

Die Farben des Meeres

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History.

— Derek Walcott: „The Sea is History“, 1978⁴⁵⁸

It matters what matters we use to think other matters with; it
matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what
knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions
describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make
worlds, what worlds make stories.

— Donna Haraway: „Science Fiction, Speculative Fabulation,
String Figures, So Far“, 2013⁴⁵⁹

Mit welchen Erzählungen erzählen wir unsere Erzählungen? Welche Beschreibungen gehen in die Sprache ein, mit der wir Beschreibungen vornehmen, und vor allen Dingen: Welche Geschichten machen Welten und welche Welten machen Geschichten? Im vorherigen Kapitel habe ich versucht, diese vielzitierten Fragen von Donna Haraway umzusetzen. Konkret habe ich den Nexus von Klimawandel und Migration betrachtet und mich mit dem und den Kommenden befasst. Angeregt wurde ich dazu nicht zuletzt von Amitav Ghoshs Untersuchung der Erzählformen des Klimawandels. Ein zentraler Schauplatz von Migration (auch nichtmenschlicher Arten), von Klimawandel und dem gezielten Sterbenmachen von Menschen sind die Ozeane und Weltmeere, die nicht zuletzt deshalb auch beständig wachsende Aufmerksamkeit in Ausstellungen, künstlerischen Projekten und künstlerischer Forschung bekommen und mit denen ich mich hier nun genauer befassen möchte. Ich habe bereits im vorherigen Kapitel einige Arbeiten und Institutionen genannt, die sich in jüngerer Zeit mit dem Meer (hier als Platzhalter für alles Ozeanische und Aquatische gemeint) befassen und die ich hier (kursorisch) um einige weitere einführende Beispiele und Projekte ergänzen möchte. So zum Beispiel die Ausstellungen „Indigo Waves and Other Stories: Re-Navigating the Afrasian Sea and Notions of Diaspora“, kuratiert von Natasha Ginwala, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung und Michelangelo Corsaro im Zeitz MOCAA in Cape Town, sowie

458 Derek Walcott: „The Sea is History“, in: ders., Edward Baugh (Hg.): *Selected Poems*, New York: Farrar, Straus und Giroux 2007, S. 137.

459 Donna Haraway: „SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far“, in: *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, 3 2013.

„Im Tiefenrausch. Film unter Wasser“ im DFF (Deutsches Filminstitut Filmmuseum in Frankfurt am Main) unter der Projektleitung von Michael Kinzer.⁴⁶⁰ Ebenso zu nennen sind die Arbeiten von Forensic Oceanography (Charles Heller und Lorenzo Pezzani), deren Anliegen es ist,

to critically investigate the militarised border regime imposed by European states across the EU's maritime frontier, analysing the political, spatial, and aesthetic conditions that have transformed [sic!] the waters of the Mediterranean into a deadly space for the illegalised migrants who attempt to cross it. More than forty thousand migrants have died on the Mediterranean over the last thirty years, victims of what Forensic Oceanography calls ‚liquid violence‘.⁴⁶¹

Forensic Oceanography ist Teil von Forensic Architecture (FA),⁴⁶² einem Forschungsverbund und einer investigativen Rechercheagentur, die zur Untersuchung von ungeahndeter staatlicher Gewalt und Menschenrechtsverletzungen künstlerische Verfahrensweisen und Analysemethoden von Bildern und Tönen, Vermessungsdaten, Modellierungen, Kartografien und Aussagen von Beteiligten und Überlebenden verwendet, um an einer anderen Form von Gerechtigkeit zu arbeiten (dazu zählt auch Klimagerechtigkeit). Die Arbeiten werden in Ausstellungen gezeigt, verstehen sich aber zuallererst als Beweise, die nicht nur in Umlauf gebracht, sondern auch konkret Gerichten vorgelegt werden – eine alternative Form von Forensik, eine Gegenforensik. Ich komme noch auf eine der Arbeiten von FA zurück.

Ein ähnliches Verfahren der forensischen Spurensuche mittels Karten, Interviews, Messungen, Statistiken und Visualisierungen hat bereits 2002 auch das in Milan ansässige Künstler*innen und Recherchekollektiv Multiplicity, dem Architekt*innen, Geograph*innen, Künstler*innen, Designer*innen, Soziolog*innen, Ökonom*innen und Filmemacher*innen angehörten,⁴⁶³ vorgenommen. In ihrem ersten Projekt, SOLID SEA, ging es dem Kollektiv darum, das Mittelmeer und seine aktuellen politischen Gefüge zu untersuchen:

The research collects different case studies and analyses them by means of an index paradigm. Using distinct techniques of observation (from within the context of analysis, using a point of view which allows their comparison), different forms of representation – maps, photographs,

460 „Indigo Waves and Other Stories: Re-Navigating the Afrasian Sea and Notions of Diaspora“, Zeitz MOCAA (Cape Town), 30.06.2022–29.01.2023; „Im Tiefenrausch. Film unter Wasser“, DFF (Deutsches Filminstitut Filmmuseum) Frankfurt a. M., 01.07.2022–08.01.2023.

461 Forensic Oceanography ist Teil von Forensic Architecture.

462 Siehe die Webseite von Forensic Architecture.

463 Zu den Mitgliedern zählten u.a. Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Giovanni La Varra, John Palmesino, Palo Vari, Maki Gherzi, Giovanni Maria Bellu und Francesca Recchia.

videos, narratives – and multiple research formats (interviews, report-ages, statistics, shadowings). Solid Sea reveals the identities and trajectories that flow through the Mediterranean.⁴⁶⁴

Multiplicity beschreiben die Gewalt des europäischen Migrationsregimes also nicht als flüssig, sondern als Verfestigung und das Mittelmeer als „Solid Sea“:

Today the Mediterranean is no longer – if ever it was – a large and liquid ‚lieu de rencontre‘. It is no longer the generic space of a network of relations that unites distant peoples linked by a common geographical condition; the ‚cradle‘ of different yet connected cultures; a mobile and ‚soft‘ area of hybridisation, encounter, blending of traditions, cultures and costumes.⁴⁶⁵

Die Arbeit SOLID SEA 01: THE GHOST SHIP⁴⁶⁶ widmete sich einem gigantischen Schiffsunglück, einem Tanker, der am 24. Dezember 1996 zwischen Malta und Sizilien gesunken war und bei dem mindestens 280 Menschen ertranken, größtenteils Migrant*innen aus Pakistan und Sri Lanka. Das zu diesem Zeitpunkt größte Schiffsunglück im Mittelmeerraum seit dem Zweiten Weltkrieg wurde über fünf Jahre von lokalen Behörden geleugnet, obwohl immer wieder Leichen in Fischernetzen aufgetaucht waren und trotz des Versuchs von Überlebenden, Gehör zu finden. Zentral für die Aufdeckung des Schiffsunglücks und der behördlichen Vertuschungen war schließlich die Arbeit von Giovanni Maria Bellu von der italienischen Tageszeitung *La Repubblica* (der auch Teil des Kollektivs wurde), der mit einer Unterwasserkamera 19 Kilometer vor der Küste Siziliens Aufnahmen des Wracks gemacht hatte.⁴⁶⁷

Auch die Ozeane und Meere werfen wie der Klimawandel (und nicht nur als Schauplätze desselben) die Frage nach der Geschichte und den Geschichten auf, was sich in genau diesem Spannungsfeld von fest und flüssig, das von Forensic Oceanography und Multiplicity aufgemacht wurde, artikulieren lässt: „In verflüssigter Umgebung mangelt es an verfestigten Orten, an Wissensspeichern und Erinnerungszeichen, von denen Geschichtserzählungen ihren Ausgang nehmen können. [...] Wo liegt der historische Ort des Ozeans?“,⁴⁶⁸ fragt Felix Schürmann und verweist da-

464 So der Ankündigungstext für eine öffentliche Präsentation des Kollektivs am 13.09.2002 im Rahmen der Documenta 11.

465 Ebd.

466 So der spätere Titel der Installation, u.a. im Lima space in Milan 2003. Erstmals gezeigt wurde die Arbeit bei der Documenta 11 2002 in Kassel als SOLID SEA bzw. ID: A JOURNEY THROUGH A SOLID SEA.

467 Ebd.; sowie außerdem die Beschreibung auf der Seite des Filmfestivals in Rotterdam, IFFR, das die Arbeit 2003 im Rahmen von „TRUE STORIES installations“ gezeigt hat.

468 Siehe Felix Schürmann: „Raum ohne Ort? Meere in der Geschichtsforschung“, in: *APuZ, Aus Politik und Zeitgeschichte*, 15.12.2017.

rauf, dass diese Frage Auskunft über das jeweilige Verständnis von Geschichte und Geschichtsschreibung gibt. Ozeane stellen das westliche Ordnungsdenken in Territorien und von Grenzziehungen und den damit verbundenen Vorstellungen von Historizität in Frage.⁴⁶⁹ Im Zusammenhang mit antikolonialen Befreiungsbewegungen und postkolonialen Perspektiven rückten besonders der Pazifik und der Atlantik Mitte des 20. Jahrhunderts in den Blick verschiedener Studien, was auch Küsten, Schiffe und Strände als Kontaktzonen miteinbezog. Besonders in jüngerer Zeit, im Kontext solcher Setzungen wie der *blue humanities*,⁴⁷⁰ dem Hydrofeminismus⁴⁷¹ und queeren tentakulären Konzepten⁴⁷² sowie von *wet ontologies*,⁴⁷³ gewinnen aquatische Perspektiven an Bedeutung, „to inform a new perspective on the world writ large“. ⁴⁷⁴ Eines der vielen Forschungsprojekte, die in diesem Sinne aquatische Perspektiven versuchen einzunehmen, das „Ocean Memory Project“, überträgt die Grenzenlosigkeit der Ozeane als Adjektiv auf deren Kapazität, Geschichten zu erzählen: „The ocean’s capacity for telling its many stories is boundless.“ ⁴⁷⁵ Der Ansatz für das Projekt sind die unterschiedlichen Zeitskalen in den Ozeanen: historisch,

469 Vgl. ebd. Schürmann verweist hier besonders auf Julius S. Scotts Dissertation an der Duke University von 1986, *The Common Wind. Currents of Afro-American Communication in the Era of the Haitian Revolution*, die Verso Books in London 2020 mit einem Vorwort von Marcus Rediker herausgebracht hat. Sowie ebenso: Peter Linebaugh/Marcus Rediker: *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston: Beacon Press 2000.

470 Die Einführung des Begriffs wird Literaturwissenschaftler Steven Mentz zugeschrieben, der 2009 einen Aufsatz zu *blue cultural studies* schrieb und dort auch von maritime humanities sprach, siehe ders.: „Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature“, in: *Literature Compass*, 6/5 2009, S. 997–1013; siehe auch: John R. Gillis: „The Blue Humanities. In studying the sea we are returning to our beginnings“, in: *HUMANITIES*, 34/3 May/June 2013.

471 Astrida Neimanis, die seit 2009 von Bodies of Water, hydrologischen Kreisläufen und *hydrocommons* schreibt, hat den Begriff 2012 eingeführt in: „Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water“, in: Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni und Fanny Söderbäck (Hg.): *Undutiful Daughters. Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 85–99. Siehe auch ihre Monografie: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, London [u.a.]: Bloomsbury 2019.

472 Siehe Eva Hayward: „FingeryEyes: Impressions of Cup Corals“, in: *Cultural Anthropology*, 24/4 2010, S. 577–599; dies.: „SpiderCitySex“, in: *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 20/3 2010, S. 225–251; sowie dies.: „Sensational Jellyfish: Aquarium Affects and the Matter of Immersion“, in: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23/1 2012, S. 161–196. Siehe auch Donna Haraway: „Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene“, in: *e-flux Journal*, 75 Sept. 2016.

473 Der Geograph Philip E. Steinberg, der mit *The Social Construction of the Ocean*, Cambridge: Cambridge UP 2001, einen wichtigen Beitrag zur politischen und ökonomischen Geschichte der Ozeane geleistet hat, hat zusammen mit der Humangeografin Kimberley Peters 2012 das Projekt „Wet Ontologies“ begonnen. Siehe dazu der Eintrag auf Steinbergs Webseite.

474 Ebd.

475 Das Ocean Memory Project lief von 2019–2022 und wurde durch National Academies Keck Futures Initiatives (NAKFI) finanziert. Das Zitat stammt von der Beschreibung des Projekts auf seiner Webseite.

geologisch, biologisch, toxikologisch, genetisch, um nur einige zu nennen. Anhand dieser Ungleichzeitigkeiten fragt es nach der Möglichkeit, Zusammenhänge herzustellen:

Can we connect the timescale of whales with the geological record, human oral histories with ocean currents, the diurnal migration of zooplankton with surface eddies, the surfer's wave to ocean gyre, the thermohaline circulation to the story of Sedna, Inuit goddess on the sea?⁴⁷⁶

Auch die Künstlerin Sonia Levy adressiert in ihrer 2-Kanal-Videoarbeit FOR THE LOVE OF CORALS (FTLOC)⁴⁷⁷ sowie in der Folgearbeit FOR THE LOVE OF CORALS: AN ECOLOGY OF PERHAPS, 2018–2020 die Weltmeere und Ozeane als Geschichte/n und deren Verbindungen. In der letztgenannten Arbeit, die für die Ausstellung Critical Zones im ZKM Karlsruhe entwickelt wurde,⁴⁷⁸ greift Levy das berühmte Gedicht *The Sea is History* des karibischen Dichters Derek Walcott auf und formuliert:

The sea is *stories* – of uprooting, of exodus, of bones and corals, of forced displacements, of modern progress and rising temperatures, of racism and the biogeochemical cycles of the Earth, of exhibitions and taxonomies, of bygone and endangered worlds, of the shape of things to come.⁴⁷⁹

In dieser Arbeit befasst Levy sich mit Möglichkeiten zur Rettung vom Aussterben gefährdeter Arten und neuen Weisen des *multispecies living*, des Zusammenlebens verschiedener Arten.⁴⁸⁰ Die 2-Kanal-Installation dokumentiert seit 2017 das von Jamie Craggs initiierte Forschungsprojekt „Project Coral“, angesiedelt im Aquarium des Horniman Museum and Gardens in London. Dort gelang erstmalig mittels Simulation der Umweltbedingungen des Great Barrier Reefs die künstliche Züchtung von Korallen.⁴⁸¹ Für die Präsentation und Erweiterung der Arbeit im Rahmen von *Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik* am ZKM in Karlsruhe (24.07.2020–09.01.2022) unter dem Titel FOR THE LOVE OF CORALS: AN ECOLOGY OF PERHAPS (2018–2020) griff Levy auf polyfone Schriften und

476 Ebd.

477 Siehe der Eintrag auf der Webseite der Künstlerin.

478 Die Ausstellung wurde am 24.07.2020 eröffnet und läuft online weiter. Levys Arbeit ist weiterhin verfügbar auf der Seite der Ausstellung, siehe der Eintrag auf der Seite der ZKM-Ausstellung Critical Zones.

479 Ebd.

480 Levy bezeichnet ihre Arbeit als „case study of new paradigms for multispecies living, environmental conservation and natural history that are emerging in the wake of the Anthropocene.“ Siehe der Eintrag zu FTLOC auf der Webseite der Künstlerin.

481 Tatsächlich handelt es sich einerseits um gezieltes Laichen der Korallen sowie um ein IVF-Verfahren, eine In-vitro-Fertilisation von Korallen in Gefangenschaft („captive corals“), in den Worten von *Project Coral*.

