebt werden.¹⁷⁴ Darüber hinaus ermöglichen die Identifikation und die dadurch entstehende Empathie mit den Filmfiguren einen erweiterten und vereinfachten Zugang zum Thema.¹⁷⁵ Die Handlungsschritte der Protagonisten wer-

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 245 f.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 254 f.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 257 ff.

¹⁷³ Vgl. Olaf Jacobs/Theresa Lorenz, Wissenschaft fürs Fernsehen, S. 133 f.

¹⁷⁴ Vgl. Marie Lampert/Rolf Wespe: Storytelling für Journalisten. S. 33.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 20.

den somit besser verstanden und lassen sich leichter für das eigene Leben adaptieren. Eine Identifikation mit den Protagonisten setzt voraus, dass sich der Zuschauer in die Figuren hineinversetzen kann. Sie findet aber nur dann statt, wenn er sich mit den Protagonisten vergleicht und Übereinstimmungen feststellt. Bei einer Filmanalyse wird deshalb besonders darauf geachtet, welche Identifikationsangebote dem Zuschauer durch verschiedene soziale Rollen gemacht werden und wie diese mit spezifischen Gestaltungsmitteln umgesetzt werden.¹⁷⁶ Für Ron Kellermann gibt es drei Hauptprotagonisten-Modelle: Das *Single-Protagonisten-Modell* setzt eine Person in den Mittelpunkt des zentralen Konflikts. Das *Plural-Protagonisten-Modell* beschreibt mehrere Personen, die gemeinsam versuchen einen bestimmten Konflikt zu lösen und zusammen erfolgreich sind oder scheitern. Beide Modelle stellen jeweils eine Geschichte dar. Das dritte beschreibt Kellermann als *Multi-Protagonisten-Modell*. Bei dieser Form werden mehrere Geschichten erzählt. Im Zentrum kann entweder ein bestimmter Konflikt, ein bestimmtes Thema oder ein bestimmter universeller Wert stehen. Allerdings werden die Inhalte hier multiperspektivisch aus der Sicht verschiedener Protagonisten erzählt, die an diesem Konflikt beteiligt sind. Die Geschichten können dabei unabhängig voneinander stehen oder sich gegenseitig beeinflussen. Sie sind allerdings immer durch themen- oder werteorientierte Dimensionen miteinander verbunden.¹⁷⁷

Alternative Erzählformen

In den vergangenen Jahren haben sich die Erzählformen journalistischer Darstellungen in einer spezifischen Weise etabliert¹⁷⁸ und alternative Erzählformen sind entstanden. Heike Janßen und Torsten Schäfer liefern eine Übersicht zu diesen narrativen Formen am Beispiel des Klimawandels. Eine Auswahl davon lässt sich auch auf weitere Themen, die in der aktuellen Medienberichterstattung diskutiert werden, übertragen. Formen, die sich für das Themengebiet Migration und Flucht eignen, werden im Folgenden dargestellt.

Die *Selbsterfahrung* ist ein wichtiges Konzept des Storytellings und mittlerweile immer häufiger in dokumentarischen Formaten zu finden. Hier nimmt der Reporter die Rezipienten mit auf eine investigative Reportage. Die Zuschauer können hautnah seinen Spuren der Entdeckung folgen, die er transparent offenlegt.¹⁷⁹ Der Reporter probiert selbst etwas aus, was gerade in den Medien diskutiert wird. Beispielsweise nimmt er an einem Kurs teil, verzichtet auf Dinge oder testet etwas ihm Unbekanntes.¹⁸⁰ „Die Autorinnen und Autoren sind folglich Pro-

¹⁷⁶ Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 174 f.

¹⁷⁷ Vgl. Ron Kellermann, Das Storytelling-Handbuch, S. 76 f.

¹⁷⁸ Vgl. Malis Prinzing, „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“, S. 50.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁸⁰ Vgl. Heike Janßen/Torsten Schäfer, Storytelling, S. 44.

tagonistinnen und Protagonisten ihres eigenen Berichts, in den Informationen eingeflochten werden, etwa indem sie Fachleute befragen oder wissenschaftliche Thesen reflektieren.“¹⁸¹ Der Selbstversuch ist zeitlich begrenzt und stellt zunächst eine große Herausforderung für den Filmemacher dar.¹⁸² Die Redakteure sind selbst keine Experten auf dem Themengebiet. Genau diese Unwissenheit, die zu Beginn des Formats beim Journalist und Rezipienten gleichermaßen besteht, baut Spannung innerhalb der Erzählung auf.¹⁸³ Dadurch wird diese Form als unterhaltsam und massentauglich empfunden.¹⁸⁴ Im Themenbereich Migration kann beispielsweise ein Reporter in einer Unterkunft für Geflüchtete für eine gewisse Zeit leben oder versuchen, selbst einen Asylantrag zu stellen.

Darüber hinaus kann sich eine Erzählung auf *Vorbilder* fokussieren. Diese Form lässt sich auch als *Heldengeschichte* beschreiben. Reportagen oder Porträts berichten über Personen, die etwas Unerwartetes geschafft haben.¹⁸⁵ Dazu gehört auch das Stilelement *Helden benennen*, welches den Protagonisten in den Fokus der Erzählung rückt und dadurch für Spannung sorgt.¹⁸⁶ Grundlage für diese personalisierte Geschichte ist ein Protagonist, um dessen Person und Schicksal herum erzählt wird. Die Figur und seine Mission sollten so überzeugend sein, dass sich das Publikum für das Ergebnis seiner Handlungen interessiert.¹⁸⁷ Die Ziele, Bedürfnisse, Motivationen, Sehnsüchte und Ängste der zentralen Person werden dafür beleuchtet.¹⁸⁸ Die Vorbilder oder Helden können gesellschaftlich relevante oder prominente Persönlichkeiten, aber auch Privatpersonen sein. Sie werden textuell zu lebendigen und greifbaren Figuren mit spezifischen Charaktereigenschaften ausgestaltet.¹⁸⁹ Die Zuschauer können sich sehr gut mit ihnen identifizieren, da Helden in der Regel mit einer positiven moralischen Wertschätzung verbunden werden.¹⁹⁰ Sie „überschreiten echte oder emotionale oder geografische Grenzen, sie wachsen, sie scheitern, werden geläutert.“¹⁹¹ Der Held nimmt sein Leben selbst in die Hand, er hat Probleme und setzt sich zum Ziel, diese eigenständig zu lösen.¹⁹² Er bringt das Publikum emotional mit dem Thema in Verbindung. Dadurch blicken die Zuschauer aus sei-

¹⁸¹ Nadja Türke, *Ökologisch-nachhaltiges Leben im Selbstversuch*, S. 384.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 386.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 389.

¹⁸⁵ Vgl. Torsten Schäfer, *Von Berichten zu Geschichten*, S. 19.

¹⁸⁶ Vgl. Torsten Schäfer, *Storytelling, Nachhaltigkeit und Umweltjournalismus*, S. 295.

¹⁸⁷ Vgl. Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 27.

¹⁸⁸ Vgl. Ron Kellermann, *Das Storytelling-Handbuch*, S. 28.

¹⁸⁹ Vgl. Lisa Blasch, *(K)eine gute Figur machen?*, S. 111.

¹⁹⁰ Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 124.

¹⁹¹ Heike Janßen/Torsten Schäfer, *Storytelling*, S. 25.

¹⁹² Vgl. ebd.

ner Sicht auf das Geschehen und können sich in ihn hineinversetzen.¹⁹³ Eine Heldengeschichte zu Migration und Flucht kann sich zum Beispiel um einen Helfer drehen, der Geflüchtete unterstützt, oder einen Flüchtenden in das Zentrum der Geschichte stellen.

Eine *Patchwork-Geschichte* setzt sich aus vielen kleinen Geschichten oder Portraits zu einem bunten Puzzle zusammen. Dadurch lässt sich die Vielfalt eines Themas abbilden.¹⁹⁴ Unabhängige Einzelgeschichten werden miteinander verbunden. Dabei ist vor allem der Autor gefordert, der daraus eine zusammenhängende Geschichte kreieren muss.¹⁹⁵ Ein wichtiges filmisches Stilmittel, das Patchwork-Geschichten auszeichnet, sind verschiedene Montageverfahren. Zum einen kann die Parallelmontage dazu dienen, zwischen mehreren Handlungslinien wiederholt hin und her zu schneiden. Dem Zuschauer wird damit suggeriert, dass sich die einzelnen Geschehnisse zur selben Zeit ereignet haben. Zum anderen kann eine komparative Montage stattfinden, die als themenorientiertes Stilmittel fungiert. Hier wird der Zusammenhang von zwei oder mehreren Ereignissen hergestellt, die nicht gleichzeitig stattfinden.¹⁹⁶ Idealerweise endet jede Sequenz mit einem sogenannten *Cliffhanger*. Dieser steht für einen offenen Ausgang der Handlung.¹⁹⁷ Patchwork-Geschichten über Migration und Flucht können verschiedene Geschichten von Flüchtenden aus unterschiedlichen Ländern zusammenbringen und dadurch eine Verbindung schaffen, dass sie eine gemeinsame Fluchtursache oder ein gemeinsames Ziel haben.

Der *Rundgang* wird als narrative Strategie genutzt, wenn ein Thema an einem bestimmten Ort erklärt werden kann. Der Held oder ein Experte berichtet über Geschehnisse, die nur an dieser Stelle sichtbar sind. Ihrem thematischen Rundgang liegt eine spezifische Fragestellung zugrunde. Diese kann sich beispielsweise auf die Veränderung einer Stadt konzentrieren.¹⁹⁸ Zum Thema Flucht könnten Langzeitbeobachtungen an einem Grenzzaun oder einer Flüchtlingsunterkunft als Filmmaterial dienen. Die Perspektive kann dabei aus verschiedenen Positionen eingenommen werden, wie von Geflüchteten, Grenzpolizisten, Helfern oder Einheimischen. Ein Beispiel hierfür ist die deutsche Dokumentation *BORDERLAND BLUES* von Gudrun Gruber aus dem Jahr 2017. Hier wird die Wüste zwischen den USA und Mexiko zu einem Schauplatz, um über die Einwanderung in die Vereinigten Staaten zu diskutieren.¹⁹⁹

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 29.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 44.

¹⁹⁵ Vgl. Marie Lampert/Rolf Wespe, *Storytelling für Journalisten*, S. 136.

¹⁹⁶ Vgl. Hanspeter Bani, *Versiert, reflektiert, der Wahrheit verpflichtet*, S. 124 f.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Torsten Schäfer, *Storytelling, Nachhaltigkeit und Umweltjournalismus*, S. 295.

¹⁹⁹ Weitere Informationen sind in der Filmkritik von Silvia Hallensleben unter <https://www.epd-film.de/filmkritiken/borderland-blues> zu finden.

3. Analyse

3.1 Forschungsgegenstand

Die Masterarbeit setzt sich zum Ziel, die Darstellungen von Migration und Flucht in dokumentarischen Formaten herauszuarbeiten und untersucht, wie davon im audiovisuellen Medium Film erzählt wird. Hierbei dienen folgenden Hypothesen (H1 und H2) als Grundlage, die durch die Analyse verifiziert oder falsifiziert werden:

H1: Dokumentarische Formate audiovisueller Medien über Migration und Flucht übertragen alternative Erzählformen aus dem Printjournalismus und erweitern diese durch filmisch narrative Mittel.

H2: Mit dem Storytelling brechen die Filme das vorherrschende Narrativ der Berichterstattung über Migration und Flucht auf.

Um dies zu untersuchen, dient eine medienästhetische Filmanalyse als Methode. Eine Filmanalyse ist eine systematische, methodisch kontrollierte und reflektierte Untersuchung eines Films.²⁰⁰ Das Ziel der Analyse ist es, die Struktur sowie die ästhetischen Mittel der Filme zu untersuchen. Dabei wird der zentralen Frage nachgegangen, welche Gestaltungsmittel welche Effekte erzielen.²⁰¹ Bei solch einer Filmanalyse wird nach Lothar Mikos der mediale Gegenstand daraufhin untersucht, wie er eine Kommunikation mit den Zuschauern eingeht. Filme sind nach ihm sogenannte Kommunikationsmedien, da der Zuschauer die Inhalte zum einen rezipiert und sie sich zum anderen aneignet.²⁰² Die folgende Analyse stützt sich auf die Begrifflichkeiten von Lothar Mikos sowie David Bordwell und Kristin Thompson.

In der vorliegenden Arbeit sollen die oben genannten Hypothesen verifiziert oder falsifiziert werden. Dafür wird in einem ersten Schritt eine inhaltliche Übersicht über den Film gegeben und aufgezeigt, wie die Gesamtstruktur des Films aussieht, wie der Plot inhaltlich aufgebaut ist und in welchem Kontext der Film erschien.

Daraufhin folgt die eigentliche Analyse des Films, die sich in zwei Teile gliedert. Es werden pro Film jeweils drei prägnante Szenen ausgewählt und analysiert. Sie stellen Kernmomente des jeweiligen Films dar, die in Beziehung zum gesamten Filmtext gesetzt werden und auch für die spätere Diskussion im vierten Kapitel wichtig sind. Die Szenen werden in einem ersten Schritt aussagekräftig beschrieben und anschließend betrachtet, welche Inhalte mit welchen filmischen Mitteln inszeniert werden. Im Anschluss folgt die Interpretation des Gezeigten und

²⁰⁰ Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 78.

²⁰¹ Vgl. Horst Schäfer, Filmsprache und Filmanalyse in der Medienpädagogik, S. 95.

²⁰² Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 22.

es wird herausgearbeitet, wie die audiovisuelle Darstellung wirkt und welche Deutungen sich daraus für den Film schließen lassen. Hierbei wird beschrieben, wie der Film von Migration und Flucht erzählt.

Die drei Filme UNCOVERED – NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL, ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM, und MY ESCAPE/MEINE FLUCHT wurden für diese Masterarbeit als paradigmatische Analysegegenstände ausgewählt, da es sich um deutsche Produktionen handelt, die sich an ein deutsches Publikum richten und nach der Zäsur 2015 veröffentlicht wurden. Die Filme wurden nach den Kriterien ausgesucht, wie sie das Thema Migration und Flucht in den Fokus ihrer filmischen Darstellung rücken und damit versuchen ein reales Bild des Geschehens zu vermitteln. Sie stehen für die aktuelle mediale Darstellung von Migration und Flucht im Dokumentarischen. Auch wenn die Filme sich nicht mit den gleichen Fluchtrouten befassen, so sind sie wertvolle Vertreter, um die Besonderheiten des filmischen Erzählens und der alternativen Erzählformen aus dem journalistischen Storytelling aufzuzeigen. Sie sind fast zur gleichen Zeit entstanden und damit wichtige Beispiele der synchronen Berichterstattung über Migration.

3.2 Selbstversuch: UNCOVERED – NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL

Die Reportage UNCOVERED – NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL wurde am 2. Januar 2019 auf dem Privatfernsehsender ProSieben erstmals ausgestrahlt und richtet sich vor allem an ein breites und junges Fernsehpublikum, da der Sender Marktführer bei den Zuschauern im Alter von 14 bis 39 Jahren ist.²⁰³ Die hier analysierte Reportage ist Teil der Serie UNCOVERED, bei welcher der Journalist Thilo Mischke verschiedene Dinge in Selbstversuchen ausprobiert. Er beschäftigt sich unter anderem mit Drogenkonsum und -schmuggel oder der deutschen Bundeswehr. Der 39-jährige Berliner wurde für die Reihe UNCOVERED im Jahr 2019 beim deutschen Fernsehpreis in der Kategorie *Bestes Infotainment* nominiert.

Bei UNCOVERED - NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL setzen sich Thilo Mischke und sein Team, das aus zwei Kameramännern besteht, zum Ziel, den Darién Gap zu durchqueren. Der 100-Kilometer-lange Regenwaldabschnitt zwischen Panama und Kolumbien trennt Süd- von Mittelamerika. Aufgrund von wilden Tieren, Drogenschmuggel und illegalen Flüchtlingsrouten gilt diese Zone als *No-go-Area*. Tausende Migranten beispielsweise aus Somalia, Kenia oder Kuba durchqueren jährlich den Darién Gap in Richtung Norden. Mit seiner Reportage ahmt Mischke die Flüchtlingsroute nach und zeigt dem Zuschauer aus seiner Sichtweise,

²⁰³ Vgl. Susanne Lang, ProSiebenSat.1 TV Deutschland wächst 2018 linear und digital.

wie es ist, durch diesen Dschungelabschnitt zu flüchten, um nach Mexiko oder in die USA zu gelangen.

Gleich zu Beginn der Reportage wird Thilo Mischke als Extrem-Reporter bezeichnet. In der Exposition wird erläutert, dass es sich beim Durchqueren des Darién Gaps um eine kräftezehrende und gefährliche Expedition handle, welche die Journalisten als erstes deutsches Fernsighteam wagen. Das Team hat sich vorgenommen in sechs Tagen eine Strecke von 50 Kilometern durch den Dschungel zurückzulegen. Ihre Route wird mit Hilfe einer Landkarte verdeutlicht. Sie erhalten für das Zurücklegen der Strecke Unterstützung von Experten und einheimischen Guides, die sie durch das unwegsame Gelände führen.

Erste Szene: Kräftezehrende Bedingungen

Eine Szene der ersten Etappe soll im Folgenden analysiert werden.²⁰⁴ In einer Nahaufnahme sieht der Zuschauer Thilo Mischke von hinten. Der Rezipient kann über seine Schulter schauen und sieht den Dschungel. „Ich habe zwar im Vorfeld für diese Expedition trainiert, aber die Bedingungen hier sind nicht mit einer Bergwanderung in Deutschland zu vergleichen“, sagt der Reporter aus dem Off. Visuell wird dem Rezipienten dann eine Totale gezeigt, wie Thilo Mischke durch den Regenwald wandert. Eine Nahaufnahme seiner Beine zeigt dreckige Schuhe auf matschigem Waldboden.

