

Silvia Schultermandl

# Jacques Derridas Theorem der „Hostipitality“ im europäischen Film zu Migration, Flucht und Asyl

Grazer Forschungsbeiträge zu Frieden und Konflikt, Hg. v. Lakitsch und Suppanz, 2022, S. 364-381.  
<https://doi.org/10.25364/978-3-903374-03-4-18>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Silvia Schultermandl, Universität Münster, [silvia.schultermandl@uni-muenster.de](mailto:silvia.schultermandl@uni-muenster.de)

## Zusammenfassung

Jacques Derridas Theorem der „Hostipitality“ ersetzt die bedingungslose und uneingeschränkte Gastfreundschaft, wie sie in Immanuel Kants Schriften vorkommt, durch einen Umgang mit dem Anderen/Fremden, der sowohl Hospitality (Gastfreundschaft) als auch Hostility (Feindschaft) vereint. Derridas Neologismus lädt dazu ein, die Zusammenhänge zwischen diesen beiden affekt-basierten Reaktionen in der Begegnung mit dem Anderen/Fremden auszuloten. Im zeitgenössischen europäischen Film geschieht dies besonders in Hinblick auf die Darstellung von Personen, die Flucht, Migration oder Asyl erleben, sowie auf die gesellschaftliche Verantwortung der „Gast-Länder“, die sich daraus ergibt. Im vorliegenden Beitrag möchte ich 1) Derridas Theorem und die daraus resultierenden Fragestellungen vorstellen; 2) die Darstellung von Hostipitality im zeitgenössischen europäischen Film besprechen und 3) anhand des österreichischen Films *Boat People* (2016) aufzeigen, wie der Film die inhärente Ambivalenz der Hostipitality darstellen und als ästhetische Erfahrung eines Konflikts zwischen der Hospitality einzelner Personen und der Hostility nationaler Gesetzgebungen die Herausforderung eines uneingeschränkt gastfreundlichen Umgangs erfahrbar machen kann.

Schlagwörter: Europäischer Film, Flucht, Hostipitality, Paul Meschuh

## Abstract

Jacques Derrida's concept of "hostipitality" has come to replace the unconditional and unrestricted hospitality defined by Immanuel Kant and instead describes a form of engagement with the Other characterized by both hospitality and hostility. Derrida's neologism invites us to attend to the interconnections of these two affect-based responses to the Other. Contemporary European film exemplifies this in depictions of "host" countries' treatment of migrants, refugees, and asylum seekers. This essay 1) explores the salience of Derrida's concept; 2) discusses the depiction of hostipitality in contemporary European film; and 3) shows with the help of Austrian director Paul Meschuh's *Boat People* (2016) how film can translate hostipitality into an ambivalent aesthetic experience of the tension between a person's willingness to act hospitably and prevalent hostile immigration regimes.

Keywords: European Film, flight, hostipitality, Paul Meschuh

## Einleitung

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Rolle des Aufklärungsethos der Hospitality (Gastfreundschaft) und des Begriffs zeitgenössischer kinematographischer Repräsentation von Grenzen, Migration und dem Anderen/Fremden. Die vorliegende Arbeit ist Teil des ERASMUS+ EU Projektes HostFilm, das zeitgenössische, ästhetisch-politische Filmprojekte beleuchtet, die die Figur des Gastgebenden vor dem Hintergrund der erhöhten transnationalen Mobilität, sozialen Heterogenität sowie Prekarität thematisieren. HostFilm besteht aus drei „akademischen Produkten“: 1) einer Dokumentation über Musik von Migrierten in Europa; 2) einem „Massive Open Online Course“ (MOOC) im Bereich der kritischen Kulturwissenschaften über die Thematik der Hospitality im Film und 3) einem Onlinearchiv über Filmdiskussionen zum Thema anhand paradigmatischer Beispiele des europäischen Films. Die Grundidee des Projekts entsprang der derzeitigen politischen Situation in Europa und den daraus entstehenden Fragen zur Massenmigration und transnationaler Mobilität. Die derzeitige Aufteilung von Geflüchteten auf die Länder Europas, die höchste seit dem Zweiten Weltkrieg, stellt das gemeinsame europäische Asylsystem von 1951 sowie die Bemühungen, die EU als Schutzraum zu gestalten, auf eine harte Bewährungsprobe. Obwohl Gesetze und Richtlinien adaptiert und verändert wurden, angefangen mit der überarbeiteten Richtlinie für Asylverfahren bis hin zur neuen EURODAC-Verordnung, erlebt die EU nach wie vor nicht nur massive Probleme mit der Bewältigung der enormen Anzahl an Ankünften von Migrierten, sondern auch an ihren Außengrenzen, wo Tausende Menschen versuchen, hindurchzuströmen und viel zu oft ihren ungewollten Tod finden, wie Reece Jones in *Violent Borders: Refugees and the Right to Move* (2016, 16) erklärt: „Globally, more than half of the deaths at borders in the past decade occurred at the edges of the EU, making it by far the most dangerous border crossing in the world“. Zur gleichen Zeit hat der Boom der Anti-Einwanderungskampagnen rechtsextreme Ideologien in zahlreichen europäischen Ländern beflügelt. Diese daraus entstehenden Grenzregime erzeugen so extrem gewaltsame und menschenfeindliche Umgebungen für Geflüchtete und Migrant\*innen.

Auf dieser Grundlage werde ich eine Definition des Hospitality-Konzeptes präsentieren und auf dessen Wertigkeit als wichtiges Idiom im 21. Jahrhundert eingehen. Dazu werde ich das Konzept in den Kontext der sogenannten Border Studies einbetten. Meine sorgfältige Auslegung von Paul Meschuhs *Boat People* (2016) zielt darauf ab, die kinematographischen Strategien des Storytellings und dessen Reiz auf die Empathie sowie Verantwortung des Publikums zu veranschaulichen. Meschuhs Kurzfilm setzt auf eine spezifische Art der Konstruktion von Erlebniswelten („worldmaking“), die das Publikum einerseits mit der Realität der brutalsten Grenze der

Welt konfrontiert, und andererseits über Alternativpraktiken nachdenkt, die von Hoffnung und Solidarität mit schiffbrüchigen Geflüchteten im Mittelmeerraum geprägt sind.