Kompositionen zurück, die erneut von Derek Walcotts Gedicht *The Sea is History* inspiriert wurden. In der Arbeit geht es ihr um ein ökologisches Vielleicht, die vage

Aussicht, die Erde auf andere Weise zu bewohnen. [...] Wie sollen wir mit der Prekarität unserer erdgebundenen Gegenwart umgehen? Wie können wir bedrohte Welten und Geschichten bewahren? Wie gelingt es uns, in unsicheren Zeiten Geschichten zu erzählen?⁴⁸²

Korallen spielen allerdings auch für territoriale Ansprüche eine wesentliche Rolle. Japan arbeitet seit fast zwei Jahrzehnten daran, das Atoll Okinotorishima vor dem Versinken zu retten, zu einer Insel ‚aufzustocken‘, um damit Ansprüche auf mehr als 400.000 Quadratkilometer Seegebiet zu festigen. Im Labor gezüchtete Korallen werden regelmäßig auf dem Atoll eingepflanzt, „[w]o die Korallen irgendwann zu Kies zerfallen und jene ‚Terra firme‘ bilden sollen, aus denen eine ‚natürliche‘ Insel entsteht.“⁴⁸³ Japans Ansprüche werden nicht zuletzt von China infrage gestellt, das ein militärisches Interesse daran hat, dass Gewässer in der Philippinensee keinem anderen Land zugesprochen werden. Aber auch Taiwan und Südkorea haben Einwände erhoben. Und dann wiederum verspricht das Wissen, das Japan mit der Korallenzucht für Okinotorishima gewinnt, auch für andere Atolle, deren Landmasse aus Korallenriff-Kies besteht – dazu zählt nicht zuletzt Tuvalu –, Schutz vor steigenden Meeresspiegeln.

Die Historisierung der See begann zwar schon früh in der Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung, fokussierte dabei zunächst aber auf Militärgeschichte in Berichten über Seemächte und Seekriege, um dann auch die sogenannte zivile Seefahrt zu untersuchen. Aber erst aus der französischen *Histoire totale* gingen durch die Verbindung von Politik-, Militär-, Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte ganzheitliche Großanalysen hervor. Neben Fernand Braudels Hauptwerk über die mediterrane Welt sind hier die Arbeiten des Historikers und mauritischen Chefarchivars Auguste Toussaint und des indischen Historikers Kriti Chaudhuri über den Indischen Ozean zu nennen.⁴⁸⁴ Es gilt das Meer nicht nur zu verorten, sondern sich von den Rahmenbedingungen des Nationalstaats zu entfernen und sich stattdessen „fluideren Perspektiven zuzuwenden“. ⁴⁸⁵ Das Meer als Interaktionsraum zu begreifen und in dekolonisierenden Perspektiven transmaritime Bewegungen zu fokussieren, in denen auch die Meere selbst als Akteure in historischen Prozessen in

482 Siehe der Eintrag auf der deutschsprachigen Seite von *Critical Zones*.

483 Sonali Prasad: „Japan baut sich eine Insel“, Recherche auf *correctiv.org* vom 28.07.2017.

484 Siehe Felix Schürmann, „Raum ohne Ort?“. Auch Schürmann beginnt mit Derek Walcotts Gedicht *The Sea is History*.

485 Lawrence Liang: „Zurück in die Zukunft. Ein Besuch der Asian Relations Conference“, in: Nanna Heidenreich, Rana Dasgupta, Katrin Klingan (Hg.). *Gezeitendenken. Recherchen abseits des Nationalstaatensystems*, Berlin: Matthes & Seitz 2019, S. 66–85, hier S. 80.

Erscheinung treten konnten, ist jedoch erst jüngeren Datums. The Sea as History, das Meer als Geschichte zu verstehen, ging einher mit der Entwicklung transnationaler, postkolonialer und globalgeschichtlicher Perspektiven, vermutlich am prominentesten vertreten durch Paul Gilroys Studie zum *Black Atlantic* von 1993.⁴⁸⁶ Diese Perspektivverschiebung von einem terrestrischen Nationalstaatendenken und einer europäischen Geistesgeschichte, die die See so lange als grenzenlos und, mit Deleuze und Guattari als „glatten Raum par excellence“⁴⁸⁷ begriffen hat, fokussierte also zunächst die Einkerbungen vor allen Dingen durch die Navigation, wie etwa in *Tausend Plateaus* beschrieben, und durch imperiale und koloniale Expansionsbestrebungen. Zu den Einkerbungen müssen aber auch Ereignisse der Gegenwart gezählt werden, wie beispielsweise die Verrechtlichung des Meeresraums durch das seit den 1950er Jahren ausgehandelte und 1982 verabschiedete internationale Seerechtsübereinkommen, das alle Nutzungsarten der Meere regulieren soll: die United Nations Convention on the Law of the Sea (UNCLOS).⁴⁸⁸ Das Übereinkommen trat ein Jahr nach Erscheinen von Gilroys *Black Atlantic* in Kraft, also 1994, in eben jenem Jahr, das auch durch die Aktualisierung von GATT als entscheidende Demarkation für den globalen Welthandel steht. Wesentlich ermöglicht wurde UNCLOS durch die Erklärung der Vereinten Nationen vom Dezember 1970, der *Erklärung von Grundsätzen für den Meeresboden und den Meeresuntergrund jenseits der Grenzen des Bereichs nationaler Hoheitsbefugnisse*, die die Ozeane und Meere als „gemeinsames Erbe der Menschheit“ definiert hatte.⁴⁸⁹ Seither sind die Meere als Sache der Menschen definiert und damit dem Anthropozän oder genauer dem Capitalozän, Plastozän, Chtuluzän, Plantagozän überantwortet worden. Denn mit dem UNCLOS-Übereinkommen wurde vor allen Dingen deren Verwertbarkeit ausgehandelt, wie beispielsweise durch die Definition der ausschließlichen Wirtschaftszone (AWZ, geläufiger ist das englische Ak-

486 Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (MA): Harvard UP 1993.

487 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992 [1980], S. 664. Die Filmwissenschaftlerin Natalie Lettenewitsch, der ich ohnehin wichtige Einsichten zu wässrigen Perspektiven verdanke, hat mich darauf hingewiesen, dass dieses gerne verwendete Zitat zumeist unvollständig verwendet wird und so ausgeblendet wird, dass das Meer von Deleuze und Guattari auch als der erste Raum, der mit Einkerbung konfrontiert ist, beschrieben wird. Diese Einkerbung geschieht nicht zuletzt durch die Navigation auf hoher See: „Der maritime Raum wird ausgehend von zwei Errungenschaften, einer astronomischen und einer geographischen, eingekerbt: durch den Punkt der Position, den man durch eine Reihe von Berechnungen auf der Grundlage einer genauen Beobachtung der Sterne und der Sonne bekommt; und durch die Karte, die die Meridiane und Breitenkreise, sowie die Längen- und Breitengrade verbindet und so die bekannten oder unbekannten Regionen rastert.“ (Ebd.)

488 Zur UNCLOS 1–3 siehe Philip E. Steinberg: *The Social Construction of the Ocean*, S. 143–150.

489 Die UNCLOS ist auf der Webseite der UN als .pdf verfügbar.

ronym EEZ für *Exclusive Economic Zone*⁴⁹⁰) und durch die seit den 2000er Jahren immer bedeutsamere Festlandsockelkommission, die über territoriale Ansprüche von Nationalstaaten entscheidet.⁴⁹¹

Mit der Entdeckung des Meeresbodens durch die Entwicklung von Tauchkapseln und die Verlegung des transatlantischen Kabels kam es auch zur Entdeckung von Erdölquellen. Um diese außerhalb der Küstengewässer liegenden Quellen zu erschließen, brauchte es eine neue Rechtsgrundlage, da das existierende Völkerrecht hierfür keinen Spielraum vorsah. Harry Truman, damals Präsident der USA, machte 1945 Besitzansprüche auf Erdölquellen im Golf von Mexiko geltend, indem er einen – wissenschaftlich begründeten⁴⁹² – Rechtsanspruch formulierte, wonach es sich bei dem Land unter dem Meerwasser um Festland handeln würde. Er machte so aus einem geologischen Begriff, den des *continental shelf*, des Festland- oder Kontinentalsockels, einen politischen Begriff. Der Festlandsockel arbeitet mit daran, den glatten Raum des Meeres zu territorialisieren.

Dieser Wandel ist perfiderweise auch in Prozessen der Dekolonisierung verwurzelt. Island, das seit dem Mittelalter Besitztum des Königreichs Norwegen war und nach dem Ende der Personalunion 1814 Dänemark zugeschlagen wurde, erlangte 1944 die Unabhängigkeit und war danach zunächst wirtschaftlich fast völlig unabhängig vom Fischfang. Zu diesem Zeitpunkt waren lediglich drei Seemeilen vor der Küste als Hoheitsgewässer definiert und die Präsenz ausländischer Trawler um Island war daher ein großes Problem für den kleinen Inselstaat. Seit den 1950er Jahren kam es daher zu einer Reihe von unilateralen Erklärungen, in denen Island die Ausweitung seiner Hoheitsgewässer beziehungsweise exklusive Fischereirechte für sich beanspruchte. Die Fischereigrenze wurde von vier Seemeilen 1952 auf eine Zone von 200 Seemeilen 1975 ausgeweitet:

Ein so kleiner Staat wie Island konnte sich hiermit durchsetzen, da viele Uferstaaten dem Beispiel folgten und da sich die allgemeine Völkerrechtsentwicklung in dieselbe Richtung bewegte. Die Dritte Internationale Seerechtskonferenz der Vereinten Nationen von 1974–1982 [UNCLOS III] legte Hoheitsgewässer von zwölf Seemeilen fest sowie

- 490 Die EEZ wird in Art. 56 der UNCLOS definiert und räumt den Küstenstaaten das alleinige Recht der wirtschaftlichen Nutzung dieser Zonen ein, das Recht der freien Schifffahrt bleibt davon jedoch unberührt.
- 491 Siehe dazu DIE EROBERUNG DER WELTMEERE von Max Mönch und Alexander Lahl (2022/2016), produziert von werwiewas im Auftrag des ZDF, sowie das Crossmedia Projekt OCEAN'S MONOPOLY (2016), produziert von ARTE. Siehe zu letzterem die Webseite der Produktionsfirma MobyDok von Mönch und Lahl.
- 492 Die von Alfred Wegener Anfang des 20. Jahrhunderts formulierte Theorie der Kontinentalverschiebung, die von Marie Tharpe in den 1950er Jahren bestätigt und belegt wurde, spielte hierfür eine wesentliche Rolle, da damit von ehemals zusammenhängenden Landmassen und einer territorialen Kontinuität ausgegangen werden konnte.

eine Ausschließliche Wirtschaftszone [die EEZ] von 200 Seemeilen, in der dem Uferstaat auch die Fischereirechte zukommen.⁴⁹³

Die Einrichtung von äußeren Festlandsockelzonen seewärts der 200 Seemeilengrenze verstärkt heute den Trend zur Nationalisierung beziehungsweise zu einer Neo-kolonialisierung der Meere zugunsten weniger Staaten. So haben Norwegen und Australien 2008 und 2009 jeweils unbewohnte Inseln als nationale Territorien für sich beansprucht. Auch Frankreich besitzt aus seiner Kolonialzeit noch zahlreiche Inselgruppen, an denen aktuelle territoriale Erweiterungsansprüche festgemacht werden und im Südchinesischen Meer ist China dabei, aus Riffen Archipele zu basteln. Mit solchen Inselnahmen geht der Anspruch auf gigantische Unterwasserregionen einher, da die Inseln jeweils nur die ‚Spitze des Eisbergs‘ sind, aus dem Wasser ragende Bergspitzen riesiger Unterwassergebirge, die als Territorium beansprucht werden können. Die Ansprüche werden unterfüttert von Daten, die von den jeweiligen Staaten vorgelegt werden, die jedoch bezeichnenderweise größtenteils von Mineralölunternehmen gesammelt wurden. Die Ansprüche können jeweils bei der Festlandsockelkommission geltend gemacht werden, einem Organ des Seerechtsübereinkommens der Vereinten Nationen. In dieser Kommission entscheiden 21 Geolog*innen über die Geltung solcher territorialen Ansprüche. Die Kommission, deren Mitglieder absoluter Verschwiegenheit unterliegen (nicht zuletzt um die Daten der Erdölfirmen zu schützen), soll zwar eigentlich nur Empfehlungen aussprechen, aufgrund faktisch fehlender weiterer Instanzen und fehlender Kontrollorgane ist sie aber ein de facto Entscheidungsgremium geworden, deren Empfehlungen nicht angefochten werden können.

Die Ansprüche auf den Meeresboden betrifft auch die Nutzung von Ressourcen im Raum des ‚gemeinsamen Erbes der Menschheit‘. So erlebt das Interesse am Abbau der sogenannten Manganknollen derzeit wieder eine neue Blüte. Manganknollen sind natürlich vorkommende Mineralaggregate aus Mangan, Eisen, Kupfer, Nickel, Cobalt und anderen Metallen, die ein bisschen aussehen wie Kartoffeln, die auf dem Meeresboden der Tiefsee zu finden sind und im Gegensatz zu letzteren extrem langsam wachsen, in einem Zeitraum von einer Million Jahren nur wenige Millimeter. Bekannt sind die Knollen schon seit 1868, aber erst seit den 1960er Jahren erlauben technische Fortschritte im Tiefseebergbau Spekulationen über den kommerziellen Abbau. Peter Steinberg beschreibt in *The Social Construction of the Ocean*⁴⁹⁴ im Detail den Streit um Absatz XI des Seerechtsübereinkommens, in dem es um genau jene Knollen geht sowie um

493 Ole Sparenberg: „Das ‚Schaufenster Fischereihafen‘ in Bremerhaven und die deutsche Hochseefischerei“, in: Bernd Herrmann, Christine Dahlke (Hg.): *Schauplätze der Umweltgeschichte. Werkstattbericht*, Göttingen: Universitätsdrucke im Universitätsverlag 2008, S. 139–147, hier S. 145. Sparenberg verweist jedoch auch darauf, dass diese Erweiterungen nicht ohne Widerstand verliefen und zu den drei sogenannten ‚Kabeljaukriegen‘ führten, siehe ebd.