Nach einem Schnitt folgen zwei Einstellungen, die mit einer subjektiven Kamera gedreht wurden und das Geschehen aus Mischkes Blickwinkel zeigen. Zuerst läuft die Kamera durch die Blätter. In der nächsten Einstellung schaut sie sich im Wald um. Dabei ist zu hören, wie jemand schwer atmet. Der Reporter Mischke spricht danach direkt in die Kamera und betont, wie anstrengend diese Expedition sei. Die Kamera fängt seinen angestregten Gesichtsausdruck in einer Großaufnahme ein. Schweißperlen sind auf seiner Stirn zu erkennen. Die nächsten Einstellungen zeigen, wie das Fernsighteam mit den Guides durch den Dschungel geht. Die Kamera wechselt dabei zwischen Totalen- und Detailaufnahmen des nicht geebneten Wegs.

Eine weibliche Stimme aus dem Off setzt daraufhin ein. Sie berichtet, dass viele Migranten auf dieser Route unterwegs seien. Detailaufnahmen von Kleidung auf matschigem Boden verifizieren ihre Aussage. Experte Ben, ein ehemaliger britischer Soldat, der den Darién Gap gut kennt und gemeinsam mit dem Team unterwegs ist, berichtet, dass hier zuvor ein Camp von Migranten gewesen wäre und sie Gegenstände zurückließen, damit sie weniger Gewicht durch den Dschungel transportieren müssen. Weitere Detailaufnahmen von Flaschen und

²⁰⁴ Vgl. Anja Buwert (R), *Uncovered – Niemandland im Dschungel*, 00:11:26-00:13:37.

Müll werden gezeigt. Die Frauenstimme aus dem Off ordnet daraufhin das Gesagte des Experten ein und erklärt, dass in Deutschland vor allem über Migranten berichtet werde, die über das Mittelmeer nach Europa gelangen, doch auch der Darién Gap sei eine bekannte Flüchtlingsroute, die genutzt werde, um von Süd- nach Nordamerika zu gelangen. Die Kamera fährt bei diesen Ausführungen durch den Wald und nähert sich einem Baumstamm, auf dem ein Kleidungsstück liegt. In der darauffolgenden Einstellung reflektiert Thilo Mischke das Erlebte im Dschungel. Er sagt, dass, wenn er die zurückgelassene Kleidung nicht mit eigenen Augen gesehen hätte, er es sich nicht hätte vorstellen könnte, wie hier tausende Migranten den Dschungel durchqueren. Die ganze Szene wird von einer schnellen Hintergrundmusik begleitet, die mal lauter und mal leiser zu hören ist. Sie wirkt geheimnisvoll, aber auch bedrohlich und rasant.

Die oben beschriebene Szene zeigt dem Zuschauer sehr eindrücklich, wie anstrengend eine Flucht durch den Darién Gap ist. Die Detailaufnahmen der Schuhe und des Gesichts des Moderators sowie seine Statements direkt in die Kamera verstärken dieses Gefühl. Vor allem die Aufnahmen mit der subjektiven Kamera lassen den Zuschauer in die Szene eintauchen. Mit dieser Einstellung nimmt er den Blick des Reporters ein und wird damit selbst Teil des Geschehens.²⁰⁵ Dieses filmische Mittel erleichtert die Identifikation des Zuschauers mit Thilo Mischke. Sein Charakter wird nicht nur detailliert beschrieben, sondern es wird den Zuschauern auch ermöglicht, seinen Blick auf die Dinge einzunehmen. Damit können sie die Situation besser nachvollziehen.

Diese Szene verdeutlicht zudem sehr gut, dass die zwei verschiedenen Erzählinstanzen, die es in der Reportage gibt, einen wichtigen Mehrwert bieten. Thilo Mischke tritt in dieser Szene als autobiografischer Erzähler auf, der dem Zuschauer direkt seine Erlebnisse schildert. Dies stellt seine subjektive Sicht auf das Geschehen dar. Ihm wird eine Frauenstimme aus dem Off entgegen gestellt. Sie wird für den Zuschauer charakterlich nicht beschrieben und ist in der ganzen Reportage nicht zu sehen. Aus diesem Grund lässt sie sich als nüchterne Erzählerin beschreiben, die dem Rezipienten die nötigen Hintergrundinformationen zu den Eindrücken des Reporters liefert und das Gezeigte damit auf eine sachliche Ebene hebt. Dieser Gegenpol ermöglicht, dass die Reportage nicht nur das subjektive Erleben beschreibt, sondern durch Informationen ergänzt wird, die dem Zuschauer das nötige Hintergrundwissen liefern. Ihre Aussagen werden auf bildlicher Ebene zusätzlich unterstützt. So werden einzelne Kleidungsstücke gezeigt, wenn sie darüber spricht, dass hier viele Flüchtende den Dschungel durchque-

²⁰⁵ Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art, S. 216.

ren. Durch dieses multimodale Erzählen des Films baut der Zuschauer Vertrauen zur weiblichen Stimme auf und ordnet sie als glaubwürdig ein.

Die Hintergrundmusik, die während dieser Szene nie unterbrochen wird, verdeutlicht Hektik, Anstrengung und Gefahr. Sie ist extradiegetisch, das heißt sie entstammt keiner auditiven Quelle im Film, sondern wurde nachträglich hinzugefügt.²⁰⁶ Sie unterstützt die Szene gut und gibt dem Zuschauer, wenn auch mutmaßlich nur unterbewusst, ein Gefühl von Aufbruch und Abenteuer. Nach Mikos kann gesagt werden, dass die Musik hier besonders die Bewegungen des Fernseheteams hervorhebt.²⁰⁷ Die zahlreichen Detailaufnahmen von Kleidung und Müll verdeutlichen zudem Leid und das Zurücklassen von Hab und Gut. Durch diese Perspektive auf die Dinge wird vor allem ihre Bedeutung für die Handlung hervorgerufen.²⁰⁸ Sie geben dem Zuschauer einen emotionalen Wert und wecken den Eindruck, dass die Nachahmung der Flucht real und authentisch ist, da die Gegenstände dafür stehen, dass viele Migranten auf der gleichen Route unterwegs sind. Die Mischung aus Totalen und Detailaufnahmen der Kamera verdeutlichen dem Rezipienten zum einen die riesigen Dimensionen des Dschungels und den Handlungsraum des Geschehens.²⁰⁹ Zum anderen fokussiert die Kamera mit den Aufnahmen von Geröll und Matsch den schwierigen und kräftezehrenden Weg.

Im Laufe seiner Expedition trifft das Fernseheteam auf Migranten wie beispielsweise Dante aus Haiti, der die Gruppe allerdings nur kurz begleitet, da er Angst hat, mit dem Fernseheteam zu viel Aufmerksamkeit zu erzeugen, denn dieses hat keine Drehgenehmigung für den Darién Gap. So werden sie bereits am zweiten Tag vom Grenzschutz in Panama entdeckt und müssen sich bei einem Kontrollposten in der nächsten Stadt melden. Ihr Selbstversuch ist damit vorerst gescheitert. Doch vier Wochen später möchte es das Team um Thilo Mischke erneut versuchen, diesmal jedoch mit anderen Guides und auf einer anderen Route, die dem Zuschauer anhand einer Landkarte verdeutlicht wird. Sie starten diesmal vom Río Pito aus. Mit dem Fotografen Carlos Villalón haben sie einen Experten an der Seite, der bereits mehrfach den Darién Gap durchquert hat. Unterstützt werden sie zudem durch einheimische des Stammes der Kuna, die in dieser Region leben. Auf ihrem Weg treffen sie auf mehrere Migranten aus Kamerun und Bangladesch. Sie erzählen dem Fernseheteam ihre Geschichte und die Gründe für ihre Flucht.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 480.

²⁰⁷ Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 241.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 198.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 195.

Zweite Szene: Selbstversuch unter anderen Bedingungen

Die nächste Szene beschreibt die Erfahrungen eindrücklich, die Thilo Mischke während seines Selbstversuchs macht.²¹⁰ Zunächst ist der Reporter in einer Totalen zu sehen, wie er durch einen Fluss mit sehr hohem Wasserstand läuft. Mischke berichtet aus dem Off, dass der Weg selbst mit seinen professionellen Wanderstiefeln eine Qual sei und er sich frage, wie es wohl für die Flüchtenden sei. Die nächsten beiden Einstellungen zeigen zwei Totalen der Gruppe, die gerade eine Rast am Rande des Flusses einlegt. Mischke geht zu einer Kamerunerin, die ihm ihr Bein zeigt. Nach einem Schnitt sieht der Rezipient eine Detailaufnahme ihres Schienbeins mit einer großen Narbe. Mischke teilt mit den Flüchtenden eine Creme aus seiner Reiseapotheke. Er erklärt dem Zuschauer aus dem Off, dass ein ganzes Dorf für die Reise der Gruppe zusammengelegt habe und darauf hoffe, dass sie die Daheimgebliebenen mit Jobs in Nordamerika unterstützen. Die Hintergrundmusik ist sehr langsam und leise. Sie wirkt fließend wie der Fluss. Im anschließend gezeigten Interview fragt Mischke bei Chris aus Kamerun nach, wie es für ihn war, sein Heimatland zu verlassen. Die Fragen werden dabei in einer halbtotalen Kameraeinstellung gezeigt, die die beiden am Fluss sitzend einfängt. Die Antworten von Chris zeigt die Kamera in einer Großaufnahme seines Gesichts. Er erzählt, dass er Kamerun mit großer Freude verlassen habe und seine Familie froh sei, dass er ein besseres Leben haben könne. Das Land sei sehr instabil und mit Kriegen und Kämpfen sei es auch lebensbedrohlich. Ihn motiviere es, es durch den Darién Gap zu schaffen, wo andere sich die Beine gebrochen haben oder sogar gestorben seien. Ihnen selbst gehe es gut und er wolle es durchziehen. Die Einstellungen wechseln immer wieder von einer Halbtotalen zu einer Großaufnahme, je nachdem, ob Fragen gestellt oder diese beantwortet werden. Auffallend ist hier, dass während des Interviews keine Musik im Hintergrund zu hören ist.

An dieser Szene kann gut gezeigt werden, dass Mischke für seinen Selbstversuch nicht die gleichen Bedingungen hat wie die Flüchtenden. Er ist mit gutem Material wie Wanderstiefeln ausgestattet, wohingegen die Migranten nur Gummistiefel besitzen. Er muss nicht allein durch den Darién Gap gehen, sondern hat Guides, die ihm den Weg zeigen. Die Flüchtenden hingegen riskieren ihr Leben, um aus dem Dschungel zu kommen. Auch wenn der Reporter dies selbst an dieser Stelle reflektiert, so wird dem Zuschauer hier besonders bewusst gemacht, dass es sich nur um eine Nachahmung einer Flucht handelt. Für Mischke ist die Expedition durch den Dschungel fast schon ein Abenteuer. Für die Flüchtenden ist es allerdings harte Realität und der einzige Ausweg, um ein besseres Leben führen zu können – dafür ris-

²¹⁰ Vgl. Anja Buwert (R), Uncovered – Niemandland im Dschungel, 00:38:04-00:39:55.

kieren sie dieses sogar. Diese Tatsache wird nicht nur durch die Detailaufnahme der Narbe verdeutlicht, sondern auch im Interview mit dem Kameruner Chris. Die Flüchtenden dienen Mischke nach Bordwell und Thompson als „reliable sources of information“²¹¹. Nur sie können in der Reportage über das tatsächliche Erleben einer Flucht berichten. Deshalb lässt sich sagen, dass Mischke hier die Rolle eines investigativen Erzählers einnimmt, denn authentische Informationen zum tatsächlichen Fluchtgeschehen und dem Gefühl, seine Heimat zu verlassen, erhält er nur durch Interviews mit Flüchtenden wie Chris.

Darüber hinaus ist es wichtig, anzumerken, dass in dieser Szene ein Interview genutzt wird, um eine Rückblende hinzuzufügen. Chris erzählt von der Situation in Kamerun vor seiner Flucht. Dies wird unterstützt durch Großaufnahmen seines Gesichts. Dadurch liegt der Fokus auf seiner Mimik und der Zuschauer kann unmittelbar an seinen Emotionen teilhaben.²¹² Durch das Auslassen der Musik während des Interviews kann sich der Rezipient komplett auf das Gesagte von Chris konzentrieren und ihm dabei direkt ins Gesicht schauen.

Dritte Szene: Appell an den Zuschauer – „Wir müssen hilfsbereit sein“

Das Fernseheteam sowie die Migranten aus Kamerun und Bangladesch schaffen es durch den Darién Gap. Während das Fernseheteam erleichtert ist, geht es für die Migranten weiter. Sie haben ihr Ziel noch lange nicht erreicht.

Thilo Mischke reflektiert seinen Selbstversuch in der letzten Szene des Films, die nun analysiert wird.²¹³ Zunächst sieht der Rezipient in Nahaufnahmen, wie sich der Reporter von seinen einheimischen Guides verabschiedet. Er wirkt erleichtert und fröhlich. In Detailaufnahmen ist zudem das Händeschütteln zwischen den Kuna und dem Fernseheteam zu sehen. Mischke betont aus dem Off, dass vor den Flüchtenden noch ein weiter Weg liege. Daraufhin ist er in einer Großaufnahme zu sehen. Er steht der Kamera frontal gegenüber und spricht den Zuschauer direkt an: „Was wir aus diesem Urwald lernen: Es spielt eigentlich keine Rolle, ob die Flüchtlinge übers Mittelmeer kommen oder ob die Flüchtlinge durch den Darién Gap gehen.“ Dann werden Aufnahmen mit den Begegnungen der Flüchtenden aus Haiti, Kamerun und Bangladesch gezeigt. Aus dem Off spricht die Stimme des Reporters weiter: „Beides ist wahnsinnig gefährlich und beides nehmen Menschen in Kauf, damit sie ihre eigene Haut und ihr eigenes Leben retten können für eine bessere Zukunft.“ Der Reporter ist nun wieder vor der Kamera zu sehen. Er appelliert an den Zuschauer: „Man kann Angst haben vor Flüchtlingen.“ Es werden Fotos der Geflüchteten aus Kamerun und Bangladesch eingeblendet. Misch-

²¹¹ David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art, S. 349.

²¹² Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 197 f.

²¹³ Vgl. Anja Buwert (R), Uncovered – Niemandland im Dschungel, 00:47:55-00:48:49.

ke spricht aus dem Off weiter: „Man kann Angst haben vor Fremden. Das ist okay. Aber wir müssen hilfsbereit sein. So sind wir Menschen.“ Dann ist er wieder direkt zu sehen und sagt in die Kamera: „Und wir sollten uns nicht verleiten lassen dazu, dass wir nicht helfen, weil wir denken, uns wird was weggenommen.“

Die Szene ist mit einer einheitlichen, langsamen, elektronischen Hintergrundmusik unterlegt, die mit Klanggeräuschen in regelmäßigen Abständen versetzt ist.

Dieser Ausschnitt stellt den Abschluss der Reportage dar und wurde ausgewählt, da der Reporter seinen Selbstversuch zusammenfassend reflektiert. Hier schwingt allerdings nicht nur Erleichterung mit, dass es das Reporterteam durch den Darién Gap geschafft hat, sondern auch ein Appell an den Zuschauer. Mischke macht besonders durch seine direkte Ansprache in die Kamera deutlich, dass die deutschen Rezipienten keine Angst haben müssen vor fremden Flüchtenden. Die Naheinstellung zeigt ihn vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers und hebt damit seine Gestik und Mimik hervor, die den Appell visuell bekräftigen.²¹⁴ Zudem wird durch die Aufnahmen der Begegnungen im Dschungel, die zwischen seine Aussage geschnitten sind, verdeutlicht, dass hinter jedem Flüchtenden ein Schicksal steckt und sie eine gefährliche Reise auf sich nehmen, um in einem anderen Land eine stabile Zukunft zu haben. Durch diese direkte Ansprache an die Zuschauer zum Ende seines Aufrufs, die in einer Großaufnahme gezeigt wird, durchbricht der Reporter die vierte Wand und die Rezipienten fühlen sich noch persönlicher angesprochen. Da sie dank Mischke nachempfinden können, wie es ist durch den Darién Gap zu flüchten, können sie auch seinen Appell gut nachempfinden und deshalb auch seine Meinung in ihren Alltag übertragen. Die Zielgruppe des Senders lässt darauf schließen, dass vor allem ein junges Publikum diese Sendung rezipiert und sich bereits für die Reihe UNCOVERED interessieren. Ihnen bietet die Reportage und insbesondere Mischkes Aussagen am Schluss eine eventuell neue Sichtweise auf das Thema Migration und Flucht. Die Stimmung wird durch die leise Musik unterstützt, die durch die Klangelemente pointierend wirkt. Mit dem moralischen Appell Mischkes direkt an den Zuschauer endet die Reportage. Abschließend werden schwarz-weiß Aufnahmen des Fotografen Carlos Villalón gezeigt.

