

Die Kunst der Migration

Migration Macht Kunst

Die 2015 in Europa ausgerufene „Flüchtlingskrise“ ist von der kritischen Migrationsforschung als „langer Sommer der Migration“ umgedeutet worden, denn weder handelt es sich um ein voraussetzungsloses plötzliches Erscheinen noch um eine Krise, die die Migration selbst betrifft.²⁶ In die Krise geraten ist vielmehr das Europa der Schengen- und Dublin-Abkommen, es ist eine Krise des europäischen Grenzregimes. Grenzüberschreitungen und Momente des Sich-Entziehens gab es schon zuvor, wie die Herausgeber*innen des Sammelbandes *Der lange Sommer der Migration* schreiben, die Dimension ist jedoch neu: „[N]ie zuvor wurden Grenzüberschreitungen zu einer kollektiven und damit politisierten Bewegung der Migration gegen die europäische Mobilitätsordnung.“²⁷ In diesem „langen Sommer der Migration“ waren 2015, 2016 und teils auch danach zwei Phänomene zu beobachten: großes ehrenamtliches Engagement²⁸ (von Menschen mit und ohne ‚Migrationshintergrund‘)²⁹ und eine große Zahl von Kunst- und Kulturproduktionen mit, für, über Geflüchtete – *Migration macht Kunst*. Mich interessiert hier Letzteres, der Zusammenhang von Kunst und Migration,

- 26 Erstmalig ist der Begriff des ‚langen Sommers der Migration‘ zu lesen in Bernd Kasperek, Marc Speer: „Of Hope. Ungarn und der lange Sommer der Migration“, Beitrag auf der Seite von bordermonitoring.eu, 07.09.2015.
- 27 Sabine Hess, Bernd Kasperek, Stefanie Krön, Mathias Rodatz, Maria Schwertl, Simon Sontowski: „Der lange Sommer der Migration. Krise, Rekonstitution und ungewisse Zukunft des europäischen Grenzregimes“, in: dies. (Hg.): *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin: Assoziation A 2016, S. 6–24, hier S. 7.
- 28 Das Ehrenamt ist eine deutsche Begriffsbesonderheit, siehe Serhat Karakayali (unter Mitarbeit von Mareike Heller): „Ehrenamtliches Engagement für Geflüchtete in Deutschland“, State-of-Research Papier 09, Verbundprojekt ‚Flucht: Forschung und Transfer‘, Osnabrück: Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück/Bonn: Internationales Konversionszentrum Bonn (BICC), Juni 2018; zum Download verfügbar auf der Webseite des Forschungsverbunds, hier siehe S. 5.
- 29 „Aber wer handelt denn derzeit solidarisch? Die ehrenamtlichen Helfer/innen, die sich heute um Geflüchtete kümmern, sind zu einem relativ hohen Teil Frauen und Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund. Forschungen dazu zeigen, dass diese Leute in ihrem Engagement zunehmend in Widerspruch zu den Behörden geraten, also genau zu den sogenannten liberalen Institutionen. Ihnen wird immer deutlicher, dass ihre Unterstützung, etwa indem sie Menschen zur Ausländerbehörde begleiten usw., frustrierend ist. Sie erleben, was sonst nur jene erleben, die unsichere Aufenthaltstitel haben. Ich glaube, dass das ein interessanter Widerspruch ist, den man politisch produktiv machen kann. Nach der Solidarität und der Gastfreundschaft konkret gefragt, wäre das, glaube ich, ein politischer Punkt, an dem man ansetzen kann.“ Manuela Bojadžijev in „Aber wer sind ‚sie‘? Roundtablegespräch mit Manuela Bojadžijev, Nikhita Dhawan, und Christoph Menke, moderiert von Helmut Draxler zu Flucht und Migration als Herausforderung politischen Denkens“, in: *Texte zur Kunst*, 105/27 März 2017, S. 35–61, hier S. 53.

wobei die Nennung zusammen mit der Frage des Engagements nicht zufällig ist, da Kunst- und Kulturproduktionen im Kontext von Migration nicht von deren Anspruch auf gesellschaftliche Wirkung zu trennen sind, ebenso wenig von deren Engführung mit aktivistischen Projekten sowie dem Anspruch etwas ‚mit‘ oder ‚für‘ Geflüchtete und Migrant*innen zu tun. Und beides, Engagement und Kunst haben ebenfalls zu einer Proliferation nicht nur des Tuns, sondern auch der Forschung dazu geführt.³⁰ In beiden Fällen