494 Philip E. Steinberg: *The Social Construction of the Ocean*, S. 180–188.

die Frage, welcher Teil der Meere territorial und welcher das gesamte Erbe der Menschheit sei und wer welche territorialen Ansprüche geltend machen kann – ausschließlich Küstenstaaten oder auch andere Länder, Länder, die sich den Abbau leisten können, oder auch arme Länder? Der Streit wurde 1994 beigelegt, weil das Interesse an Manganknollen damals abflaute. Gegenwärtig vergibt die Meeresbehörde International Seabed Authority (ISA) mit Sitz in Kingston in Jamaica Lizenzen zur Erforschung von Manganknollenvorkommen und zur Erforschung der Folgen dieses Abbaus. Die ISA ist Treuhänderin der Gebiete, die die Staatengemeinschaft gewissermaßen übriglässt. Sie verwaltet also ‚das gemeinsame Erbe der Menschheit‘, legt Schutzzonen und Auflagen fest, hat aber viel zu wenige Mitarbeiter*innen, um dieser Arbeit adäquat nachzukommen.⁴⁹⁵

*

Das Meer hat also Konjunktur: Ökonomisch, politisch, militärisch, technologisch, in den Geistes- ebenso wie in den Naturwissenschaften, und als Projektionsraum. In der Forschung ebenso wie in der Kunst und in Videos, Filmen und Serien. So geht es zum einen konkret darum, Gewinnmargen auszuweiten und die Ozeane in Profit umzumünzen, wie durch die genannten Lizenzen für das Schürfen von Manganknollen am Boden der Tiefsee, wodurch zunehmend das ‚gemeinsame Erbe der Menschheit‘ parzelliert wird. Und ein Investitionsneologismus wie *Blue Bioeconomy* zeigt die Weltmeere als Bioressourcen an. Von der Meeresbiologie, genauer der Tiefseebiologie, werden zudem Erkenntnisse über den Weltraum erhofft, der wie die Tiefsee und der Meeresboden als *new frontier* in der Jagd auf Ressourcen gilt. Dieser ‚blaue Goldrausch‘ ist zentraler Motor für die beschriebenen nationalstaatlichen Ansprüche auf Inseln und Archipele und nährt nicht nur Verteilungskämpfe, sondern beunruhigende Spekulationen über kommende (Welt-)Kriege. Die Weltmeere sind außerdem einer der zentralen Schauplätze zunehmender Logistifizierung⁴⁹⁶ – 90 Prozent allen Warentransports findet auf dem Wasser statt. Gleichzeitig verlaufen über das Mittelmeer (und nicht nur hier) zentrale wie prekäre Migrationsrouten. Es ist Schauplatz zunehmender Militarisierung und der Zugriff auf seine Kontrolle bedeutet zugleich unzählige Tote, Entrechtung und die Neukonfiguration von Grenzen. Neben der ökonomischen, politischen, mili-

495 Jamaica gehört passenderweise auch zu jenen Inseln, die klimabedingt im Island Directory in der Liste der „Important Islands at Risk“ geführt werden.

496 Zur Logistik siehe u.a. Deborah Cowen: *The Deadly Life of Logistics*, Minneapolis: UP Minnesota 2014; Charmaine Chua: „Logistics“, in: Svenja Bromberg, Sara R. Farris, Beverly Skeggs, Alberto Toscano (Hg.): *The SAGE Handbook of Marxism*, Los Angeles [u.a.]: SAGE 2021, S. 1444–1462. Zum Begriff der Logistifizierung haben Moritz Altenried, Manuela Bojadžijev, Leif Höfler, Sandro Mezzadra, Mira Wallis geforscht, siehe u.a.: „Arbeit, Migration und Logistik. Vermittlungsinfrastrukturen nach dem Sommer der Migration“, in: *movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 4/2 2018.

tärischen und Forschungskonjunktur, die die Ozeane erleben, sind sie aber auch Schauplätze zahlloser Bewegtbildproduktionen, für die neue Kamera- und Soundtechnologien entwickelt werden, um den Medienwechsel von der Luft ins Wasser zu vollziehen. Kein Genre, keine Praxis, kein Format, das sich nicht unter oder über Wasser begeben würde, das eintaucht oder untertaucht, um – wörtlich – *immersiv* zu werden. So schreibt die immer nächste David-Attenborough-Produktion, wie die bereits erwähnte BBC-Serie BLUE PLANET, das etablierte Tierfilmgenre unter Wasser fort und legt mit seinem enormen Streamingaufkommen, so ein *urban myth*, das Internet in China lahm.⁴⁹⁷ Immer wieder geht die Jagd auf Moby Dick von neuem los,⁴⁹⁸ der Klimawandel wird in Apokalypsen und Cli-Fi-Geschichten extrapoliert, wobei der Weltuntergang darin oft nur ein Landuntergang ist. Dokumentarfilme folgen Containerschiffen und Flucht- und Migrationsbewegungen, interaktive Transmediaprojekte den Dateninfrastrukturen der Tiefseekabel.⁴⁹⁹ Und in künstlerischen Recherche- und Ausstellungsprojekten werden Ozeane im und als Spannungsfeld von Klimakatastrophe und fluiden Möglichkeitsräumen verhandelt.

Exemplarisch steht für letzteres das Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (genannt TBA21),⁵⁰⁰ das sich laut Selbstdarstellung auf der Webseite seit 2015 dem ‚Zeitalter des Anthropozäns‘ widmet und unter dem Dach der TBA21 Academy zahlreiche ozeanische Projekte versammelt, wie der in Kapitel 2 schon erwähnte Ocean Space und die Ocean/Uni, sowie Ausstellungs- und Rechercheprojekte wie *Tidalectis*⁵⁰¹ und *Oceans in*

497 Siehe unter anderem Aime Grant Cumberbatch: „Blue Planet II is so popular in China that it caused the internet to temporarily slow down“, in: *Evening Standard* vom 13.11.2017.

498 Siehe dazu mein Aufsatz „Fishes, Their Eyes: A No Hero's Journey“, in: Winfried Gerling, Florian Krautkrämer (Hg.): *Versatile Camcorders – Looking at the GoPro Movement*, Berlin: Kadmos Kulturverlag 2021, S. 191–203.

499 Siehe u. a. SURFACING, einem interaktiven Projekt von Nicole Starosielski, Erik Loyer und Shane Brennan, das in Verbindung mit Starosielskis Buch *The Undersea Network* (Durham: Duke UP 2015) entstand.

500 Zum finanziellen, wirtschaftlichen und politischen Hintergrund der TBA21 siehe Ana Hoffner ex-Prvulovic* Serie PRIVATE VIEWS (2018–2021), genauer PRIVATE VIEW – SILENT WEAPON. Die Künstlerin schreibt dazu auf ihrer Webseite: „Private View – Silent Weapon (2018) recounts and juxtaposes the rise of the contemporary art foundation and art collection TBA21 (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary) with the simultaneous production of submarines by the German company Thyssen-Krupp Marine Systems. The foundation emerged in 2002 and is a financial side project of a holding owned by Francesca Habsburg (born Thyssen-Bornemisza), who inherited the fortune built up by the Thyssen family through Thyssen AG, the parent company of ThyssenKrupp Marine Systems. Full financial transparency about the holding or the foundation is not available to the general public, but the traces of the opaque financial channels between TBA21 and ThyssenKrupp suggest a deep entanglement of war, wealth and contemporary art. ‚Private View – Silent Weapon‘ is a display that decodes the signs of this entanglement.“

501 Siehe dazu der Eintrag auf der Webseite des TBA21; zuletzt abgerufen am 14.06.2022. Siehe auch die Publikation dazu von Stefanie Hessler (Hg.): *Tidalectics. Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science*, Cambridge/ Mass, London: MIT Press 2017.

*Transformation.*⁵⁰² Auch John Akomfrahs 6-Kanal-Videoinstallation PURPLE, der zweite Teil der Trilogie nach VERTIGO SEA und vor FOUR NOCTURNES, wurde 2018 vom TBA21 in einer Einzelausstellung im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid gezeigt.⁵⁰³ Akomfrah hat PURPLE als „kind of a verbatim transcript of Derek Walcott’s 2007 poem ‚A Sea is History‘ where you are confronted with different orders of temporality and with shifts from the land to the aquatic“⁵⁰⁴ beschrieben. Die Arbeit, die wie die anderen Teile der Trilogie zu großen Teilen aus Archivmaterial besteht, bewegt sich weniger eindeutig zwischen Gegenwart und Vergangenheit wie die vorherige Arbeit VERTIGO SEA, in dem das Sterben durch Ertrinken, die gewaltsamen Tode in den Weltmeeren aus verschiedenen Zeiten zusammengebracht und -gedacht werden. PURPLE lotet eher Rhythmen und Kadenzen aus und bezieht sich explizit auf Kreisläufe (insbesondere Geburt und Tod, aber auch die Kreisläufe von Industrie, Arbeit und deren Taktungen). Dabei geht es auch darum, ob Geschichte etwas ist, an dem Menschen nur gewissermaßen zufällig teilhaben, oder ob Geschichte nicht durch die gelebte Zeit allererst entsteht:

So there’s certain circularities in this film, certain loops that speak to another time. And part of that is how we relate to time and narrative itself: most of your life you are made to feel as if you are incidental to the plot-line, whereas actually you are the plot, you are the time, so to speak.⁵⁰⁵

Der Titel der Arbeit wiederum ist eine Hommage an den legendären Song von Prince, *Purple Rain* und dessen Blick auf das Ende der (einer) Welt und auf die Farbe, die entsteht, wenn das Blau des Himmels sich mit Blut mischt:⁵⁰⁶ „I like the idea of the space of elegy and regret that ‚Purple Rain‘ is really about. And purple as a colour seems such a resonant, valuable colour. It’s this inter-zone colour, and blue making it.“⁵⁰⁷ Auf die Farbe Purpurrot – und ihrem Verhältnis zum vermeintlich blauen Meer – werde ich noch genauer eingehen, im Zusammenhang mit einer anderen Arbeit, Amel Alzakouts und Khaled Abdelwaheds PURPLE SEA (DE 2020), die sich für mich in jede Auseinandersetzung mit dieser Farbe einschreibt und mit der ich dieses Buch beschließen werde.

*

502 Siehe dazu der Eintrag „Territorial Agency“ auf der Webseite des TBA21.

503 Sieh dazu der Eintrag „John Akomfra – Purple“ auf der Webseite des TBA21.

504 Anthony Downey: „Vital Materialism. Filming the Anthropocene. John Akomfrah in Conversation with Anthony Downey“, in: *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*. Dabei handelt es sich um eine Transkription eines Gesprächs in der Barbican Centre’s Curve Gallery am 12.12.2017.

505 Ebd.

506 So soll zumindest Prince den Song kommentiert haben.

507 John Akomfrah, „Vital Materialism“.

So wörtlich das Meer also Konjunktur hat, so widersprüchlich verhalten sich entsprechende Interessen und Projektionen zueinander. Es ist schwierig, sich der Überwältigungsästhetik von Riesenwellen und der Faszination der Unterwasserwelt zu entziehen.⁵⁰⁸ Auch sind diese Begeisterungen oft von einem Entdeckergeist getragen, der dem des 19. Jahrhunderts, als das Meer vom Abyss zum Raum des Wunders wurde,⁵⁰⁹ in der Verknüpfung von Wissenschaft, Kunst und Mediatisierung scheinbar in nichts nachzustehen scheint. Das Forschen und Jagen, der technische Fortschritt und die Erschließung neuer Räume verwickeln sich im 21. Jahrhundert nur allzu oft in (neo)koloniale Vorhaben. Gerade auch jene Projekte, die (beispielsweise) dem Artenschutz gelten und Jagd auf illegalen Fischfang machen, sind wie bereits ausgeführt, oftmals völlig unangewehrt von jedem dekolonisierenden Gedanken.⁵¹⁰

Und doch sind die Meere und Ozeane eben auch *anders* und *Anderes*. Sie ermöglichen es, sich dem politischen Ordnungssystem des Nationalstaats und dessen Territorialisierungen zu entziehen (die Migration ja erst als solche erzeugen) und das Politische neu zu konfigurieren. Geradezu exemplarisch ist hier das archipelische Denken, wie es Édouard Glissant und Epeli Hau'ofa entworfen haben, das statt vom Land vom Wasser her und vor allen Dingen in Verbindungen denkt:

There is a gulf of difference between viewing the Pacific as ‚islands in a far sea‘ and as ‚a sea of islands‘. The first emphasises dry surfaces in a vast ocean. When you focus this way you stress the smallness and remoteness of islands. The second is a more holistic perspective in which things are seen in the totality of their relationships. [...] It was continental men, namely Europeans, on entering the Pacific after crossing huge expanses of ocean, who introduced the view of ‚islands in a far sea‘. From this perspective the islands are tiny, isolated dots in a vast ocean. Later on it was continental men, Europeans and Americans, who drew imaginary lines across the sea, making the colonial boundaries that, for the first time, confined ocean peoples to tiny spaces.⁵¹¹

Vom Meer her zu denken stellt das Denken in Zentrum und Peripherie infrage und damit auch die entsprechende Kartografie auf den Kopf.⁵¹² Ge-

508 Ein besonders gutes schlechtes Beispiel ist hier der Film *AQUARELA* von Viktor Kosakowsky (GB/DE/DK/US, 2018).

509 Siehe Natascha Adamofsky: *Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*, München: Fink 2017.

510 Ich paraphasiere hier Diedrich Diederichsen: *Politische Korrekturen*, Köln: KiWi 1996, S. 101f. Ein besonders sichtbares Beispiel ist die 1977 von Paul Watson gegründete Umweltschutzorganisation Sea Shepherd.

511 Epeli Hau'ofa: „Our Sea of Islands“, in: Eric Waddell, Vijay Naidu und ders. (Hg.): *A New Oceania: Rediscovering Our Sea of Islands*, The University of the South Pacific School of Social and Economic Development in association with Beake House: Suva, Fiji 1993, S. 2–17, hier S. 7.

512 Siehe zur Einkerbung des glatten Raums des Meeres u. a. durch Kartografie Anm. 30.

nauer gesagt wird sie korrigiert, wie in den Upside-Down-Maps, die eigentlich Right-Side-Up-Karten sind.⁵¹³

Das Meer ist offen für Aushandlungen, für Verbindungslinien, die weder lose noch festgezogen sind, für neue und alte Erzählungen, für Aufbrüche und Ankünfte. Für das, was noch nicht gewusst wird und das, was noch nicht gehört wurde. Erneut in den Worten Sonia Levys und Derek Walcotts in *FOR THE LOVE OF CORALS: AN ECOLOGY OF PERHAPS* (2018–2020): „How to extend the sea’s manifold threads? How might we tell its stories so as to give to its monuments, battles and martyrs, to its precarious forms of living and dying, to its more-than-human worlds, a chance to tell their own stories?“ Vielleicht ist Farbe eine Möglichkeit, die vielfältige(n) Geschichte(n) der Meere zu erzählen: „The sea is change and the change is color – not color as an add-on or as an extra applied to a form, but color as that which pulls the observer into the observed, which may even include being pulled into time as in history.“⁵¹⁴

Aber welche Farbe hat das Meer?

Das Blau, das über das Meer kam

Die Frage nach der Farbe des Wassers hat sich auch Franz Boas Ende des 19. Jahrhunderts gestellt. Boas, der aus einer jüdischen Familie in Westfalen stammte und als zentrale Figur der amerikanischen Anthropologie und (zu selten) als Rassismuskritiker erinnert wird, promovierte zunächst 1881 in Kiel im Fach Meeresphysik mit der Schrift *Beiträge zur Erkenntniss der Farbe des Wassers*.⁵¹⁵ Kurz darauf begann das erste Internationale Polarjahr. Statt weiterhin nach der Nordwestpassage zu suchen,⁵¹⁶ wurden Ende des 19. Jahrhunderts meteorologische Stationen eingerichtet und geophysikalische Messungen im arktischen Eis vorgenommen. Das Polarjahr zog auch Boas in den Bann und er brach 1883 zu einer eigenen Expedition auf dem Forschungsschiff der Deutschen Polar-Kommission zu den Inuit der Baffininsel/Qikiqtaaluk auf. Finanziert wurde seine Reise, die ihn zum Anthropologen und Vertreter der *salvage ethnography* werden ließ und den sogenannten Kulturrelativismus⁵¹⁷ begründete, unter anderem vom *Berlin-*

513 Siehe dazu Lawrence Liang, „Zurück in die Zukunft“.

514 Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, in: *Theory, Culture & Society*, 25/3 2008, S. 1–15, hier S. 1.