## Hostipality

Hostipality ist ein komplexes Konzept. Das Oxford Dictionary definiert den Begriff als „the act or practice of being hospitable, of receiving and entertaining guests, visitors, or strangers with generosity and goodwill“. Auch in der Bibelwissenschaft und der klassischen Literatur, wie beispielsweise in Homers *Odyssee* *The Odyssey*, dient Hospitality als wichtiger Schlüsselbegriff (vergl. Manzananas Calvo und Benito Sánchez 2017, 4-5). Mit der Auseinandersetzung in der Moderne ab dem 18. Jahrhundert kam jedoch der Bruch: das Konzept der Hospitality sah plötzlich klare Grenzen der Nationalstaaten vor. Es war die Geburt des modernen Staates, wie Immanuel Kant in seiner Schrift „Zum ewigen Frieden“ (1795-96) verdeutlicht, die ein Gesetz für (bedingte) Hospitality verlangt, um den Kontakt zwischen ausländischen Bürger\*innen und souveränen Staaten zu regulieren. Auch wenn es wohl Kants Intention war, die „nicht gastfreundlichen Handlungen“ der Staaten gegenüber Fremden einzudämmen (Kant 1986, 285), wurden seine Worte zum Anlass genommen, um den Nationalstaat zu instrumentalisieren, der dadurch in der Lage war Fremde, undokumentierte Migrierte und andere Einzelpersonen ohne Papiere sowie ohne Staatsangehörigkeit zu produzieren. Kants Verlegung der Hospitality auf die nationale Ebene wurde von Emmanuel Levinas (1979, 199) revidiert, der die Notwendigkeit der bedingungslosen Hospitality nicht im Bereich der nationalen Grenzen und der Abgrenzung ansiedelte, sondern im Bereich der persönlichen Begegnung mit „the face of the Other“. Dadurch wanderte die Diskussion rund um Hospitality von der Politik weiter zur Ethik. Der Wechsel von Kant zu Levinas lässt das Konzept der Hospitality jedoch in der Luft hängen: Sieht es bedingte oder bedingungslose Geltung vor? Gehört es zur Politik oder zur Ethik? Jacques Derrida versuchte jüngst die beiden Perspektiven ins Gleichgewicht zu bringen, indem er Levinas' Standpunkt der Verantwortung des Einzelnen und Kants Argument der Staatspflichten miteinander verknüpft. Derrida argumentiert, dass sowohl für den Gastgebenden als auch für den Gast der Akt der Gastfreundschaft auf einer von Natur aus gegebenen Distanz vom Vollbesitz des Hauses beruht. In einer typisch dekonstruktivistischen Analyse diskutiert Derrida den Wandel vom Gastgebenden als Hausbesitzer zum Gastgebenden, der immer selbst Gast gewesen ist. Levinas und Derrida verdanken wir die Ausdifferenzierung von Hospitality und die Untersuchung der inneren Widersprüche des Konzepts, beginnend mit den etymologischen Wurzeln des Wortes,

„hostis“ und „potis“, sowie mit Hostility (Feindschaft), die inhärent in Hospitality ist. Derrida verschmolz daher die beiden Wörter zum Neologismus „Hostipitality“.

## Border Studies

Das Hostipitality-Konzept steht im Einklang mit den jüngsten Ideen der Border Studies und fördert dadurch ein neues Verständnis der grundlegenden Heuristik, das nicht nur den Diskurs über Grenzen, sondern auch die Grenzen selbst beeinflusst. Beispielsweise verwenden Ana Manzananas Calvo und Jesús Benito Sánchez das Hospitality-Konzept als Gerüst, um Border Studies neu zu überdenken. In *Hospitality in American Literature and Culture: Spaces, Bodies, Borders* (2017, 84) beschreiben die beiden Autor\*innen den Begriff wie folgt: „[H]ospitality [...] can cannibalize the Other in a radical act of incorporation that apparently dissolves limits and demarcations.“

Border Studies als Disziplin erinnern uns daran, dass wir dazu neigen, Nationen als Selbstverständlichkeit anzusehen und die damit verbundenen Grenzen als Nebenerscheinung wahrzunehmen, die lediglich die Abgrenzung von bereits Vorhandenem verdeutlicht. Das ist natürlich ein naiver Ansatz. Es wäre akkurater, Grenzen als etwas Primäres zu betrachten, das in weiterer Folge eine Definition erlauben würde, die sich damit auseinandersetzt, was und vor allem wer innerhalb dieser Grenzen liegt. Beleuchtet man die Wer-Frage genauer, ist eine Grenze nicht nur einfach eine Linie, sondern ein Prozess, der wahrscheinlich am besten in Nails Konzept des „[B]ordering“ (2016, 5) ausformuliert wurde. Obwohl in der Ära der Globalisierung und der Europäischen Union der Eindruck entsteht, dass Grenzen verschwinden und eine Entgrenzung anstelle einer Grenzsetzung vonstattengeht, spielen Grenzen nach wie vor eine signifikante und aktive Rolle in der Klassifizierung, Einordnung und Unterscheidung von drei Gruppen: Der ersten Gruppe ist es erlaubt, sich problemlos über Grenzen zu bewegen; der zweiten Gruppe ist dies nur eingeschränkt, jedoch legal, möglich; der dritten und letzten Gruppe ist jegliche Möglichkeit untersagt, sie werden aufgehalten und abgewiesen. Reece Jones (2016, 5) erklärt die signifikante Rolle von Grenzen wie folgt: „The border creates the economic and jurisdictional discontinuities that have come to be seen as its hallmarks, providing an impetus for the movement of people, goods, drugs, weapons, and money across it.“ Interessanterweise ist es der Personenverkehr, der die Grenze und seine Rolle sichtbar macht. Der touristische Blickwinkel, „tourist gaze“ (Urry und Larsen 2011), aus dem der Großteil der aus Europa stammenden Personen typischerweise Grenzen wahrnimmt, wenn sie sich durch die Länder der EU bewegen, ist geprägt von einem symbolischen Wert. Die Grenze wird als Startmarkierung einer Reise betrachtet, die den Eintritt in eine neue aufregende Umgebung mit

