

Flucht, multiperspektivisch. Dominik Molls Miniserie *Eden* (2019)

Abstract: Die Miniserie *Eden* von 2019 erzählt anhand von Schauplätzen in Griechenland, Deutschland, Frankreich und Belgien sowie den Fluchtrouten dazwischen von der Flucht und ihren Auswirkungen auf Individuen wie Gesellschaften. Sie nimmt dabei nicht nur die Innenperspektive der Flüchtenden in den Blick, sondern auch die Außenperspektive der aufnehmenden Gesellschaft und ihre teils zynischen, teils naiven Hilfsangebote, die wiederum bisweilen narrativen Charakter annehmen, etwa bei der kompetitiven Bewerbung um EU-Gelder für die Finanzierung von Flüchtlingslagern. In unserem Beitrag werden wir die multiperspektivische Herangehensweise analysieren, die es erlaubt, die Ungleichzeitigkeit der Erfahrungen ebenso zu vermitteln wie das komplexe Netz an Verflechtungen, das sich durch die Interaktionen auf unterschiedlichen Ebenen ergeben. Es gilt einerseits zu zeigen, wie die raumsemantischen und kultursemiotischen Kategorien von Zentrum und Peripherie sich verschieben und es zur Entstehung transnationaler Räume der Migration kommt. Andererseits soll auch die Mehrsprachigkeit der Serie, die in sechs Sprachen gedreht und ausgestrahlt wurde, beleuchtet werden, denn diese geradezu babylonische Sprachenverwirrung bildet immer wieder einen scharfen Kontrast zum ironischen Titel.

1. Globalisierung und Atomisierung

In der ersten Folge der ARTE-Miniserie *Eden* (DE/FR 2019) kann man im Hintergrund kurz einen Blick auf das Monument erhaschen, das die Struktur der Serie vielleicht am plastischsten zum Ausdruck bringt. Die Unternehmerin H el ene, die in Griechenland ein privates Flüchtlings-



Abb. 2: Foto von Waldo Miguez, pixabay.com (<https://pixabay.com/de/photos/belgien-brüssel-atomium-1138448/>).



Abb. 1: *Eden* 1/6, 00:27:09.

Camp betreibt, trifft sich in einem Brüsseler Park mit einer Kontaktperson. Dabei streift die Kamera kurz das Atomium, das riesige Modell einer Elementarzelle, bei der die kugelförmigen Atome durch Stäbe verbunden sind und so ein Netzwerk bilden [Abb. 1]. Die Konstruktion war das Emblem der Weltausstellung in Brüssel 1958, und sie zeugt einerseits vom damals noch ungebrochenen Glauben an die Atomkraft, war andererseits aber auch als „Ausdruck des demokratischen Willens zur Erhaltung des Friedens zwischen allen Nationen, des Glaubens an den [...] Fortschritt und schließlich einer neuen [...] Welt sein, die den Menschen ein besseres Leben ermöglichen sollte“.¹ [Abb. 2]

¹ Internetauftritt des Atomiums, <https://atomium.be/discover>. Nebenbei gilt es als das „belgischste aller Denkmäler“ und als „Nationalsymbol“ (ibid.).

Die Geschichte des Gebäudes kann damit als ironischer Kommentar gelesen werden zu der Welt, die die ARTE-Serie zeigt, in der es weder um den Frieden noch um die neue Welt oder das bessere Leben sonderlich gut bestellt ist. Vor allem aber dient die Form des Atomiums der Verbildlichung der formalen Struktur einer Serie, die in sechs Sprachen und genauso vielen Serienfolgen fünf Personengruppen an ebenso vielen Schauplätzen agieren lässt, und zeigt, wie deren Leben auf unterschiedliche Weise miteinander verbunden sind.

Die Kugeln bzw. Kerne des ‚Atoms‘, das die Serie bildet, liegen in Athen, Brüssel, Paris, Mannheim und Frankfurt. Als Ausgangsorte der Flucht und Bezugspunkte der Handlung sind auch Syrien und Nigeria auf Handy- oder Computerbildschirmen präsent. Zwischen all diesen Orten bestehen Verbindungen, sie sind über Achsen miteinander verknüpft, die sie zu einem komplexen Netzwerk werden lassen, das weit über die Grenzen der Europäischen Union hinausweist, in deren politischen Zentrum das Atomium steht.

Wovon handelt *Eden*? Während eine Mannheimer Familie den Strandurlaub auf einer griechischen Insel genießt, landet dort ein mit Flüchtlingen überfülltes Schlauchboot. Unter den Insassen, die sich sofort ins Innere der Insel flüchten, befinden sich auch der etwa fünfzehnjährige Nigerianer Amare und sein Bruder Daniel. Unter dem Eindruck dieses Erlebnisses beschließt das Mannheimer Lehrerehepaar, einen Flüchtling, den achtzehnjährigen Syrer Bassam, der an der Schule Abitur macht, an der sie beide unterrichten, bei sich zu Hause aufzunehmen. Ihr etwa gleichaltriger Sohn (der, so eine Kritik, direkt „einem Drehbuchbaukasten entsprungen zu sein scheint“, Martens 2019: 18) steht dem Neuankömmling allerdings feindselig gegenüber.

Amare und Daniel sind unterdessen in einem privaten griechischen Flüchtlingslager untergekommen, das von der Französin Hélène Durand geleitet wird. Da sich Daniels Asylantrag lange hinzieht, beschließen die beiden, das Lager zu verlassen, legen aus Frustration dort ein Feuer und wollen sich auf den Weg nach England machen. Dabei stellen sich ihnen Yiannis und Alexandros, zwei Wachmänner des Lagers, entgegen. Von den Wachmännern verfolgt, stürzt Daniel unglücklich und stirbt. Die beiden Wachleute, die in der griechischen Wirtschaftskrise gerade erst wieder die Anstellung im Lager gefunden haben, vertuschen den Vorfall und entsorgen die Leiche im Meer. Amare macht sich allein auf den beschwerlichen Weg quer durch Europa und wird dabei mit Schleppern und ihren Machenschaften ebenso konfrontiert wie mit der (nicht ganz selbstlosen) Hilfe durch ein älteres griechisches Ehepaar.