- 30 Siehe Serhat Karakayali, Olaf Kleist: „Strukturen und Motive der ehrenamtlichen Flüchtlingsarbeit in Deutschland“, Teil 1 2015, Teil 2 2017; Serhat Karakayali, Katarina Stjepandić: „Solidarität in postmigrantischen Allianzen: Die Suche nach dem Common Ground jenseits individueller Erfahrungskontexte“, in: Naika Foroutan, Juliane Karakayali und Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantisches Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2018, S. 219–234; sowie Serhat Karakayali: „Ehrenamtliches Engagement für Geflüchtete in Deutschland“, ders.: „Helfen, Begründen, Empfinden. Zur emotionstheoretischen Dimension von Solidarität“, in: Helfen zwischen Solidarität und Wohltätigkeit, Schwerpunkt Ausgabe von *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1/2019, S. 101–112. Während Karakayali für die Auseinandersetzung mit ehrenamtlichem Engagement bis 2015 (im deutschsprachigen Raum) nur graue Literatur ausmachen kann, datiert die wissenschaftliche Literatur (hier ausschließlich deutsch- und englischsprachig) zur Schnittstelle von Kunst und Migration auch vor 2015. Siehe u. a.: Petra Stegmann, Peter C. Seel (Hg.): *Migrating Images. producing ... reading ... transporting ... translating*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2004; Mieke Bal, Miguel Ángel Hernández-Navarro: *2MOVE Video, Art, Migration*, Murcia: Cendeac 2008; Joachim Baur: *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld: transcript 2009; Christine Bischoff, Francesca Falk, Sylvia Kafehsy (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*, Bielefeld: transcript 2010; Saloni Mathur (Hg.): *The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora*, Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute/Yale UP 2011; Mieke Bal, Miguel Á. Hernández-Navarro (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam/New York: Rodopi B. V. 2011; Marie-Hélène Gutberlet, Sissy Helf (Hg.): *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*, Bielefeld: transcript 2011; T. J. Demos: *The Migrant Image. Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham/London: Duke UP 2013; Burcu Dogramaci (Hg.): *Migration und Künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013; „Flee, erase, territorialize“, transversal 03 2013; Flucht und Migration als Thema der Zeitgenössischen Kunst“, *Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung und Kritik*, Ausgabe 01/2017; Alexander Fleischmann, Doris Guth (Hg.): *Kunst – Theorie – Aktivismus: emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*, transcript: Bielefeld 2015; Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, Moritz Schramm (Hg.): *The Culture of Migration. Politics, Aesthetics and Histories*, London/New York: I. B. Tauris 2015; Siehe auch: Nanna Heidenreich: *V/erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld: transcript 2015. Nach 2015 siehe u. a.: Steffen Köhn: *Mediating Mobility. Visual Anthropology in the Age of Migration*, London/New York: Wallflower 2016; Nanna Heidenreich (Hg.): „Migration“, in: *Frauen und Film*, 67 2016, Stroemfeld: Frankfurt a. M. 2016; Florian Malzacher, Ahmet Ögüt, Pelin Tan (Hg.): *The Silent University. towards a transversal pedagogy*, Berlin: Sternberg Press 2016; Nilgün Bayraktar: *Mobility and migration in film and moving image art. Cinema beyond Europe*, New York/London: Routledge, Taylor & Francis Group 2016; Anne Ring Petersen: *Migration into Art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester: Manchester UP 2017; Natalie Bayer, Nora Sternfeld, Belinda Kazeem-Kamiński (Hg.): *Kuratieren als anti-rassistische Praxis*, Berlin/Boston: de Gruyter 2017; „Wir sind ihr/They are us“, Heft 105 der *Texte zur Kunst*, März 2017; Marcel Bleuler, Anita Moser (Hg.): *Ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und*

handelt es sich nicht um ein gänzlich neues Phänomen – genauso wenig wie bei den Grenzüberschreitungen –, aber dennoch um eine bemerkenswerte Konjunktur, die für einige Zeit zumindest in Deutschland so gut wie jede Kulturinstitution erfasst hatte.³¹ Diese Konjunktur ist umso bemerkenswerter als nur wenige Jahre später festzustellen ist: Wo vorher teils händeringend nach Geflüchteten gesucht wurde, die für die zahlreichen partizipatorischen und dokumentarischen Projekte mit/für/über benötigt wurden, sind größtenteils neue Themen und Fokusgruppen eingezogen. Migration bleibt zwar (tages-)aktuell und auch Teil künstlerischer Praxis und von Ausstellungsprojekten, nicht zuletzt auch aufgrund der Aktualität von Klimakrise, aktiver Dekolonisierungsarbeit (besonders von Museen) und posthumaner Aufmerksamkeit gegenüber auch nichtmenschlichen Akteuren, aber eben eher als Thema denn als Akteur*innen, die es zu adressieren und einzubinden gilt, wie problematisch diese Einbindung und Adressierung teils auch gewesen sein mag.