Sehenswürdigkeiten und Vergnügen verspricht. Aus dem Blickwinkel von Migrant\*innen oder Geflüchteten, „migrant or refugee’s gaze“ (Loshitzky 2006, 752-4), symbolisiert die Grenze jedoch etwas völlig anderes. Sie wird unter anderem als möglicherweise unpassierbare Barriere wahrgenommen oder als definierter Ort, an dem Kontrollen und Vernehmungen stattfinden. Diese Assoziationen bringen Nicholas De Genova (2013, 1183) dazu, das Konzept des Grenzspektakels („spectacle of the border“) einzuführen. De Genova erklärt wie folgt: „[T]he mere fact of border and immigration enforcement systemically activates the spectacle of ‘violations’ that lend ‘illegality’ its fetishistic objectivity“.

In *Theory of the Border* legt Thomas Nail (2016, 7) über Grenzen Folgendes nahe: „[T]he border cannot be properly understood in terms of inclusion and exclusion, but only by circulation“. Nail sieht daher die Notwendigkeit, die Idee der „kinopolitics“ (2016, 13) einzuführen, die dazu dient, die zirkulierenden Dynamiken, die Grenzen erzeugen, zu erfassen. Er definiert die Grenze als „kinetic structure“ (2016, 14), die die Prozesse der Expansion und Ausweisung, „expansion and expulsion“ (2016, 21), aufrechterhält. Nails „Kinopolitics“ trifft vor allem auf Arbeitsmigrant\*innen zu. Nail konstatiert in *The Figure of the Migrant* (2015, 32), dass die Grenze als eine Art Kreislauf fungiert, die entmachtete und billige Arbeitskräfte reproduziert: „to reproduce an economy of disempowered migrant labor“. Patricia L. Price (2004, 118) fasst ihr deleuzianisches Verständnis der Grenze ähnlich zusammen wie Nail, Sie schreibt: „[geopolitical boundaries are] delimiting fixed demarcations of one country from another. This definition of a geopolitical boundary, as that line (or zone) where one nation abuts another, requires spatial contiguity“. Sie schlägt daher eine andere Grenzontologie vor: „Borders no longer function solely laterally, to cordon off states from one another and constitute them as discrete geographic entities. Border can be discontinuous, fragmented, refracted across space and scale“ (2004, 118). Die räumliche und temporäre Eigenschaft der Grenze fördert die Allgegenwärtigkeit der Grenze innerhalb sozialer Vorstellungen zutage. Die Fähigkeit der Grenze, dynamisch zu sein und ortsungebunden zu wirken, impliziert, dass ihr Einfluss stark genug ist, um andere Formen der sozialen Exklusion zu verkörpern. Dies geschieht, indem der Fokus auf eine spezifische Grenzlinie oder Zone gelegt wird. Zur gleichen Zeit findet der Grenzschutz nicht nur innerhalb dieser Zone oder an dieser Linie statt. Die Präsenz der Grenze überall im Land illustriert ihre ontologische Komplexität sowohl als Linie oder Zone als auch als allgegenwärtige Institution. In diesem Sinne produzieren Grenzen, wie Michel Agier (2016, 56) es nennt, „new political subjectivities“. Er erläutert: „[T]his is an almost immediate ideological effect, the wall brings into existence the ‘clandestine’, denoting them as such and thus as enemy“. Agiers Arbeit baut Mary Pat Bradys Konzept der Grenze

als Erniedrigungsapparat, „abjection machine“ (2016, 52), weiter aus und bezieht die Fälle der EU-Grenzgebiete, die Probleme mit dem „Rest“ von Europa, mit Asien und Afrika verursachen, mit ein. Was in den Gebieten, in denen die Grenze als „abjection machine“ fungiert, eine entscheidende Rolle spielt, ist „the specter of inhospitality“ (Manzanas Calvo & Benito Sánchez 2017, 55) – vor allem im Mittelmeerraum.

## **Hospitality im Mittelmeerraum**

Der Mittelmeerraum ist ein Gebiet, das von komplexen kolonialen Verwicklungen geprägt ist. Die „Flüchtlingskrise“, welche im vergangenen Jahrzehnt ein präsentisches Thema in den Medien gewesen ist, kann aufgrund dieser Verwicklungen als Manifestation von Machtasymmetrien, die viele Jahrhunderte zurückgehen, betrachtet werden. Vor dem Hintergrund der komplexen wirtschaftlichen, politischen und soziokulturellen Geschichte, verkörpert das Mittelmeergebiet den geopolitischen Raum der drängendsten Probleme der Postmoderne. Die filmische Repräsentation von „Mare Nostrum“ hat daher schon lange das romantische Narrativ der Mittelmeerseefahrt verworfen, um die ökologische und humanitäre Krise, die sich momentan dort entfaltet, unverblümt zu thematisieren. Meine folgende Fallstudie weicht jedoch von diesem Ausgangspunkt ab und setzt sich stattdessen mit der Fragestellung auseinander, wie die filmische Repräsentation der Lebensrealität von geflüchteten Menschen das Publikum in eine kritische Konversation über die humanitäre Krise im Mittelmeerraum miteinbezieht. Durch die Vermenschlichung der Flüchtlingsfigur und die unverblünte Darstellung der komplexen Identitäten von Geflüchteten sowie deren Notlage schafft es das Medium Film nicht nur, die akuten Probleme unserer Zeit anzusprechen, sondern auch einen Appell an die Nächstenliebe des Publikums zu senden, um so eine Mobilisierung von Empathie auszulösen.