Hélène Durand hofft auf neue Fördergelder von der EU, um mit ihrem Konzept privater Flüchtlingslager expandieren zu können. Da das Feuer und auch der Tod Daniels ruchbar werden, kommt es zu einer offenen Ausschreibung, bei der sie unter anderem von einem großen deutschen Security-Unternehmen ausgeteilt und aufgekauft werden soll.

In Paris kommt eine syrische Flüchtlingsfamilie an, der Mann Hamid ist Arzt und arbeitet mit einem französischen Journalisten zusammen, um Informationen über verschwundene Regimegegner publik zu machen. Seine Frau Maryam lernt vor der Schule der Tochter eine andere Syrerin kennen, die, wie sich herausstellt, die Tante Bassams ist, des syrischen Flüchtlings in Mannheim. Hamid, so erweist sich, hat im selben Krankenhaus wie Bassams Vater gearbeitet. Als im Keller dieses Krankenhauses eine Foltereinrichtung der Regierung ihre Arbeit aufnimmt, werden die Ärzte aufgefordert, dabei zu helfen, die Folteropfer immer gerade so weit medizinisch zu versorgen, dass sie weiter gefoltert werden können. Hamid fügt sich und macht sich mitschuldig, Bassams Vater weigert sich und wird selbst zum Opfer.²

Im Gegensatz zu vielen anderen Fluchtnarrativen setzt die Serie bei der Konstruktion ihrer Figuren systematisch auf ambivalente Charaktere, deren zentraler Exponent der Arzt Hamid ist, dessen Flucht dadurch ermöglicht wird, dass er zwar zur Aufklärung der Folteraktivitäten des syrischen Regimes beiträgt, seine eigene Rolle dabei aber verschweigt. Auf diese Weise verweigert *Eden* sich einfachen Schuldzuweisungen. Stattdessen zeigt sie

² Die Verantwortlichen haben die Mini-Serie als einen Versuch beschrieben, „den vielen historisierenden Serien etwas entgegenzusetzen: eine serielle Erzählung, die sich mit einem brisanten, heiß diskutierten Thema auseinandersetzt“ (Wallnöffler 2019, 21). *Eden* lässt sich als ein Versuch europäischer (öffentlich-rechtlicher) Fernsehsender verstehen, der Dominanz US-amerikanischer Serien mit eigenen Produktionen etwas entgegenzusetzen. Angestrebt wird eine Form des europäischen Quality-TV. Edward Berger, der die Serie ursprünglich als Autor und Regisseur realisieren sollte, ist, nachdem er mehrere Fernsehfilme (*Ein guter Sommer*, *Mutter muss weg*) und einzelne Episoden für den *Polizeiruf 110* und den *Tatort* gedreht hatte, einem breiteren Publikum mit seiner Serie *Deutschland '83* bekannt geworden. Ihre Premiere feierte *Deutschland '83* auf der Berlinale 2015, dort erwarben gleich mehrere ausländische Sender die Rechte an der Serie, die mit mehreren internationalen Preisen wie dem Emmy ausgezeichnet wurde und inzwischen zwei Nachfolger hat. Der überraschende Erfolg dieser Serien hatte auch Folgen für *Eden*, denn Berger wurde zum gefragten Regisseur, der seitdem auch für das britische und für das US-amerikanische Fernsehen dreht. Von *Eden* zog er sich deshalb als Regisseur zurück, blieb dem Projekt aber als Autor erhalten. Die Regie für *Eden* übernahm stattdessen Dominik Moll, der damit erstmals die künstlerische Verantwortung für eine Fernsehserie innehatte. Diese Entstehungsgeschichte und die Verpflichtung Molls zeigen einerseits den Anspruch, den die internationalen Produktionspartner an das Projekt stellten, andererseits sind sie auch ein Beleg dafür, dass das Medium Fernsehen inzwischen auch in Europa für Regisseure von Interesse ist, die sich sonst eher als dem Kinofilm verpflichtet sehen. Die Produktionsgeschichte der Serie wird in nahezu allen Besprechungen thematisiert (vgl. exemplarisch Frederiksson 2019).

verschiedene Spielarten dessen, was Michael Rothberg „implicated subjects“ nennt, Figuren also, die weder eindeutig den Positionen von Opfer noch Täter zugeordnet werden können: „they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes. An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the positions of victim or perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles“ (Rothberg 2019: 1). Mit ihrer multiperspektivischen Struktur versucht die Serie, die laut Rothberg ebenfalls komplexen und facettenreichen Modi der Implikation zu illustrieren (Rothberg 2019: 2).

2. Raumsemantik und Mobilität

Eine Reihe der Protagonist*innen sind auf Handydisplays oder bei Videoanrufen auf dem Computerbildschirm als digitale „spectres“ an mehr als einem Ort präsent, ohne dass sie sich tatsächlich im Raum bewegen könnten. Während die meisten Figuren mehr oder weniger ortsfest bleiben, sind drei von ihnen ständig unterwegs. In einer strukturalistischen Lesart müsste diese Unterscheidung erlauben, zwischen Haupt- und Nebenfiguren, Held*innen und Helfer*innen zu unterscheiden, wie es etwa in einem ebenfalls um das Thema Flucht kreisenden Film wie Gerardo Olivares' *14 kilómetros* (ES 2008) der Fall ist. Die Serie verweigert sich allerdings dieser nicht unproblematischen Dichotomie von aktiv versus passiv, statisch versus mobil, indem der Bewegungsradius nicht zum Gradmesser für Handlungsmacht erhoben wird. Figuren wie die Flüchtlinge Bassam, Amare oder Maryam sind eben nicht „literally silent and submissive, indicating victimhood and passivity instead of active involvement in the plot“ (Celik Rappas/Phillis 2020: 38). *Eden* entfaltet neben der ambivalenten Figurenkonstruktion eine alternative Raumsemantik, die mit seiner oben erläuterten Struktur in Einklang steht und in der die Handlungen aller Akteur*innen lokale wie globale Auswirkungen haben. Es sind nicht allein die im Globalen Norden getroffenen Entscheidungen, die auch am anderen Ende Europas und darüber hinaus Konsequenzen haben und somit eine neokoloniale Hierarchie bestätigen. Die Serie zeigt vielmehr, dass die komplexen Verflechtungen auf individueller, sozialer, medialer und ökonomischer Ebene eine solch eindeutige Zuordnung von Kategorien wie Zentrum und Peripherie nicht mehr erlauben. *Eden* konterkariert damit das Bild, das viele Filme zum Thema Flucht entwerfen, indem versucht wird, die multiperspektivische Struktur der Serie als „space [...] of egalitarian dialogue and solidarity“ zu entwerfen, „where assumed

4

racial and ethnic hierarchies between host and guest are challenged“ (Celik Rappas/Phillis 2020: 37).