515 Franz Boas: *Beiträge zur Erkenntniss der Farbe des Wassers*, Inaugural-Dissertation, Kiel: Schmidt & Klaunig 1881.

516 Die heute unter dem Zeichen der Klimakrise neue Bedeutung gewinnt, ebenso wie die Nordostpassage.

517 Kulturrelativismus wird heute gerne als Whataboutism missverstanden, meint aber die grundsätzliche Gleichheit aller Kulturen und zeigte damals einen signifikanten Bruch zum dominierenden evolutionären Stufenmodell an. Zur Geschichte der Anthropologie und zu Boas’ Kulturrelativismus siehe Gesine Krügers Beitrag auf *Geschichte der Gegenwart* anlässlich des Erscheinens von Charles Kings *Schule der Rebellinnen* zu Boas und seinen Mitstreiter*innen (seinen Schüler*innen), zu denen

er Tagblatt, dem Boas dafür regelmäßige Berichte lieferte. In seiner Dissertationsschrift arbeitete Boas sich durch ein ganzes Spektrum von Farben, beginnend mit durchsichtiger Farblosigkeit über tiefstes „Indigoblau über himmelblau und grün bis zu gelblichbraun und dunkelbraun“⁵¹⁸ und zählt weiter auf: tintenschwarz, grün, rot, gelbrot und weiß. Er betont den ständigen Wechsel des Farbeindrucks und beschreibt eine ganze Reihe von Faktoren, die die Farbigkeit beeinflusst, wie Licht, Bewölkung, aber auch Sedimente. Die Farbe des Wassers, so macht Boas klar, ist eine Frage der Perspektive und der Verhältnisse.

Tiefe, so Boas, färbt das zunächst durchsichtige Wasser. Der Tiefseeforscher (Ornithologe und Ichthyologe) William Beebe beschrieb die existentielle Erfahrung der Tiefe, die er bei den Tauchfahrten mit der Bathysphere machte, unter anderem als das Erleben eines unglaublichen Blaus:

an indefinable translucent blue quite unlike anything I have ever seen in the upper world [...] The blueness of the blue, both inside and outside our sphere seemed to pass materially through the eyes into our very beings. This is all very unscientific [...] but there it was [...] I think we both experienced a wholly new kind of mental reception of color impression. I felt I was dealing with something too different to be classified in usual terms.⁵¹⁹

Es handelt sich um eine jener Erfahrungen, die, wie Natascha Adamowsky schreibt, die „unbestimmten Weiten eines erfahrbaren, aber nicht feststellbaren Universums“⁵²⁰ zu erfassen sucht. Und diese Weiten, die sowohl den Himmel als auch die Meere umfasst, denken wir heute in blau. „[I]t is the ocean“ wie Michael Taussig schreibt: „And not just the ocean, if I may put it this way, but the essence of the ocean to the extent that the blueness of the blue hauls in the entire ocean, the color here being bigger than the biggest ocean.“⁵²¹ Die Selbstverständlichkeit das Meer als blau zu sehen, zeigt sich auch darin, dass *Meerblau* (*sea blue*, *bleu marine*) ein eigener Farbwert ist. Dabei sind die Ozeane und Weltmeere nur deshalb blau in unserer Vorstellungswelt, weil das berühmte Foto von der Apollo 17 vom 7. Dezember 1972, der letzten bemannten Mondmission, den

nicht zuletzt Margaret Mead, Ruth Benedict und, vor allen Dingen auch eine der ersten afroamerikanischen Ethnologinnen, die Poetin und Autorin und zentrale Figur der Harlem Renaissance, Zora Neale Hurston, zählten. Gesine Krüger: „Franz Boas und die Schule der Rebellinnen. Eine andere Geschichte der Anthropologie“, in: *Geschichte der Gegenwart*, 03.02.2021.

518 Franz Boas: *Beiträge zur Erkenntnis der Farbe des Wassers*, S. 1.

519 William Beebe: *Half Mile Down*, New York: Harcourt, Brace and Company 1934, S. 109f.

520 Natascha Adamowsky, *Ozeanische Wunder*, S. 25.

521 Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, S. 9.

Planeten als wässrig und blau gezeigt hat,⁵²² als *Blue Marble*, wie das Foto in die Geschichte eingegangen ist.⁵²³ Dabei wurde auch die Erde als vorwiegend – Zweidrittel, oder 70 Prozent, so die üblichen Zahlenangaben – aus Wasser bestehend kadriert. Dies bedeutete eine Perspektivverschiebung, die bis heute vor allen Dingen als Nichtwissen thematisiert wird (den 70 Prozent wird ein bezifferbares Wissen von lediglich fünf Prozent gegenübergestellt) und die Ozeane weiterhin als Raum für Entdeckungen und Expeditionen denkt. So beginnt heute fast jeder Beitrag zu den Ozeanen mit der Feststellung, dass wir mehr über das Weltall wüssten als über die Tiefsee.⁵²⁴ Entsprechend die Beschreibung der ersten Folge der Serie BLUE PLANET, die als „definitive exploration of the marine world“ angekündigt wird: „Despite two-thirds of our planet being covered by water, the oceans and many of their inhabitants remain an unexplored mystery“;⁵²⁵ aber auch die Beschreibung der UN-Dekade zur Meeresforschung, die 2020 ausgerufen wurde, setzt an der fehlenden Er-

522 Das Foto zeigt Afrika und die arabische Halbinsel.

523 Siehe dazu u. a.: Ulrike Bergermann: „Darstellungsraum Welt: gekrümmte Horizonte“, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 3/2009, S. 24–33; dies: „Das Planetarische“, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz (Hg.): *Handbuch Mediologie – Signaturen des Medialen*, München: Fink 2012, S. 215–220. Der erste Mensch, der 1961 die Erde im All umrundete, war der Sowjetische Kosmonaut Juri Gagarin. Er beschrieb den visuellen Eindruck als den einer blauen Aureole: „Der Horizont ist sehr schön. Die Krümmung der Erde ist zu erkennen. Um die Erde herum, direkt an der Oberfläche, ist die Farbe ganz zart blau, dann wird sie immer dunkler ... Eine so zarte Aureole umgibt die Erde. Sehr schön.“ Zitiert in Gerhard Kowalski: „Juri Gagarin. Der unbequeme Held“, in: *Spektrum der Wissenschaft*, April 2011. Jürgen Goldstein macht den Beginn der Rede und der Vorstellung vom ‚blauen Planeten‘ an Gagarins Erdumrundung fest, siehe Jürgen Goldstein: *Blau. Eine Wunderkammer seiner Bedeutungen*, Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 25f.

524 Nur ein Beispiel von vielen: „Darum wissen wir von der Tiefsee weniger als vom Mond“, Beitrag auf der Seite des WDR Formats *Quarks* vom 14.05.2019.

525 Siehe die Seite zur Serie der BBC. Auch die Tiefseebiologin und Publizistin Antje Boetius wiederholt die Formulierung zum Nichtwissen um die Meere (und die Relation zum Weltraum) in fast jedem ihrer zahlreichen öffentlichen Vorträge, um damit die Notwendigkeit für die Wissensproduktion im Modus der Expedition zu unterstreichen. Weltraum und Tiefsee werden aber nicht nur vergleichend gegenübergestellt und parallelisiert (siehe Stefan Helmreichs *Alien Ocean*, der auch darauf verweist, dass sich Astro- und Exobiologie übertragbare Erkenntnisse von der Tiefseebiologie erhoffen, oder auch der Name mehrerer NASA-Studien zur analogen Mars- und Mondforschung: HI-SEAS), sondern auch in der Forschungspraxis verbunden, wie beispielsweise in der Helmholtz-Allianz ROBEX (Robotische Exploration unter Extrembedingungen), die von 2012–2017 Raumfahrt und Tiefseeforschung zusammengebracht hat. Ich halte es für notwendig, das Format der Expedition, das heute im Tourismus ebenso gängig ist wie in der Wissenschaft und das gerade im Zusammenhang mit Klimakrise und Artensterben als Lösungsansatz und Antwort beschworen wird, kritisch zu befragen: Welche Wissensweisen sind damit verknüpft, welche Weltbilder, welche Epistemologien? Dies nicht zuletzt deshalb, weil der Begriff eng verwoben ist mit eben jener (europäischen) Geschichte von Entdeckung und Eroberung, die die dramatischen Gegenwartsbeschreibungen allererst hervorgebracht hat und die Teil von Fortschrittsglauben, Expansion und Extraktion ist.

forschung der Ozeane als Ausgangspunkt an.⁵²⁶ Blau taucht daher auch in wissenschaftlichen Visualisierungen auf, es ist nicht zuletzt eine der zwei Farben des ‚globalen ozeanischen Förderbands‘, der thermohalinen Zirkulation. Gemeint ist jener Massen- und Wärmeaustauschprozess, der durch Temperatur- und Salzkonzentrationsunterschiede hervorgerufen wird und der deutlich macht, dass es nur ein Weltmeer gibt, und dass die fünf großen Ozeane sich nicht an das von der CIA in den 1970ern propagierte ‚World Lake Concept‘ halten, das von getrennten Einheiten ausging und die Weltmeere in genaue nationale Zugehörigkeiten unterteilt hatte: „Nichts könnte das Bild der einen, in ihren Tiefen durch einen unendlichen Kreislauf verbundenen, globalisierten Welt besser zum Ausdruck bringen.“⁵²⁷

Blau ist das Meer aber auch, weil die Farbe des Wassers heute physikalisch bestimmt wird, eine Herangehensweise, die mit Untersuchungen wie der von Franz Boas im 19. Jahrhundert ihren Anfang genommen hat und die zeigt, dass die Wassermoleküle die anderen Spektralfarben des Sonnenlichts herausfiltern. Farbe ist aber nie nur Physik, sondern auch Biologie, Chemie, Zufall und ein kulturelles und gesellschaftliches Phänomen. Farbe ist historisch, politisch und ökonomisch. Und Farbe ist in Bewegung, „[it] is [...] movement and change“.⁵²⁸

Der Maßstab aller blauen Dinge/aller Blautöne war lange Zeit das Blau, das über das Meer kam, das Ultramarin. Das Pigment wurde aus Lapislazuli gewonnen, das in den Bergen des Hindukusch, des heutigen Afghanistan, gewonnen wurde und über das Mittelmeer nach Europa kam und zunächst teurer war als Gold. Erst im 19. Jahrhundert gelang die chemische Herstellung der Farbe auf industrieller Basis. In Deutschland gibt es eine ganze Stadt, die um die Produktion von Ultramarin herum entstanden ist: Leverkusen, benannt nach dem Apotheker Carl Leverkus der 1838 das Preußische Patent für die alleinige und industrielle Herstellung bekommen hatte. Die Produktion von Ultramarin erzeugt jedoch Schwefelverbindungen, die die Umwelt stark belasten und ist daher in vielen Ländern heute verboten.⁵²⁹ Dass dieses Blau so blau ist, ist daher auch eine gelbe Sache. Gelb ist ebenfalls die Farbe eines Pigments das koloniale, transmaritime Bezüge besonders greifbar macht, wie die Geschichte des *Indian Yellow* zeigt. Indian Yellow wird aus dem Urin von mit Mangoblättern gefütterten Kühen in einer Region in Bengalen gewonnen. Bis zu seinem – informellen – Verbot Anfang des 20. Jahrhunderts war das indische Gelb jenes Pigment, das in Europa bevorzugt zur Darstellung von rassistischen Menschen

526 Siehe die Webseite zur Dekade der Meeresforschung.

527 Dieter Richter: *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft*, Berlin: Klaus Wagenbach 2014, S. 202.

528 Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, S. 6.

529 Siehe Kai Kupferschmidt: *Blau. Wie die Schönheit in die Welt kommt*, Hamburg: Hoffmann und Campe, ³ 2020, S. 55, 58. Siehe zur Farbe Blau und ihrer Geschichte auch Michel Pastoreau: *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, Wagenbach: Berlin ⁴ 2018; sowie Jürgen Goldstein, *Blau. Eine Wunderkammer seiner Bedeutungen*.

verwendet wurde und das in der Geschichte der Formierung von ‚Rasse‘ als visueller Kategorie in Verbindung mit Farbe eine entscheidende Rolle spielte.⁵³⁰ Der Streit um die Herstellung und den Export des Pigments spielte eine entscheidende Rolle für antikoloniale Kämpfe, vergleichbar zu Indigo und den Widerständen gegen die unmenschlichen Arbeitsbedingungen in der Gewinnung dieser Farbe. Die Indigo-Unruhen von 1852–1862, die „Blaue Meuterei“⁵³¹ gegen die extraktive Monokultur, die zudem – wie Farben überhaupt – eine entscheidende Rolle im Sklavenhandel spielte,⁵³² nahm eine entscheidende Rolle im Kampf gegen das Britische Empire ein, die bis in Mahatma Gandhis Champaran-Kampagne von 1918 hineinwirkten.⁵³³ Indigo bildet letztlich auch die Basis für ein ganzes Spektrum von Farben. 1827 extrahierte der deutsche Chemiker Carl Unverdorben daraus die Substanz Anilin,⁵³⁴ aus der eine ganze Reihe von ‚künstlichen Farben‘ hervorgingen, nicht zuletzt eine ganze Reihe von Rottönen.⁵³⁵

Aber ist das Meer wirklich blau? Boas unterscheidet zwischen dem intensiven Blau der Ozeane im Golfstrom und anderen Blautönen, zählt aber vor allen Dingen zahlreiche anderen Farben auf, die Meeresschwärze annehmen können. Diese Farben sind nicht einfach nur die der ‚Natur‘ (und auch nicht nur die von chemischen Verunreinigungen), sondern es sind, wie das Bild der *Blue Marble* bereits kenntlich macht, zunächst Visualisierungen, seit Ende des 19. Jahrhunderts besonders mittels Kameras. So kadrierten gleich die ersten Technicolor-Filme das Meer: *THE GULF BETWEEN* (Wray Physioc, US 1917) und vor allen Dingen *THE TOLL OF THE SEA* (Chester M. Franklin, US 1922), mit dem die Karriere Anna May Wongs ihren Anfang nahm.⁵³⁶ Weil das Farbverfahren auf grün und rot basiert war, erzeugte es ‚unnatürliche‘ Farben, deren Entwicklung nicht zufällig im Farbraum kolonialer und rassistischer Stereotype ausgehandelt wurde, wo solche farblichen „displacements“, also Deplatzierungen, wie

- 530 Jordanna Bailkin: „Indian Yellow. Making and Breaking the Imperial Palette“, in: *Journal of Material Culture*, 10/2 2005, S. 197–214.
- 531 Blair B. Kling (Hg.): *The Blue Mutiny. The Indigo Disturbances in Bengal 1859–1862*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press; London: Oxford University Press 1966.
- 532 Taussig spricht von der „colossal historical resonance“ von Indigo und beschreibt die koloniale Welt als „an emporium of color to be shipped to Europe from plantations or from insects and precious saps and resins tapped from trees in tropical forests“. (Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, S. 3.) Siehe auch Natasha Eaton: *Colour, Art and Empire. Visual Culture and the Nomadism of Representation*, London, New York: I. B. Tauris 2013; sowie Christopher Pinney: „Opium, Indigo, Photography“, 02.06.2012, Vortrag im Rahmen des Documentary Forum 2, HKW Berlin.
- 533 Siehe dazu u.a. die Arbeit *UNTOLD INTIMACY OF DIGITS* (2011) des Raqs Media Collectives, einer Auseinandersetzung mit dem kolonialen Archiv, Biometrie und Indigo.
- 534 „[T]he very word aniline rests on the Sanskrit name for indigo, nila (meaning dark blue and darkness), carried into the Arabic, nil or an-nil, thus entering into the Spanish as añil“. (Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, S. 10.)
- 535 Ebd.
- 536 Zu Walter Benjamins Obsession mit Wong, Fehl-, Rück- und anderen Übersetzungen siehe Patty Changs Videoinstallation *THE PRODUCT LOVE* von 2009.