Zusammenfassung: Selbstversuch unter anderen Bedingungen

Wie in Kapitel 2.3.1 bereits beschrieben, ist eine Reportage durch einen subjektiven Reporter gekennzeichnet. Bei dem für diese vorliegende Arbeit ausgewählten Film wird allerdings die Reporterfigur noch weiter subjektiviert. Thilo Mischke ist der Hauptakteur. Deshalb ist hier

²¹⁴ Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 197.

nach Kellermann ein Single-Protagonist in der Handlung festzustellen. Er berichtet nicht nur von Geschehnissen, die er im Darién Gap erlebt, sondern begibt sich selbst in die Rolle eines Flüchtenden, um zu berichten, wie er die Flucht durch den südamerikanischen Dschungel erlebt. Aus diesem Grund kann gesagt werden, dass hier die alternative Erzählform des Selbstversuchs genutzt wird. Immer wieder reflektiert Mischke seine Erfahrungen und betont, wie anstrengend diese Expedition sei. Die ganze Geschichte stellt sich als eine Art Abenteuer dar. Keiner weiß zu Beginn, was zu erwarten ist. Die Situation wird als gefährlich und der Dschungel als bedrohlich dargestellt. Der Autor wird für den Zuschauer zum Helden, denn Mischke erlebt etwas für ihn, was er ansonsten nicht sehen würde. Mischke begibt sich in Gefahr, um dem Rezipienten möglichst detailliert und authentisch die Erlebnisse, die zahlreiche Migranten im Darién Gap haben, vor den Fernseher im heimischen Wohnzimmer zu vermitteln. Das ist der große Vorteil des Selbstversuchs: Der Autor, der gleichzeitig als Protagonist auftritt, nimmt den Rezipienten auf seiner Reise hautnah mit.²¹⁵

Doch wie in der zweiten Szene bereits beschreiben, findet der Selbstversuch unter anderen Bedingungen statt. Für die Flüchtenden ist es kein Abenteuer und ihre Reise endet auch nicht am Ende des Darién Gaps, sondern geht weiter. Sie haben weder Guides, noch eine professionelle Ausrüstung. An dieser Stelle muss ebenso ergänzend gesagt werden, dass sich im Fernsehen kaum dokumentarische Filme finden lassen, die einen solchen Selbstversuch wagen. Es muss moralisch argumentiert werden, dass eben nicht der Charakter eines Abenteurers vermittelt werden soll, sondern die Gefahr, die die Flüchtenden auf sich nehmen. Ein solcher Selbstversuch ist also nicht repräsentativ für die Situation einer Flucht durch den Darién Gap, doch er ermöglicht den Rezipienten einen anderen Blick auf das Thema Migration und Flucht. Sie werden direkter adressiert als beispielsweise in einem journalistischen Text oder in einem Dokumentarfilm, in dem Geflüchtete die Hauptrolle spielen. Mit dem Reporter Thilo Mischke können sich die Rezipienten relativ einfach identifizieren, da er aus dem gleichen Kulturkreis stammt und auch im gleichen Alter ist wie das junge ProSieben-Publikum. Es kann deshalb gesagt werden, dass die Zuschauer sich durch das Rezipieren eines solchen Selbstversuchs fühlen, als hätten sie dies alles selbst erlebt. Sie können die Situation dadurch besser nachempfinden und sich in die Flüchtenden einfacher hineinversetzen. Es wird die Aussage suggeriert, dass er den Selbstversuch unternommen habe, damit die anderen es nicht machen müssen. Eine Flucht wird dadurch erlebbar gemacht. Der Mehrwert liegt damit ganz klar im Erleben einer Fluchtsituation aus Sicht eines Westeuropäers, der den Zuschauern so authentisch

²¹⁵ Vgl. Heike Janßen/Torsten Schäfer, Storytelling, S. 23.

wie möglich vermittelt, wie es sich anfühlen könnte zu flüchten. Dies wird vor allem durch die vielen Nahaufnahmen seines Gesichts, die Verwendung einer subjektiven Kamera und die direkte Ansprache an die Zuschauer unterstützt. Der moralische Appell zum Schluss der Reportage soll den Zuschauer zum Nachdenken anregen und nachhaltig etwas in seiner Sichtweise verändern.

3.3 Heldengeschichte: ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM

ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM ist ein Dokumentarfilm von Jakob Preuss, der den Migranten Paul Nkamani auf seiner Flucht von Kamerun nach Deutschland begleitet. Der Film wurde 2017 beim 38. Filmfestival Max Ophüls Preis zum ersten Mal gezeigt. Ein breites und interessiertes Publikum konnte sich das Werk im ZDF in der Themenreihe *Auf der Flucht. 4 Filme über eine Welt in Bewegung* im Juni 2018 ansehen. Hier wurde ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM als einziger Dokumentarfilm gezeigt.²¹⁶ Der Film erhielt unter anderem die Auszeichnung als *Bester Dokumentarfilm* beim 35. Bergamo Film Meeting 2017.²¹⁷

In Form eines filmischen Tagebuchs erzählt der Filmemacher Jakob Preuss die Geschichte, wie er Paul in Marokko begegnet und ihm weiter auf seinem Weg durch Spanien und Frankreich bis nach Berlin folgt. Von Tag 1, der Begegnung im Camp bis zu Tag 979 begleitet der Zuschauer die Geschichte von Paul und Jakob Preuss über knapp drei Jahre hinweg. Paul migriert aus Armut und Diskriminierung wegen seiner Stammeszugehörigkeit.²¹⁸ Er ist nach der Genfer Flüchtlingskonvention kein Flüchtender, sondern ein Migrant, der aus ökonomischen Gründen flüchtet. Der Film stellt neben der Flucht des Kameruners auch die Entwicklung der Freundschaft zwischen Paul und Jakob Preuss in den Vordergrund. Darüber hinaus werden zusätzliche Perspektiven auf das Thema gelegt. Neben Pauls Geschichte spricht Preuss mit einem Polizeipressesprecher, der in der spanischen Exklave Melilla arbeitet, schaut sich die Rettungsmission eines portugiesischen Patrouillenboots auf dem Mittelmeer an und ist Teil einer Schleierfahndung der deutschen Autobahnpolizei.

Der Film beginnt mit der Begegnung des Filmemachers Jakob Preuss und Paul Nkamani in einem Wald bei Nado, einer Stadt im Norden Marokkos in der Nähe von Melilla. Von hier aus versuchen viele afrikanische Migranten auf europäischen Boden zu gelangen.²¹⁹ Nachdem

²¹⁶ Vgl. Cordelia Gramm, *Auf der Flucht*.

²¹⁷ Vgl. ebd.

²¹⁸ Vgl. Oliver Kaefer, *Gegen das Abstumpfen*.

²¹⁹ Vgl. Friederike Heinz, *Flucht in den Norden*, S. 107.

Paul über seine aktuelle Situation in Nordafrika berichtet, erzählt er von seinen Erlebnisse vor dieser Zeit.

Erste Szene: Langer und gefährlicher Weg bis nach Nordafrika

In dieser Szene²²⁰ beschreibt Paul auf Französisch aus dem Off selbst seine Flucht durch Afrika. Der Zuschauer sieht ihn zunächst in einer Großaufnahme und hört Kinderlachen und dezente Gitarrenklänge aus dem Off. Paul fährt sich nachdenklich mit seiner Hand über das Gesicht. Seine Stimme beginnt aus dem Off langsam und ruhig zu erzählen. Die Musik wird lauter und durch Trommelgeräusche ergänzt. Nach wenigen Sekunden ist eine grafisch dargestellte Landkarte von Afrika zu sehen. Der Blick des Zuschauers wird durch einen Zoom auf das Heimatdorf von Paul gelenkt. In der Nähe von Douala startete seine Flucht vor knapp drei Jahren. Anhand einer roten Linie folgt der Rezipient Pauls Route immer weiter in Richtung Norden.

Plötzlich ist ein Bremsgeräusch im Hintergrund zu hören und der Zuschauer sieht eine Zeichnung eines vollbesetzten weißen Lieferwagens. Paul erzählt, wie sie an Kontrollstellen ausgenommen wurden. Sobald wieder die Landkarte zu sehen ist, läuft die Route in einer roten Linie weiter nach Norden. Die Gruppe entscheidet sich, den Weg durch Algerien zu nehmen, um der gefürchteten libyschen Miliz zu entgehen. Im Hintergrund sind Ziegengeräusche zu hören und der Zuschauer bekommt ein Foto zu sehen. Paul ist mit einem weißen Kreis umrandet, damit er gleich zu erkennen ist. Er ist dort mit sechs weiteren Männern abgebildet. Sie befinden sich nun in der Wüste. Auf einem weiteren Foto sind zwei Autowracks im Sand zu erkennen. Die karge Landschaft wirkt trostlos und unendlich weit. Im Hintergrund ist ein Sandsturm zu hören. Während der darauffolgenden Fotomontage, auf der sieben Männer abgebildet sind, die vor einem Bus stehen, erzählt Paul, dass sie Glück hatten und niemanden aus ihrer Gruppe in der Wüste verloren haben.

Der Zuschauer sieht daraufhin wieder die gezeichnete Landkarte. Paul befindet sich an der nordafrikanischen Küste und hat kein Geld mehr. Eine Zeichnung zeigt ihn mit einem großen Sack auf den Schultern. Er erzählt, dass er Geld für die Überfahrt verdient habe. Der Zuschauer hört neben seiner Stimme aus dem Off auch das Geräusch von aufeinander klopfenden Steinen und Menschengemurmel. Paul berichtet, wie er nachts 33 Kilometer zu Fuß durch die Wüste lief, um nicht von den marokkanischen Grenzsoldaten entdeckt zu werden. Hierbei sieht der Zuschauer zuerst nur einen schwarzen Bildschirm und danach eine dunkle Zeich-

²²⁰ Vgl. Jakob Preuss (R), Als Paul über das Meer kam, 00:17:38-00:19:55.

nung, die Paul und weitere Menschen nachts in der Wüste abbildet. Zum Ende der Szene zeigt die letzte Zeichnung das Camp in Marokko. Hier ist Paul nun schon seit drei Monaten.

In der oben beschriebenen Szene übernimmt Paul die Rolle des Erzählers von Jakob Preuss. Damit berichtet in dieser Szene ein Protagonisten-Erzähler. Paul spricht als Hauptfigur über sich selbst in der Ich-Form und präsentiert den Rezipienten seine Innensicht. Zu Beginn der Szene sieht der Zuschauer das reale Bild von Paul in einer Großaufnahme, wodurch seine Mimik deutlich wird.²²¹ Der Protagonist wirkt angespannt und erschöpft. Durch langsame Musik wird der Zuschauer in die grafisch gestaltete Rückblende eingeführt und bekommt die Ereignisse seiner Flucht von Kamerun nach Marokko direkt durch Pauls *Voice Over*²²² vermittelt. Es sind nun allerdings keine real aufgenommenen Bilder mehr zu sehen, sondern nur noch gezeichnete Karten oder Fotomontagen. Da die statischen Bilder sehr lange zu sehen sind und es somit nur wenige visuelle Bildreize gibt, die den Rezipienten ablenken könnten, wirkt Pauls Stimme aus dem Off noch eindringlicher. Durch diese persönliche Vortragsart der Geschichte kann sich der Zuschauer noch mehr auf die Situation einlassen und sich in die Lage von Paul hineinversetzen. Ergänzt wird die auditive Ebene neben der Erzählerstimme durch zahlreiche Hintergrundgeräusche, wie beispielsweise die Geräusche eines Sandsturms in der Wüste oder die aufeinander klopfenden Steine bei Pauls Arbeit in Marokko. Diese Töne sind diegetisch, da ihre Quelle im Bild zu sehen ist und diese somit Teil der erzählten Welt sind.²²³ Damit wirken die Bilder realer und die Rezipienten können Pauls Situation besser nachempfinden.

Um Emotionen und Identifikation beim Zuschauer zu wecken, nutzt der Film zusätzlich zahlreiche visuelle Elemente. Da es aus der Zeit vor dem Kennenlernen des Protagonisten Pauls und des Filmemachers keine Bilder gibt, bedient sich Preuss an persönlichen Fotografien, Zeichnungen und einer dynamischen gezeichneten Landkarte, die den Weg des Protagonisten grafisch nachstellt. Dem Zuschauer wird durch die nach Norden wandernde rote Linie der lange und gefährliche Weg verdeutlicht. Diese Landkarte dient dem Rezipienten zusätzlich zur geografischen Orientierung und kann die Dimension der Flucht durch dieses einfache grafische Stilmittel gut darstellen. Zudem wird durch die Fotomontage, die Zeichnungen und die bearbeitete Landkarte der Tagebuchcharakter des Films unterstützt. Diese Szene wirkt wie ein persönliches Gespräch mit Paul, der aus einer Art Fotoalbum oder Tagebuch vorliest.

²²¹ Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 198.

²²² Bei einem *Voice Over* spricht die Stimme einer Figur aus dem Off über die gezeigten Bilder. Er informiert die Rezipienten aus seiner Sicht über das Gezeigte. Vgl. ebd., S. 238.

²²³ Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art, S. 478.

Diese intermediale Kombination aus verschiedenen visuellen Darstellungen und auditiven Elementen verleiht der Szene eine gute Struktur und ermöglicht dem Zuschauer, sich mit der Situation und somit auch mit dem Protagonisten zu identifizieren. Die Szene wurde für diese Arbeit ausgewählt, da sie eine Besonderheit auf narrativer Ebene darstellt. Die Heldengeschichte dreht sich um den geflüchteten Paul, doch normalerweise berichtet der Filmemacher selbst als expressiver Erzähler über ihn und zeigt dem Zuschauer aus seiner Sicht die Begegnung. Dadurch entsteht eine gewisse Distanz und Neutralität zum Geschehen. Sobald Paul aber selbst die Rolle des Protagonisten-Erzählers aus dem Off übernimmt, wie hier in dieser Szene, wird seine Geschichte noch persönlicher, näher und emotionaler. Durch diesen Erzählerwechsel entsteht auch der Vorteil, den eine Heldengeschichte mit sich bringt: Es wird ein individuelles Schicksal mit all seinen Erlebnissen in den Vordergrund gerückt. An die Stelle von anonymen Zahlen, Daten und Fakten, die in den Nachrichten zu finden sind, rücken nun persönliche Erfahrungen. Der Zuschauer kann mit Paul mitfühlen, der erleichtert ist, dass die ganze Gruppe die Reise durch die Wüste überlebt hat und nun bereit ist nach Europa weiter zu ziehen. Auch wenn es keine originalen Filmaufnahmen von der Flucht aus Kamerun nach Marokko gibt, so können die grafischen Elemente ein realitätsnahes Bild darstellen.

Im weiteren Verlauf der Geschichte betont Paul immer wieder, dass er jederzeit zur Flucht nach Europa bereit sei. An Tag 12 der Begegnung versucht Paul erstmals nach Europa zu gelangen. Seine Überfahrt scheitert allerdings an den marokkanischen Grenzpolizisten. An Tag 17 ist er wieder zurück im Camp und berichtet Preuss, dass er für sich keine Zukunft in Afrika sehe. Er hat weder eine Arbeit, noch eine Frau oder Kinder. Seinen Vater hat er schon früh verloren, da die Familie kein Geld für die nötigen Medikamente hatte. Seine Mutter lebt noch in Kamerun.²²⁴

Zweite Szene: Gefährliche Überfahrt

Paul versucht erneut nach Europa zu gelangen. Ob sein zweiter Versuch erfolgreich ist, wird im nächsten analysierten Ausschnitt gezeigt. In dieser Szene²²⁵ bekommt der Zuschauer zum ersten Mal den Filmemacher Jakob Preuss zu sehen. Allerdings ist er als Comicfigur gezeichnet. Aus dem Off berichtet er darüber, dass er Paul nicht erreichen kann und die Menschen aus dem Camp befürchten, dass etwas Schlimmes passiert sei. Paul habe sich auf den Weg nach Spanien gemacht und sich bisher nicht gemeldet. Der Zuschauer sieht dann über die Schulter der Comicfigur hinweg, wie sich Preuss im Internet informiert und auf einen Beitrag

²²⁴ Vgl. Jakob Preuss (R), Als Paul über das Meer kam, 00:22:19-00:29:59.

²²⁵ Vgl. ebd., 00:35:44-00:38:15.

der spanischen Tageszeitung El País stößt. Das gezeichnete rote Rettungsboot auf dem Computerbildschirm wird durch einen *Match-Cut* zu einem realen Boot, das an einem Hafen angelegt. Preuss bindet den spanischen Nachrichtenbeitrag²²⁶ in seine Geschichte ein. Hier berichtet die Reporterin, dass das gezeigte Rettungsboot 29 Überlebende an Land bringe, die versucht hätten von Nador in Afrika über das Mittelmeer nach Almería in Spanien zu flüchten. Ihnen sei jedoch der Treibstoff ausgegangen. Es scheint so, als würde Preuss den kompletten Nachrichtenbeitrag einblenden. Sobald Paul jedoch zu sehen ist, bricht die Nachrichtenstimme ab und es ertönt eine melancholische Musik, die durch Geigen geprägt ist. Auf eine halbtotale Einstellung des Rettungsboots folgt ein Schnitt und Paul und seine zitternden Hände sind in einer Nahaufnahme zu sehen. Sein Gesicht sieht verängstigt und geschwächt aus. Sobald die Migranten an Land sind, werden sie verhaftet und von der Polizei in Bussen weggeführt. Auch Paul wird gezeigt, wie er in Handschellen weggebracht wird. Es sind aus dem Off nur noch Musik und die Autogeräusche zu hören. Danach folgt eine Blende ins Schwarze. Diese Szene ist eine wichtige Stelle im Film, da sie für den Wechsel in der Erzählperspektive von Jakob Preuss steht. Er wandelt sich im Gezeigten von einem expressiven Erzähler zu einem Reporter- oder sogar zum autobiografischen Erzähler. Der Filmemacher ist nun für die Zuschauer erstmals im Bild sichtbar und damit als Person identifizierbar. Auch wenn er sich selbst nur als Comicfigur darstellt, so kann sich der Rezipient trotzdem ein besseres Bild von ihm machen.

Auf das gezeichnete Rettungsboot, das auf dem Laptopbildschirm zu sehen ist, wird das echte Boot in der Fahrtbewegung geschnitten. Durch diesen *Match-Cut* werden zwei verschiedene Bilder, die aber die gleiche Aktion zeigen, in Bezug zueinander gesetzt wodurch eine Kontinuität des Gezeigten dargestellt wird.²²⁷ Zudem wird damit eine enge Verbindung zwischen den gezeichneten Bildern und den realen Aufnahmen aus dem Hafen hergestellt. Der daraufhin gezeigte Nachrichtenbeitrag ist ein intertextueller Bezug, der die Authentizität der Geschichte Pauls verdeutlicht. Nicht nur Preuss berichtet über ihn, sondern auch die spanischen Medien. Dies ist ein weiteres Merkmal dafür, dass die Geschichte von Paul real ist. Doch der Beitrag mit neuer Erzählerstimme macht nur den Anschein, als wäre er tatsächlich so in den spanischen Medien gezeigt worden. Der Originalbeitrag ist anders geschnitten. Der Filmemacher Preuss setzt die Bilder neu zusammen und verschiebt die Tonspur. Im Originalbeitrag ist Paul mit seinen zitternden Händen bereits nach 19 Sekunden zu sehen. Preuss zeigt allerdings erst die anderen Geflüchteten, wie sie von Bord gehen und setzt dann den Fokus auf Paul.