Die Fortbewegungsarten, die im Film zum Einsatz kommen, unterscheiden sich hingegen je nach Nationalität oder Aufenthaltsstatus stark: Die Unternehmerin H el ene jettet zwischen Athen, Frankfurt und Brüssel hin und her, der syrische Flüchtlings Bassam besucht seinen Onkel in Paris, kehrt aber wieder nach Mannheim zurück, während der minderjährig nigerianische Flüchtlings Amare zu Beginn mit einem Schlauchboot in Griechenland ankommt, um nach einer abenteuerlichen Flucht quer durch Europa – zu Fuß, mit dem Auto, als Tramper in einem LKW und auf einer Fähre – in der letzten Szene des Films ein weiteres Schlauchboot besteigt, um mit ihm den  armelkanal zu durchqueren und endlich das ersehnte England zu erreichen.³ Im Gegensatz zu den räumlich statischeren Protagonist*innen verfügen die Flüchtenden nicht über Orte, an denen sie tatsächlich zur Ruhe kommen und zu Hause sein könnten, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne: Amares Unterkünfte sind erstens größtenteils nicht freiwillig gewählt (er wird in Lager aufgenommen, muss auf die Gastfreundschaft Anderer hoffen, die jedoch im Derrida’schen Sinne stets nur bedingt ist) und haben zweitens allesamt einen prekären und provisorischen Charakter. In Sicherheit – und sei es vor Ungeziefer – ist er zu keinem Zeitpunkt. Bassam wiederum fühlt sich weder im Souterrain-Zimmer der deutschen Familie (von deren Mitgliedern er zum Teil skeptisch beobachtet, ja vom Sohn sogar überwacht wird) noch bei seinem Onkel in Paris zu Hause. Auch die Geschäftsfrau H el ene wird ausschließlich in anonymen Hotelzimmern oder Konferenzräumen und niemals in eigenen vier Wänden gezeigt.⁴ Durch diese Parallelisierung droht der Verlust der Heimat und der familiären Geborgenheit, den Flüchtlinge wie Bassam und Amare aufgrund von Krieg und struktureller Gewalt zwar erleiden, die allerdings nicht zum für Flucht und Migration zu bezahlenden Preis zu werden,

³ Mit England ist ein Ziel aufgerufen, das in europäischen Filmen zur Flucht inzwischen fast schon topischen Status erlangt hat. Auch in Philippe Lioret’s *Welcome* ist die britische Insel der Ort, an den Bilal gelangen will. Während es Bilal darum geht, in England seine Freundin Mina zu treffen (deren Name Programm ist), wird Großbritannien in den meisten Fällen zum Sehnsuchtsort, weil mit der Insel das Versprechen von m archenhaftem Reichtum durch sportliches Talent einhergeht: Die englische Premier League ist wahrscheinlich die europäische Fu ballliga, in der man als Spieler das meiste Geld verdienen kann. So ist es wohl auch kein Zufall, dass nicht nur Bilal, sondern auch der Protagonist Kingsley in Wolfgang Fischers Film *Styx* ein Fu balltrikot trägt, das mithin symbolisch für jenes paradiesische Versprechen steht, das oft mit Europa im Kontext von Migration verbunden wird.

⁴ Dass H el ene die Zimmer umdekoriert, lässt sich als Versuch lesen, den Raum zu individualisieren. Sie scheint sich der Anonymität also durchaus bewusst zu sein.

sondern, in einer durchaus problematischen Gleichsetzung, zu einem bloßen Effekt räumlicher Mobilität. Bei allen Parallelen stellt sich in *Eden* Mobilität für die Europäer*innen anders dar: Sie verlassen ihre Heimat für einen Urlaub oder bewegen sich zwischen den Staaten für eine Geschäftsreise mühelos hin und her; ihr Aufenthalt in diesen Orten ist aber selbst gewählt und entspricht dem Lebensmodell wohlhabender Europäer*innen oder dem einer international tätigen Geschäftsfrau.

3. Schmetterlinge und Relationen

In seiner Rezension von *Eden* weist Torsten Wahl darauf hin, dass „die Flüchtlinge ihr Paradies in Europa [suchen], [...] aber oft selbst aus der Region [stammen], die einst den Garten Eden beherbergte“ (Wahl 2019: 25). Mit der Vorstellung von Europa als vermeintlichem Paradies, von der man gemeinhin annimmt, dass sie als so genannter Pull-Faktor für Migrant*innen dient,



Abb. 3: G. Olivares: *14 kilómetros*, 00:14:55.

greift der Titel der Serie ein gängiges Narrativ zur Fluchtursache auf, wie es in zahlreichen anderen Filmen zum Thema Flucht variiert wird: In *14 kilómetros* warnt eine offensichtlich offizielle Kampagne mit Plakaten vor den Gefahren der Flucht und vor einer Wahrnehmung Europas als

paradiesischem Zufluchtsort. [Abb. 3] Die Hauptfiguren des Films schlagen diese Warnungen in den Wind, auch wenn sie sich, wie der weitere Verlauf des Films zeigt, fast allesamt realisieren werden. In *Styx* (DE/AT 2018) befindet sich die Protagonistin Rike in einem Einhandsegler auf einer Reise nach Ascension Island, einer kleinen Insel im Atlantik, die seit 150 Jahren als Schauplatz eines (ökologisch problematischen) Terraforming-Experiments dient und gerne als menschengemachtes Paradies bezeichnet wird (Ludwig 2011: 64). Auf ihrer Fahrt über das Meer trifft Rike nach einem Sturm auf ein Boot mit Flüchtlingen, das auf dem Weg nach Europa havariert ist. Gegenübergestellt sind zwei Paradiese – und der Weg dorthin unterscheidet sich grundsätzlich: Während sich Rike mit einem modernen Einhandsegler,

ausgestattet mit Proviant, Medikamenten und Schutzausrüstung auf den Weg macht, mangelt es den Flüchtlingen an all dem.⁵