Der Kurzfilm des Grazer Regisseurs Paul Meschuhs ist hierfür ein Paradebeispiel. Der Film, der von einem schiffbrüchigen Somalier und seiner (vorläufigen) Rettung durch ein wohlhabendes europäisches Paar handelt, rückt die derzeit relevantesten und vermutlich drängendsten Probleme unserer Zeit in den Vordergrund. Meschuhs Film greift die unergründliche Frage auf, wer das letzte Wort in der Entscheidung über die Beschränkung der Mobilität, die über Menschen verhängt wird, hat. Vom Spezifischen, nämlich dem Tod von Tausenden im Mittelmeerraum, zum Allgemeinen, spricht Fragen zur Gerechtigkeit in Sachen Mobilität, stellt *Boat People* Konflikt vor Gemeinsamkeit. Dieser Umstand erzeugt (absichtlich) ein beunruhig-

gendes Bild, das das Filmpublikum in vielerlei Hinsicht mit mehr Fragen als Antworten zurücklässt. Aufgrund dieses Umstandes schafft es der Film, den aktuellen Ist-Zustand der (Europäischen) Union anzusprechen.

Auf seiner persönlichen Odyssee von Somalia nach Europa wird der schiffbrüchige Moussa (Eugen Boateng) von einem Paar mit luxuriösem Boot aufgelesen. Während der erste Impuls von Hannes (Thomas Clemens) ist Hilfe anzubieten, und erst danach Fragen zu stellen, ist Gerlinde (Jule Ronstedt) gleich von Beginn an misstrauisch gegenüber Moussa, als dieser mit letzten Kräften versucht deutlich zu machen, dass FRONTEX unter keinen Umständen in die Sache involviert werden soll. Beim Abendessen erklärt Moussa dem Paar, dass es für ihn unmöglich sei, für unbestimmte Zeit im Flüchtlingslager zu bleiben, da er so schnell wie möglich Arbeit finden müsse, um seine Familie zu unterstützen. Er drängt daher Hannes und Gerlinde dazu, ihn in der Nähe der Küste auszusetzen – ohne die Behörden zu informieren. Nach einer hitzigen Debatte am nächsten Tag, in der das Paar erklärt, dass sie sich der Küste nicht noch weiter nähern können, ohne die Grenzkontrolle auf sich aufmerksam zu machen, bedroht Hannes Moussa mit einer Leuchtpistole und zwingt ihn so, das Boot 22 Kilometer vor der europäischen Küste zu verlassen.

*Boat People* ist eine komplexe Geschichte über Moral, Verantwortung und Beschränkungen sowie über die sichtbaren und unsichtbaren Grenzen, die unser alltägliches Leben lenken. Meschuhs Kurzfilm behandelt zahlreiche Thematiken, wovon einige sicherlich von der Länge eines Spielfilms profitiert hätten, um so deren komplexen Antworten auch den Raum zur Erklärung zu geben, den sie verdienen. Der Film scheut sich jedoch nicht davor ausführlich Fragen zu thematisieren, die in den letzten Jahren eine zentrale Rolle im öffentlichen Diskurs gespielt haben: Migration, Grenzen und Mauern sowie die dazugehörigen Fragen der Moral, Verantwortung und Humanität. All diese Thematiken sind in einem Kommentar über Mobilität in globalisierten Gesellschaften eingebettet. Mobilitätsforscherin Mimi Sheller konstatiert, dass 2016 – das Jahr, in dem *Boat People* sein Debut beim Max Ophüls Preis Filmfestival feierte – von zahlreichen und nicht gerade einladenden Wendungen im Bereich der internationalen Politik geprägt war:

*More than five thousand people died crossing the Mediterranean, the United Kingdom voted for 'Brexit' based on anti-immigrant arguments, right-wing xenophobic political parties made gains in many European countries, and Donald Trump won the US presidential election on a nationalist platform of building a US-Mexico border wall and deporting undocumented migrants.<sup>1</sup>*

---

1 Sheller 2018, 7.



Führt man Shellers Überlegungen betreffend die Gerechtigkeit im Mobilitätsbereich weiter, sind diese Vorkommnisse der Immobilität von Natur aus verwurzelt mit der Mobilität der Oberschicht und Elite, mit global beweglichem Kapital, und mit Diskursen, die sich mit Mobilität als ontologischer Kategorie des modernen Lebens beschäftigen. Sheller (2018, 1) schlägt deshalb das Konzept der (Im)mobilität vor und erklärt es wie folgt:

*[a way to] signal that mobility and immobility are always connected, relational, and co-dependent, such that we should always think of them together, not as binary oppositions but as dynamic constellations of multiple scales, simultaneous practices, and relational meanings.<sup>2</sup>*

Meschuhs Film stellt diese Co-Abhängigkeit der Immobilität durch die Zufallsbegegnung von Hannes und Gerlinde mit Moussa dar. Das Boot symbolisiert für das Paar ihr Sozialkapital sowie den Zugang zu Freizeitaktivitäten. Die Mobilität der beiden wird möglich gemacht durch den globalen Kapitalfluss, der ihren Reichtum festlegt und den Zugang zur Tourismusindustrie gewährt. Dasselbe Boot fungiert jedoch auch als Symbol der Immobilität, da es Moussa schlussendlich die Gelegenheit das Mittelmeer zu überqueren verwehrt und ihn einer prekären Situation aussetzt, die seinen Lebensbedingungen in Somalia nicht ganz unähnlich ist. Das Boot ist daher nicht nur ein Transportmittel, sondern auch ein Raum der sozialen Interaktion, in dem globale Machtasymmetrien komplexe Formen annehmen. Hannes' und Gerlindes Hypermobilität sorgt dafür, dass sie auf Moussa treffen und mit seiner Immobilität konfrontiert werden. Dieses Aufeinandertreffen stellt symbolisch die Machtdynamiken zwischen dem Globalen Norden und dem Globalen Süden dar.