²²⁶ Vgl. José María Jiménez Gálvez, „¡Qué haces si se te mueren tus hijos!“.

²²⁷ Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art*, S. 479.

Zunächst zeigt er Paul in einer Halbtotale auf dem Boot und nimmt dann ein Bild vom Anfang des Originalbeitrags, in dem Paul in einer Nahaufnahme zu sehen ist. Der nächste Schnitt zeigt ihn wieder in einer Halbtotale. Dadurch sieht es für den Zuschauer so aus, als würde der Beitrag auf Paul zoomen. Durch die Nahaufnahme rücken seine zitternden Hände deutlicher in den Fokus. Verstärkt wird seine Körperhaltung durch die einsetzende extradiegetische Hintergrundmusik. Sobald Paul zu sehen ist, verstummt die Stimme der Nachrichtensprecherin und Preuss lässt die Bilder von Paul, wie er von Bord geht und später verhaftet wird, auf den Zuschauer kommentarlos wirken. Das Zusammenspiel von Musik und den aussagekräftigen Bildern mit Pauls zitternden Händen wirkt sehr emotionalisierend. Die melancholische Musik unterstützt die dramatische Situation sehr gut und verdeutlicht dem Zuschauer damit, wie gefährlich die Überfahrt von Afrika nach Europa ist.

Die Szene zeigt außerdem, wie die Geflüchteten von der Fahrt gezeichnet sind und Angst haben. Es kommt keine Freude auf, als sie europäischen Boden betreten. Ganz im Gegenteil: Die Hoffnung, die Paul noch in Marokko auf ein besseres Leben hatte, endet mit einer Festnahme gleich im Hafen von Almería. Durch die extradiegetische und melancholische Musikuntermalung und die Neuzusammensetzung des Nachrichtenbeitrags ist Preuss kein expressiver-Erzähler mehr, der sich zurückhält und das Geschehen beobachtet, sondern wird in dieser Szene zum aktiven Reporter-Erzähler oder sogar teilweise zum autobiografischen Erzähler mit kommentierender Funktion. Dies lässt sich auch daran feststellen, dass er zum ersten Mal für den Zuschauer sichtbar wird. Anhand der Machart des Films ist gut zu sehen, dass er nun aktiv ins Geschehen eingreift. Durch mehr Nahaufnahmen und emotionalisierende Musik ist er als Erzähler für den Zuschauer deutlich erkennbar. Auch als Figur tritt er nun aktiv in Pauls Leben. Deshalb kann gesagt werden, dass diese Szene ein Wendepunkt im Verhältnis von Paul und Jakob Preuss darstellt. Preuss hilft Paul nun auf seinem weiteren Weg. Der Filmemacher ist nach dieser Szene in seiner Haltung gegenüber Paul, aber auch in seiner Rolle als Erzähler, nicht mehr in einer distanzierten und beobachtenden Position, sondern in das Geschehen involviert. Er fragt sich selbst, ob es diese Dramatik der Überlebenden in Rettungsboten gebraucht habe und gibt zu, dass die Bilder von Pauls Angst und Schwäche seine Haltung ihm gegenüber veränderte.²²⁸

Die Zuschauer erleben nun, wie der Filmemacher den Kameruner von seinem Gefängnis in Spanien über Paris bis nach Berlin begleitet. Dabei greift er immer wieder aktiv ins Geschehen ein. Er organisiert beispielsweise eine Unterkunft für Paul bei einer Bekannten in Paris

²²⁸ Vgl. Jakob Preuss (R), Als Paul über das Meer kam, 00:39:37-00:39:41.

und fährt ihn von Frankfurt nach Berlin mit seinem eigenen Auto. Preuss ist sich seiner Verantwortung bewusst und schildert aus dem Off: „Eine Sache ist es, Pauls Weg zu dokumentieren, seine Zukunft zu organisieren eine ganz andere.“²²⁹

Dritte Szene: Allein nach Eisenhüttenstadt

Um zu demonstrieren, wie schwierig es jedoch für Migranten ist, sich eigenständig in einem fremden Land zurechtzufinden, ist die folgende Szene aussagekräftig.²³⁰ Preuss hat sich vorgenommen Paul in der folgenden Situation nicht zu helfen. Nach der Einblendung *Tag 150: Auchdalang?* sieht der Zuschauer den Migranten zunächst in einer Großaufnahme, wie er angespannt in der Asylaufnahmestelle sitzt. Von hier aus soll er auf eine Unterkunft verteilt werden. In mehreren Detailaufnahmen ist zu sehen, wie Pauls Fingerabdrücke genommen werden. Außerdem wird gezeigt, wie eine Frau ihm den Weg mit öffentlichen Verkehrsmitteln nach Eisenhüttenstadt erklärt. Er bekommt ein Zugticket ausgehändigt, dieses ist allerdings nur in Berlin gültig. Als Paul mit seinem Hab und Gut auf der Straße steht, ist zu hören, wie Preuss hinter der Kamera fragt, ob es in Ordnung sei, wenn er Paul heute nicht helfe. Dieser antwortet mit der Frage, ob es da entlang gehe. Zu sehen ist dies in einer Totalaufnahme. Paul muss sich bei mehreren Personen durchfragen, gelangt dann aber zum Berliner Hauptbahnhof und von dort aus mit der S-Bahn nach Eisenhüttenstadt. An dieser Stelle wird erneut eine gezeichnete Landkarte eingeblendet, die zunächst den Weg von Berlin nach Eisenhüttenstadt aufzeigt. Doch aus der Landkarte wird immer weiter herausgezoomt, damit dem Zuschauer die gesamte Route von Paul aus Kamerun bis nach Europa anhand der eingezeichneten roten Linie gezeigt wird. Im Hintergrund ist dabei die Bahnansage zu hören: „Nächster Halt: Eisenhüttenstadt. Diese Zugfahrt endet dort.“ Doch Pauls Reise ist noch nicht vorbei. Am Bahnhof in Eisenhüttenstadt muss er mit dem Bus weiter zur Unterkunft. Ihm fehlt allerdings das Geld für das Busticket. Einen Euro müsste er bezahlen. Er hat jedoch kein Geld und ist auf die Hilfe anderer angewiesen. Fragend dreht er sich zum Filmemacher um und sagt: „Man zahlt.“ Doch weder Preuss, noch die Passanten helfen Paul und so fährt der Bus ohne ihn weg. Der Zuschauer erlebt dies in einer Totalen.

In dieser Sequenz tritt Preuss als Erzähler wieder zurück in den Hintergrund und Paul muss an diesem Tag allein von Berlin nach Eisenhüttenstadt gelangen. Als nüchterner Erzähler übernimmt die Kamera die Rolle des Beobachters. Sie zeigt zu Beginn der Szene noch Nah- und Großaufnahmen von Paul, doch sobald er auf der Straße auf sich allein gestellt ist, werden

²²⁹ Ebd., 00:57:51-00:57:56.

²³⁰ Vgl. ebd., 1:20:45 bis 1:27:00.

fast nur noch totale Einstellungen gezeigt. Dadurch entsteht eine große Distanz zwischen Paul und den Zuschauern. Durch diese nüchterne Erzählerposition macht Preuss darauf aufmerksam, wie schwierig es für die Migranten ist, sich in einem fremden Land mit fremder Sprache zurechtzufinden. Die Zuschauer sehen durch die langstehenden Aufnahmen, was Paul auf seinem Weg zum Bahnhof und schließlich an der Bushaltestelle für Hürden zu meistern hat. Preuss verdeutlicht zudem mit der grafischen Landkarte, welchen Weg Paul bereits zurückgelegt hat, um es nun auf seinem letzten Stück nach Eisenhüttenstadt so schwer zu haben. Besonders die Bahnansage aus dem Off, die bei dem Zoom gezeigt wird, verdeutlicht, dass Paul mit der Endstation Eisenhüttenstadt nun fast schon das Ziel seiner langen Reise erreicht hat. Die Szene ist auch wichtig für den dramaturgischen Aufbau der Geschichte. Genau dann, wenn Preuss genug Nähe zwischen Zuschauer und Paul aufgebaut hat, nimmt er eine distanzierte Rolle ein und macht damit auf die Hilflosigkeit der Migranten aufmerksam. Wie im theoretischen Teil bereits beschrieben, spitzt sich im filmischen Erzählen der Konflikt erst gegen Ende des Films zu. Diese Szene kann als letzter Konflikt gedeutet werden, bevor Preuss es Paul ermöglicht, bei seinen Eltern in Berlin-Wilmersdorf unterzukommen.

Im Abspann erfährt der Zuschauer, dass Paul in einem Seniorenpflegeheim arbeitet und keine Sozialhilfe mehr bezieht, sein Antrag auf Asyl wurde jedoch 979 Tage nach der Begegnung mit Preuss abgelehnt.

Zusammenfassung: Eine Heldengeschichte mit Hindernissen

Der Film ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM setzt den Fokus auf den Protagonisten Paul und stellt sein Einzelschicksal in mehreren kleinen Sequenzen dem Apparat der Europäischen Union gegenüber, der verhindert, dass Menschen illegal einwandern. Paul wird zum Protagonist des Films und gibt damit vielen Flüchtenden ein Gesicht und eine Stimme.²³¹ Der Kameruner wird als Held gezeigt, der allen Widrigkeiten trotzt und es schafft, nach Europa zu migrieren. Der Film schildert anhand seiner Geschichte die Reise eines Migranten aus Afrika nach Europa mit all ihren Risiken und Hürden. Aufgrund dieser Fokussierung auf den einen Protagonisten kann der Film als Heldengeschichte interpretiert werden. Paul ist als Held selbst vom Thema betroffen, durchläuft eine Entwicklung und der Zuschauer kann sich dank einer detaillierten Schilderung seines Charakters gut mit ihm identifizieren.²³² Bis zur Szene, die Paul auf dem roten Rettungsboot zeigt, kann von einem Single-Protagonisten gesprochen werden. Danach tritt Preuss allerdings auch als aktive Figur in den Vordergrund der Ge-

²³¹ Vgl. Friederike Heinz, *Flucht in den Norden*, S. 107.

²³² Vgl. Marie Lampert/Rolf Wespe. *Storytelling für Journalisten*, S. 59.

schichte, weshalb sich der Rest der Erzählung mit dem Plural-Protagonisten-Modell beschreiben lässt. Als Freunde verfolgen sie das gleiche Ziel, dass Paul ein sicheres Leben in Deutschland hat. Auch der Filmemacher Preuss kann deshalb als Vorbild gesehen werden, das dem Kameruner bei seiner Flucht hilft. Zudem repräsentiert er gleichzeitig die Stimme der Europäer, die die Flüchtlingspolitik der Europäischen Union nicht verstehen und fragend nach Auswegen im zivilgesellschaftlichen Engagement suchen.²³³

In diesem Dokumentarfilm findet eine Langzeitbeobachtung von Paul statt. Seine Geschichte wird chronologisch erzählt, allerdings werden immer wieder kurze Einschübe aus seiner Vergangenheit gezeigt. Nach Hanspeter Bäni kann aus diesem Grund von einer kausalen Linearität gesprochen werden, da diese Einschübe die fortlaufende Geschichte nicht unterbrechen, sondern mit wichtigen Informationen ergänzen.²³⁴ Die Einschübe werden durch andere visuelle Darstellungsformen, konkret Comiczeichnungen und Fotomontagen, verdeutlicht. Wenn der Zuschauer diese Zeichnungen sieht, weiß er sofort, dass sich das Geschehen in der Vergangenheit ereignet hat. Dies ist vergleichbar mit einer Schwarz-Weiß-Aufnahme einer Rückblende in einem Spielfilm. Durch die veränderte visuelle Darstellung weiß der Zuschauer, dass sich das Gezeigte in einer anderen Zeit abgespielt hat. Außerdem bieten die Rückblenden in dieser Erzählung einen intensiven Einblick in Pauls Gefühlswelt, da er die Rolle des Protagonisten-Erzählers einnimmt und selbst aus dem Off von seinen Erlebnissen spricht. Für den Charakter des filmischen Tagebuchs setzt Preuss nachträglich im Schnitt Texttafeln ein. Hierbei nennt er immer den Tag nach der Begegnung und eine Überschrift, die meist ein Zitat von Paul darstellt. Allerdings gibt es nicht jeden Tag eine solche Überschrift und auch keine regelmäßige Abfolge, nach wie vielen Tagen ein neues Kapitel beginnt. Dennoch strukturiert dieses filmische Tagebuch die Langzeitbeobachtung sehr gut und dient dem Zuschauer als Orientierung.

Neben den Bildern rund um Pauls Erlebnisse nutzt der Film weitere Einschübe, die zusätzliche Informationen über die Situation der Migranten an den Landesgrenzen vermitteln. Hier werden die Polizei bei einer Schleierfahndung oder der Kapitän eines portugiesischen Patrouillenboots gezeigt, die allgemein über die Situation mit den Migranten berichten. Diese Szenen erweitern den Film durch Elemente einer Patchwork-Geschichte.

Nicht nur durch die detaillierten und persönlichen Schilderungen von Pauls Flucht, sondern auch durch die auditive Untermalung, setzt der Film auf eine stark emotionalisierende Wirkung. Vor allem durch die gezeigten Groß- und Nahaufnahmen von Paul wird dies verstärkt.

²³³ Vgl. Friederike Heinz, *Flucht in den Norden*, S. 108.

²³⁴ Vgl. Hanspeter Bäni, *Versiert, reflektiert, der Wahrheit verpflichtet*, S. 120.

Totale und Halbtotale spielen nur dann eine Rolle, wenn sich der Erzähler aus dem Geschehen raushält wie zu Beginn des Films oder in der letzten analysierten Szene.

Preuss' ursprünglicher Plan, über die europäischen Außengrenzen zu berichten, änderte sich durch die Begegnung mit Paul.²³⁵ Dies zeigt, dass der Dokumentarfilm nur das zeigen kann, was er mit der Kamera sieht beziehungsweise auch, dass der Filmemacher bei seinen Dreharbeiten auf neue Aspekte stoßen kann, die ihn veranlassen eine andere Geschichte zu erzählen. Die Kamera dient dabei als Recherchemittel und die Aufnahmen selbst bestimmen die Argumentationsstruktur im Film. Der Film zeigt also auch, wie die Arbeit eines Dokumentarfilmers abläuft und wie schwer es ist, sich als distanzierter und neutraler Beobachter zu verhalten. David Wünschel beschreibt den Film in seiner Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung als „ungewöhnlichen Dokumentarfilm“²³⁶, da Preuss nicht nur stummer Beobachter, sondern Teil des eigenen Films ist und zum Schluss die Rolle des Dokumentarfilmers mit der eines Freundes tauscht.²³⁷

Nach Friederike Heinz stellt der Film ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM das Thema Flucht exemplarisch und anschaulich dar. Darüber hinaus liefert der Film realistische und funktionale Einblicke in die Lebenspraxen der Geflüchteten und des Ziellandes Deutschland. Gesellschaftliche Probleme und Konflikte werden eindrücklich thematisiert.²³⁸ Der Film bietet nach der Autorin zwei große Vorteile: Zum einen besitzt er ein hohes informatives Potenzial. Er spiegelt die eindrücklichen Gefahren und bürokratischen Torturen, die Geflüchtete erfahren, sehr gut wider. Der Film zeigt die Konsequenzen der gegenwärtigen Flüchtlingspolitik sehr detailliert auf. Zum anderen stellt er aus filmdidaktischer Sicht sehr gut die Grenzen des distanzierten Journalismus dar und macht sichtbar, wie ein Dokumentarfilm entsteht.²³⁹

Abschließend lässt sich sagen, dass Preuss mit Pauls Geschichte ein Einzelschicksal mit der aktuellen Migrationspolitik der Europäischen Union verbindet. Es wird thematisiert, wie Migranten ihr Leben riskieren um nach Europa zu gelangen. Preuss lässt den Zuschauer direkt an Pauls Erlebnissen teilhaben, wodurch eine starke Bindung zwischen Rezipienten und Protagonisten entsteht. Dabei könnte eine zu einseitige Sichtweise auf das Thema entstehen, doch der Filmemacher nutzt Aufnahmen von allgemeinen Arbeiten des Grenzschutzes, um dem Rezipienten einen ganzheitlichen Blick auf das Thema zu ermöglichen. Zudem nimmt der Zuschauer das Thema Migration auch aus der Sicht des Filmemachers wahr und kann auch

²³⁵ Vgl. Kaspar Heinrich, Wer hilft, wenn nicht ich?, S. 1.

²³⁶ David Wünschel, Eine Frau muss er alleine finden, S. 1.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vgl. Friederike Heinz, Flucht in den Norden, S. 105.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 109.

seine Absichten teilen. Somit besteht die Möglichkeit, sich mit Paul und Preuss zu identifizieren. Dabei wird auch an die Zuschauer appelliert, wie wichtig es ist, Migranten zu unterstützen.

3.4 Patchwork-Geschichte: MY ESCAPE/MEINE FLUCHT

MY ESCAPE/MEINE FLUCHT ist eine 90-minütige Dokumentation des Westdeutschen Rundfunks (WDR). Sie zeigt anhand von selbstgedrehten Videos und persönlichen Interviews wie 15 Flüchtende aus Afghanistan, Eritrea und Syrien nach Deutschland kommen. Die Dokumentation wurde am 10. Februar 2016 erstmals im WDR ausgestrahlt und richtet sich somit an ein breites Publikum, das sich im öffentlich-rechtlichen Fernsehen über das Thema Migration informiert.