Eden hingegen ruft das Bild des paradiesischen Europas zunächst zwar ebenfalls auf, um diese Vorstellung dann aber umgehend zu unterlaufen und zu zeigen, dass auch im scheinbaren Paradies die Realität einbrechen kann, indem, aus der Perspektive der ersten Welt, ein Schlauchboot mit Flüchtlingen an einem Urlaubsstrand landet oder, nunmehr aus der Perspektive der Flüchtlinge, ihnen auch nach ihrer Ankunft im Eden Europa Gefahr für Leib und Leben droht, sei es durch die Polizei, durch Schlepper oder durch Unfälle.

Auch formal bricht die Serie mit der Struktur filmischer Fluchtnarrative, bei der nicht die Flüchtlinge selbst im Vordergrund stehen, sondern die Art und Weise, in der die aufnehmenden Gesellschaften damit umgehen und wie sie von den Begegnungen mit Flüchtlingen verändert werden – und die nicht zufällig von (nord-)europäischen Regisseuren gedreht wurden, die als „ambassadors of the disenfranchised“ (Celik Rappas/Phillis 2020: 38) agieren: in Filmen wie Philippe Lioret's *Welcome* (FR 2009), Aki Kaurismäki's *Le Havre* (FI/FR/DE 2011), Simon Verhoeven's *Willkommen bei den Hartmanns* (DE 2016) und Wolfgang Fischers *Styx*⁶ dienen die Flüchtlinge in ihrer „unthreatening adolescence“ (Celik Rappas/Phillis 2020: 48) vor allem als typisierte Katalysatorfiguren, die einen Reflexionsprozess und eine Entwicklung bei den im Zentrum der Filme stehenden Angehörigen der aufnehmenden Gesellschaften anstoßen. Damit, so der Vorwurf von Celik Rappas und Phillis, reden sie einerseits einer „paternalistic leftist agenda of liberating others“ (Celik Rappas/Phillis 2020: 37) das Wort, während andererseits „the ‘Other’ in need as a European avatar“ benutzt werde, „in order to construct a compassionate European identity, one firmly devoted to humanitarian ideals“ (Celik Rappas/Phillis 2020, 39). Wesentlich seltener stehen wie in den Spielfilmen *14 kilómetros* und *Borga* oder in Jonas Poher Rasmussens dokumentarischen Animationsfilm *Flee* (DK/FR/SE/NO 2022) die Flüchtlinge selbst konsequent im Zentrum der Filme oder dürfen gar, wie im Dokumentarfilmprojekt *Les sauteurs*

⁵ Als weitere besonders einschlägige Beispiele mögen Constantin Costa-Gavras *Eden is West* (FR/IT/GR 2009) oder York-Fabian Raabes *Borga* (D/Ghana 2021) dienen.

⁶ Vgl. für eine andere Lesart von *Styx*: Isabell Sluka: From Nation States to Communities of Interest: Solidarity and Human Rights Declarations in Wolfgang Fischer's *Styx*. In: *Postcolonial Interventions* 7/1 (2022), 167-205.

– *Those who jump* von Moritz Siebert, Estephan Wagner und Abou Bakar Sidibé, die Kamera führen (DK 2016).

Eden versucht durch seine multiperspektivische Herangehensweise dieses dichotome Verhältnis aufzulösen; die Episoden und Figuren stehen erzählerisch jeweils auf derselben Ebene, sie erhalten alle in etwa gleich viel Raum. Da alle Ereignisse mittelbar oder unmittelbar miteinander verknüpft sind, entsteht kein Zentrum, das die Aufmerksamkeit absorbiert, moralischer Kompass und Entlastung sein kann, es gibt auch keine absolute Peripherie. Alle Schauplätze und Figuren sind, je nach eingenommener Perspektive, mal Zentrum und mal Peripherie, mal passiv, mal aktiv, mal Opfer und mal Täter, wodurch die Ungleichzeitigkeit der Erfahrungen ebenso deutlich zutage tritt wie das komplexe Netz an Verflechtungen, das sich durch die Interaktionen und Interdependenzen auf unterschiedlichen Ebenen ergibt: Ein Unfalltod in einem griechischen Flüchtlingslager hat Auswirkungen auf Entscheidungen in Athen, Frankfurt und Brüssel; die Schuld, die ein syrischer Arzt auf sich geladen hat, folgt ihm von Damaskus nach Paris und strahlt bis nach Mannheim aus. Die einzelnen Ereignisse treten dabei hinter den Relationen zurück, um den Blick freizugeben auf eine über die Grenzen des europäischen Kontinents hinaus vernetzte Gesellschaft.

Mit seiner Episoden-Struktur und seinem Schwerpunkt auf den Relationen nimmt *Eden* eine Form auf, die in den letzten Jahren häufig zum Einsatz kam, wenn es darum ging, komplexe globale Vernetzungen anschaulich werden zu lassen. Besondere Prominenz hat in diesem Genre der mexikanische Regisseur Alejandro González Iñárritu mit seiner „Trilogía de la muerte“ erlangt, deren letzter Teil, der Spielfilm *Babel* (USA/MX/MA/F 2006) ebenfalls mehrere Gruppen von Protagonist*innen an vier Schauplätzen auf drei Kontinenten und in sechs Sprachen aufeinandertreffen lässt, um letztlich allerdings einzig für die Angehörigen der ersten Welt zu einem versöhnlichen Ende zu finden. *Babel* wird damit zum vielleicht bekanntesten Vertreter einer ganzen Serie von Filmen,⁷ die sich dem so genannten Schmetterlingseffekt widmen und damit Bilder finden für die inzwischen weithin akzeptierte These, dass selbst kleinste Veränderungen der Anfangsparameter in einem gegebenen System langfristig Auswirkungen auf das System als Ganzes haben können (cf. Bordwell 2006).