Die Brisanz der Begegnung des Paares mit Moussa wird durch die Repräsentationspolitik des Films begreifbar. *Boat People* ist ein Film, der phasenweise Unbehagen auslöst, da die Thematik dahinter vom Publikum, an das der Film möglicherweise gerichtet ist, als unangenehm wahrgenommen wird. Das ist gewiss kein Zufall. So führt beispielsweise der häufige Einsatz von Nahaufnahmen und Teleobjektiv in einem beengten Raum, wie ein Boot es ist, dazu, dass das Publikum das Gesehene wahrscheinlich mit klaustrophobischen Zuständen assoziiert. Diese visuelle Strategie dient dazu, um überspitzt darzustellen, was im Mittelpunkt des Films steht, nämlich sowohl das Aufeinanderprallen als auch die Co-Abhängigkeit von zwei scheinbar unvereinbaren Positionen. Dies findet sich auch im Presstext auf der Website des Regisseurs wieder: „A political drama of two separated worlds colliding

---

2 Sheller 2018, 1.

within one global community“. Diese gewählte *Mise en Scène* unterstreicht Derridas (2000a, 9) folgende Behauptung: „The one inviting becomes almost the hostage of the one invited, of the guest [hôte], the hostage of the one he receives, the one who keeps him at home“. Derrida macht darauf aufmerksam, dass Hospitality ein von Widersprüchen geprägter Begriff ist: Das Wort mit lateinischem Ursprung erlaubt sich selbst von seinem Gegensatz, Hostility, besetzt zu werden, der übersetzt der unerwünschte Gast [hôte] ist und wiederum einen Widerspruch in seiner eigenen Wortform beherbergt (worüber später noch gesprochen wird). Daher führt Derrida das Konzept der „Hostipitality“ als einer Hospitality ein, die nicht universell oder bedingungslos (wie in Kants originaler Auffassung) ist, sondern eine, die sich zu Hostility wandelt. Diese „Hostipitality“ ist zentral in Meschuhs Film.

Die Raumlogik des Bootes übernimmt eine Rolle von besonderer Bedeutung in diesem Kontext. Der Schauplatz am Boot ist ein zentrales Element im Film, das den Plot lenkt: Es macht auf die physischen, ontologischen und konzeptuellen Grenzen aufmerksam, die die (Im)mobilität einer Person beeinflussen können. Das Boot fungiert so als Heterotopie um die (laut Preettext definierte) Kollision der zwei separaten Welten zu inszenieren. Michel Foucaults (1967, 24) Raumtheorie definiert Heterotopien als relative Orte: „[They] have the curious property of being in relation with all other sites, but in such a way as to suspect, neutralize, or invent the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect.“

Meschuhs Einsatz des Bootes spiegelt diese Definition wider, insbesondere in Kontexten, die sich auf Rasse, Geschlecht, Nation und Gesellschaftsschicht beziehen. Diese verschiedenen Kontexte kreuzen sich mehrmals auf dem Boot, etwa beim Aufeinandertreffen der Passagier\*innen, und dient als Beispiel für die von Foucault (1967, 24) definierten „Krisenheterotopien“, da die derzeitige „Flüchtlingskrise“ sowie die langfristigen Auswirkungen des frühen modernen Kolonialismus und des Sklav\*innenhandels veranschaulicht wird. In diesem Sinne ist Hannes' Entscheidung Moussa über Board zu zwingen eine Nachstellung der Gewalt in der sogenannten *middle passage* – des transatlantischen Transports von Sklaven nach Nord- und Südamerika – sowie die Vertreibung der schwarzen Bevölkerung während des kolonialen Sklav\*innenhandels.

Eine immanenterer Krise, die der Film aufzeigt, ist das moralische Dilemma, mit dem Hannes und Gerlinde konfrontiert werden. Als das Paar Moussa Zutritt auf das Boot gewährt, fördert der Film einen hoffnungsvollen Moment der (anfänglich) gut gemeinten Hospitality zutage. Obwohl Gerlinde misstrauisch und beunruhigt ist, bietet Hannes sofort Hilfe an und stellt erst später Fragen. Schon bald wird jedoch

klar, dass die Angst vor Moussa jegliche Unterstützung, die in Verbindung mit Hospitality steht, außer Kraft setzt. Der Grund, warum man Fremde fürchtet, wird häufig damit erklärt, dass es „Urinstinkte“ sind, die ein solches Verhalten auslösen. Tabish Khair argumentiert jedoch überzeugend, dass – obwohl sich die erwähnte Erklärung im liberal bürgerlichen Diskurs durchgesetzt habe – man den Standpunkt einnehmen könnte, dass jede Gesellschaft auf den Prinzipien der menschlichen Kooperation und des gegenseitigen Verständnisses gegründet wurde, anstatt auf der Einstellung, sich vor fremden Gruppen verschanzen zu müssen. Khair schlussfolgert:

*What is sometimes presented as ‚evidence‘ of a natural fear of strangers is dubiously constructed bio-determinism, not that different from now defunct bio-determinist theories regarding the shape of the skull or the moral and intellectual propensities of the skin color in the nineteenth century.<sup>3</sup>*

Und tatsächlich, obwohl Gerlinde bereits anfangs skeptisch ist, entsteht ihre größte Sorge, wie sie mit den Fremden nun umgehen solle, erst *nach* der gelungenen Rettung. Sowohl Hannes als auch Gerlinde erkennen ihre Verpflichtung zu helfen, nur mit dem Unterschied, dass die eine ein Stück weiterdenkt als der andere. Etwas später im Film dämmert auch Hannes, dass ein „Flüchtling“, den sie nun an Bord haben, Probleme für die beiden verursachen könnte.