Die Filmemacher haben Geflüchtete in Flüchtlingsunterkünften persönlich befragt und nutzen das von ihnen selbstgedrehte Videomaterial, um die Flucht aus ihrer Sicht wiederzugeben. Laut Filmkritik von Viola Schenz zeigt die Dokumentation neuartige Bilder, die zuvor so noch nicht in diesem Kontext präsentiert wurden. Aus diesem Grund wurde der Film für die vorliegende Masterarbeit ausgewählt. Die Aufnahmen basieren auf verwackelten Filmen, unscharfen Bildern und schwarzen Nachtaufnahmen, die nur akustisch zu deuten sind.²⁴⁰ Die größte Schwierigkeit lag laut den Autoren darin, aus dem vielfältigen Material eine Dramaturgie zu entwickeln. Sie beschlossen deshalb, sich auf wenige Schicksale zu konzentrieren. Die Dokumentation entstand in nur sechs Wochen Produktionszeit.²⁴¹

Erste Szene: Leben in Damaskus

Der Film beginnt mit einer eindrücklichen Szene.²⁴² Zunächst sieht der Zuschauer ein unscharfes Objekt am Himmel, das nach wenigen Sekunden als Flugzeug zu erkennen ist, welches Bomben direkt über dem Kopf des Menschen abwirft, der das Video dreht. Im Hintergrund ist eine männliche Stimme zu hören, die mehrfach „Allahu akbar“²⁴³ sagt. Die glühenden Feuerbälle aus dem Flugzeug kommen immer näher, das Bild verwackelt, seine Stimme wird lauter und es ist zu hören, wie die Bomben einschlagen. Die Kamera zeigt riesige graue Staubwolken aus einem Haus emporsteigen. Die männliche Stimme ruft erneut mehrfach und laut „Allahu akbar“. Nach einem Schnitt sieht der Zuschauer viele Menschen auf der Straße in Richtung des Filmenden rennen. Die Kameraperspektive ist eine andere als in den Aufnahmen davor. Der Filmende steht nun nicht mehr auf Höhe des bombardierten Hauses, sondern

²⁴⁰ Vgl. Viola Schenz, Leute, benehmt euch wie die Deutschen.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Vgl. Elke Sasse (R), My Escape/Meine Flucht, 00:00:00-00:01:47.

²⁴³ *Allahu akbar* bedeutet in arabischer Sprache so viel wie *Gott ist der Größte*.

auf einer Straße. Schüsse und Schreie sind zu hören. Eine weitere Einstellung zeigt ein Haus, das gerade von einer Bombe getroffen wird. Teile der Fassade werden in die Luft geschleudert. Nach einem Schnitt hat der Filmende die Kamera in der Hand und rennt auf einer sandigen Straße weg vom Geschehen. Der Zuschauer nimmt seinen Blick durch eine subjektive Kamera ein, ohne zu wissen wer filmt. Die Bilder sind stark verwackelt. Über sie wird eine Schrift eingeblendet, die allgemeine Informationen vermittelt: „Über eine Million Menschen sind 2015 nach Deutschland geflohen. Einige haben ihre Flucht mit dem Handy gefilmt“²⁴⁴, ist zu lesen. Daraufhin werden zwei junge Männer gezeigt, die Gitarre spielen. Im Hintergrund sagt eine Stimme aus dem Off: „Ich sehne mich nach der alten Zeit: nach Damaskus vor dem Krieg“. Die nächste Einstellung zeigt das Gesicht der Stimme. Ein junger Mann in Nahaufnahme berichtet, dass Damaskus nie geschlafen habe und immer wach war. Aufnahmen einer Geburtstagsfeier und eines Rockkonzerts sind zu sehen. Die beiden Brüder Mohammad und Abdullah Ghunaim werden dann gemeinsam im Interview in einer halbnahen Einstellung gezeigt. Wie der Zuschauer wenig später im Film erfahren wird, sind sie 25 und 21 Jahre alt und stammen aus Syrien. Sie erzählen, dass viele junge Männer ihrer Generation zu Konzerten ihrer Band kamen, die meisten von ihnen seien jedoch jetzt im Ausland. In dieser Szene ist keine weitere Hintergrundmusik zu hören. Der Zuschauer hört nur den Originalton aus den Aufnahmen und die Stimmen der Männer aus dem Interview.

Wie die Ausführungen zeigen, beginnt der Film mit einem prägnanten Einstieg, der den Zuschauer gleich in den Bann zieht. Ein solcher Anfang erinnert zunächst an einen Actionfilm, doch die Bilder zeigen die Realität in Damaskus. Die Aufnahmen werden durch die Kommentare der Brüder Ghunaim emotional verstärkt. Sie erinnern sich an die Zeit vor dem Krieg. Wo einst Leben mit Musik und Familienfeiern pulsierte, herrschen nun Schrecken und Gewalt. Dem Zuschauer wird vor allem durch die Alltagsszenen vor dem Krieg ein hohes Identifikationspotenzial geboten. Er kann sich gut in die Situation der beiden jungen Männer hineinversetzen, da sie sich nur wenig vom deutschen Alltag unterscheidet.

Der Erzähler lässt den beiden Brüdern genug Raum und Zeit. Sie vermitteln dem Zuschauer direkt ihre Erlebnisse. Ihre Aussagen werden nicht mit einer extradiegetischen Hintergrundmusik emotional verstärkt. Sie wirken dadurch noch eindrücklicher, weil sie so klar formuliert sind. Es gibt in der ganzen Dokumentation keine Erzählstimme, die das Geschehen kommentiert oder bewertet. Die Kamera fängt die Stimmen aus den Interviews beobachtend ein. Deshalb kann gesagt werden, dass es sich hierbei um einen nüchternen Erzähler handelt, der sich

²⁴⁴ Elke Sasse (R), My Escape/Meine Flucht, 00:00:45.

zurückhält. Die Informationen werden dem Zuschauer durch die Gespräche mit den Flüchtenden aus erster Hand von verlässlichen Quellen vermittelt. Dies lässt den Film sehr authentisch wirken.²⁴⁵ In unregelmäßigen Abständen werden Texttafeln eingeblendet, wie in der zuvor beschriebenen Szene, die dem Zuschauer notwendiges Hintergrundwissen liefern. An dieser Stelle wird der Text mit Informationen über das verwackelte Bild gelegt, bei dem jemand auf einer sandigen Straße vor etwas davon rennt. Es wird durch die multimodale Erzählweise die Botschaft vermittelt, dass über eine Million Menschen, die nach Deutschland flüchteten, ähnliche grausame Situationen erlebt haben, wie die hier gezeigten. Die Menschen flüchten vor Krieg und Gewalt, wo einst Lebensfreude war, die sich kaum vom Leben in Deutschland unterscheidet. Die Brüder Ghunaim sind nur ein Beispiel für viele, doch durch ihre Geschichte lässt sich das Geschehen in Syrien einfacher und nachvollziehbarer darstellen. Aus filmtechnischer Sicht muss gesagt werden, dass die gezeigten Aufnahmen, die hintereinander geschnitten sind, wahrscheinlich nicht aus der gleichen Quelle stammen. Doch zu Beginn wirkt es so, als sei das die Geschichte der beiden Brüder. Es ist allerdings nie zu sehen, wer die Bilder tatsächlich aufgenommen hat. Durch die Montage gelingt es, dass sich der Zuschauer die Szenerie in Damaskus gut vorstellen kann.

Nach diesem Einstieg entwickelt sich eine chronologische Erzählweise. Nach und nach werden die insgesamt 15 Geschichten der Flüchtenden vorgestellt. Es wird gezeigt, wie sie von ihren Heimatländern entweder über die Türkei oder von Libyen aus über das Mittelmeer nach Europa gelangen und mit Schleusern verhandeln.

Alle 15 Flüchtenden werden durch ein grafisches Element vorgestellt. Von jedem gibt es ein Foto, das auf einem zerbrochenen Handydisplay zu sehen ist. In der Mitte stehen die Namen, das Alter und die Herkunftsstadt. Ganz rechts auf der Seite ist die Route ausgeführt, über welche Länder die geflüchtete Person jeweils nach Deutschland gelangt ist. Darüber hinaus zeigen Karten, die mit Bleistift gezeichnet sind, die Fluchtroute, welche wiederum mit blauer Tinte eingezeichnet wird.

Zweite Szene: Schleuser bringen Flüchtende in Küstenregionen

Die nächste Szene²⁴⁶ zeigt die Erlebnisse von Omar Al-Sawadi. Der 21-Jährige stammt aus Deir al-Zor, einer Stadt im Osten Syriens. Zu Beginn wird eine mit Bleistift gezeichnete Karte gezeigt. Der Ausschnitt zeigt den Westen der Türkei. Als Orientierung dient die Stadt Izmir. Von hier aus gehen zwei Pfeile weg, die mit blauer Tinte eingezeichnet werden. Die Gebiete

²⁴⁵ David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art, S. 349.

²⁴⁶ Vgl. Elke Sasse (R), My Escape/Meine Flucht,00:18:07-00:21:34

an der Küste sind schraffiert. Die Karte deutet darauf hin, dass von hier aus die Route über das Mittelmeer auf die griechischen Inseln Lesbos und Chios führt. Im Hintergrund ist eine leichte elektronische Musik zu hören. Nach einem Schnitt sind zwei Hände in einer Detailaufnahme zu sehen, die ein Smartphone halten. Die Musik hört auf und die Kamera schwenkt nach oben. Omar Al-Swadi wird in einer Großaufnahme gezeigt. Er erzählt, dass er von Izmir mit einem geschlossenen Transporter ans Meer gebracht wurde und dies gefilmt habe. In einer subjektiven Kameraeinstellung sieht der Zuschauer dann nach unten zu den Händen, die das Smartphone halten. Zunächst ist der Bildschirm schwarz, dann wird auf das Play-Symbol geklickt und Aufnahmen aus dem Transporter werden gezeigt. Nach ein paar Sekunden füllt das Video des Smartphones die ganze Bildfläche aus. Stark verwackelt ist zu sehen, wie circa 20 Flüchtende in dem Transporter stehen und sich an der Karosserie festhalten. Sie fragen auf Arabisch, wo sie sind, da es aber keine Fenster gibt um nach draußen zu schauen, können sie sich nicht orientieren. Zu hören ist, wie viele sagen, dass sie keine Luft bekommen und auch Kinder im Transporter seien. Aus dem Off erzählt Omar Al-Swadi, dass zu dieser Zeit in Österreich ein Laster mit 70 toten Flüchtenden gefunden wurde. Nach einem Schnitt ist er wieder im On zu sehen. Er berichtet in Großaufnahme, dass es drei Stunden gedauert habe, bis sie am Meer ankamen. Er verzieht dabei das Gesicht. Es seien schlimme drei Stunden gewesen, erzählt er weiter. Daraufhin sind seine Aufnahmen aus dem Transporter wieder zu sehen. Obwohl alles ziemlich verwackelt ist, sind trotzdem müde Gesichter zu erkennen. Nach einem Schnitt sind weitere Aufnahmen zu sehen. Diese haben allerdings ein anderes Farbschema. Darauf lässt sich schließen, dass es sich nun nicht mehr um die Aufnahmen des jungen Syrers handelt. Personen sind zu erkennen, die in einem Bus sitzen und schlafen. Es ist dunkel und die Bilder sind schwarz-weiß. Darauf wird folgender Text eingeblendet: „Schleuser transportieren #Flüchtlinge mit Booten von der #Türkei auf die griechischen Inseln. Wo die #Abfahrtstellen sind, wissen die Flüchtlinge meist nicht.“²⁴⁷ Die Wörter nach dem #-Symbol sind hellblau eingefärbt. Bei den nachfolgenden Aufnahmen ist kaum etwas zu erkennen. Die Bilder sind sehr dunkel. Zu sehen sind Hände, die nach einer Tüte greifen. Stimmen sind zu hören, die auf Arabisch fragen, wer sie abhole. Menschen mit Rucksäcken und Taschen in den Händen sind zu erkennen. Aus dem Off ist eine Stimme eines Mannes zu hören, der sagt, dass er sehr nervös sei, da es nun ernst werde. Der Mann ist nun auch im Bild in einer Großaufnahme zu sehen. Er habe Angst, dass der Schleuser sie zwingt, nachts mit dem Boot zu fahren. Dann sind wieder die Nachtaufnahmen zu sehen. Der gleiche

²⁴⁷ Ebd., 00:19:47.

Mann berichtet in diesem Video, dass der Fahrer sie hier abgesetzt habe und sie nicht wissen, wo sie seien. Mit dem Boot soll es von hier nach Griechenland gehen. Die anderen Personen bei ihm sind nur schemenhaft zu erkennen. Nach einem Schnitt sind zwei erwachsene Männer und eine Frau mit einem Baby auf dem Arm in Interview zu erkennen. Den Mann rechts kennt der Zuschauer bereits aus den direkt davor gezeigten Aufnahmen. Der Mann in der Mitte berichtet, dass die Schlepper bewaffnet gewesen seien und wie eine Mafia agieren. Da der Zuschauer die drei Personen bisher noch nicht kannte, werden sie nun eingeführt. Auf einem karierten Blatt, das an einen Schreibblock erinnert, liegt rechts ein Smartphone mit einem Foto der drei Erwachsenen und dem Baby während der Interviewsituation. Wie auch bei den anderen Einführungen ist das Display des Telefons gesprungen und am rechten Bildrand ist ihre Fluchtroute mit Bleistift eingezeichnet. Von Syrien ging es über die Türkei nach Griechenland, dann über Mazedonien, Serbien, Kroatien, Österreich und schließlich nach Deutschland. Unterhalb davon werden drei Namen eingeblendet: Heba Alwan (27), Ahmed Alwan (29) und Saleh Zeer (29) sowie die Information, dass sie aus der syrischen Stadt Idlib stammen.

Diese Szene verdeutlicht gleich mehrere Elemente, die für den Film wichtig sind. Die ersten Aufnahmen verstärken den Authentizitätscharakter der gezeigten Bilder. Omar Al-Sawadi sagt selbst, dass er das Folgende gefilmt habe und lässt auf seinem Handy die Aufnahme abspielen. Dem Zuschauer wird damit gezeigt, dass die Aufnahmen von ihm stammen und somit ein realistisches Bild des Geschehens wiedergeben, das er so auf seiner Flucht erlebt hat. In seinem Interview kommentiert er das Gezeigte. Dadurch wird auch der multimediale Charakter des Films unterstrichen. Dieser besteht nicht nur aus den Interviews, sondern auch aus den Handyaufnahmen der Geflüchteten, der zu Beginn eingeblendeten Landkarte und den eingefügten Textelementen. Die Informationen erinnern durch das #-Symbol und die teilweise hellblaue Schrift an den Social-Media-Nachrichtenkanal Twitter. Die Kürze und der Aufbau des Textes ähneln einer Nachricht, einem sogenannten Tweet, auf dieser Plattform. Zudem wird die Szene noch durch das grafische Element ergänzt, das jedes Mal zu sehen ist, wenn neue Personen der Geschichte vorgestellt werden. Das Zusammenspiel aus Foto auf dem zersprungenen Handydisplay, Fluchtroute sowie Name, Alter und Herkunft der Protagonisten ermöglichen dem Zuschauer eine schnelle und unkomplizierte Information über die Geflüchteten. Dadurch, dass der Rezipient die Geflüchteten dann namentlich kennt, weiß, woher sie kommen und wie alt sie sind, ist eine Identifikation mit ihnen einfacher als wenn sie unbeschriebene Charaktere bleiben würden.

Es wird hier deutlich gezeigt, wie gut das multimediale Zusammenspiel aus verschiedenen visuellen Elementen funktioniert, die der Film nutzt. Durch diese werden die Aufnahmen miteinander verbunden und zu einem einheitlichen Film zusammengefügt. Für den Zuschauer werden die Bilder dadurch zum einen informativer, aber auch emotionaler, da er die Hintergründe kennenlernt, die die Aufnahmen und Interviews alleine nicht zeigen können.

Darüber hinaus zeigt dieser Ausschnitt sehr gut, wie zwischen den einzelnen Geschichten geschnitten wird. Für den Zuschauer ist nur durch die veränderte Farbcharakteristik der Bilder erkennbar, dass es sich plötzlich nicht mehr um die Flucht von Omar Al-Sawadi handelt. Die dunklen Bilder, die in einem Bus aufgenommen wurden, lassen darauf schließen, dass es sich um die Geschichte von anderen Flüchtenden handeln muss. Da der Zuschauer sie aber bisher noch nicht kennt, kann er die Aufnahmen erst durch das Interview und die eingeblendeten Informationen über die Geflüchteten richtig zuordnen. Dies verstärkt die Machart des Films in Form eines Multi-Protagonisten-Modells, die zwar unterschiedliche Fluchtrouten und -erfahrungen zeigt, diese sich jedoch oft ähneln und die Flüchtenden den gleichen Gefahren und Risiken ausgesetzt wurden. Auf die filmischen Elemente des Schnitts und der Struktur wird in der nächsten Szene genauer eingegangen.

Dritte Szene: Steiniger Weg durch das Gebirge

Neben Strecken, die die Flüchtenden versteckt in Transportern zurücklegen, laufen sie auch viele Teile zu Fuß, wie die folgende Szene zeigt.²⁴⁸ Zunächst ist erneut eine Landkarte zu sehen. Durch Beschriftungen ist zu erkennen, dass es sich um einen Ausschnitt aus der Grenzregion zwischen dem Iran, Irak und der Türkei handelt. Von Teheran aus verläuft die blaue Linie bis nach Taurus. Von dort geht eine gestrichelte Linie in engen Schleifen durch das Gebirge in die Türkei. Nach einem Schnitt sind sehr verwackelte Aufnahmen des Gebirges zu sehen. Die Kamera ist nach unten in die tiefen Schluchten gerichtet. Vor dem Filmenden laufen ungefähr 20 andere Menschen. Über die Bilder der Schluchten wird folgende Information in Textform eingeblendet: „3000 m hohe #Gebirge müssen Flüchtlinge vom Iran in Richtung Türkei überqueren. Viele berichten über #Schüsse durch die Grenzpolizei.“²⁴⁹ Im Hintergrund sind eine elektronische Musik sowie das Geräusch von Schuhen zu hören, die auf dem sehr steinigen Boden laufen und das Geröll bewegen. Aus dem Off setzt die Stimme von Toba Shir Mohammadir ein. Die 15-jährige Afghanin wurde dem Zuschauer in den vergangenen Szenen bereits vorgestellt. Sie erzählt, dass sich der Schleuser über sie lustig gemacht habe und meinte, dass wenn jemand runter stürze, sich niemand um den Toten kümmern solle. Die Bilder

²⁴⁸ Vgl. ebd., 00:41:37-00:44:30.