⁷ Neben Tom Tykwers *Lola rennt* (DE 1998) wären hier auch Peter Howitts *Sliding Doors* (UK/USA 1998), Barbara Alberts *Böse Zellen* (AT 2003), Eric Bress' und J. Mackye Grubers *Butterfly Effect* (USA 2004) sowie die beiden anderen Filme von Iñárritus Trilogie zu nennen, *Amores perros* (MX 2000) und *21 Grams* (USA 2003).

Obleich in *Iñárritus* Filmen sehr genau die Konsequenzen individueller Entscheidungen und Handlungen gezeigt werden – nicht zufällig dominiert in allen drei Filmen das zentrale Thema der Schuld –, so sind es doch nicht die Kausalketten, sondern vielmehr die Zu- oder Unfälle und ihre Folgen, die letztlich die Filme bestimmen. Die tragische Wucht der Inszenierung verdeutlicht dabei umso mehr, wie unzulänglich die Möglichkeiten des Individuums gegen die Macht des Schicksals sind. Der Fatalismus dieser Weltansicht setzt das kritische Potential der Filme, insbesondere von *Babel*, fast gänzlich außer Kraft, selbst wenn man die Kritik David Bordwells nicht teilen mag, dass „the drama is fundamentally about how prosperous white people have to suffer because Asian, Mexican, and North African men have guns“ (Bordwell 2006). Der fatalistische Eindruck, den der Film hinterlässt, wird durch seine zyklische Struktur verstärkt, die die Unabgeschlossenheit der Handlung suggeriert und darauf verweist, dass die Ereignisse sich in ähnlicher Form wiederholen könnten.

Die europäische Serie stellt im Gegensatz zu den achronologisch erzählten Filmen des Mexikaners die Chronologie der Ereignisse wieder her, um auf diese Weise die Kette von Ursache und Wirkung unmissverständlich sichtbar zu machen: Der Tod des nigerianischen Flüchtlings Daniel mag ein Unfall sein, der Grund für seine Entscheidung, das Flüchtlingslager in Griechenland zu verlassen und mit seinem Bruder Amare als Illegale den Weg nach England anzutreten, ist aber der auch nach Wochen unbearbeitete Asylantrag. Die sich aus bürokratischem Versagen ergebende Kette an Ereignissen nimmt zwar an mehreren Stellen tragische Wendungen – etwa für den griechischen Wachmann Yiannis –, im Gegensatz zu *Babel* handelt es sich aber nicht um eine solche „Anhäufung tragischster Verwicklungen“, dass es einer „Übung [...] in Nihilismus“ (Mihm 2006) gleichkommt, sondern um jeweils individuelle Entscheidungen, die Konsequenzen zeitigen, die je unterschiedlich bewältigt werden (müssen). Nicht das Schicksal ereilt in *Eden* unausweichlich die Protagonist*innen, sondern sie haben jeweils mehr oder weniger schwer an den Folgen ihrer eigenen Entscheidungen zu tragen sowie an denen, die auf anderen Ebenen getroffen werden. Das Netzwerk als Ganzes ist folglich keine Blackbox, auch wenn die Verflechtungen für die Zuschauer*innen überraschend sein mögen, sondern es sind die Einzelnen, die ihrer individuellen Verantwortung als Teil dieses Ganzes nicht immer gewachsen sind; es sind die Individuen wie die Institutionen, die gemeinsam an einer Veränderung mitwirken könnten, auch

wenn sie sich in der Serie keineswegs abzeichnet. Dennoch ist sie von der fatalistischen Resignation eines *Iñárritu* weit entfernt.

Eine Besonderheit, die Serie und Film teilen, ist die Mehrsprachigkeit: In *Babel* werden in jedem der drei Handlungsstränge mindestens zwei verschiedene Sprachen gesprochen (Englisch, marokkanisches Arabisch und Tamazight/Englisch und Spanisch/Japanisch und Gebärdensprache), was dazu führt, dass die Verständigung zwischen den Protagonist*innen ungeachtet der Präsenz kultureller Mittlerfiguren nicht immer erfolgreich verläuft. Im Zentrum des Films steht, wie sein Titel es verspricht, „a Babelian syndrome: broken communication, misunderstandings, isolation both on the global level as well as in the intimate realm of relations between children and parents“ (Pellicer 2010: 240). Anders verhält es sich in *Eden*: Auch wenn die Protagonist*innen der Serie sechs verschiedene Sprachen sprechen – Griechisch, syrisches Arabisch, Französisch, Englisch, Deutsch, Igbo –, so erlaubt ihre je individuelle Vielsprachigkeit es ihnen doch stets, eine gemeinsame Sprache zu finden. Es sind zwar die alten Kolonialsprachen Französisch und Englisch, die als Vehikel dienen und so eine neokoloniale Ordnung affirmieren, im Vordergrund steht aber, zumal im Kontrast zu Filmen wie *Babel*, die gelingende Kommunikation.

Zugleich privilegiert *Eden* zumindest in der ursprünglich auf Arte ausgestrahlten und in der Mediathek verfügbaren Version keine der Sprachen, es werden vielmehr alle gleichermaßen untertitelt. Auch auf dieser Ebene werden keine Hierarchien zwischen zentraleren und periphereren Sprachen etabliert, die jeweiligen Besonderheiten vielmehr belassen. Anders verhält es sich allerdings sowohl im Falle von *Babel* als auch von *Eden* mit den synchronisierten Fassungen, die in den „‘dubbing countries’ such as Austria, Germany, France, Italy and Spain“ (Chiaro/De Bonis 2020: 696) erstellt werden: In Film wie Serie wird dabei die Vielsprachigkeit vollkommen getilgt zugunsten der vermeintlich leichteren Zugänglichkeit fürs Publikum. Die einzelnen Sprachen werden „neutralized“, damit sind einige Szenen, bei denen in der Originalversion Probleme der Kommunikation im Vordergrund stehen, nicht mehr verständlich. Hinzu kommt, dass der jeweilige kulturelle Kontext durch die Privilegierung einer einzigen Sprache einer wichtigen individualisierenden Komponente beraubt wird, was zu „some kind of flattening, in the sense that different cultural identities present on screen turn out to be deprived of their linguistic component“ führt (Chiaro/De Bonis 2020: 700).