Mareike Bernien ausführt, kontrolliert und eingehegt und als „natural color“ präsentiert werden konnten. Bernien bezeichnet Technicolor daher auch als „migratory technique“. ⁵³⁷

Rot ist eine un/natürliche Farbe

Die zweite Farbe, die zur Visualisierung der termohalinen Zirkulation eingesetzt wird, ist rot. Rot steht für den Fluss der warmen oder erwärmten Gewässer. Rot ist außerdem die zentrale Signalfarbe in der Klimawandelkommunikation. Beginnend mit dem *Hockey Stick Graph* von Michael Mann versinnbildlicht „die Farbe Rot [...] die Gefährlichkeit des Kurvenanstiegs“. ⁵³⁸ Rot steht für die Warnung vor steigenden Temperaturen und Meeresspiegeln. Warnungen, die auch das globale Förderband der Meeresströmungen betreffen: die zunehmende Eisschmelze an den Polkappen verändert den Salzgehalt der Meere und damit auch die termohaline Dynamik, also einen der zentralen Kreisläufe des Planeten.

Umweltverschmutzung lässt auch das Meer selbst auf verschiedene Weisen rot werden. So verfärbte das durch Auftauen von Permafrostböden ausgelöste gigantische Dieselölunglück im Mai 2020 in Norilsk das Nordpolarmeer rot. Das Absinken der Böden ließ ohnehin schon instabile Öltanks der Firma Nornickel aufbrechen, wodurch tausende Tonnen Treib- und Schmierstoffe in den Fluss Ambarnaya und den umliegenden Untergrund gelangten, um von da aus den Pjasinosee zu verunreinigen, der wiederum in den Karasee mündet, ein eigentlich geschütztes Randmeer des Arktischen Ozeans. Letztendlich hat das Öl 350 Quadratkilometer verschmutzt und die Reinigungsarbeiten werden geschätzt bis zu zehn Jahre dauern. 2021 wurde das Bergbauunternehmen Nornickel zu einer Geldstrafe verurteilt, aber im selben Jahr kam es zu neuen Nachrichten leckender Pipelines in der russischen Arktis. Das Unternehmen Nornickel, der weltweit größte Palladium-, Kupfer-, Platin- und Nickelproduzent, zählt ganz wesentlich zu jenem Gefüge, das als Ursache für den Klimawandel auszumachen ist. Eben jener Klimawandel, der zum Absinken des Untergrunds und Aufreißen der Lagerbehälter geführt hat. Die Stadt Norilsk, deren einziger Existenzgrund Nornickel ist und die zu den am meisten verschmutzten Städten der Welt zählt, ist so auch zum Schauplatz elegischer Klimawandelkommunikation geworden, genauer für Bilder der charismatische Megafauna, die für die Klimakrise schlechthin stehen, den verhungierenden Eisbären. ⁵³⁹

537 Mareike Bernien: „Chromapolitics. On the Material, Historical and Political Dimensions of Color in Film“, PhD Akademie der Bildenden Künste, Wien 2015, S. 26.

538 Birgit Schneider: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 189.

539 Siehe dazu u. a. Ursula Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago 2016, darin besonders: „Coda. The Hug of the Polar Bear“, in:

Rot werden Meere und Ozeane aber auch durch die durch Algenblüten ausgelösten Roten Fluten oder Roten Tiden. Die im Wasser enthaltenen mikroskopischen Algen wie Diatome und Dinoflagellaten vermehren sich durch Eutrophierung, also Überdüngung, unkontrolliert und werden so zu einer toxischen ‚Roten Flut‘. Ala Tannir befasst sich mit diesen roten Gezeiten und verbindet die zahllosen Tode von Migrant*innen im Mittelmeer mit den Quallenblüten, die durch das Algenwachstum ausgelöst werden. In „Blood in the Water“ argumentiert sie, dass diese beiden Phänomene zusammen betrachtet werden müssen: „tracing an interspecies alliance between at-risk humans and jellyfish“, wie sie ihre Masterarbeit betitelt hat.⁵⁴⁰ Auch Sondra Perrys Videoarbeit TYPHOON COMING ON (2018) zeigt den Ozean in verschiedenen Abstufungen von blau, rot und violett. Der Titel bezieht sich auf J. M. W. Turners Gemälde *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying – Typhoon Coming On* von 1840, das das Massaker auf der Zong von 1781 zeigt, bei dem versklavte Menschen aus Afrika von der britischen Crew als Stückgut über Bord geworfen wurden, um Gelder aus Versicherungen zu beanspruchen. Tatsächlich ist dieser Massenmord an 133 Männern, Frauen und Kindern nur deshalb so gut dokumentiert, weil es zu einem Konflikt mit der Versicherungsgesellschaft kam.⁵⁴¹ Während Turner das Meer als aufgewühltes Farbspiel von braun und weiß zeigt, aus dem Hände und Füße und Beine in Rot- und Brauntönen ragen, umgeben von einem Sonnenuntergangshimmel, der in Feuerfarben zu brennen scheint, zeigt Perrys Arbeit die tosende Wasserfläche, die sie digital bearbeitet, ohne die Spuren der schwarzen Körper, die im Gemälde zu sehen sind. Sklaverei und Rassismus werden in gesonderten Videos in der Installation explizit thematisiert. Die Farben bei Perry sind jeweils auch als spezifisch digitale gesetzt. So steht ‚Chroma Key‘-Blau „bei Perry für die Farbe, die im Bluescreen-Verfahren eingesetzt wird, wobei Objekte und Menschen vor einem blauen Hintergrund gefilmt werden, um sie später in eine ande-

Imaging Extinction, S. 238–244. Zur Ikone des Klimawandels wurde der Eisbär nicht zuletzt durch eine Animationssequenz in *An Inconvenient Truth* (USA 2006, Davis Guggenheim & Al Gore), die einen Eisbären zeigt, der verzweifelt versucht, auf eine zerbrechende Eisscholle zu klettern. 2017 hat National Geographic ein Video eines verhungerten Eisbären veröffentlicht mit dem Insert „This is what climate change looks like“ und musste nach heftiger Kritik an der behaupteten Kausalität nachbessern – woran der Bär verendete, ist wissenschaftlich nicht eindeutig nachgewiesen. Das Video ist auf der Webseite von National Geographic zu sehen; siehe auch Kimberly Richards: „People did not see ‚full story‘ behind iconic starving polar bear image, photographer says“, in: *The Independent* vom 06.08.2018.

540 Ala Tannir: „Blood in the Water. Tracing an interspecies alliance between at-risk humans and jellyfish in the Mediterranean“, MA Thesis 2017, Providence, Rhode Island School of Design.

541 Siehe Marietta Kesting: „Hybride Medien-Archiipel in Sondra Perrys ‚Typhoon Coming on‘ und Louis Hendersons ‚All that is solid‘“, in: dies., Maria Muhle, Jenny Nachtigall, Susanne Witzgall (Hg.): *Hybride Ökologien*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2019, S. 167–182, hier S. 202.

re Umgebung einzufügen.“⁵⁴² Die violette Färbung, die das Videobild des Wassers annimmt, ist dem Einsatz von CGI-Animationen zu verdanken,

die als Preset in der Open Source Software ‚Blender‘ durch Einsatz des Filters ‚oceanmodifier‘ existieren. Die lila Farbe des Ozeans kommt zustande, weil hier noch eine Animationsebene fehlt, sie indiziert eigentlich die Warnfarbe der Software, dass ein Filmclip unvollständig ist [...] Es ist ein digitales Meer flüssiger Bilder.⁵⁴³

Jenes digitale Meer, das Marietta Kesting als Medienökologie beschreibt, in der Rassismus ubiquitär ist.⁵⁴⁴

Rot, als Karmin, wurde im Übrigen dem Pigment Indian Yellow zugemischt, um verschiedene Tonalitäten rassistischer Hautfarben zu erzielen. Dem Versuch, Karmin herzustellen ist außerdem die Entdeckung des Preußisch Blau⁵⁴⁵ zu verdanken, jener Farbe, die Katsushika Hokusai für seinen berühmten Farbholzschnitt *Die große Welle von Kanagawa* (1829–1833) verwendet hat, der als Postkarte heute in jedem Museumsshop zu finden ist, nicht zuletzt weil er ‚Natur zur Geltung bringt‘ und das Meer als Faszinosum in blau zeigt.

Die Vorstellung, dass das Meer blau ist, ist dabei historisch kontingent. Die alten Griechen beschrieben es häufig als rot, als purpurrot, was vermutlich mit der Herstellung des begehrten tyrischen Rot aus einer Seeschneckenart zu tun hatte. Der Umstand, dass sie es nicht einfach als blau beschrieben haben, wurde zunächst Mitte des 19. Jahrhunderts von William Ewart Gladstone, einem der britischen ‚Väter‘ des Freihandelssystems und leidenschaftlichem Homer-Forscher, in seiner Schrift *Studies on Homer and the Homeric Age* (1858) festgestellt, in der er Homers *Odyssee* und die *Illias* akribisch nach Farbwörtern durchkämmt hatte. Zu seinem Erstaunen wird dort das Meer als schwarz, weiß, hell und dunkel beschrieben.⁵⁴⁶ Angesichts der Schönheit des Himmels und des Meeres in der Ägäis war sich Gladstone sicher, dass dies bedeutet, dass die alten Griechen kein Blau sehen konnten. Die Frage nach dem feh-

542 Ebd., S. 204.

543 Ebd.

544 Siehe ebd.

545 Zunächst bekannt als Berliner Blau.

546 „In den homerischen Epen etwa ist das Meer keineswegs blau. Die große Meeresfläche erscheint farbig wie Wein (οἶνον) oder Veilchen (ιοειδής); seine Fluten sind entweder purpurfarben (πορφύρεος), schwarz oder dunkel (μέλας, κελευνός)“. (Adeline Grand-Clément: „Das purpurfarbene Meer, oder von den Arten und Weisen, wie die Griechen die Farben sahen. Literarische Darstellungen der Farben des Meeres in der archaischen Zeit“, in: *Trivium*, 17 2017, S. 2.) Grand-Clément führt mit Bezug auf Alain Corbin auch aus, dass das Meer erst im Laufe des 19. Jahrhunderts blau wurde, durch die veränderte Wahrnehmung von Meeren und Ozeanen, die von Orten des Schreckens zu Schauplätzen der Bewunderung und der Sehnsucht wurden (siehe S. 8). Zu dieser Verschiebung siehe auch Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder*; zur Geschichte der Farbe bei Homer und der europäischen Geistesgeschichte siehe auch Kai Kupferschmidt: *Blau*, S. 143ff.

lenden Blau beschäftigte in der Folge besonders die deutschsprachige Geistesgeschichte für viele Jahrzehnte:⁵⁴⁷ Waren die alten Griechen etwa farbenblind? Ist ‚komplexes‘ Farbsehen eine Errungenschaft von Zivilisations- und/oder Evolutionsgeschichte?⁵⁴⁸ In den Worten des Wissenschaftsjournalisten Kai Kupferschmidt: „Die ganze Theorie war im Rassismus der Zeit mariniert.“⁵⁴⁹ Letztlich setzte sich jedoch die Überzeugung durch, dass es eine Sache der Kultur und der Sprache sei und nicht eine der Anatomie des Auges. Allerdings spielt die Frage danach, ob und was Blau ist, auch in jener Forschung jüngerer Datums, die sich mit der Sapir-Whorf-Hypothese befasst und die auf den Zusammenhang von Sprache und Weltsicht abstellt, weiterhin eine wichtige Rolle.⁵⁵⁰ Und der im frühen 20. Jahrhundert in diesem Zusammenhang vom Linguisten und christlichen Missionar William Townsend initiierte World Color Survey (WCS), der Farbworte in allen Sprachen der Erde zu sammeln beabsichtigte, wurde erst 2009 abgeschlossen.⁵⁵¹ Ausgangspunkt für den WCS war nicht nur die mögliche Unübersetzbarkeit von Farben und Farbwahrnehmungen zwischen verschiedenen Sprachen, sondern auch die These, dass Sprachen im Laufe der Zeit an Komplexität im Umgang mit Farben gewinnen – eine These, die einerseits in das koloniale Narrativ des Zivilisationsfortschritts eingebettet ist und zugleich in einem Spannungsverhältnis zur Chromophobie der westlichen Moderne steht, in der Farbigkeit eine Bedrohung für Kultur darstellt.⁵⁵²

Das Purpurrote Meer

In verschiedenen Rezensionen wird darauf verwiesen, dass der Titel von John Akomfrahs Arbeit *PURPLE* auf die hybride Natur der Farbe *purple* verweist, die aus blau und rot zusammengesetzt und die somit eine ‚künstliche‘ ist.⁵⁵³ Michael Taussig verknüpft das Adjektiv künstlich, *artificial*, mit der Gewalt des kolonialen Handelsgefüges. Während die Farben der wachsen-

- 547 Siehe dazu besonders Adeline Grand-Clément: „Das purpurfarbene Meer, oder von den Arten und Weisen, wie die Griechen die Farben sahen“.
- 548 Siehe dazu Michel Pastoreau: *Blau*, S. 21f.
- 549 Kai Kupferschmidt: *Blau*, S. 146. Der Mediävist Michel Pastoreau hat mehrere Bücher zu Farben vorgelegt, erstmalig 2006 seine Monografie zur Farbe Blau, die 2013 auf deutsch veröffentlicht wurde. Darin beschreibt er Farbe als gesellschaftliches Phänomen, zu dem es „keine transkulturelle Wahrheit“ gibt. (Michel Pastoreau, *Blau*, S. 7.)
- 550 Siehe Kai Kupferschmidt: *Blau*, S. 157f.
- 551 Siehe zum World Color Survey; sowie Angela M. Brown: „Color Dictionaries and Corpora“, in: *Encyclopedia of Color Science and Technology*, 2015, S. 1–9, DOI 10.1007/978-3-642-27851-8_54-1.
- 552 Siehe dazu Mareike Berniens Auseinandersetzung mit David Batchelors Buch *Chromophobia*. Mareike Bernien: „Chromapolitics“.
- 553 Siehe u. a. Sabo Kpade: „In ‚Purple‘, John Akomfrah Confronts Climate Change Head On“, in: *okayafrika*, ohne Datum.

den Chemieindustrie die kolonialen Farben ersetzten, löschten sie einerseits deren Geschichten aus, tragen sie zugleich jedoch als Spuren in sich:

The homogeneity of their substance replaced the heterogeneity of the earlier colors, with dire consequences for our relationship to and understanding of color since the mid-19th century. [...] Tortured, too, is the word ‚artificial‘, as in artificial versus natural color, as if the Bengal vats or the urine vats [in denen Indigo und Indian Yellow hergestellt wurden] were not artificial too. There is a tortured relationship here. The new dyes that destroyed the old ones not only hang onto the old name but make it even older, or older sounding [...] but the trace is there and necessarily so, as the colonial exotic that informs all color in the modern and not so modern world.⁵⁵⁴

Für die Mediävistin Adeline Grand-Clément dienen die zur Beschreibung des Meeres verwendeten Wörter weniger dazu

eine bestimmte visuelle Realität zu beschreiben, als vielmehr eine besondere Umgebung vor Augen zu führen, Empfindungen zu erzeugen und affektive Zusammenhänge herzustellen, die an einen bestimmten Zustand oder ein der Meeresfläche eigenes Merkmal gebunden sind.⁵⁵⁵

Diese affektiven Zusammenhänge müssen, so meine ich, allererst (geo-) politisch gedacht werden. Als Schauplatz für die Bewegungen der Migration ist das Meer daher nicht mehr blau, sondern unter anderem, wie auch bei Perry und Akomfrah, *purple*, violett, oder vielmehr: purpurrot.