Zunächst müssen wir untersuchen, was einen Fremden überhaupt „ausmacht“, um es in Khairs Worten zu formulieren. Im Falle von *Boat People* kann die Unterscheidung leicht im Paradigma der Europäischen Grenze ausgemacht werden. Khair stellt fest, dass die Macht, die von künstlich gesetzten Grenzen ausgeht, als Nährboden für Fremdenfeindlichkeit fungiert:

*Evidently, in such cases, we have the traces of a stranger being constructed before our very eyes out of a familiar person; a certain understanding of self and other turn a person not just into a stranger, but a hostile or detestable one [...].<sup>4</sup>*

Die Grenze zwingt den Charakteren Antagonismus auf, wodurch der Fremde kreiert wird. Die grundsätzliche Bereitschaft, Hilfe zu leisten und Gemeinsamkeiten zu entdecken, wird durch die Restriktionen der Grenze außer Kraft gesetzt. Auf hoher See, wo nationale Gesetze nicht greifen, spielen anfängliche Verdächtigungen eine bedeutende Rolle, jedoch eskaliert die Situation erst, als sich die drei dem Festland nähern. In diesem Kontext ist es wichtig, die Grenze nicht nur als geographische Einschränkung zu sehen, sprich die Grenze ist mehr als nur eine Landmarke, wie

---

<sup>3</sup> Khair 2016, 16.

<sup>4</sup> Khair 2016, 14.

auch Thomas Nail (2016, 9) hervorhebt: „The border is not the result of a spatial ordering, but precisely the other way around – the spatial ordering of society is what is produced by a series of divisions and circulations of motion made by the border.“

Zahlreiche Techniken werden im Film eingesetzt, die visuell den bevorstehenden Konflikt unter den Charakteren unterstreichen. Erstens verstärkt die Veränderung des Szenenbildes von Tag zu Nacht das Gefühl der Abgeschiedenheit des Bootes. Die Welt, die die Charaktere umgibt, verschwindet völlig und Finsternis umschließt das Boot. Zweitens ist die weiter oben genannte Verwendung von Nahaufnahmen und Teleobjektiv im Einklang mit der Transformation der Szenerie und kreiert so dramatische Effekte. Das Teleobjektiv „verengt“ den Raum, das heißt, es lässt Objekte größer und näher zueinander erscheinen als sie eigentlich sind und wird im Film genau dann verwendet, als das Paar Moussa mit ihren Plänen konfrontiert, die Küstenwache einzuschalten. Dieser Effekt sticht noch deutlicher heraus als Hannes Moussa zum zweiten Mal davon überzeugen will, die Grenze doch „auf legalem Wege“ in der Kabine unter Deck zu passieren. Dass solch ein „legaler Weg“ Moussa als Geflüchteter ohne Visum aber gar nicht zur Option steht, scheint Hannes in dieser Szene gar nicht bewusst zu sein. Die Inszenierung dieses Moments untermalt die affektgeladene Reaktion von Hannes durch eine starke Fokussierung auf sein Gesicht. Das Heranzoomen an Hannes' Gesicht (bis zu einem Punkt, an dem es fast schon verzerrt wirkt) unterscheidet sich erheblich von vorangegangenen Szenen in Bezug auf Repräsentation, als die Kabine sowie die Schauspieler\*innen noch von größerer Distanz aus gefilmt wurden. Obwohl zuvor gezeigt wurde, dass Moussas einzige Absicht ist, seine Familie versorgen zu können, und weder schmuggelt noch andere kriminelle Motive im Schilde führt, löst der Einsatz dieser Techniken im Zuschauenden ein Gefühl der Bedrohung aus, das von Moussa ausgeht. Derrida (2000a, 9) formuliert dazu treffend: „The one inviting becomes almost the hostage of the one invited, of the guest [hôte], the hostage of the one he receives, the one who keeps him at home“.

Die bemerkenswerte Leistung des Films ist, dass er es schafft, die grundlegendsten menschlichen Bedürfnisse in einer Form zu repräsentieren, die auf Gerlinde und Hannes besonders bedrohlich wirkt. Der Film zeigt treffend, wie der Fremde als Gefahr wahrgenommen wird, obwohl er das Gleiche anstrebt wie alle anderen auch: ein glückliches und erfüllendes Leben. In dieser Hinsicht favorisiert der Film erheblich die Perspektive des Paares und vernachlässigt im Umkehrschluss zu einem gewissen Grad Moussas Sicht. Nun kann argumentiert werden, dass diese Tatsache eine Machtdynamik widerspiegelt, die auf die koloniale Perspektive der

Dinge zurückzuführen ist. In *Boat People* scheint dieser Umstand jedoch beabsichtigt zu sein, es ist sozusagen ein Teil des Puzzles und keine Panne seitens der Filmmacher\*innen. David Bordwell und Kristin Thompson erklären:

*At any moment in a film, we can ask, 'How deeply do I know the characters' perceptions, feelings, and thoughts?' The answer will point directly to how the narration is presenting or withholding story information in order to achieve a formal function or a specific effect on the viewer.<sup>5</sup>*

Die wahrgenommene Bedrohung, die von Moussa ausgeht, wird durch die bewusste Fehldarstellung (in diesem Fall das Vorenthalten von Informationen) erzeugt. Diese Tatsache dient als weiteres Zeugnis für die Existenz eines bestimmten Zielpublikums und für den Grund, warum der Film besonders effektiv darin ist, eine emotionale Reaktion in einem europäischen Mittelschichtpublikum zu triggern. Die unbegründeten Ängste, die auf der Basis von Fehlinformationen beruhen, werden filmisch nachempfunden und offengelegt. Weiters rekonstruiert der Film, wie die Figur des Fremden im realen Leben erschaffen wird: durch die mangelnde Sichtbarkeit seiner Person und den daraus resultierenden Mangel an Erkenntnissen für die Gastgebenden.