4. Flüchtlingskrise und Ökonomie

Die multiperspektivische Struktur der Serie ermöglicht es, die Implikationen ein und derselben Situation je unterschiedlich auszuleuchten: Für den minderjährigen Amare ist der Tod seines großen Bruders nicht nur ein persönlicher Verlust, er hat damit auch seinen Beschützer verloren, muss allein den Weg quer durch Europa antreten und ist den Übergriffen von Schleusern schutzlos ausgeliefert. Außerdem wird mit Daniels Tod dessen Traum von England für den kleinen Bruder zur Verpflichtung. Während Amare dem Plan des älteren Bruders, das Lager zu verlassen, zunächst sehr skeptisch gegenübersteht, ändert sich dies mit dessen Tod. Von nun an ist dessen Traum auch sein eigener. Für Yiannis und Alexandros, die beiden griechischen Wachleute, die Daniel und seinen Bruder verfolgten, bedeutet der Tod vor allem die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit den eigenen Schuldgefühlen, die den mühsam ergatterten Job im Flüchtlingslager nicht aufs Spiel setzen dürfen. Für Héléne, die französische Unternehmerin und Gründerin des Flüchtlingslagers, die sich gerade um neue EU-Gelder bewerben muss, um mit ihrem Konzept zu expandieren, bedeutet Daniels Tod vor allem eine Gefährdung ihres Projekts und seiner Finanzierung, während ihre deutschen Konkurrenten von Deltan Finances darin eine Chance wittern, Héléne zum Verkauf zu zwingen. Trauer, Schuld und ökonomische Interessen sind nur schwer kompatibel, wie sich an diesem Handlungsstrang erweist, der darüber hinaus insofern interessant ist, als sich hier zeigt, wie Flucht in *Eden* nicht nur im Hinblick auf politische und logistische Fragestellungen zum Thema wird, sondern auch als ökonomisches Potential in den Blick genommen wird. Um das zu nutzen, gilt es wiederum bürokratische Hürden zu nehmen: Erfolg im Rahmen der kompetitiven Bewerbung um EU-Gelder als auch des (in gewisser Weise ebenfalls kompetitiven) Verfahrens um den Asylstatus hat nur, wer eine gute Geschichte zu erzählen hat. Es ist als ironischer *clin d'œil* zu verstehen, dass sowohl die Flüchtlinge als auch die Betreiberin des Lagers somit von ihren Fähigkeiten zur Entwicklung glaubwürdiger Narrative abhängig sind.

Am Beispiel des von Héléne geleiteten Flüchtlingslagers ist ein Konnex von Ökonomie und Migration, von Kapitalismus und Flucht eingeschpielt, der für die Serie zentral ist. Als Héléne vor der Brüsseler Kommission die Vorzüge ihres Lagers anpreist, geht es nur mittelbar um humanitäre Fragen. Die Unternehmerin präsentiert vor allem Zahlen: Ihre privat betriebene Einrichtung sei günstiger als vergleichbare Flüchtlingslager, die in der Hand des Staates liegen.

Auch sei ihre Einrichtung effizienter als Lager, die von NGOs betrieben werden. An dieser Effizienz müssen die Regierungen schon allein deshalb interessiert sein, weil die Geflüchteten auf diese Weise, so erklärt H  l  ne, so schnell wie möglich als Arbeitskräfte integriert werden können. Gebe man ihr den Auftrag, so zahle man weniger Geld und könne schneller über Arbeitskräfte verfügen. Eine gute Geschichte, so lernt das Publikum dabei dank H  l  ne, kann auch in der Durch- bzw. Unterbrechung eines hinlänglich bekannten Narrativs wie es der für das EU-Verfahren gedrehte Werbefilm für ihr ‚Lager‘ ist, bestehen. Indem sie einerseits diesen Werbefilm als propagandistisch und klischeebeladen entlarvt, entfaltet sie andererseits ein neues, vermeintlich authentischeres Narrativ, das sie geschickt mit Zahlen und den ‚wahren‘ Gegebenheiten vor Ort anreichert. Auf diese Weise stellt sie Verflechtungen zwischen den individuellen Schicksalen und dem ökonomischen Diskurs her, wobei erstere letzterem in geschickter Weise untergeordnet werden.

Migration und Flucht schaffen also Märkte, die funktionieren wie alle anderen Märkte: Preis-Leistungsverhältnisse werden verglichen, Privatisierungen als Option thematisiert, unterschiedliche Anbieter konkurrieren um Marktanteile, Aufträge werden durch einen Pitch gewonnen. Moralische Fragestellungen spielen dabei nur eine untergeordnete Rolle, sie werden angesprochen, dienen als Screen, sind aber nicht das eigentliche Thema der Verhandlungen. Dass es sich bei Flucht um einen Markt mit Zukunft handelt, darüber lassen die am ‚Geschäft‘ Beteiligten und um die Fördergelder der EU Konkurrierenden keinen Zweifel: Die Zunahme von Fl  chtlingsstr  men stehen ebenso außer Frage wie der Umstand, dass das Handling dieser Migrationsbewegungen einen Milliardenmarkt bilden wird – und die Staaten der EU sich von dieser Verantwortung nur allzu gerne freikaufen möchten. ‚Humanität mit dem Rechenschieber‘, auf diese prägnante Formel hat es Christian Bu   in seiner Rezension der Serie für den *Spiegel* gebracht (Bu   2019). Nicht zuletzt aber schaffen diese Migrationsbewegungen selbst Arbeitsplätze und sind damit für einzelne Volkswirtschaften von Interesse: Für Yiannis und Alexandros, an deren Beispiel dieser Zusammenhang abgehandelt wird, ist die Beschäftigung im Lager der Weg aus der Arbeitslosigkeit, der in dem von der Wirtschaftskrise schwer getroffenen Griechenland ein geradezu unmögliches Unterfangen darstellt.