Der aus Syrien stammende Filmemacher und Künstler Khaled Abdelwahed (mit dem ich u.a. als Ko-Kuratorin einige Zeit bei Forum Expanded gearbeitet habe), hat 2016 den Dokumentarfilm *JELLYFISH* abgeschlossen. Im selben Jahr sollte der Film beim Forum der Berlinale laufen. Weil einer der Protagonist*innen kurz zuvor ins Gefängnis gekommen war, entschieden sich Khaled und seine Produzent*innen, ihn nicht noch zusätzlich zu gefährden und den Film erst zu zeigen, wenn dieser frei gekommen sein würde. Es handelt sich also um einen Film, der im Ganzen bis heute nicht gezeigt wurde, ein Film zum Krieg in Syrien und zur Frage des Bildermachens. Der Film ist ein Portrait von vier Personen, die die verschiedenen „devolutionären“⁵⁵⁶ Phasen der politischen Krise verkörpern, vom gewaltlosen Aufstand bis hin zum offenen Krieg, eine Struktur, die in den veränderten Inhalten und Bedeutungen der Bilder enthalten ist. Im Film überlagern an verschiedenen Stellen Bilder von Quallen Bilder von Krieg,

554 Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, S. 10.

555 Adeline Grand-Clément: „Das purpurfarbene Meer“, S. 16.

556 Rasha Salti im Gespräch mit Khaled Abdelwahed: „Sichtweisen: Hinter syrischen Kameras“, in: *Magazin Forum & Forum Expanded*, Berlinale 2016.

Flucht, Gewalt. Die Kuratorin Rasha Salti fragt den Filmemacher in einem Interview, das an die Stelle des nicht gezeigten Films gesetzt wurde:

Warum Jellyfish? Abdelwahed seufzt schwer. „Ich habe in der Zeitung von einer Mutter gelesen, die mit ihren drei Töchtern übers Meer nach Italien fliehen wollte, um dort Asyl zu beantragen. Das Boot kenterte, die drei Töchter ertranken, nur die Mutter überlebte. In der Reportage stand, dass es keine Bilder von dem Unglück gab. Damals hatte ich das Gefühl in Bildern zu ertrinken und konnte nichts mehr sehen. Die Geschichte ließ mich nicht los. Ich fragte mich, was wohl das Schönste gewesen sein könnte, das die Mädchen beim Ertrinken im Mittelmeer sahen. Vielleicht eine Qualle, warum nicht. Sie sind wirklich sehr schön. Die ertrinkenden Mädchen haben mir mein Sehvermögen zurückgegeben, dieser Film ist auch mein Dank an sie.“⁵⁵⁷

Das Ertrinken in Bildern bezieht Abdelwahed, so vermute ich, auf die Bilder des Krieges und der Gewalt in Syrien. Ich beziehe sie hier auf jene Bilder, die das europäische Migrationsregime überfluten, das andauernde Sterben im Mittelmeer *formatieren*, die also Bilder des Ertrinkens selbst sind. In Kapitel 1 habe ich über die Fetischisierung von Artefakten wie Schwimmwesten, Schiffswracks und Rettungsbooten im Kunstkontext geschrieben, deren Ausstellung zwar skandalisieren soll, aber eher dem jeweiligen Kunstwerk Aufmerksamkeit zollt als den politischen Bedingungen, die dieses Sterben zu verantworten haben. In diesem Zusammenhang habe ich auch über die Metapher der Flut geschrieben. Ich habe argumentiert, dass es in der Rede von Bilderflut wie Migrationsflut um ein negatives Surplus geht, ein Zuviel, das stets mit einem Zuwenig in Verbindung gebracht wird: die Flut, die kommt, um etwas zu nehmen. Wenn ich hier selbst von Bilderflut spreche, dann deshalb, weil diese massive Zirkulation von Skandalbildern beständig an die Behauptung eines Zuwenig geknüpft ist: zuwenig Sichtbarkeit, die für fehlende Aufmerksamkeit verantwortlich gemacht wird, wie ich in Kapitel 2 unter anderem am Beispiel von BARCA NOSTRA diskutiert habe. Aber tatsächlich gibt es, wie Thomas Keenan mit Blick auf die Mobilisierung von Scham im Bildraum formuliert hat, „more than enough light“.⁵⁵⁸ Dabei bleibt jedoch die Frage wesentlich, welche Bilder genau zirkulieren, da, wie Brigitta Kuster argumentiert hat, Bildereignisse „auf die Migrationsregime (zurück)wirken“⁵⁵⁹ und dieses Zuviel der Bilder nicht ein grundsätzliches Zuviel ist, sondern ein spezifisches, das aus, in Sandra Mezzadras Worten, „image operations“⁵⁶⁰

557 Ebd.

558 Thomas Keenan: „Mobilizing Shame“, in: *The South Atlantic Quarterly*, 103 2/3 2004, S. 435–449, hier S. 438.

559 Brigitta Kuster: *Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktion an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2018, S. 23.

560 Sandro Mezzadra: „Preface“, in: Krista Lynes et al. (Hg.): *Moving Images. Mediating Migration as Crisis*, transcript: Bielefeld 2020, S. 11ff., hier S. 11.

besteht. Diese ermöglichen die perfide Verknüpfung von Humanitarismus und Militarisierung der Grenze, da, wie ich in Kapitel 1 formuliert habe, die Skandalisierung des Todesrisikos beim Grenzübertritt zur Legitimierung von gewaltvollen Maßnahmen eingesetzt wird, die angeblich ‚dem Schutz‘ von Migrant*innen dienen.

*

Am 28. Oktober 2015 ereignete sich der tödlichste Vorfall des langen Sommers der Migration, eine der vielen Bootskatastrophen auf den Routen von Flucht und Migration. Eine hölzerne Barkasse, vollbesetzt mit über 300 Migrant*innen (größtenteils Geflüchtete aus Syrien) auf dem Weg vom türkischen Festland nach Lesbos, havarierte und sank in Sichtweite der Inselküste, innerhalb des Territoriums der EU und einer intensiv von deren Agenturen überwachten Zone. 43 Menschen kamen dabei ums Leben, darunter 20 Kinder. Medienberichterstattungen rühmten die Präsenz und den Einsatz von Frontex nach diesem Unglück, während Augenzeug*innen und Helfer*innen vom PRO ASYL-Projekt Refugee Support Program Aegean das Ereignis als Szenerie wie in einem Kriegsgebiet beschrieben haben: das Meer als voll von Lebenden und Toten, das Festland voller unterkühlter Menschen in schwerem Schockzustand, traumatisierte Überlebende, Aktivist*innen, helfende Einheimische, besonders auch Fischer*innen, Ärzt*innen.⁵⁶¹ Tatsächlich waren die Boote von Frontex für die Rettung von Personen völlig ungeeignet, das Personal bestand aus „Polizisten der Meere“,⁵⁶² ohne Ausbildung in Erster Hilfe, ohne medizinisches Personal an Bord. Gerettet wurden die meisten Menschen daher durch Fischer*innen und Aktivist*innen verschiedener Organisationen und Gruppen,⁵⁶³ die mit kleinen Booten und vor allen Dingen Jet Skis viel sicherer vorgehen konnten. Katastrophen wie dieses havarierte Schiff wären ohnehin grundsätzlich vermeidbar, würden legale Wege der Einreise zugelassen. Sie gehören aber zur Formatierung von Migration nicht zuletzt mittels aquatischer Metaphern als quasi naturgesetzlich. So gerahmt können sich europäische Politiker*innen und Frontex als helfende Einsatztruppen präsentieren, die Abschottung als Einsatz zum Schutz von gefährdeten Personen verkaufen.

Zum Hintergrund: Im Herbst 2014 wurde die italienische Seenotrettungsoperation Mare Nostrum eingestellt,⁵⁶⁴ da die europäischen Re-

561 Siehe u.a. „Man sagte uns, das Meer sei voller Toter‘ – Bootskatastrophe vor Lesbos“, News auf der Webseite von PRO ASYL vom 03.11.2015.

562 Ebd.

563 Dazu zählt u.a. die von Òscar Camps gegründete Organisation Proactiva Open Arms.

564 Auch Mare Nostrum ist als Frontex-Unterfangen höchst problematisch, siehe zu einer kritischen Würdigung und zur Ambivalenz von Mare Nostrum, die nicht zuletzt durch die Verknüpfung von Humanitarismus und Militarisierung gekennzeichnet ist Bernd Kasperek: „Was war Mare Nostrum? Dokumentation einer Debatte um die italienische Marineoperation“, in: *movements*, 1/1 2015.

gierungen sich strikt geweigert hatten, weiter ausreichend Mittel zur Verfügung zu stellen. Ersetzt wurde sie durch die Aktion Triton, wie Mare Nostrum unter der Ägide von Frontex, die allerdings nicht mehr auf Rettung, sondern auf Grenzkontrollen und damit Abschreckung abzielte. Triton (heute Themis) deckt dabei das zentrale Mittelmeer ab, im östlichen Mittelmeer, also auch der Region um Lesbos, ist seit 2014 die Operation Poseidon zuständig, wie Triton ausschließlich auf die Kontrolle sogenannter illegaler Migration ausgerichtet. In diesem Kontext ist auch die Aktion der ehemaligen norwegischen Ministerin für Migration, Sylvi Listhaug, zu sehen, die sich in einem unsinkbaren Anzug vom norwegischen Frontex Einsatzschiff ‚Peter Henry von Koss‘ (die auch am 28. Oktober vor Lesbos im Einsatz gewesen war und als erstes am Unglücksort eintraf) ins Wasser werfen und wieder herausziehen ließ. Sie wollte, so Listhaug, damit die Perspektive der Migrant*innen einnehmen und kommentierte im Anschluss: „Der Moment, wenn man so ein Boot sieht, während man dabei ist zu ertrinken, muss ganz fantastisch sein.“⁵⁶⁵

Listhaug, die zur rechtskonservativen Fortschrittspartei gehörte, erntete für ihre Aktion vor allen Dingen Spott und Hohn (sie könne doch auch ein Fenster öffnen, um zu erfahren, wie sich Obdachlosigkeit anfühlt, auf einem Stuhl sitzen, um eine Querschnittslähmung nachzuerleben oder für Blindheit die Augen schließen).⁵⁶⁶ Ihr in Videos und Fotos dokumentierte und kommunizierte PR-Stunt steht jedoch für eine spezifische Verknüpfung von *image operation* und (oder mittels) Immersion, die auch von politisch eher links zu verortenden Akteur*innen vorgenommen wird. Ich erinnere zum Beispiel an den Wahlwerbespot von Die Partei in Zusammenarbeit mit Sea-Watch,⁵⁶⁷ die ich in Kapitel 1 (in Anmerkung 133) beschrieben habe, der vor Augen führen sollte, wie lange Ertrinken dauert. Sea-Watch hat 2019 mit der Agentur Serviceplan in München zudem ein immersives Erlebnisprojekt in einer maritimen Trainingsanlage realisiert, das *Lifeboat*-Experiment, die Simulation einer „Mittelmeerflucht“⁵⁶⁸ mit 40 Freiwilligen. Die Webseite des Projekts ist nicht mehr aktiv, aber auf der Seite von Sea-Watch findet sich noch eine Beschreibung und ein Trailer ist auf YouTube zu finden („Das Ergebnis hat der Oscar-nominierte Regisseur Skye Fitzgerald für Sea-Watch in einem Film festgehalten“⁵⁶⁹). Die Beschreibung im YouTube-Kanal von Sea-Watch setzt Begriffe ein wie „am eigenen Leib erfahrbar“ und vor allen Dingen „Perspektivwechsel“, „Empathie“ und „Gehör für die, die von Europas gefährlicher Grenzpolitik betroffen sind.“⁵⁷⁰ Sea-Watch betont, dass sie „die Fluchtsimulation in enger Zu-

565 Gunnar Herrmann: „Norwegische Ministerin springt ins Meer, um Flüchtlinge zu verstehen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.04.2016.

566 Ebd.; siehe auch o.A.: „Norway integration minister’s Mediterranean stunt backfires“, in: *The Local* vom 21.04.2016.

567 Siehe zu Sea-Watch die Webseite der zivilen Seenotrettungsorganisation.

568 So der Eintrag auf der Seite von Sea-Watch.

569 Ebd.

570 LIFEBOAT – DAS EXPERIMENT, YouTube-Kanal von Sea-Watch e.V.



Abb. 10 Simulationen der Mittelmeerpassage

sammenarbeit mit Überlebenden von Mittelmeerfluchten, auf Basis ihrer persönlichen Erlebnisse und Gefühle entwickelt [habe], ohne die Differenz zwischen Simulation und Realität zu verwischen.“

Abgesehen davon, dass der Anspruch auf ‚persönliche Erlebnisse und Gefühle‘ bedeutet, strukturelle Gewalt zu individualisieren und zum anderen eben jene individuelle Erfahrung verallgemeinert, indem diese zu einem ‚Gesamterleben‘ verdichtet wird, was nur deshalb funktioniert, weil Migration bereits zu einer sozialen Kategorie verdichtet wurde (‚Migrant*innen‘), wie ich zu Anfang dieses Buches beschrieben habe, wird hier auch der typische Fehlschluss, Immersion mit Empathie gleichzusetzen, bedient, der so viele Transmedia- und VR-Projekte begleitet. Immersion stammt vom lateinischen *immersio* ab, untergehen, untertauchen, in Gänge eintauchen, ein Medienwechsel, der ohne technische Hilfsmittel für Menschen tatsächlich Ertrinken bedeuten würde. Immersion ist als Begriff durch seine Konjunkturhaftigkeit gekennzeichnet. Als Versprechen medialen Erlebens ist er keineswegs neu,⁵⁷¹ dieses Versprechen erfolgt aber stets als etwas Neues. Gegenwärtig wird dieses Versprechen vor allen Dingen mit VR (Virtual Reality) verknüpft, was gerne tautologisch angepriesen wird: VR ist immersiv, weil es Immersion garantiert. Es ist ein Versprechen auf eine neue, totale und absolute Erfahrung, gewissermaßen ein Heilsversprechen – mittels Empathie. Die Vereinten Nationen schreiben zu ihrem VR-Projekt UNVR beispielsweise: „the United Nations Virtual Reality Series brings the world’s most pressing challenges home to decision makers and global citizens around the world, pushing the bounds of empathy.“⁵⁷² Auch Marc Zuckerberg reagierte auf die Kritik an einem PR-Auftritt im Oktober 2017 von ihm und der damaligen Head of Social VR bei Facebook, Rachel Rubin Franklin, bei dem beide das von Hurrikan Maria zerstörte Puerto Rico als Backdrop für den ersten Auftritt ihrer wackeldackelartigen Avatare verwendeten, mit denen sie einerseits das VR-Projekt *Spaces* ankündigten, dabei blöde Witze rissen und gleichzeitig das Nothilfeprogramm des Unternehmens sowie die nächste Oculus-Connect-Konferenz ankündigten, tautologisch. Er antwortete auf die Kritik, indem er diese affirmierte: „One of the most powerful features of VR is empathy. My goal here was to show how VR can raise awareness and help us see what’s happening in different parts of the world.“⁵⁷³ VR verspricht allerdings nicht nur Empathie, sondern auch mehr Realität: „La Realité – mais en mieux“, wie ARTE ihre VR App ARTE360 anpreist.⁵⁷⁴

571 Siehe die Ausgabe 17/2 2008 des Journals *montage A/V* zum Thema „Immersion“, herausgegeben von Robin Curtis und Christiane Voss. Das Heft ist vergriffen, die Beiträge sind hier als .pdfs verfügbar.