²⁴⁹ Ebd., 00:41:58.

zeigen eine Panoramaaufnahme des Gebirges, das von der Sonne angestrahlt wird. Toba Stimme hört auf zu erzählen. Ein Schnitt folgt und die Kamera zeigt den Boden voller Geröll. Zu sehen sind in den wackligen Aufnahmen die Beine der Menschen, die vor dem Filmenden laufen. Kleine Kinder sind auch unter den Flüchtenden. Sie halten sich an den Erwachsenen fest. Die Hintergrundmusik setzt wieder ein. Aus dem Off berichtet nun der achtjährige Mutjaba Haidari, der gemeinsam mit seinem Onkel Rahmat Haidari, 28 Jahre alt, aus Kabul floh. Auch er wurde dem Zuschauer bereits vorgestellt. Er berichtet, dass ihn das Gehen müde gemacht habe und er nicht mehr laufen konnte. Dann ist der Junge im On in einer Großaufnahme zu sehen und erzählt, dass ihn sein Onkel getragen habe, bis es wieder ging. Wieder folgen Aufnahmen des Wegs, der sich in einer steilen Strecke herunter ins Tal erstreckt. Erneut spricht Toba aus dem Off. Die verwackelten Bilder laufen dabei weiter. Sie erzählt, dass die Schleuser alle bewaffnet gewesen seien. Der Zuschauer sieht sie nun wieder in einer Großaufnahme im Interview. Das Mädchen sagt, dass man nichts sagen könne und auch dort nicht mehr herauskomme. Mutjabas Onkel Rahmat berichtet zuerst aus dem Off und wenig später direkt im Interview, dass sie immer weiter laufen mussten und nur kurze Pausen machen konnten. Eine solche Pause wird nach dem Schnitt gezeigt. Zwei junge Männer, einer davon ist Rahmat, sitzen auf dem Boden in der Sonne. Die Kamera zeigt ihre Gesichter in Groß- und Nahaufnahmen. Sie können nicht mehr laufen, berichten sie. 20 Stunden seien sie unterwegs gewesen, ohne Wasser und Essen, bis sie ihr Ziel in der Türkei erreichten, erzählt Rahmat aus dem Off.

Besonders hervorzuheben ist, dass dieser Ausschnitt dem Zuschauer eine homogene Erzählung suggeriert. Die Bilder sind einheitlich von einem Filmenden gedreht. Die Aussagen der Flüchtenden stammen allerdings aus zwei unterschiedlichen Interviews. Zum einen erfährt der Zuschauer die Sichtweise von Toba. Zum anderen berichten Mutjaba und sein Onkel Rahmat von ihren Erlebnissen. Obwohl sich die Geschichten aus unterschiedlichen Quellen zusammensetzen, wirken sie einheitlich und flüssig. Die Flucht wird in diesem Film, wie auch in dieser Szene zu sehen ist, als eine Einheit erzählt. Der Zuschauer muss sich nicht immer in neue Geschichten hineinversetzen, sondern bekommt eine große Geschichte, die sich aus verschiedenen Stimmen zusammensetzt, präsentiert.

Auf auditiver Ebene erfolgt eine komparative Montage beziehungsweise ein sogenanntes *Crosscutting*. Es wird immer wieder zwischen den Aussagen von Toba und Mutjaba geschnitten, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit gar nicht kennen. Sie haben jedoch das Gleiche erlebt. Die beiden zählen zu den jüngsten Protagonisten des Films. Sie berichten aus ihrer

Sicht über den anstrengenden Fußmarsch über die Grenze vom Iran bis in die Türkei. Ihre Kommentare fügen sich zu einer Geschichte zusammen und werden durch die einheitlichen Aufnahmen aus dem Gebirge miteinander verbunden. Durch das hin- und her-Schneiden zwischen den beiden auditiven Handlungssträngen, wird dem Zuschauer eine große und vielfältige Bandbreite an Wissen über kausale, zeitliche und räumliche Informationen gegeben, indem Aufnahmen aus einem Handlungsstrang mit Aufnahmen von einem anderen verknüpft werden.²⁵⁰

Erst zum Schluss erfährt der Zuschauer, dass die Aufnahmen von Rahmat stammen müssen, da dieser am Ende mit einem anderen Flüchtenden zu sehen ist. Davor bekommt der Zuschauer keinen Hinweis auf die Identität des Filmenden. Durch die Aussagen von Toba und Mutjaba erhalten die Bilder einen authentischen und emotionalen Charakter. Unterstützt wird das durch die extradiegetische Hintergrundmusik, die trotzdem noch genügend Raum lässt für die Originalgeräusche, die bei den Aufnahmen entstanden sind.

Sobald die Flüchtenden europäischen Boden betreten, werden sie von internationalen Helfern empfangen. Alle gezeigten Protagonisten schaffen es nach Deutschland und beantragen dort Asyl. Der Film schließt mit Aufnahmen, wie sie ihren Alltag meistern und mit den Informationen, wie es für sie nun in Deutschland weitergeht. Beispielsweise lebt das afghanische Mädchen Toba Shir Mohammadir bei ihrem Bruder in Bonn und Mohammed Ghunaim aus Syrien schreibt für eine Lokalzeitung in der Nähe von Bielefeld.

Zusammenfassung: Eine Geschichte setzt sich aus vielen Einzelerzählungen zusammen

In dieser Erzählung werden simple filmische Mittel wie Interviews, Landkarten, Texttafeln und bereits bestehende Aufnahmen von Flüchtenden, die sie mit ihren Mobiltelefonen selbst gedreht haben, zusammengeführt. Durch die Verbindung dieser verschiedenen Elemente entsteht ein multimodales Zusammenspiel, das sich an die Erzählungen der Menschen anpasst. Die jeweiligen Einzelgeschichten werden durch eine geschickte Montage zusammengesetzt und durch einheitliche visuelle Elemente wie die Landkarte oder die Einführung der Protagonisten miteinander verbunden. Aus diesem Grund kann von einem Multi-Protagonisten-Modell gesprochen werden, das dem Zuschauer viele Einzelerzählungen als eine Geschichte mit dem Fokus auf Flucht aus dem Nahen und Mittleren Osten nach Deutschland präsentiert. Der Film ist damit ein gutes Beispiel für eine Patchwork-Erzählung, die sich aus verschiedenen Einzelgeschichten und visuellen Aufnahmen zusammensetzt und dabei trotzdem homogen und harmonisch wirkt.

²⁵⁰ Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art, S. 244.

Anhand der Bilder bauen die Produzenten eine Chronologie auf, wie es ist von Syrien, Afghanistan oder Eritrea über die Türkei oder Nordafrika über das Mittelmeer und dann über die Balkanroute oder Italien nach Deutschland zu gelangen. Gerade durch diese einfache filmische Vorgehensweise wird dem Zuschauer genug Raum geboten, sich mit den Protagonisten zu identifizieren.

Inhaltlich legt die Dokumentation MY ESCAPE/MEINE FLUCHT den Schwerpunkt auf die Flucht aus den Heimatländern bis hin zu den Staaten, die am Mittelmeer an die Europäische Union angrenzen. Der Film zeigt Bilder aus der Wüste oder dem Gebirge, die die deutschen Zuschauer so noch nicht im Kontext Migration und Flucht aus den Medien kennen. Erst in den letzten 20 Minuten des Films sind die Überfahrten auf dem Mittelmeer zu sehen. Bilder, die so täglich auch in den deutschen Nachrichten zu sehen sind. Ebenso die Aufnahmen von der Balkanroute. Der Film nutzt diese Aufnahmen nur, um die chronologische Flucht zu Ende zu erzählen, geht allerdings kaum darauf ein. Dies führt dazu, dass der Film auf einer besonderen Weise auf den Zuschauer wirkt. Er zeigt Bilder, die so nicht täglich zu sehen sind, verbindet diese mit authentischen Interviews und Zusatzinformationen.

Die ganze Dokumentation wird von einem nüchternen Erzähler gestaltet. Gefühle der Protagonisten werden nur anhand der Interviews und ihren selbstgedrehten Videos vermittelt. „Es sind Aufnahmen, die den Fluchtalltag in all seiner schlichten, harten Realität zeigen, die, weil sie nichts dramatisieren, umso mehr wirken“²⁵¹, so Schenz in ihrer Filmkritik. Die Flüchtenden kommentieren ihre eignen Aufnahmen, wodurch eine unmittelbare und emotionale Verbindung zwischen den Zuschauern und ihnen entstehen kann und Gefahren sowie Risiken einer Flucht, aber auch der Hoffnung auf ein sicheres Leben in Deutschland eindrücklich vermittelt werden. Durch das Format der Patchwork-Geschichte kann die Vielfalt im Thema Migration und Flucht gut dargestellt werden. Allerdings besteht die Gefahr bei dieser narrativen Form, dass der Zuschauer den Überblick über die zahlreichen Protagonisten und ihre Geschichten verliert, wodurch die Identifikation mit ihnen erschwert wird. Es wird im Film nie eindeutig gezeigt, von dem wie Aufnahmen stammen, die zu sehen sind. Nur durch den auditiven Kommentar der Flüchtenden ordnet der Rezipient die Bilder zu.

3.5 Forschungsergebnisse

Die Masterarbeit hat sich zum Ziel gesetzt zu analysieren, wie Darstellungen von Migration und Flucht in dokumentarischen Formaten erzählt werden. Aus diesem Grund versuchte die oben aufgeführte Analyse in einem Experiment herauszufinden, ob und wie Filme sich alter-

²⁵¹ Viola Schenz, Leute, benehmt euch wie die Deutschen.

nativen Erzählformen aus dem Printjournalismus bedienen, um über das Thema Migration und Flucht zu berichten. Dafür wurden folgende Hypothesen aufgestellt:

H1: Dokumentarische Formate audiovisueller Medien über Migration und Flucht übertragen alternative Erzählformen aus dem Printjournalismus und erweitern diese durch filmisch narrative Mittel.

H2: Mit dem Storytelling brechen die Filme das vorherrschende Narrativ der Berichterstattung über Migration und Flucht auf.

Beide Hypothesen konnten bei der Analyse verifiziert werden.

Zur ersten Hypothese konnte die Übernahme der alternativen Erzählstrategien sowie die Erweiterung durch filmische Mittel nachgewiesen werden. Alle drei Filme lassen sich einer Kategorie der alternativen Erzählmethoden aus dem Printjournalismus zuordnen und bauen ihre Geschichte nach diesen Modi auf. Darüber hinaus erweitern alle analysierten Beispiele ihre Erzählung zudem um spezifische Merkmale, die nur im Medium Film so umgesetzt werden können.

UNCOVERED – NIEMANDSLAND IM DSCHUNGEL kann als Selbstversuch definiert werden. Der Reporter Thilo Mischke begibt sich in die Rolle eines Flüchtenden und ahmt eine Flüchtlingsroute nach. Um den Charakter dieses Selbstversuchs zu verstärken, nutzt der Film vor allem das ästhetische Mittel der subjektiven Kamera. Die Zuschauer übernehmen damit direkt den Blick des Reporters. Durch seine direkten Ansprachen in die Kamera lässt er den Rezipienten an seinen Gefühlen und Gedanken teilhaben. Er adressiert unmittelbar was er erlebt und wie er dies empfindet. Damit kann gut nachempfunden werden, wie eine Flucht aussehen könnte.

Mit der Fokussierung auf den Protagonisten Paul im Film ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM, kann hier von einer Heldengeschichte gesprochen werden. Es wird anhand von Pauls Flucht sehr detailliert beschrieben, welche Hürden und Risiken Flüchtende überwinden müssen, um nach Europa zu gelangen. Von Pauls Beispiel ausgehend, wird auf die allgemeine Problematik geschlossen und diese der europäischen Flüchtlingspolitik gegenübergestellt. Das besondere filmische Mittel, das der Film nutzt, sind Comiczeichnungen und Fotomontagen. Damit werden Rückblenden dargestellt, die die Kamera nicht einfangen konnte, wie beispielsweise Pauls Weg durch die Wüste. Durch die Mischung aus realen Aufnahmen aus der Gegenwart und den Zeichnungen, die die Vergangenheit darstellen, erhält der Zuschauer einen ganzheitlichen Einblick in das Leben des Protagonisten Paul. Der Aufbau des Films lässt sich als filmisches Tagebuch beschreiben. Diese Form dient dem Zuschauer als eine gute Übersicht des Geschehens. Die erzählte Zeit des Films erstreckt sich über mehrere Jahre.

Durch die strukturierte Aufteilung kann der Rezipient über die kurze Erzählzeit einen tiefgründigen Einblick erhalten.

Durch die Montage von Handyaufnahmen, Interviews mit 15 Geflüchteten, Texttafeln und Landkarten, kann MY ESCAPE/MEINE FLUCHT als Patchwork-Geschichte gedeutet werden. Der Film nutzt vor allem die Multimodalität, um verschiedene Elemente miteinander zu verbinden. Durch persönliche Geschichten und vielfältiges Bildmaterial entsteht für den Rezipienten eine eindruckliche Nacherzählung von Flucht. Der chronologische Aufbau und die einheitliche Schnittführung erzeugen eine harmonische Geschichte. Eine solche Montage und die aus vielen Einzelgeschichten entstehende Gesamterzählung können nur im Medium Film so einheitlich wirken. Der Printjournalismus hat für solche alternative Formen nur wenige Seiten zu Verfügung. Ein Film kann jedoch die audiovisuelle Erzählung über eine längere Zeit erstrecken, muss dabei allerdings eine gute Struktur behalten. Alle drei analysierten Beispiele nutzen durchdachte narrative Strategien, passen diese auf ihre Protagonisten an und entwickeln dadurch eindruckliche Erzählungen.

Zudem ist anzumerken, dass sich alle drei Filme ähnlicher ästhetischer Mittel bedienen, die es so nur in audiovisuellen Medien gibt. In allen Beispielen wird die Fluchtroute in dynamischen Landkarten dargestellt. Immer, wenn die Flüchtenden oder das Fernseheteam um Thilo Mischke größere Strecken zurücklegen, wird dies den Zuschauern in allen Filme anhand solcher Karten verdeutlicht. Dabei bewegt sich immer eine gezeichnete Linie fort oder es wird aus der Karte hinein oder heraus gezoomt. Dies dient dem Zuschauer zur Orientierung und lässt ihn die Dimensionen nachvollziehen. Eine der größten Herausforderungen für alle Analysebeispiele waren sicherlich die Rückblenden. Für eine konsistente Geschichte muss auch das erzählt werden, was den Flüchtenden passiert ist, bevor sie auf die Kamera trafen. Der Selbstversuch lässt sich in Interviews mit Flüchtenden erzählen, wie sie an diese Stelle gelangt sind. Die Heldengeschichte nutzt dafür Comiczeichnungen und Voice-over-Erzählungen des Protagonisten. Die Patchwork-Geschichte nutzt selbstgedrehte Videos der Flüchtenden, die ihre Geschichte zusätzlich in Interviews erzählen. Durch diese Einbindung von visuellen und audiovisuellen Elementen gelingt es den Filmen, den Zuschauern eine lückenlose Geschichte zu präsentieren. Die Beispiele ziehen ihre Argumentation so auf, dass sie das persönliche Beispiel eines Flüchtenden nehmen und dieses zum Schluss den Films auf die Gesamtsituation in Deutschland beziehen. Dies ist eine gängige Vorgehensweise in dokumentarischen Formaten.²⁵²

²⁵² Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson, Film Art, S. 343.

Auch die zweite Hypothese wurde bestätigt, da alle drei Filme ein Gegennarrativ zur medialen Berichterstattung darstellen. Während die Medien seit 2015 vor allem die Flüchtenden als Kollektiv zeigen und über ein deutsches Problem erzählen, fokussieren sich die oben analysierten Beispiele auf Einzelgeschichten von Flüchtenden. Darüber hinaus stehen ihre Herkunftsländer sehr präsent im Fokus. Ihre Erzählungen werden genutzt, um den Zuschauern zu zeigen, wie risikobehaftet und gefährlich eine Flucht ist. In allen drei Beispielen berichten Flüchtende von ihren eigenen Erfahrungen und lassen die Rezipienten daran direkt teilnehmen, wodurch sich die Zuschauer gut mit ihnen identifizieren können. Egal ob die interviewten Flüchtenden bei Mischkes Selbstversuch, der Kameruner Paul oder die gezeigten Protagonisten in der WDR-Dokumentation: Durch die mitgeteilten Gefühle und Gedanken der Figuren wird dem Zuschauer ein neuer und origineller Blick auf das Thema geboten, das bereits viel in den Medien diskutiert wurde. Es werden andere Bilder gezeigt, abseits von Schlauchbooten auf dem Mittelmeer oder überfüllten Unterkünften in Deutschland. Alle drei Filme fokussieren sich auf eine authentische Wiedergabe der Erlebnisse einer Flucht. Zudem appellieren alle drei Beispiele an die Rezipienten, dass dieser den Flüchtenden offen begegnen und helfen soll.

Damit lässt sich sagen, dass alle drei Filme mit dem etablierten Narrativ aus den Medien brechen und ein neues Gegennarrativ entwerfen. Dieses besagt, dass hinter jedem Flüchtenden ein Einzelschicksal steckt und alle Migranten, egal ob sie aus wirtschaftlichen oder humanitären Nöten ihr Heimatland verlassen, auf einer gefährlichen Flucht viel riskieren für die Aussicht auf ein besseres Leben in einem sicheren Zielland.