Nun wäre es einfach, *Eden* für diesen kalkulierend-kalten Blick auf das Thema Migration/Flucht durch Wirtschaft und Politik zu kritisieren. Es gehört aber zu den Stärken der Serie, dass sie es ihren Zuschauer*innen nicht so einfach macht. So ist die Bewertung von

12

Hélènes Engagement beispielsweise schwierig: Einerseits stellt der Tod von Daniel für sie vor allem ein *unternehmerisches* Problem dar, weil er die Vergabe des EU-Auftrages ohne Ausschreibung verhindert und ihre Chancen im Wettbewerb um die EU-Gelder mindert. Dass sie weitere Ermittlungen in dieser Sache durch die Zahlung von Schmiergeld zu verhindern versucht, unterstreicht dies noch einmal. Auch die Tatsache, dass man sie als Zuschauer*in mehrmals dabei beobachtet, wie sie ihren Pitch einübt, lässt einen daran zweifeln, ob ihr finaler, auf Empathie und Mitleid setzender Auftritt vor der Kommission authentisch ist oder einfach nur eine grandiose Performance darstellt, bei der sie aus Daniels Tod im wörtlichen Sinne Kapital schlägt. Die multiperspektivische Struktur der Serie lässt damit auch multiple Perspektiven auf die Motivation dieser wohl schillerndsten Figur der Serie zu. Zudem wird ihr Narrativ von der Integration der Flüchtlinge in den europäischen Arbeitsmarkt durch den Handlungsstrang um die syrischen Flüchtlinge in Paris in Frage gestellt. Sie sind zwar alle gut ausgebildet und akademisch qualifiziert, können in ihren Berufen aber nicht arbeiten: Der Informatiker verlegt nun Kabel, die Frauen, auch sie haben studiert und beispielsweise als Lehrerinnen gearbeitet, finden überhaupt keinen Zugang zum Arbeitsmarkt, sondern sind hier auf die Rolle reduziert, die dem Stereotyp orientalischer Frauen entspricht – auf die der Hausfrau und Mutter.

Andererseits aber ist das Lager, wie es Hélène betreibt, weit entfernt vom Chaos provisorischer Aufnahmestationen, wie sie sonst in den Medien gezeigt werden. Dass die Bearbeitung von Daniels Asylantrag nicht vorangeht, ist ganz offensichtlich kein Problem der Verwaltung der Einrichtung, sondern eines der staatlichen Behörden, die der Vielzahl der Anträge nicht gewachsen sind – oder nicht gewachsen sein wollen. Indem Daniel den Container anzündet, trifft er die Falschen. Und die Alternativen, die zu dieser Form des offiziell-ökonomischen Umgangs mit den Geflüchteten gezeigt werden, sind allesamt schlechter: Die Schleuser, mit denen Amare aus Griechenland Richtung Norden zu gelangen versucht, betrügen die Geflüchteten und bringen sie, indem sie sie im abgeschlossenen Lieferwagen eingepfercht zurücklassen, in Lebensgefahr. Der LKW-Fahrer, der Amare gegen Bezahlung nach Italien zu bringen verspricht, nutzt die Notlage des Jungen aus, um ihn zu missbrauchen. Selbst das griechische Ehepaar, das ihn für ein paar Tage aufnimmt, tut dies nicht ganz selbstlos, erhofft

es sich doch durch den kräftigen jungen Mann die Hilfe im Alter, die ihnen sonst fehlt. Jede Form der ‚Hilfe‘ entpuppt sich als eine Form der Ausbeutung.

4. Sea fever

Diese Strategie der Darstellung lässt sich auch schon in der ersten Szene der Serie zeigen, die



Abb. 4: *Eden* 1/6, 00:01:32.

sich als eine programmatische verstehen lässt. Zu sehen ist in dieser Exposition der Zusammenstoß zweier Welten, gezeigt wird, wie die Flüchtlingskrise in eine Urlaubsidylle, in einen „Friede[n] des Wohlstands“ (Hahn 2019: 15) einbricht, als ein Schlauchboot mit Flüchtlingen an einem griechischen Strand anlandet und die

Insassen über die Badenden und am Strand Liegenden hinweg ins Landesinnere flüchten.⁸ [Abb. 4] Das Thema der Serie ist damit eingeführt – und gleichzeitig sind die Differenzen klar ausgestellt. Das betrifft die Mobilität der Protagonistinnen und Protagonisten: Während die einen auf die griechische Insel fliegen, um dort Urlaub zu machen, treten die anderen die Reise in einem Schlauchboot an und riskieren damit ihr Leben. Diese Unterschiede in der Mobilität und in der Möglichkeit, Grenzen zu überwinden, durchziehen die Serie leitmotivisch: Während manche innerhalb Europas problemlos verreisen können (um Urlaub oder Geschäfte zu machen), ist der Weg nach und durch Europa für Flüchtlinge ohne einen Aufenthaltsstatus nahezu unmöglich und zudem mit großer Gefahr verbunden.

⁸ Auch Constantin Costa-Gavras Film *Eden is West* setzt mit einer solchen Szene ein, gezeigt wird eine allerdings ungleich dramatischer gestaltete Ankunft eines Flüchtlingsbootes an einem Touristen-Strand, der obendrein auch noch ein FKK-Strand ist. *Terraferma* von Emmanuele Crialesi (IT/FR 2011) lässt ebenfalls Touristen und Flüchtlinge am Strand aufeinandertreffen.

Die Serie endet mit einem erneuten Aufbruch – und schließt damit an den Anfang an [Abb. 5]: Am Schluss der sechsten Folge der Serie steigt Amare in das Schlauchboot, um den



Abb. 5: *Eden* 6/6, 00:46:09.

Masefields Gedicht *Sea Fever*:

I must go down to the seas again, to the lonely sea and the sky,
And all I ask is a tall ship and a star to steer her by;
And the wheel's kick and the wind's song and the white sail's shaking,
And a grey mist on the sea's face, and a grey dawn breaking.