572 Siehe die Webseite von UNVR.

573 Kalev Leetaru: „Virtual Reality For Empathy Versus Entertainment“, in: *Forbes*, 14.10.2017.

574 Siehe der Trailer auf YouTube.

Mehr Realität und mehr Empathie also, die zu veränderten Haltungen und politischen Entscheidungen führen sollen. Wie und dass dieser Zusammenhang gegeben ist, bleibt jedoch zunächst vor allen Dingen Behauptung. Eine Behauptung, die, wie ich versucht habe zu zeigen, eher der Selbstvergewisserung dient, als dem tatsächlichen Einlassen auf Erfahrungen jenseits des eigenen Horizonts, oder, worauf es vielmehr ankommt, als der Fundierung von Handeln und Entscheiden, das nicht nur auf die eigenen Bedürfnisse und Sicherheiten abzielt. Auch hier muss betont werden, dass die Idee der immersiven Empathie als Antwort auf das europäische Migrations- und Grenzregime individualisiert, wo eigentlich Regierungshandeln, Militarisierung und die Strukturen von Nationalstaat und Rassismus in den Blick zu nehmen und zu adressieren wären.⁵⁷⁵

Ein anderer problematischer Aspekt ist die Ausblendung der Medialisierung von Erfahrung, die durch das Versprechen von Unmittelbarkeit in und durch Immersion ja auch gewollt ist. In keinem der genannten Projekte und Aktionen geht es jedoch ‚um die Sache selbst‘, sondern um mediale Repräsentation sowie um eine mediale Erfahrung beziehungsweise medialisierte Erfahrung. Dabei handelt es sich aber auch nicht einfach nur um die Abbildung des Migrationsregimes, noch dessen sekundäres Außerhalb. Medien sind vielmehr als konstitutiv zu denken. Aktionen wie die genannten dienen ebenso wie die Ausstellung von Skandalisierungen und skandalisierende Kunstprojekte der Konfiguration dessen, wie wir Migration im langen Sommer der Migration denken und verstehen. Hier vor allen Dingen als quasi naturgesetzliche humanitäre Katastrophe.

Durch die Erfahrung der Immersion lässt sich etwas, das mir selbst nicht eigen ist, aneignen. Dies kann sowohl als Besitzstand verstanden werden (am Leiden beispielsweise, siehe Kapitel 2), es kann aber auch auf das Potential ästhetischer Erfahrung verweisen, an Subjektivierungen und Verkörperungen Anteil zu haben, ebenso wie auf Möglichkeiten zur Involvierung. Problematisch ist hingegen der Anspruch auf Erfahrungsgarantie ebenso wie der Anspruch auf Totalität – immersiv wird die medialisierte Erfahrung zur Erfahrung selbst – die ich als Heilsversprechen begreife, das ich auch als Entschuldungsstrategie beschreiben würde. Entschuldungsstrategien sind aus anderen (Kunst-)Kontexten vertraut. So formulierte ein kritisches Symposium anlässlich der Ansiedlung der Flick-Collection in Berlin 2004 (die Kunstsammlung Friedrich Christian Flicks, die mit erbten Geldern aus Zwangsarbeit und der Arbeit von KZ-Häftlingen und Kriegsgefangenen im Nationalsozialismus entstehen konnte): *Heil dich doch selbst! Die ‚Flick Collection‘ wird geschlossen*. Der Titel zielt dabei auf eine spezifische Version des *artwashing*. Nicht nur hatte Flick selbst da-

575 Affekte (nicht identisch mit Emotionen) und das Politische hängen selbstverständlich zusammen und gehören ebenso selbstverständlich zusammengedacht, siehe u. a. Jule Govrin: „Das Affektive ist politisch. Eine schemenhafte Skizze des Zusammenhangs zwischen Affektivität und Politik“, in: *Praefaktisch. Ein Philosophieblog*, 08.04.2021.

von gesprochen, mit der Sammlung seinen Familiennamen dauerhaft auf eine positive Ebene zu stellen, vor allen Dingen beschrieb die damalige Kulturstaatsministerin Christina Weiss den Umzug der Sammlung aus der Schweiz als Schließen einer Wunde, die in Berlin durch die Nazi-Zeit gerissen worden sei.⁵⁷⁶ Wenn also eine Ministerin für Migration, die für ihre restriktive Politik der Grenzschießung bekannt ist, deren Konsequenz eben auch das Ertrinken im Mittelmeer ist, sich ‚hineinversetzen‘ will, dann heilt auch sie damit allererst sich selbst. Und zu fragen ist ohnehin ganz schlicht: wenn es notwendig ist, sich in ein Boot zu setzen, um nachvollziehen zu können, was Flucht und Migration unter lebensgefährlichen Bedingungen bedeutet, was sagt das ganz generell über die Fähigkeit (mit) zu fühlen aus? Und was ist eine Politik, die nur auf den eigenen Gefühlshorizont ausgerichtet ist?

An dieser Stelle möchte ich die Aufmerksamkeit jedoch auf die Medien richten, die nicht nur für das Versprechen von/der Immersion relevant sind, sondern auch für das Schiffunglück vom 28. Oktober 2015. Die meisten solcher Katastrophen im Mittelmeerraum finden nicht etwa unbemerkt, sondern im Modus der Erfassung und Überwachung statt. Auch hier waren zahlreiche Kameras gegenwärtig. Dazu zählen Kameras auf den verschiedenen Frontex-Booten, wie die Foto- und Videokameras auf der Peter Henry von Koss; dann eine GoPro-Helmkamera eines Besatzungsmitglieds auf einem Schiff der griechischen Küstenwache; die Wärmebildkamera des Künstlers und Fotografen Richard Mosse, der zusammen mit dem Kameramann Trevor Tweeten zwischen 2014 und 2016 die Routen der Flucht aus Syrien dokumentiert hat;⁵⁷⁷ die Kameraaufnahmen von Aktivist*innen, hier von Eric Kempson sowie eines bei Associated Press

576 Siehe das .pdf zur Veranstaltung am 16.12.2004 im Theater Hebbel am Ufer in Berlin auf der Webseite des Autors Raul Zelik, der als Beitragender beteiligt war. Drei kritische Statements wurden in *Texte zur Kunst* 57 im März 2005 veröffentlicht. Die Flick-Collection wurde vom Sammler 2020 wieder ‚abgezogen‘. Zum Zusammenhang von Erbschaft und NS siehe auch die Debatte um den Begriff des Nazihintergrunds, den die Künstlerin, Islam- und Politikwissenschaftlerin Moshtari Hilal und der Essayist und politische Geograf Sinthujan Varatharajah 2021 in einem Instagram Live-Gespräch vorgeschlagen haben.

577 „Ergebnis des Projekts ist ‚Incoming‘, eine Installation großformatiger (Bewegt-) Bilder, aufgenommen aus bis zu 30 Kilometern Distanz mit einer computergesteuerten, extrem sensiblen Wärmebildkamera, die von der Rüstungsindustrie zur Waffenlenkung und Überwachung von Küstengebieten hergestellt wird. Damit bleibt Mosse’ Ansichten von Menschen, Lagern und Militärtechnologie einerseits die Logik allseher Kontrolle stets medial eingeschrieben; zugleich aber wenden die Bilder das über dem Mittelmeer gespannte okulare Regime gleichsam ins Taktile, wenn dort Individuen als Wärmespur auftauchen, wenn grobe und glatte Materialien, thermische Abdrücke, Reflexionen auf Wasser und Metall dem Blick ihre eigentümlich schimmernde Opazität entgegenhalten“, schreibt Ulrich Meurer, der anhand von Mosse’ Arbeit die Frage nach ‚Texturen‘ der Herrschaft („im Sinne von Oberflächenattributen, äußerer Beschaffenheit, variierender Reflektanz“) untersucht hat. (ders.: „Goldgrund/Tiefenraum. Politische Perzeption in Richard Mosse’ ‚Incoming‘“, in: Monika Albrecht (Hg.): *Europas südliche Ränder: Interdisziplinäre Perspektiven auf Asymmetrien, Hierarchien und Postkolonialismus-Verlierer*, Bielefeld: transcript 2020, S. 199–222.)

akkreditierten Videojournalisten, Mikel Konate; sowie Bilder, die auf Facebook hochgeladen wurden. Diese Aufzählung ist Teil der Recherche von Forensic Architecture zu diesem Vorfall: SHIPWRECK AT THE THRESHOLD OF EUROPE, LESVOS, AEGEAN SEA, 28 OCTOBER 2015 (2020).⁵⁷⁸ Nach diesem Vorfall wurde der EU-Türkei-Deal beschlossen (dessen drohender Abschluss hat vermutlich dazu beigetragen, dass das Boot so überfüllt wurde). Seither werden alle, die die Meerenge zwischen der Türkei und Griechenland überqueren, als Gefahr, als Eindringlinge, und als militärische Bedrohung kadriert, in Lager eingesperrt, zurückgewiesen (illegale Pushback-Operationen sind die Regel, nicht die Ausnahme), und nicht als Personen auf der Suche nach Sicherheit und einer (anderen) Zukunft gesehen. Die Methoden, die FA für die Untersuchung dieses Ereignisses eingesetzt hat, umfassen „Geolocation, Image Complex Synchronisation 3D Modelling“. ⁵⁷⁹ Sie setzen wie immer die Visualisierung von Daten und die Datafizierung von Bildmaterial ein, um ‚Fakten zu schaffen‘ und damit *ersichtliche* Beweise für die (supra-)staatlichen Verbrechen des europäischen Migrations- und Grenzregimes vorzulegen.

Auslöser für die Untersuchung war jedoch eine weitere Kamera, die ich hier noch nicht aufgezählt habe. Die Aufnahmen dieser Kamera rahmen dieses Buch – die Gestaltung des Umschlags basiert auf Stills daraus – was nicht einfach eine illustrative Geste ist, sondern der Relevanz der Arbeit für mein Denken, die aus diesen Aufnahmen hervorgegangen ist, Tribut zollt. Aus den Aufnahmen dieser Kamera ist eine Arbeit hervorgegangen, Amel Alzakouts Film PURPLE SEA (DE 2020),⁵⁸⁰ der in Zusammenarbeit mit Khaled Abdelwahed und produziert von Pong Berlin entstanden ist und mit dem ich dieses Buch beschließe. Bei dieser Kamera handelt es sich um eine wasserfeste Contour Roam 3, also einen sogenannten *action camcorder*, am bekanntesten sind hier die sogenannten GoPros (die im Grunde zum Deonym geworden sind). Amel Alzakout, Journalistin und Künstlerin aus Syrien, hatte diese Kamera an ihrem Handgelenk befestigt, als sie jenes Boot bestieg, das sie und hunderte andere Geflüchtete aus der Türkei nach Griechenland bringen sollte. Als das Boot havarierte, zeichnete die Kamera solange auf, bis der Akku erschöpft war. Insgesamt war Alzakout mehr als vier Stunden im Wasser der unruhigen Nordägäis. Es hat Jahre gedauert, bis aus dem Material ein Film entstanden ist, Jahre, in denen eine Auseinandersetzung mit diesen Bildern stattfand, aber zunächst ohne diese, also ohne sie zu zeigen. Merle Kröger, Teil der Produktionsplattform Pong in Berlin, Filmemacherin, Autorin und Dramaturgin, veröffentlichte 2017 gemeinsam mit Amel Alzakout einen Prosatext: „Das Purpurmeer“. ⁵⁸¹ Der Text beginnt damit, das Blau des Meeres verblassen zu lassen.

578 Siehe die Webseite zum Projekt.

579 Ebd.

580 Siehe die Webseite des Films auf der Seite von Pong.

581 Merle Kröger mit Amel El Zakout: „Das Purpurmeer“, in: *Culturemag. Literatur, Musik & Positionen*, 15.02.2018 [2017] (Die Umschrift des Namens von Amel El Zakout /

Was du mit Farben anstellst, ist mir unerklärlich.⁵⁸²

Das Boot hat zwei Etagen. Es ist so alt, dass du es romantisch finden könntest, an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit, in einem anderen Leben. Jetzt und hier ist es nur alt. Es ächzt unter den Tritten der vielen Menschen, die an Bord drängen. Immer mehr kommen noch, ihr habt euch unterwegs vervielfältigt, multipliziert. Ein Meer aus orangefarbenen Westen. Die Leute von der Agentur sind jetzt nervös, treiben euch zur Eile an. Einer fotografiert mit seinem Handy, sie nehmen es ihm weg. Du fokussierst dich auf deine Kamera, so ein Unsinn, aber du kannst an nichts anderes mehr denken als deinen Wunsch, die Überfahrt aufzuzeichnen. Als sei das eine Versicherung, dass dir nichts geschehen wird. Du befestigst die Kamera an deinem Arm und drückst den roten Record-Button.

Es folgen: verwackelte Bilder, Einzelbilder. Dann geht das Boot unter, die Kamera geht unter:

Du gehst unter. Der Boden versinkt buchstäblich unter deinen Füßen. Schreie. Trillerpfeifen. Jemand hält ein Mobiltelefon in einer Plastikfolie hoch. Es klingelt. Die Tasten lassen sich nicht bedienen. Der blaue Himmel. Die Sonne scheint.

Es klingelt.

Es klingelt.

Das Wasser hatte 6 Grad, sagst du später. Es sieht wärmer aus. Hier unten ist das Blau eher ein verwaschenes Grün, das im Kontrast zu den steilen Farben steht, die wir mit nach unten gebracht haben. Wir sind jetzt verschmolzen, du und ich, in der Aufnahme deiner Kamera, die nicht ausgeht und gnadenlos weiterfilmt. Das Orange der Rettungsweste, die sich immer wieder knarzend ins Bild drängt, wenn dein rechter Arm den Rettungsring umklammert, weil der linke nicht mehr kann. Deine gräulich-weiße Hand, wie tot, an geworfenes Plastik erinnernd.

Eine rote Zigarettenschachtel schwebt vorbei.

Ein blauer Schokoriegel.

Füße in bunten Sneakers.

Alzakout aus dem Arabischen ist nicht einheitlich; ich verwende jeweils die Version, wie sie angegeben ist. Für den Fließtext beziehe ich mich vor allem auf den Film PURPLE SEA, bei dem die Schreibweise Alzakout ist).

Beine in Jeans.

Kleine Füße in weißen Turnschuhen.

Schmetterlinge auf einer dunkelblauen Bluse.

Auftauchen. Schreie. Pfliffe. Grelles Sonnenlicht. Bitte. Ich will das nicht.

Lass uns wieder.

Abtauchen.⁵⁸³

2019 lade ich Amel Alzakout und Merle Kröger im November 2019 zu einem Symposium ein: „Hotspots. Migration und Meer“, ⁵⁸⁴ das wiederum aus einer Einladung von Madhusree Dutta im Rahmen ihrer Tätigkeit als künstlerische Leiterin der Akademie der Künste der Welt in Köln hervorgegangen ist. Wir entscheiden uns, den Film nicht zu zeigen, und anders als angekündigt auch keine Ausschnitte, sondern stattdessen über die Bilder zu sprechen, über die, die zu viel sind und die, die fehlen, und über die Un-/Möglichkeit bestimmter Bilder im Kontext der „saturation of crisis imagery“. ⁵⁸⁵

In einem früheren Gespräch mit mir formulierte Merle Kröger, sie habe so etwas wie diese Aufnahmen noch nie gesehen, sie hätten eine unglaubliche Sogwirkung. Sie ziehen hinunter, in die Tiefe, sie drängen nicht nach oben, über das Wasser, was fürchterlich ist und erschreckt und verstört. Unter Wasser ist Ruhe, geradezu Schönheit, über Wasser ist Lärm, Verzweiflung, der Kampf ums Überleben und der Kampf darum, herausgefischt zu werden.