Von einem humanitären oder utilitaristischen Standpunkt aus könnte das Urteil sicherlich nicht eindeutiger sein. Ein Menschenleben wiegt schwerer als ein paar Jahre im Gefängnis. Jedoch muss man anerkennen, dass auch das Paar sich in einer (potenziell) lebenszerstörerischen Lage wiedergefunden hat, denn die sogenannte Rettung durch Dritte wurde in der Vergangenheit mit Freiheitsstrafen und astronomisch hohen Geldstrafen geahndet (Basaran 2014). In jüngster Vergangenheit gab es zahlreiche Bemühungen von verschiedensten politischen Akteuren, NGOs und andere private Rettungsorganisationen als kriminelle Vereinigungen, die Menschen schmuggeln möglich machen, zu deklarieren. Cap Anamur, Sea Watch, Aquarius – die Liste ist lang. Noch auffallender ist jedoch, dass dieser Konflikt nur aufgrund von Grenzen existiert. Würde man diese auflassen, gäbe es keinen Grund mehr für Gerlinde und Hannes, Moussa nicht mit auf das europäische Festland zu nehmen. Aufgrund der Grenze wird nicht nur Moussas Bemühung das Mittelmeer zu überqueren kriminalisiert, sondern auch die Bereitschaft des Paares Hilfe zu leisten. Eine einzige Grenze zwingt die beiden zu entscheiden, wie viel ihnen Moussas Leben wert ist.

---

5 Bordwell und Thompson 2008, 91.

## Die Konstruktion von Erlebniswelten („worldmaking“) im Flüchtlingsfilm

Claudia Breger konstatiert in *Making Worlds: Affect and Collectivity in Contemporary European Cinema* (2020, 12), dass der zeitgenössische Film, der sich mit Migration, Asyl und Flucht auseinandersetzt, spezifische Affektivitätsstrategien verwendet, um zwischen Publikum und den Geflüchteten, deren (fiktionale) Leben sie am Bildschirm verfolgen, ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu erschaffen. Diese Strategien ermöglichen es dem Publikum, „layered sensibilities“ betreffend die politischen, ökonomischen und sozialen Umstände der Fluchterfahrung zu entwickeln. In Zeiten von vermehrter Fremdenfeindlichkeit in Gesamteuropa, die laut Sara Ahmed in *The Cultural Politics of Emotion* (2004) von rechtsextremen Medien und deren emotionsgeballter Rhetorik sowie visueller Ikonographie angeheizt wird, wirkt der zeitgenössische Film über Migration, Asyl und Flucht der Dehumanisierung von geflüchteten und asylsuchenden Menschen in politischen Darstellungen entgegen.

Eine vielschichtige und sensible Darstellung von Geflüchteten, die die kinematographische Repräsentation von Migration, Asyl und Flucht übernehmen kann, ist daher ein wichtiger und vor allem notwendiger Bestandteil der Kulturarbeit. Dokumentarfilme wie Mariano Agudos *Samba: Un Nombre Barrado* (2018) oder Gianfranco Rosis *Foucoammare* (2016) konfrontieren das Publikum mit der schrecklichen Gewalt und den nicht abschätzbaren Gefahren, denen geflüchtete und asylsuchende Menschen im Mittelmeer ausgesetzt sind. Die Sensibilisierung des Publikums beginnt mit dem Zurückgewinn der Flüchtlingsfigur aus dem Bereich des Anderen/Fremden, einer taxonomischen Kategorie, die fremdenfeindlichen Diskurs mit „sticky, or saturated with affect, as sites of personal and social tension“ (Ahmed 2004, 11) beschreibt. Der kinematographische Beitrag zur antirassistischen Arbeit zielt daher darauf ab, die Figur des „Flüchtlings“ wieder nachhaltig zu humanisieren und nationale Ängste und Befürchtungen rund um Geflüchtete und Asylsuchende abzubauen. In einem vergleichbaren Projekt verdeutlicht der preisgekrönte vietnamesisch-amerikanische Autor Viet Thanh Nguyen und Editor von *The Displaced: Refugee Writers on Refugee Lives* diese Notwendigkeit:

*Invisible and hypervisible, refugees are ignored and forgotten by those who are not refugees until they turn into a menace [...] We who do the ignoring and forgetting oftentimes do not perceive it to be violence, because we do not know we do it. But sometimes we deliberately ignore and forget others.*<sup>6</sup>

---

6 Nguyen 2018, 15.

Nguyen erwähnt außerdem, dass die Bedeutung von literarischer und kinematographischer Repräsentation des Flüchtlingslebens maßgeblich zu einer Zunahme des politischen Bewusstseins beitragen kann:

*We need stories to give voice to a writer's vision, but also possibly, to speak for the voiceless. This yearning to hear the voiceless is a powerful rhetoric but also potentially a dangerous one if it prevents us from doing more than listening to a story or reading a book.*<sup>7</sup>

Solche Narrative sind zwar oft schwierig mental zu verarbeiten, sie können jedoch nicht leicht ignoriert oder vergessen werden.

Im Fall von Meschuhs *Boat People*, impliziert der beengte Raum am Boot und die klaustrophobische Inszenierung daher auch, dass die weiße obere Mittelschicht an Europäer\*innen und die afrikanischen Asylsuchenden symbolisch im selben Boot sitzen. Sie teilen sich sowohl Lebensraum als auch Essen und erzählen sich gegenseitig Geschichten – ganz im wahrhaftigen Sinne der Hospitality. Für einen Moment erlaubt der Film dem Publikum sich eine Utopie vorzustellen, in der bewachte Grenzen keine Rolle spielen und in der sich die drei Charaktere einfach dem Menschlichen und der Nächstenliebe hingeben können. Das Potenzial, das der Film eröffnet, als Hannes Moussa aus dem Wasser rettet, konzentriert sich völlig auf den Akt des Mitgefühls und der Menschlichkeit. Die wenigen Minuten der filmischen Diegese, in der Hannes keine Fragen stellt, sondern einfach dem Impuls ein Menschenleben zu retten folgt, eröffnet eine extrem vulnerable Position. Die bewusste Entscheidung, diesen hoffnungsvollen Moment in den Film zu integrieren, fördert „renewed conversations on how to counter exclusion and hate with more positive notions of collective belonging on difference scales, from the neighborhood or activist movement to the planet“ (Breger 2020, 2-3). Und obwohl der Film danach einen gewiss heftigeren Ton anschlägt, ist Moussas Rettung durch Hannes ein Moment des Mitgefühls und der Solidarität, in dem Hannes und Gerlinde realisieren, wie sehr Moussas Leben – wenn auch das Leben eines Fremden – tatsächlich mit ihrem verbunden ist. Der Film hebt in diesem Moment eine Art von Verbindung hervor, die Judith Butler (2020, 25) als Bindungen, „bonds“, bezeichnet. In *The Force of Non-Violence: An Ethico-Political Bind* argumentiert Butler, dass Gewaltlosigkeit von einer gemeinsam empfundenen Vulnerabilität abhängt, die geprägt wird von der Erkenntnis, dass all unsere Leben auf sozialen Bindungen, „[s]ocial bonds“, angewiesen sind, und gewaltfreier Umgang miteinander nur dann stattfinden könne, wenn wir Folgendes realisieren: „[v]iolence against the other is