4. Möglichkeiten und Grenzen narrativer Strategien in dokumentarischen Formaten über Migration und Flucht

Zum Abschluss der Masterarbeit wird diskutiert, welche Möglichkeiten und Grenzen narrative Strukturen in dokumentarischen Formaten zum Thema Migration und Flucht haben. Da sich nicht jede Darstellungsform für jedes Themengebiet eignet, wird genauer betrachtet, inwiefern der Einsatz von Storytelling in dokumentarischen Geschichten über Migration und Flucht vorteilhaft ist oder nicht.

Gerade im digitalen Zeitalter unterliegen dokumentarische Formate sich stetig verändernden Bedingungen, die sich aus den Ansprüchen und Forderungen des Publikums, aber auch der Weiterentwicklung des Film- und Fernsehmarktes ergeben. Aus diesem Grund muss das Dokumentarische heute die Informationen mit Unterhaltung verbinden, um ein breites Publikum zu erreichen.²⁵³ Damit dies gelingt, werden narrative Strategien benötigt. Durch Storytelling, das Elemente wie Personalisierung, Emotionalisierung und Dramatisierung beinhaltet, können die so aufbereiteten Filme das Interesse der Zuschauer wecken und diese auf bestimmte Themen wie Migration und Flucht aufmerksam machen. Durch Storytelling verliert das Dokumentarische die Vorbehalte, zu schwierig, zu langatmig und zu soziallastig zu sein und lockt den Zuschauer aus der Beobachterrolle heraus in die aktive Rolle, sich mit den Protagonisten zu identifizieren.

Besonders die Fokussierung auf Einzelschicksale bietet viele Identifikationsmöglichkeiten und ermöglicht es dem Zuschauer, Empathie mit den Figuren zu empfinden. „Empathie bedeutet, tief im Inneren des Hauptprotagonisten ein gemeinsames Menschsein zu erkennen. Sie beruht auf einer Verknüpfung, die die Rezipientinnen und Rezipienten zwischen sich und ihm herstellen.“²⁵⁴ Diese Empathie führt zu einer emotionalen Bindung zwischen Zuschauer und Hauptfigur. Rezipienten fühlen, leiden, bangen und freuen sich mit den gezeigten Personen.²⁵⁵ Auch in den oben analysierten Beispielen wird deutlich, dass der Fokus auf die Geschichten von Einzelpersonen gelegt wird. Daher können sich die Rezipienten gut mit Thilo Mischke, Paul und den Geflüchteten aus der WDR-Dokumentation identifizieren und ihre Beweggründe und Situation nachempfinden. Durch diese aktive Teilnahme der Rezipienten am Film kann das Gezeigte besser aufgenommen und verarbeitet werden.

Der Vorteil dieser personifizierten Geschichten liegt nach Curran Bernard zudem in der vereinfachten Vermittlung der Information an den Zuschauer. „Finding a central person through

²⁵³ Vgl. Olaf Jacobs/Theresa Lorenz, *Wissenschaft fürs Fernsehen*, S. 31.

²⁵⁴ Ron Kellermann, *Das Storytelling-Handbuch*, S. 97.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

whom to tell your story can make an otherwise complex topic more manageable and accessible to viewers.”²⁵⁶ Über zentrale Figuren lassen sich Positionen eindeutig darstellen. Der Rezipient kann daraufhin entscheiden, ob er diesen Positionen zustimmt oder sich von ihnen distanzieren. Aus der getroffenen Entscheidung heraus kann er das Gefühl erhalten, an der Situation teilzunehmen.²⁵⁷ Der Mehrwert der Personifizierung im Themenbereich Migration und Flucht liegt vor allem in der Identifikationsmöglichkeit des Zuschauers mit den Protagonisten. Die Filme zeigen die Einzelschicksale und beleuchten die persönlichen Geschichten der Geflüchteten. Sie gehen damit nicht in der Masse unter, sondern zeigen die Gesichter hinter der sogenannten Flüchtlingskrise. Dadurch entsteht beim Zuschauer mehr Verständnis für die aktuelle Situation von Migranten in Deutschland, da in den Filmen einfach verständlich und sehr authentisch dargestellt wird, was die Menschen durchgemacht haben und wie schwer es für sie ist, fern ihres Heimatlandes Fuß zu fassen. Die narrativen Formen erzählen komplexe Geschehnisse auf eine einfache Weise, indem sie die Themen anhand von konkreten Personen und Problemen lösen. Storytelling in dokumentarischen Formaten zu Migration und Flucht hat deshalb vor allem den Vorteil, dass Informationen für jeden verständlich und authentisch direkt aus der Perspektive der Geflüchteten vermittelt werden. Dies ist eine der wichtigsten Aufgaben des Journalismus. Wer Informationen versiert vermittelt, kann dadurch mit einem breiten Publikum ins Gespräch kommen.²⁵⁸

Neben der Information ist das Element der Unterhaltung ein wichtiger Bestandteil des Storytellings. Es spiegelt sich in der Tatsache wider, dass abstrakte Geschehnisse und sachliche Inhalte durch narrative Strukturen konkret und lebendig gemacht werden. Dadurch wirken dokumentarische Formate, die narrativ sind, unterhaltsam und wecken das Interesse der Rezipienten. Das Storytelling involviert die Zuschauer also nicht nur kognitiv, sondern auch emotional und macht das Geschehen aus der Ferne für sie erlebbar.²⁵⁹ Je unterhaltender ein dokumentarisches Format gestaltet ist, desto besser eignet es sich für ein breites Publikum und bekommt aus diesem Grund einen guten Sendeplatz im Programm. Dadurch werden viele Menschen erreicht, die sich sonst vielleicht nicht mit dem Thema Migration und Flucht befasst hätten.

Eine weitere Chance, die durch narrative Formen in dokumentarischen Formaten entsteht, ist die Tatsache, dass das Publikum durch die Erzählung direkt emotional am Geschehen teilnehmen kann. Ereignisse und Szenen, die sie ohne den erzählenden Journalismus so nie gese-

²⁵⁶ Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling*, S. 28.

²⁵⁷ Vgl. Marlis Prinzing, „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“, S. 15.

²⁵⁸ Vgl. ebd.

²⁵⁹ Vgl. Ron Kellermann, *Das Storytelling-Handbuch*, S. 15.

hen hätten, können von ihnen erlebt werden.²⁶⁰ Gerade der Einsatz der personalisierten Geschichten zum Thema Migration und Flucht erweitert die Perspektive auf diesen Bereich²⁶¹ – seien es Interviews oder die Fluchtnachahmung durch Reporter. Diese Geschichten ermöglichen dem Zuschauer eine Erfahrung, die er ohne diese Filme nicht gemacht hätte. Zum einen werden dabei Gefühle wie Nervenkitzel oder Abenteuerlust geweckt. Zum anderen aber auch Traurigkeit und Wut auf die europäische Außenpolitik. Gerade die Musikuntermalung in allen drei Filmen leitet die Zuschauer in die Richtung etwas zu empfinden, das von den Filmemachern so gewollt ist. Eine emotionale Bindung zum Geschehen kann die Einstellung des Rezipienten nachhaltig beeinflussen.

Durch das Storytelling steigt die Chance, dass Zuschauer mehr Verständnis haben für die Situation von Migranten, da sie sich in die Protagonisten hineinversetzen können und durch sie in den dokumentarischen Filmen selbst eine Flucht miterleben können. Zusätzlich werden wichtige Informationen zum Thema Migration einfach und verständlich vermittelt. Diese können sich durch die unterhaltenden Elemente besser im Bewusstsein des Zuschauers verankern und im Alltag integriert werden.

Doch es müssen an dieser Stelle auch die Grenzen des Storytellings aufgezeigt werden. Besonders auf dem Themengebiet Migration und Flucht bewegten sich narrative Strategien auf einem schmalen Grad. Da das Publikum das Gezeigte nicht mit eigenen Erfahrungen abgleichen kann, muss es vollkommen auf die Medien und ihre Berichterstattung vertrauen und das als authentisch annehmen, was in den Filmen gezeigt wird, da es diese Dinge nicht selbst überprüfen kann.

Darüber hinaus werden narrative Strukturen oft kritisch gesehen, da sie Informationen zugunsten der Unterhaltung auslassen. Durch die Zuspitzung der Situation auf einen Konflikt werden oftmals Fakten weggelassen. Komplexe Sachverhalte werden so auf eine simple Geschichte heruntergebrochen. Kellermann spricht aus diesem Grund von einer Verflachung und damit Qualitätsminderung. Narrative Strukturen seien dafür verantwortlich, dass die Aufmerksamkeit des Rezipienten nicht mehr auf der Relevanz eines wichtigen Themas liege, sondern durch emotionale Geschichten verdrängt werde. Berichterstattung und Meinung würden sich dadurch immer mehr vermischen. Eine komplexe Welt könne also durch Storytelling nicht mehr objektiv vermittelt werden. Kellermann geht sogar noch weiter und gibt zu bedenken, dass die Informationsmedien dem Informationsauftrag mit diesem Filmaufbau nicht mehr gerecht werden können und deshalb immer weniger Fakten berichtet, eingeordnet und

²⁶⁰ Vgl. Marlis Prinzing, „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“, S. 51.

²⁶¹ Vgl. Lisa Blasch, (K)eine gute Figur machen?, S. 123.

bewertet werden. Somit werde nicht mehr auf den Nachrichtenwert, sondern auf den Storywert eines Ereignisses geblickt.²⁶² In dokumentarischen Formaten gehe es laut Schadt „immer weniger um genaue Beobachtung, differenzierte Beschreibung und die kritische Reflexion gesellschaftlicher Zustände, sondern immer mehr um schnellen, spekulativen und oberflächlichen Erfolg.“²⁶³ Gerade im Themenbereich Migration und Flucht kann deshalb das Storytelling an seine Grenzen gelangen. Wenn dokumentarische Formate nur noch oberflächlich auf Unterhaltung abzielen, gehen dem Zuschauer wertvolle Informationen verloren und es entsteht eventuell ein falscher Eindruck der Situation der Geflüchteten. So scheint es, als hätten alle Flüchtenden zum Ende der analysierten Filme ihr Ziel erreicht. Es wird geradezu ein *Happy End* suggeriert. Doch eigentlich beginnen mit der Ankunft im Zielland viele neue Probleme, die die Flüchtenden zu bewältigen haben oder sie sind noch gar nicht an ihrem eigentlichen Ziel, sondern haben noch einen weiten Weg vor sich. Wenn die Komplexität in der Thematik Migration und Flucht reduziert wird, wirkt das Dokumentarische schnell sensationorientiert.²⁶⁴

Darüber hinaus beeinflussen narrative Strategien maßgeblich die Themenauswahl.²⁶⁵ Da sich nicht jedes Thema für die Form einer Geschichte eignet, werden einige Ereignisse von vornherein aussortiert, die nicht zum Inhalt oder der visuellen Darstellung der Geschichte passen. „Es ist die Neigung der Erzähler, die Wirklichkeitsbeschreibung so umzubauen, bis sie zu der spannenden Geschichte passt, die man eigentlich erzählen will“²⁶⁶, fasst Haller dies zusammen. Gerade bei dem Themenbereich Migration und Flucht muss deshalb besonders darauf geschaut werden, warum die Dinge im Film so ausgewählt wurden. Im Dokumentarischen werden immer mehr Aufnahmen produziert als im Endprodukt gezeigt werden. Deshalb muss der Rezipient kritisch sein und sich überlegen, ob er die dargestellten Geschichten vielleicht nur sieht, weil sie die spektakulärsten waren oder sich gut bildlich darstellen lassen. Selbstverständlich ist keine Form von Migration und Flucht einfach für die Betroffenen. Doch beispielsweise ein Unglück, wie es Paul bei seiner Flucht über das Mittelmeer erlebt hat, passiert vielen Flüchtenden, aber nicht allen.

Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass eine narrative Gestaltung immer eine Wertung transportiert und deshalb eine objektive Berichterstattung nicht gewährleistet werden kann.²⁶⁷ Vor allem der lauter werdenden Medienkritik, die bereits in Kapitel 2.2 „Migration und Flucht in den

²⁶² Vgl. Ron Kellermann, *Das Storytelling-Handbuch*, S. 107.

²⁶³ Thomas Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S. 30.

²⁶⁴ Vgl. Marlis Prinzing, *Einführung*, S. 9.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 14.

²⁶⁶ Michael Haller, *Spannungsfelder des Narrativen im Journalismus*, S. 41.

²⁶⁷ Vgl. Marlis Prinzing, „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“, S. 14.

Medien und ihre Narrative“ beschrieben wurde, kann das Storytelling nicht entgegen wirken. Auch in den analysierten Filmen wird nicht objektiv über das Thema Migration berichtet. Die anhaltende Kritik, dass Tatsachen verschwiegen und Andersdenkende übergangen werden, kann auch auf die Beispiele übertragen werden. Durch die Fokussierung auf die Flüchtenden fallen andere Meinungen und Positionen, wie die von ehrenamtlichen Helfern oder Politikern, weg. Dadurch kann die Situation nicht aus einer anderen Sicht eingeordnet werden. Einzig der Dokumentarfilm ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM zeigt in wenigen Einstellungen drei zusätzliche Perspektiven aus Melilla, von Rettungsaktionen auf dem Mittelmeer und von Grenzbeamten. Obwohl die analysierten Beispiele ein Gegennarrativ zur Medienberichterstattung liefern, sind sie doch auch in ihrer Erzählweise einseitig.

Was an dieser Stelle auch gesagt werden muss, ist, dass die meisten Menschen nur die Medienangebote konsumieren, die ihre eigene Meinung bekräftigen.²⁶⁸ Vor allem die Formate, die die Perspektive der Flüchtlinge einnehmen, bekämen laut Herrmann nur selten einen guten Sendeplatz und seien denen vorbehalten, die sich bereits für das Thema interessieren und es weiter vertiefen wollen.²⁶⁹ Obwohl alle drei dokumentarischen Formate dramaturgisch gut gestaltet sind, wurden sie spät am Abend ausgestrahlt. Die Reportage von Thilo Mischke wurde beispielsweise im Privatsender ProSieben um 22:15 Uhr im Vergleich zu den anderen Filmen relativ gut platziert. Der Dokumentarfilm ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM war zwar als einziger Dokumentarfilm ein Teil der ZDF-Filmreihe *Auf der Flucht*, wurde allerdings erst um 23:55 Uhr ausgestrahlt. Auch die Dokumentation MY ESCAPE/MEINE FLUCHT wurde im WDR erst um 22:55 Uhr gezeigt und hatte damit keinen optimalen Sendeplatz. Deshalb erreicht das Gegennarrativ der hier analysierten Beispiele weitestgehend die Menschen, die sich für die Filme und deren Position interessieren und dieser zustimmen.

Abschließend muss zu dieser Diskussion gesagt werden, dass sich sicherlich nicht jedes dokumentarische Thema eignet, um in einer narrativen Form dargestellt zu werden. Storytelling ist nie universell einsetzbar. Doch gerade im Dokumentarischen zu Migration und Flucht kann dadurch ein informatives und trotzdem unterhaltendes Vermitteln die Möglichkeit entstehen, über dieses komplexe Thema einfacher und verständlicher zu berichten. Gerade weil ein Großteil der Rezipienten keinen persönlichen Kontakt zu Flüchtenden hat oder gar selbst geflüchtet ist, bieten die Filme eine enorme Chance, sich in die von vielen geflüchteten Menschen erlebten Situationen hineinzusetzen. Durch die narrativen Strategien werden die Zuschauer auf einer sehr emotionalen Ebene angesprochen. So lange dabei genug allgemeine

²⁶⁸ Vgl. Friederike Herrmann, Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs, S. 12f.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 8.

Informationen bereitgestellt werden, wie dies alle analysierten Filme tun, kann der Themenbereich Migration und Flucht anhand der Einzelschicksale sehr gut erzählt werden und durch ergänzende Inhalte auf die globale Gesamtsituation bezogen werden. Die grundlegenden Informationen werden in allen drei Beispielfilmen gut von den subjektiven Einzelgeschichten abgegrenzt. UNCOVERED vermittelt diese durch die weibliche Sprecherin aus dem Off. ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM lässt andere Protagonisten, die keinen Kontakt zu Paul haben, von ihrer täglichen Arbeit mit Flüchtenden in den Patchwork-Elementen erzählen. MY ESCAPE/MEINE FLUCHT verdeutlicht durch die eingeblendete Schrift, dass es sich dabei um objektive Informationen handelt, die das Gezeigte einordnen. Damit stellt der Rezipient Zusammenhänge zwischen diesem grundlegenden Wissen über die allgemeine Situation und den Einzelschicksalen her, wodurch eine nachhaltige Reflexion seinerseits über das Thema stattfindet.²⁷⁰ Gerade in Bezug auf dokumentarische Formate muss aber auch gesagt werden, dass die Zuschauer eine neutrale und wertfreie Ausarbeitung des Themas erwarten. Wird dies nicht erfüllt, dann wirkt das Produzierte für sie nicht mehr authentisch und sie können den moralischen Appell, den solche Filme vermitteln, nicht auf ihr Leben übertragen. Eine kritische Reflexion und Einordnung des Gezeigten muss also immer auch auf Seiten des Zuschauers stattfinden.

²⁷⁰ Vgl. Olaf Jacobs/Theresa Lorenz, Wissenschaft fürs Fernsehen, S. 32.

5. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Masterarbeit versuchte in einem Experiment herauszufinden, wie das journalistische Storytelling in dokumentarischen Filmformaten eingesetzt wird. Es konnte nachgewiesen werden, dass alle drei analysierten Filme sich einer alternativen Erzählkategorie zuordnen lassen und jeweils spezifische filmische Mittel einsetzen, um dem Zuschauer das Gezeigte noch eindrücklicher zu schildern. Darüber hinaus stellen alle drei Beispiele ein Gegenarrativ zur aktuellen Medienberichterstattung über Migration und Flucht dar. Sie zeigen die Situationen von ausgewählten Geflüchteten und machen darauf aufmerksam, wie gefährlich und risikobehaftet eine Flucht ist. Sie berichten abseits des gegenwärtigen Narrativs und vermitteln dem Zuschauer dabei auf innovative Weise einen neuen Zugang und Einblick in diesen Themenbereich.

In einem nächsten Forschungsschritt wäre es angebracht, aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive zu schauen, ob sich ein solcher narrativer Wandel in den berichtenden Medien im Print- und Rundfunkjournalismus etabliert und ob sie die Flüchtenden auch in den Fokus ihrer Berichterstattung setzen. Generell eignet sich das Thema Migration und Flucht sehr gut für eine Diskursanalyse. Hier könnte der Wandel des Narrativs vor, während und nach der Zäsur 2015 erforscht werden.

Darüber hinaus lassen sich an die oben aufgeführten Analysen weitere Filmbetrachtungen anschließen. Ein guter wissenschaftlicher Ansatz wäre es, die neuen Filme nach der Zäsur mit dokumentarischen Werken vor 2015 zu vergleichen. Bei dieser diachronen Betrachtung mit historisch früheren deutschen Dokumentarfilmen über Migration und Flucht lassen sich sicherlich zum einen inhaltlich andere Herangehensweisen auf der Erzählebene darstellen, die sich eventuell auf andere Personengruppen fokussieren. Zum anderen lassen sich mit großer Wahrscheinlichkeit aber auch auf filmästhetischer Ebene Unterschiede feststellen. Beispielsweise könnten hierfür die Filme *DRAUSSEN BLEIBEN* (Regie: Alexander Riedel, D 2007) oder *NICHT OHNE MEINEN BRUDER* (Regie: Walter Krieg, D 2010) analysiert werden.

Ein weiterer Mehrwert könnte es sein, sich zu den oben analysierten Beispielen zeitgleich veröffentlichte Filme anzuschauen, hinter denen keine deutsche Produktion steckt. Damit könnte in einem interkulturellen Vergleich geschaut werden, welche Erzählstrategien und Narrative andere Länder nutzen, um über Migration und Flucht zu berichten. Dies könnten US-amerikanische oder europäische Filme sein. Sicherlich auch prägnant wären syrische oder afghanische Produktionen. Als Beispiele lassen sich folgende Filme aufführen: *FUOCOAMMARE* (Regie: Gianfranco Rossi, IT/FR 2016), *WATANIE: MY HOMELAND*

(Regie: Marcel Mettelsiefen, GB 2016), LOGBOOK SERBISTAN (Regie: Želimir Žilnik, RS 2015) oder LIFE ON THE BORDER (Regie: Mahmud Ahmad und Ronahi Ezaddin, IG/SY 2015).

Migration und Flucht sind zwar nicht nur Themen des 21. Jahrhunderts, doch sie sind heute aktueller denn je. Deshalb ist es auch wichtig, sich aus medienwissenschaftlicher Sicht damit zu beschäftigen. Als eine der größten internationalen Herausforderungen beschäftigen die Themen die Menschen auf dem gesamten Globus. Dokumentarische Formate liefern dabei grundlegendes Wissen und haben die Chance, durch Storytelling den Rezipienten auf eine unterhaltsame Weise wichtige Informationen zu vermitteln. Es wird hierbei die Möglichkeit geboten, sich aktiv auf die Situation der Geflüchteten einzulassen und zu erleben, was ihnen passiert ist. Dabei vermitteln alle Filme den moralischen Appell, dass Hilfsbereitschaft im Fokus stehen sollte und jeder das Recht auf ein Leben in einem sicheren Land hat. Gerade in Zeiten, in denen nationalistische Parteien in ganz Europa einen enormen Zuwachs an Wählern bekommen und ihre Gedanken im öffentlichen Diskurs Anklang finden, ist es wichtig, dass die Medien den Rezipienten eine Sicht auf die Dinge ermöglichen, die sie so aus ihrem Alltag nicht selbst kennen und erleben können. Dadurch entsteht die Chance, dass sich das in den dokumentarischen Filmen gezeigte Gegennarrativ im öffentlichen Diskurs festigt und weiter verbreitet, damit Vorurteile und Hass in der heutigen Gesellschaft keine Chance haben.

Literaturverzeichnis

- BÄNI, Hanspeter 2015: Versiert, reflektiert, der Wahrheit verpflichtet: Dokumentardramaturgie am praktischen Beispiel, in: PRINZING, Marlies (Hg.): Die Kunst der Story. Thun/Gwatt, S. 113-134.
- BARTZ, Christina 2004: „Das geheimnisvolle Fenster in die Welt geöffnet“ – Fernsehen, in: KÜMMEL, Albert/SCHOLZ, Leander/SCHUMACHER, Eckhard (Hg.): Einführung in die Geschichte der Medien. Paderborn, S. 199-223.
- BLASCH, Lisa 2018: (K)eine gute Figur machen? Personalisierung und mediale Figurenkonstruktion zwischen *Boulevardisierung*, (online-)medialer Identitätsarbeit und qualitativem Storytelling, in: BLASCH, Lisa/PFURTSCHELLER, Daniel/SCHRÖDER, Thomas (Hg.): Schneller, bunter, leichter? Kommunikationsstile im medialen Wandel. Innsbruck, S. 111-126.
- BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin ⁸2008: Film Art. An Introduction. New York.
- BRÖSSEL, Stephan 2014: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin.
- CHRISTEN, Matthias 2018: Erzählen im Film, in: Martin Huber/Wolf Schmid (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/ Boston, S. 447-457.
- CURRAN BERNARD, Sheila ⁴2016: Documentary Storytelling. Creative Nonfiction on Screen. New York.
- EDER, Jens 2016: Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm, in: Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation . 25 (1), S. 45-62 .
- FRÜH, Werner 2014: Narration und Storytelling, in: FRÜH Werner/FREY, Felix (Hg.): Narration und Storytelling. Theorie und empirische Befunde. Köln, S. 63-119.
- HALLER, Michael 2015: Spannungsfelder des Narrativen im Journalismus: Zwischen Fakten und Fiktion, in: PRINZING, Marlies (Hg.): Die Kunst der Story. Thun/Gwatt, S. 41-62.
- HALLER, Michael 2017: Die „Flüchtlingskrise“ in den Medien. Tagesaktueller Journalismus zwischen Meinung und Information. Frankfurt am Main.
- HEINZ, Friederike 2019: Flucht in den Norden. Zum Einsatz von dokumentarischen Filmen in landeskundlichen Seminaren in Benin am Beispiel von ALS PAUL ÜBER DAS MEER KAM, in: BAUER, Matthias/NIES, Martin/THEELE, Ivo (Hg.): Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film. Bielefeld.
- HERRMANN, Friederike 2016: Das Märchen vom überkochenden Brei. Narrative in der medialen Berichterstattung zum Flüchtlingsthema im Herbst 2015, in: Communicatio Socialis. Zeitschrift für Medienethik und Kommunikation in Kirche und Gesellschaft, Heft 1, S. 6-20.

- HERRMANN, Friederike 2016: Die schiere Masse. Die Rolle der Medien in der Flüchtlingsdebatte, in: epd medien, Heft 24, S. 5-9.
- HERRMANN, Friederike 2016: Von der Willkommenskultur zum Problemdiskurs. Wie Medien zwischen April 2015 und Juli 2016 über Flüchtlinge berichteten, in: merz. Zeitschrift für Medienpädagogik, Heft 5, S. 12-19.
- HERRMANN, Friederike 2018: Das Verschwinden von Fakten aus der Berichterstattung. Überlegungen zur Analyse von Narrativen des öffentlichen Diskurses am Beispiel des Flüchtlingsthemas, in: BLASCH, Lisa/PFURTSCHELLER, Daniel/SCHRÖDER, Thomas (Hg.): Schneller, bunter, leichter? Kommunikationsstile im medialen Wandel. Innsbruck, S. 37-52.
- HICKETHIER, Knut ⁵2012: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart.
- HISSNAUER, Christian 2011: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Erklärungen. Konstanz.
- HÖPFNER, Elisa 2018: Menschen auf der Flucht und die Bedeutung ihrer Dinge. Eine gegenstandsbezogene Theoriebildung im doppelten Sinne. Wiesbaden.
- HUCK, Christian 2012: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: WEIXLER, Antonius (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin/Boston, S. 239-264.
- JACOBS, Olaf/LORENZ, Theresa 2014: Wissenschaft fürs Fernsehen. Dramaturgie – Gestaltung – Darstellungsformen. Wiesbaden.
- JANSSEN, Heike/SCHÄFER, Torsten 2018: Storytelling. Abholen, reinziehen, interessieren, fesseln, begeistern, anregen. Berlin.
- KELLERMANN, Ron 2018: Das Storytelling-Handbuch. Zürich.
- KIENER, Wilma 1999: Die Kunst der Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Konstanz.
- KIESEL, Doron 2017: Bilder auf der Flucht. Wenn Filme zu Fluchthelfern werden, in: GHADERI, Cinus/EPPENSTEIN, Thomas (Hg.): Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge. Wiesbaden, S. 203- 212.
- KINATEDER, Birgit 2012: Dokumentarische Formate, in: TELEVISION 25/2012/1, S. 54.
- KLEIN, Eckhart 2017: Rechtliche Klarstellungen zur Flüchtlingskrise, in: DEPENHEUER, Otto/GRABENWARTER, Christoph (Hg.): Der Staat in der Flüchtlingskrise. Zwischen gutem Willen und geltendem Recht. Leiden, S. 159-173.
- KEUTZER, Oliver 2014: Filmanalyse. Wiesbaden.
- LAMPERT, Marie/WESPE, Rolf 2013: Storytelling für Journalisten. Konstanz.

- LUHMANN, Niklas 1995: Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden.
- MAURER, Christiane: Zum Verständnis im Umgang mit Menschen mit Traumafolgestörungen, in: NATARAJAN, Radhika (Hg.): Sprache, Flucht, Migration. Kritische, historische und pädagogische Annäherungen. Wiesbaden, S. 217-230.
- MIKOS, Lothar ²2008: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz.
- NATARAJAN, Radhika 2019: Sprache, Flucht und Migration. Einordnende Überlegungen, in: NATARAJAN, Radhika (Hg.): Sprache, Flucht, Migration. Kritische, historische und pädagogische Annäherungen. Wiesbaden, S. 3-47.
- NUSCHELER, Franz ²2004: Internationale Migration. Flucht und Asyl. Wiesbaden.
- PRINZING, Marlis 2015: Einführung: Herzlich willkommen im Geschichten-Atelier, in: PRINZING, Marlies (Hg.): Die Kunst der Story. Thun/Gwatt, S. 7-12.
- PRINZING, Marlis 2015: „Was könnte Merkel damit wohl gewollt haben?“ Wie Storytelling Journalismus erneuern kann, in: PRINZING, Marlies (Hg.): Die Kunst der Story. Thun/Gwatt, S. 13-22.
- SCHADT, Thomas ³2012: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms, Konstanz.
- SCHÄFER, Horst 2014: Filmsprache und Filmanalyse in der Medienpädagogik, in: Vollbrecht, Rald/Dallmann Christine (Hg.): Medienwelten – Zeitschrift für Medienpädagogik, Heft 3, S. 92-188.
- SCHÄFER, Torsten 2015: Von Berichten zu Geschichten. Zu den Storytelling-Formaten, in: ACHENBACH, Anja/HUMBURG, Anja/FISCHER, Daniel/MARWEGE, Robin/MICHELSSEN, Gerd (Hg.): Good Practice. Reader für Guten Nachhaltigkeitsjournalismus. Bad Homburg, S. 17-20.
- SCHÄFER, Torsten 2016: Storytelling, Nachhaltigkeit und Umweltjournalismus – empirische Fragen und normative Skizzen im Kontext von Kommunikations- und Journalismusökologie, in: uwf UmweltWirtschaftsForum. 24 (2-3), S. 289-297.
- SEESSLEN, Georg 2016: Auf der Flucht, in: BOLLMANN, Jörg (Hg.): epd film, Heft Nr. 1 S. 30-35.
- SENG, Leonie 2018: Konstruktiver Journalismus – mehr zeigen von der Welt? Medienethische Analyse verschiedener Berichterstattungsansätze über Flüchtlinge, in: PRINZING, Marlis/KÖBERER, Nina/SCHRÖDER, Michael: Migration, Integration, Inklusion. Medienethischer Herausforderungen und Potenziale für die digitale Mediengesellschaft. Baden-Baden, S. 121-132.
- SODAN, Helge 2017: Das Konzept der sicheren Dritt- und Herkunftsstaaten, in: DEPENHEUER, Otto/GRABENWARTER, Christoph (Hg.): Der Staat in der Flüchtlingskrise. Zwischen gutem Willen und geltendem Recht. Leiden, S. 174-186.

- TRAUTMANN, Magali 2017: Show and Tell. Der narrative Kinodokumentarfilm von 1995-2015. Köln.
- TÜRKE, Nadja 2018: Ökologisch-nachhaltiges Leben im Selbstversuch: Zur aktuellen Konjunktur der Ratgeber für eine umweltverträgliche Lebensführung, in: ZEMANEK, Evi (Hg.): Ökologische Genres: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen, S. 379-390.
- WOLF, Fritz 2003: Alles Doku oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf.

Internetquellen

- BENDER, Theo/ZU HÜNINGEN, James 2011: Reportage, in: Lexikon der Filmbegriffe. Zuletzt geändert am 24.07.2011, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=309>.
- BUNDESAMT FÜR MIGRATION UND FLÜCHTLINGE 2016: Das Bundesamt in Zahlen 2015. Asyl, Migration und Integration, in: bamf.de, veröffentlicht am 10.10.2016, https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/Broschueren/bundesamt-in-zahlen-2015.pdf?__blob=publicationFile.
- GRAMM, Cordelia 2018: Auf der Flucht: 4 Filme über eine Welt in Bewegung, in: Presseportal des Zweiten Deutschen Fernsehens, veröffentlicht am 18.06.2018, <https://presseportal.zdf.de/pm/auf-der-flucht/>.
- HEINRICH, Kaspar 2017: Wer hilft, wenn nicht ich?: „Als Paul über das Meer kam.“ in: ZEIT Online, veröffentlicht am 29.08.2017, <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-08/als-paul-ueber-das-meer-kam-dokumentarfilm-jakob-preuss>.
- JIMÉNEZ GÁLVEZ, José María 2014: „¡Qué haces si se te meueren tus hijos!“, in: El País.com, veröffentlicht am 06.12.2014, https://elpais.com/politica/2014/12/06/actualidad/1417882819_411097.html.
- KAEVER, Oliver 2018: Gegen das Abstumpfen. Doku über Migration, in: Spiegel Online, veröffentlicht am 18.06.2018, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/fluechtlings-doku-im-zdf-als-paul-ueber-das-meer-kam-a-1212463.html>.
- LANG, Susanne 2018: ProSiebenSat.1 TV Deutschland wächst 2018 linear und digital, in: ProSiebenSat.1 Media, veröffentlicht am 30.12.2018, <https://www.prosiebensat1.com/presse/prosiebensat-1-tv-deutschland-waechst-2018-linear-und-digital>.
- SCHENZ, Viola 2019: Leute, benehmt euch wie die Deutschen! „#My Escape - Meine Flucht“ im WDR, in: Süddeutsche.de, veröffentlicht am 09.02.2016 <https://www.sueddeutsche.de/medien/my-escape-meine-flucht-im-wdr-doku-ueber-fluechtlinge-leute-benehmt-euch-wie-die-deutschen-1.2854093>.
- SACHVERSTÄNDIGENRAT DEUTSCHER STIFTUNGEN FÜR INTEGRATION UND MIGRATION 2019: Bewegte Zeiten: Rückblick auf die Integrations- und Migrationspolitik der letzten Jahre. Jahresgutachten 2019, in: svr-migration.de, veröffentlicht am 07.05.2019, https://www.svr-migration.de/wp-content/uploads/2019/05/SVR_Jahresgutachten_2019.pdf.
- WULFF, Hans Jürgen/VON KEITZ, Ursula: Dokumentarfilm, in: Lexikon der Filmbegriffe, zuletzt geändert am 15.06.2019, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=127>.
- WÜNSCHEL, David: Eine Frau muss er alleine finden. In: FAZ.net, veröffentlicht am 31.08.2017, <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/als-paul-ueber-das-meer-kam-kommt-ins-kino-15168983/diskutieren-gerne-ueber-die-15169019.html>.

UNHCR 2017: Flucht und Asyl: Informations- und Unterrichtsmaterialien für Schule, Studium und Fortbildung, in: UNHCR.org, veröffentlicht am 01.07.2017, https://www.unhcr.org/dach/wp-content/uploads/sites/27/2017/08/UNHCR_Broschuere_Inhalt_RZ_web2017.pdf.

UNHCR 2019: Global Trends. Forced Displacement in 2018, in: UNHCR.org, veröffentlicht am 19.06.2019, <https://www.unhcr.org/5d08d7ee7.pdf>.

ZU HÜNINGEN, James: Dokumentation, in: Lexikon der Filmbegriffe, zuletzt geändert am 13.10.2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=129>.

Audiovisuelle Quellen

BUWERT, Anja (Regie) 2019: Uncovered – Niemandland im Dschungel. Deutschland. Veröffentlicht am 08.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=g7yIGvlnU2c>.

PREUSS, Jakob (Regie) 2017: Als Paul über das Meer kam. Deutschland. farbfilm home entertainment.

SASSE, Elke (Regie) 2016: My Escape/Meine Flucht. Deutschland. Veröffentlicht am 10.02.2016, <https://www.ardmediathek.de/wdr/player/Y3JpZDovL3dkci5kZS9CZW10cmFnLTA1ZjJmGE2LWZjMDktNDM1Yy05NTViLWZkZGU0YjgyMDZhYg/>.