Du erinnerst dich daran, dass du den Rettungsring loslassen und zur Küste schwimmen wolltest.

Du erinnerst dich daran, dass du nur noch loslassen wolltest.

Versinken.

Im Nichts.

I've had enough.

Boote. Ein Hubschrauber. Wirbelt das Wasser auf. Das macht dich wütend. Und dein Verstand setzt wieder ein. Warum dauert es so lange? Warum lasst ihr uns hier sterben?⁵⁸⁶

583 Ebd.

584 „Hotspots. Migration und Meer“, ADKDW Köln 16.11.2019.

585 Christian Rossipal: „Poetics of Refraction. Mediterranean Migration and New Documentary Forms“, in: *Film Quarterly*, 74/3 2021, S. 35–45, hier S. 39.

586 Merle Kröger: „Das Purpurmeer“.

Loslassen wollen. Ich muss an den Ruf denken, den Pip von der Pequod, dem Schiff in *Moby Dick*, gehört hat: sich Drexciya anzuschließen, dem Unterwasserkönigreich „populated by the children of slaves who had been thrown overboard during the Middle Passage.“⁵⁸⁷

Wie mit diesen Bildern umgehen, wie mit ihnen arbeiten? Ich weiß noch, dass ich, als der Film noch ein Gedanke und eine Suchbewegung war, nach der Kamera am Arm gefragt habe, welcher Hersteller? Was war das genau für eine Kamera? Als läge die Antwort auf die schwierigen Bilder im langen Sommer der Migration in der Wahl der Technologie, als könnte das Wesen dieser Bilder mittels der Spezifikationen eines bestimmten Kameramodells bestimmt werden. Über die Problematik dieser Frage habe ich bereits an anderer Stelle geschrieben, ein Text, der zunächst als Vortrag entstand, zu einem Zeitpunkt als der Film noch gar nicht existierte. Die Drucklegung des Texts erfolgte jedoch nach dem Erscheinen des Films:

Why does it matter what these images were shot on? [...] The logline of the film reads: „I lie on my back, under the surface of the water. The sea is purple. I feel the warmth with every pore of my body. I'm not afraid anymore.“ What if a logline like this – after all one of endurance, courage, survival – were featured on one of the GoPro channels: „be a hero?“ Obviously it doesn't. While migrants' routes have in recent years become the subject of numerous films that advertise their production mode as both an adventure of digital devices and geopolitical – here mostly: human – plight, these, or for example Harraga videos shot on versatile camcorders, are difficult to imagine featuring on a platform next to skydives, bike rides down mountain ridges, surfers going through wave tunnels etc. GoPro is not simply a camera especially equipped for watery views but a specific format: centered on the subject's moves (even when not in the frame, such as when the camera is mounted on a helmet), the surrounding space expanded by the fisheye lens's distortion, the 'empty' context to frame the *Hero's* action. LEVIATHAN, the PURPLE SEA, but also versatile camcorders' images shot by the ocean itself (images recorded by retrieved lost cameras) in this sense do not qualify as GoPro images – regardless of the camera brand that was used. They might have been made with a GoPro camera, but they *do not join the movement*. Not this movement anyways, which is about action in empty context, about repetition of known moves into the unknown, about standing still while doing spectacular things. Images not made by 'heroes' are about other movements. The movement of migration, for example.⁵⁸⁸

587 Kodwo Eshun von der Otolith Group im Interview mit *Bad at Sports*, Episode 335, 15.02.2012.

588 Nanna Heidenreich: „Fishes, their Eyes“, S. 202.



Abb. 11 PURPLE SEA

Das Meer ist also purpurrot. PURPLE SEA ist 67 Minuten lang und eine Montage aus dem Material, das die Kamera an Amel Alzakouts Handgelenk aufgezeichnet hat. Die Kamera wurde nicht durch ihre Hände oder ihr Auge geführt, weil sie damit beschäftigt war, zu überleben. Bilder in Bewegung, Bilder in Aufruhr, verwackelte Bilder, tanzende Bilder, abstrakte Bilder und solche, die sehr konkret sind: Arme, Beine, Füße. Über Wasser

sind immer wieder Menschen auszumachen, die in Schwimmwesten kaum die Köpfe über der Wasseroberfläche halten können. Bilder unter Wasser, die funkeln, die zu schweben scheinen. Christian Rossipal beschreibt die Bilder als „poetics of refraction, a slowed-down and angled articulation that enacts a careful attention to mediation and materiality.“⁵⁸⁹ Begleitet wird der Film von einem Text, den Alzakout auf Arabisch spricht, in Untertiteln wird die englische Übersetzung eingeblendet. Erinnerungen, Sätze, die an den abwesenden Geliebten gerichtet sind, Sätze, deren Adressatin unbestimmt bleiben, Sätze, die Teil des Geschehens sind. Immer wieder unmögliche, weil widersprüchliche Verortungen in Zeit und Raum. An der Stelle, als sie das Sinken des Bootes und ihren Sprung ins Meer formuliert, fragt sie nach den GPS-Daten und danach, wieviel Uhr es ist. Welche Zeit hat das Überleben? Der Flug von Istanbul nach Berlin dauert drei Stunden, die Fähre nach Lesbos eineinhalb Stunden: „What time is it now?“ Und am Ende des Films „Time belongs to us“. Zur Multitemporalität des gesprochenen Textes schreibt Rossipal:

This is not a mere aestheticization of suffering but poetry as a vital necessity of existence, to paraphrase Audre Lorde. Purple Sea is at once experimental and experiential, and could thus be said to hold the double meaning of the French *expérience* or the Arabic *tajriba*.⁵⁹⁰

Die ersten Sätze werden über Schwarzbild gesprochen beziehungsweise eingeblendet: „It is a beautiful day. The sun is bright. The sea is sharp blue.“ Dann bricht die Gewalt des Ereignisses in das Bild ein, die Erzählstimme stoppt. Rufe, Schreie, Trillerpfeifen, unter Wasser gedämpft, dafür Geräusche von Objekten, von Fingern, die an Plastik entlangrutschen, die Kamera wackelt, blickt in den Himmel, taucht unter. Der Film gibt keinen Halt, eine viszerale Erfahrung, die irgendwie an Seekrankheit erinnert, aber das ist nur ein hilfloser Versuch, das Ganze im Vertrauten zu verorten, denn das ist es ja nicht, es gibt ja keinen Boden unter den Füßen. Und was für Farben:

Orange Westen, blaues Meer. Schmerzhafte schöne Farben. [...] Hier unten ist das Blau eher ein verwaschenes Grün, das im Kontrast zu den steilen Farben steht, die wir mit nach unten gebracht haben. Wir sind jetzt verschmolzen, du und ich, in der Aufnahme deiner Kamera, die nicht ausgeht und gnadenlos weiterfilmt.⁵⁹¹

Nach der ersten Sequenz über/unter Wasser folgt erneut Schwarzbild und der Titel wird eingeblendet. Das Meer als Landschaft des Todes. Die Ka-

589 Christian Rossipal: „Poetics of Refraction“, S. 35.

590 Christian Rossipal: „Poetics of Refraction“, S. 41.

591 Merle Kröger: „Das Purpurmeer“.

mera, die hin- und hergerissen wird, erfasst das Meer, das auch das Meer der Schwimmwesten ist, in einem Farbenspiel, das immer wieder aussieht, als würde es brennen (auch hier die Erinnerung an Turner und Perry). Vielleicht ist daher nicht nur der Atlantik, auch das Mittelmeer als Schwarz zu beschreiben. Schon bei den alten Ägyptern hieß es das Große Schwarze. Aber wenn ich heute vom Schwarzen Mittelmeer spreche, dann mit Verweis auf die Literaturwissenschaftlerin Alessandra Di Maio, die den Begriff des „schwarzen Mittelmeers“⁵⁹² geprägt hat, das den kulturellen Austausch ebenso akzentuiert wie die rassistische Gewalt, die Europa und Afrika miteinander verbinden.

Unter Wasser ist immer wieder eine Hand zu sehen, die ständig die Farbe wechselt, die immer wieder grünlich-blau erscheint, sich der Kamera hin zu öffnen scheint, dann wieder etwas festhält, sich festhält, die Haut wird zunehmend schrumpelig, aufgeweicht. Soll ich diese Hand ergreifen? Wem gehört diese Hand? Wonach greift sie? Was hält sie? „The camera records everything“ sagt Alzakout an einer Stelle. An dieser Stelle spricht sie über den Krieg in Syrien, der Satz verbindet das Geschehen im Wasser mit den Bildern der Gewalt im Upload. Sie fragt damit danach, wie wir uns (also auch sie, Amel Alzakout selbst) ins Verhältnis setzen – zu den Bildern und zu den Ereignissen. Ungefähr in der Mitte des Films wiederholt sie die Eingangssätze (das Licht, die Sonne, das Blau des Meeres) um zu ergänzen: „I fasten the camera to my wrist. I film this trip for you.“ *You*, Du: Meint das den Geliebten, oder meint es uns alle, die wir zusehen? Der Schlepper, *the smuggler*, der die Überfahrt organisiert, ist ein Filmproduzent, an den Wänden seines Büros hängt ein Poster eines Films, der einen Preis beim Festival in Cannes bekommen hat. So das Voiceover von Alzakout. Auch hier sind die Verhältnisse wie im Film, denn so schlechte Drehbücher schreibt das Leben doch nicht, oder doch?

Die Kamera nimmt auf. Sie ist mit Alzakouts Körper verbunden und doch getrennt, wie die Arme und Beine, Hände und Köpfe in PURPLE SEA zugleich verbunden und getrennt wirken. Beine, die unter Wasser vom Rest der Körper wie abgetrennt erscheinen, und zugleich wie Wasserpflanzen wogend mit dem Meer verbunden. Arme, die über Wasser versuchen, Halt zu finden, Köpfe, die sich dem Himmel zurecken. Ich erinnere mich an die Körper/teile, die in Turners Gemälde aus dem Wasser ragen, die Shondra Perry gezielt aus dem Bild genommen hat. Die Bilder in PURPLE

592 Alessandra Di Maio: „The Mediterranean, or Where Africa Does (Not) Meet Italy. Andrea Segre's ‚A Sud di Lampedusa‘ (2006)“, in: Sabine Schrader, Daniel Winkler (Hg.): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2013, S. 41–52. Unter diesem Begriff hat eine Auseinandersetzung um eine afro-europäische – oder englisch *Afropean* genannte – Geschichte zwischen relativ unaufgearbeiteten kolonialen Erinnerungen und neuen post-kolonialen Kämpfen begonnen. An dieser Stelle auch der Hinweis darauf, dass für Shondra Perry das Blau des Meeres auch ein Zeichen für Blackness ist, siehe Marietta Kesting, „Hybride Medien-Archipele in Sondra Perrys ‚Typhoon Coming on‘ und Louis Hendersons ‚All that is solid‘“, S. 204.



Abb. 12 PURPLE SEA

SEA sind keine Einladung, Alzakouts Perspektive einzunehmen, oder die Situation durch ihre Augen zu betrachten: „I see everything“. Und obwohl sie dezentrieren, nehmen sie doch auch eine radikale Zentrierung vor – auf Alzakout, auf die Perspektive der Migration, auf diese eine konkrete Geschichte, die keine einzelne ist, aber auch kein WIR behauptet, auch keines, das der steten Zählung der ‚(zu) Vielen‘ entgegnet:

Wir sind nur Zahlen, so werden wir hier gesehen, sagst du. Wir sind zwei, wir sind 70, 300, 5000. 5000 individuelle Wahrheiten, vor uns, nach uns, Tag für Tag. Unter Wasser, sagst du später, gibt es kein ‚wir‘. Okay.⁵⁹³

593 Merle Kröger: „Das Ppurmeer“. Christian Rossipal schreibt dazu: „Showing fluid relations as folded together, without suppressing their differences, *Purple Sea* gives expression to such a ‚difference without separability.‘ The unbridgeable ethical divide that follows from the cultural production of ‚strangers‘ is suspended, without erasing the singularity of those who have to flee.“ (Christian Rossipal: „Poetics of Refraction“, S. 41.)

In Damaskus hat Alzakout Journalismus studiert, sie wollte Kriegsbericht-erstatteerin werden: „What a stupid idea“, aber „[s]omehow now I've become one“. Das blaueste Blau in PURPLE SEA scheint der Himmel zu sein. Aber die Relationen sind verrutscht. Was ist oben, was ist unten? Was ist vor dem Bild, im Bild, jenseits des Bildkaders? (siehe Abb. 12) „There's no horizon any more, no sky, no up or down, only deepness and nothing to hold on to. Even time's flow comes to a halt, contracting into the brutal present.“⁵⁹⁴

Der lange Sommer der Migration hat vor allen Dingen in Form von Schlauchbooten und Rettungswesten Eingang in die Kunst gefunden. Was geben solche Bilder zu sehen? Wem sollen sie zu sehen gegeben werden? Merle Kröger schreibt in „Das Purpurmeer“: „Wir stochern herum, in den Fragen.“⁵⁹⁵ Mit PURPLE SEA kommentiert Amel Alzakout das Missverhältnis von Überwachung und Abwesenheit im Bildraum der Migration. Sie ist im Wasser und hört einen Hubschrauber: „What is he doing here?“ Die Rotorblätter des Hubschraubers wirbeln das Wasser auf und gefährden die, die darin treiben. Dann sieht sie einen roten Lichtpunkt im Helikopter – sie werden gefilmt.

Alzakout besteht im Film und mit ihrem Film darauf, den falschen Film zu verlassen: „Where will the images end up? On YouTube? Or television? Regular news or breaking news? What do you call us? Refugees? Criminals? Victims? Or just numbers? Fuck you all! Stop filming!“⁵⁹⁶

594 Englische Synopsis auf der Seite des Films bei Pong. Auf der Seite sind auch mehrere lesenswerte Rezensionen verlinkt, auf Englisch und Deutsch.

595 Merle Kröger: „Das Purpurmeer“.

596 Eine andere Variante des Stop-Filmings schlägt Stefan Helmreich angesichts des zunehmenden Korallensterbens, der Korallenbleiche, in Form eines neuen Farbwerts vor, der zugleich ein Film ist, den es nicht geben soll. Zusammen mit Sonia Levy hat Stefan Helmreich zu FTLOC einen gemeinsamen Videokommentar realisiert, CORAL AND ALGAE, BLUE AND UNBLUE (2021; Das Video wurde erstmalig am 26.09.2020 im Rahmen eines Symposiums zur Ausstellung „The Camille Diaries: Current Artistic Positions on M/otherhood, Life and Care“, kuratiert von Regine Rapp und Christian de Lutz [28 August – 4 Oktober 2020] im Art Laboratory Berlin gezeigt). Darin wird das Kunstlicht adressiert, mit dem die Korallen zum Laichen gebracht werden sollen und das „often lingers in the blue“. Blau wird so beschrieben: „a hovering condition of life, reproducible in the lab and perhaps still a force for vitality in the watery world.“ (Ebd.) Das Video arbeitet sich durch verschiedene blaue Bilder, beginnend mit Derek Jarmans letztem Film BLUE (GB 1993) und den Cyanotypen von Anna Atkins, die als spektrale Signaturen von teils ausgestorbenen Arten gesehen werden können und über die er zum Farbton des *anthropocene blue* gelangt. Das Video endet mit der Bedrohung von Korallen und ihren Symbionten durch den Klimawandel und einem spekulativen „imaginary companion film“ namens UNBLUE, „a dystopian film that we do not want to see, a film that we must help work to unmake.“ (Ebd.).