---

7 Nguyen 2018, 19-20.

... violence against oneself, something that becomes clear when we recognize that violence assaults the living interdependency that is, or should be, our social world“.

Wie weiter oben bereits erwähnt, ist das Bewusstsein für die gemeinsame Vulnerabilität nur ein flüchtiger Moment in Meschuhs Film. Die Allgemeinstimmung kippt, als Hannes und Gerlinde über Moussas Aufenthalt an Board zu diskutieren beginnen. Ihr Dialog ist geprägt von weit verbreiteten Sprechakten, die stereotype Annahmen über „Schwarze Männer“ beinhalten. Das ist der Moment im Film, in dem Hannes' und Gerlindes Hospitality zur „Hostipitality“ wird, und zwar aus einem ähnlichen Grund, den Derrida (2000b, 127) so beschreibt: „what is difficult are things that don't let themselves to be done [faire], and that, when the limit of difficulty has been reached, exceed even the order of the possible“. Während das Paar über Moussas Aufenthalt an Board diskutiert, wird dem Publikum bewusst, dass Hannes und Gerlinde durch ihre Handlungen selbst in eine Festnahme durch das EU Grenzregime schlittern könnten, und ist so möglicherweise in der Lage, das moralische Dilemma des Paares nachzuempfinden. Es scheint, als möchte der Film dem Publikum Folgendes zu verstehen geben: „The hardening of the border through new security practices is the source of the violence, not a response to it“ (Jones 2016, 5). Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Grenze, die unter Kontrolle von FRONTEX steht, sowohl die Handlungsfähigkeit des Paares, obwohl ihr Zugang zu Macht und Privileg das grenzenlose Befahren des Mittelmeers erlaubt, als auch ihren Sinn für Solidarität mit Moussa beeinflusst, und sie letztendlich dazu zwingt die Entscheidung zu treffen, wieviel ihnen Moussas Leben tatsächlich wert ist.



## Literatur

- Agier, Michel. 2016. *Borderlands: towards an anthropology of the cosmopolitan condition*, Malden: Polity Press.
- Ahmed, Sara. 2004. *The cultural politics of emotion*. London: Routledge.
- Basaran, Tugba. 2014. „Saving lives at sea: security, law and adverse effects.” *European Journal of Migration and Law* 16, Nr. 3 (Oktober): 365-387.
- Boat People*. 2016. Art Media. Directed by Paul Meschuh.
- Bordwell, David und Thompson, Kristin. 2008. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Brady, Mary Pat. 2002. *Extinct lands, temporal geographies: Chicana literature and the urgency of space*. Durham: Duke University Press.
- Breger, Claudia. 2020. *Making worlds: affect and collectivity in contemporary European cinema*. Columbia University Press.
- Butler, Judith. 2020. *The force on non-violence: an ethico-political bind*. Verso.
- De Genova, Nicholas. 2013. „Spectacles of migrant ‚illegality’: the scene of exclusion, the obscene of inclusion.” *Ethnic and Racial Studies* 36, Nr. 7 (Mai): 1180-1198.
- Derrida, Jacques. 2000a. „Hostipitality.” Übersetzt von Barry Stocker und Forbes Morlock. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5, Nr. 3: 3-18.
- Derrida, Jacques. 2000b. *Of hospitality / Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Stanford: Stanford University Press.
- Foucault, Michel. 1967. „Of other spaces.” Übersetzt von Jay Miskowiec. *Diacritics* 1986. 22-27.
- Jones, Reece. 2016. *Violent borders: refugees and the right to move*, Verso.
- Kant, Immanuel. 1986. *Philosophical writings*. London: Continuum.
- Khair, Tabish. 2016. *The new xenophobia*. New Delhi: Oxford University Press.
- Levinas, Emmanuel. 1979. *Totality and infinity: an essay on exteriority*. New York: Springer.
- Loshitzky, Yosefa. 2006. „Journeys of hope to fortress Europe.” *Third Text* 20, Nr. 6 (Dezember): 745-754.
- Manzanas Calvo, Ana und Benito Sánchez, Jesús. 2017. *Hospitality in American literature and culture: spaces, bodies, borders*. New York: Routledge.
- McKittrick, Katherine, Hrsg. 2015. *Sylvia Wynter: on being human as praxis*. Durham: Duke University Press.
- Nail, Thomas. 2015. *The figure of the migrant*. Stanford: Stanford University Press.
- Nail, Thomas. 2016. *Theory of the border*. Oxford: Oxford University Press.
- Nguyen, Viet Than, Hrsg. 2018. *The displaced: refugee writers on refugee lives*. Abrams Press.
- Price, Patricia. 2004. *Dry place: landscapes of belonging and exclusion*. University of Minnesota Press.

Sheller, Mimi. 2018. *Mobility justice: the politics of movement in an age of extremes*. London: Verso.

Urry, John und Larsen, Jonas. 2011. *The tourist gaze 3.0*. London und Los Angeles: Sage.