Kennengelernt hat Amare den Text in einer seiner Schulstunden im Flüchtlingslager in Athen. Dass die geflüchteten Kinder dort mit diesem Gedicht konfrontiert werden, um etwas über die Kultur Europas zu erfahren, wirkt makaber. Sie treibt schließlich, anders als die Sprechinstanz im Gedicht, kein *sea fever* auf das Meer, sondern der Wunsch, ein besseres Leben zu finden und damit auch die Familie zu Hause finanziell unterstützen zu können. Die Sehnsucht nach dem Meer, die in Masefields Text formuliert wird (und die in den gängigen Lesarten autobiographisch ausgelegt oder aber als Ausdruck eines spezifischen britischen Verhältnisses zum Meer verstanden wird), steht in einem krassen Gegensatz zur existenziellen Not der Flüchtlinge – und nicht zuletzt zur Gefahr, in die sich die Flüchtenden mit dem Weg auf das Meer begeben. Zumal das Meer in der Serie, sieht man einmal von der ersten Szene ab, als ein Ort des Todes gezeichnet wird: Die beiden griechischen Wachmänner versenken Daniels Leiche im Meer, Yiannis, der mit der Schuld nicht leben kann, wird von seinem Schwager im Meer ermordet (cf. Hannemann 2019: 13).

Interessant ist die Exposition der Serie aber auch, weil sie sich als Reflexion über den (massen-)medialen Umgang mit Flucht bzw. mit Bildern der Flucht interpretieren lässt. Als der Sohn der Mannheimer Familie das Flüchtlingsboot entdeckt, greift er zum Handy, um das

Geschehen aufzunehmen. Angespielt ist damit darauf, dass die Fernsehserie *Eden* ihren Ausgangspunkt bei Handyvideos nimmt, die während der Flüchtlingskrise 2015ff. ähnliche Vorfälle dokumentierten und große mediale Aufmerksamkeit erhielten. Die Serie setzt an dem Punkt an, an dem diese Videos enden. Während die auf dem Handyvideo Gezeigten in den meisten Fällen anonym bleiben respektive als anonyme Masse erscheinen und nur symbolisch für ‚die Krise‘ stehen, kommen als Individuen in den Blick (Satz 2019, 27). Und mehr noch: Die Serie verfolgt erstens den weiteren Weg der Filmenden und der Gefilmten (sowohl der Mannheimer Familie als auch der Flüchtlinge), sie weitet zweitens den Fokus, indem sie, ausgehend von dieser Episode, auch die Rahmenbedingungen des Gefilmten zeigt: die Situation in den Herkunftsländern, das Geschäft der Schlepper, das Leben in den Lagern, der politische und ökonomische Umgang mit der Situation. Die Flüchtlinge, die sonst mehr als Spektren denn als Individuen in der medialen Berichterstattung präsent sind, erhalten hier nicht nur eine Geschichte, sondern auch eine eigene Perspektive, die gleichwertig neben der der Protagonist*innen der aufnehmenden Gesellschaften steht. Die Achsen, die sie im politisch-ökonomischen Diskurs verbinden, werden ebenso illustriert und kritisiert wie die im kollektiven Gedächtnis inzwischen etablierten Blickregimes. In diesem multiperspektivischen Zugriff auf das Thema Flucht liegt das Potenzial von *Eden*.

Bibliographie

David Bordwell: „Lessons from Babel“. In: *David Bordwell's Website on Cinema* 27. November 2006 (<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel/>).

Buß, Christian: „Wem gehört Eden? Und wer verdient daran?“ In: *Spiegel Online* 2. Mai 2019 (<https://www.spiegel.de/kultur/tv/eden-serien-panorama-ueber-fluechtende-bei-arte-a-1264018.html>).

Celik Rappas, Ipek A./Phillis, Philip E.: „‘Do the right thing’: encounters with undocumented migrants in contemporary European Cinema“. In: *Studies in European Cinema* 17,1 (2020), 36-50.

Chiaro, Delia/De Bonis, Giuseppe: „Multilingualism and Translation on Screen“. In: Bogucki, Lukasz/Deckert, Mikolaj (Ed.): *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media*. Springer/Palgrave Macmillan 2020, 687-711.

Frederiksson, D. J.: „Ein komplizierter Kontinent“. In: *Frankfurter Rundschau* 2. Mai 2019 (<https://www.fr.de/kultur/tv-kino/tv-kritik-eden-arte-12242912.html>).

Hahn, Thomas: „Diese verdammten Wege“. In: *Süddeutsche Zeitung* 2. Mai 2019, 15.

Hannemann, Matthias: „Meer der Erinnerung“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2. Mai 2019, 13.

Ludwig, David: „Das Experiment am Ende der Welt“. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 27. März 2011, 64.

Martens, René: „Schablonen mit Geklimper“. In: *Die Tageszeitung* 2. Mai 2019, 18.

Mihm, Kai: „Babel“. In: *epd-Film* 12 (2006) (<https://www.epd-film.de/filmkritiken/babel>).

Pellicer, Juan: „Bridging Worlds: Transtextuality, Montage, and the Poetics of Babel“. In: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 26,2 (2010) (<https://msem.ucpress.edu/content/26/-2/239.full.pdf+html>).

Rothberg, Michael: *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford UP 2019.

Satz, Kurt: „Kein Paradies, nirgends“. In: *Der Tagesspiegel* 2. Mai 2019, 27.

Sluka, Isabell: From Nation States to Communities of Interest: Solidarity and Human Rights Declarations in Wolfgang Fischer's Styx. In: *Postcolonial Interventions* 7/1 (2022), 167-205.

Wahl, Torsten: „Diesseits vom Paradies. Die packende Arte-Serie *Eden* begleitet Geflüchtete und Gestrandete durch ganz Europa“. In: *Berliner Zeitung* 2. Mai 2019, 25.

Wallnöffer, Pierre A.: „Jedes Ende verlangt einen Anfang“. In: *Salzburger Nachrichten* 8. Mai 2019, 21.