Diese Abwesenheit von Akteur*innen zeigt sich u.a. in der Fetischisierung von Artefakten der Migration und der Ausstellung beispielsweise von Booten als Ikonen von Flucht und Migration. Wo vorher Kunst mit und für Geflüchtete proklamiert wurde, steht jetzt wieder eher die Konjunktion UND (Kunst *und* Migration, Kunst *und* Flucht) in den Programmen. Die Konjunktion ÜBER kennzeichnet hier beide Phänomene, was dem gängigen repräsentationspolitischen Fehlschluss zu verdanken ist, Kunst, Kino, Theater, Literatur sei Migration nachgängig, bilde sie ab. Dabei wird auch

Ungleichheit, Bielefeld: transcript 2018; Christoph Rass, Melanie Ulz (Hg.): *Migration ein Bild geben. Visuelle Ausbandlungen von Diversität*, Wiesbaden: Springer VS 2018; Brigitta Kuster: *Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktion an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2018; Burcu Dogramaci, Birgit Mersmann (Hg.): *Handbook of art and global migration. Theories, practices, and challenges*, Berlin: De Gruyter 2019; Matthias Christen, Kathrin Rothmund (Hg.): *Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne*, Marburg: Schüren 2019; Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, Mirjam Gebauer, Hans Christian Post, Sabrina Vitting-Seerup und Frauke Wiegand (Hg.): *Reframing migration, diversity and the arts: the postmigrant condition*, London/New York: Routledge 2019; Ömer Alkin: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*, Bielefeld: transcript 2019; Burcu Dogramaci: *Leave, left, left: Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis 2020; Krista Lynes, Tyler Morgenstern, Ian Alan Paul (Hg.): *Moving Images. Mediating Migration as Crisis*, Bielefeld: transcript 2020; Icon Düsseldorf (Hg.): *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*, Bielefeld: transcript 2020; Kevin Smets, Koen Leurs, Myria Georgiou, Saskia Witteborn, Radhika Gajjala (Hg.): *The SAGE Handbook of Media and Migration*, London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore: Sage 2020; Barbara Eder: *Alienation. Migration in Graphic Novels*, Berlin: Ch. A. Bachmann 2021. Diese Auswahl – zudem auf Monografien und thematische Zeitschriftenausgaben begrenzt – ist sicherlich unvollständig, auch für den deutsch- und englischsprachigen Raum.

31 Siehe dazu Nanna Heidenreich: „Do you think I could borrow some of your refugees? Art, Activism, Migration/, Kann ich mir mal deine Flüchtlinge ausleihen? Kunst, Aktivismus, Migration“, in: Anna Jehle, Artists Unlimited, Paul Buckermann (Hg.): *Kinship in Solitude. Perspectives on Notions of Solidarity*, Hamburg: adocs 2017, (dt./engl.), S. 24–60.



Abb. 1 Europawahlkampagne der Grünen 2014.

auf das Modell von Repräsentation, Rechten und Sichtbarkeit rekurriert,³² das einen wesentlichen Anteil an der Vorstellung von Kunst als politisch und gesellschaftlich wirksam hat: Kunst und Kultur machen Migration sichtbar und erzeugen damit Anerkennung. Die Abwendung von der zuvor ebenfalls nicht unproblematischen Akteur*innenposition, die nur zu oft eine paternalistische Situation bedienen sollte,³³ muss aber auch noch wei-

32 Siehe Dimitris Papadopoulos, Vassilis Tsianos: „Die Autonomie der Migration. Die Tiere der undokumentierten Mobilität“, in: *translate*, 15.09.2008, aus dem Englischen übersetzt von Birgit Mennel und Stefan Nowotny. Weiterentwickelt hat Vassilis Tsianos diese Fragen zusammen mit Dimitris Parsanoglu und Nicos Trimikliniotis in: *Mobile Commons, Migrant Digitalities and the Right to the City*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2015.

33 Siehe dazu die Analysen der Geflüchteten aus Ungarn, die 1956 nach Österreich kamen. Erstaunlich die kritische Analyse des Paternalismus der Willkommenskultur, die die Psychiater und Psychoanalytiker Hans Hoff, Harald Leupold-Löwenthal und Hans Strotzka in einem Artikel von 1957 formuliert haben. Siehe dazu: Lukas Wieselberg: „Flüchtling. Vom Beruf zur Diagnose“, *science.ORF.at*, 19.05.2017. Siehe dazu auch Olivera Stajić: „Ungarn 1956: Von armen Flüchtlingen zu ‚Parasiten des Wohlstands‘“, in: *Der Standard* vom 10.09.2015; sowie Béla Rásky: „Flüchtlinge ha-

ter gedacht werden und zwar hinsichtlich der Sphäre des Rechts. Ich sehe diese Abwendung daher auch in der zunehmenden Kriminalisierung von Solidarität und humanitären Interventionen ausgedrückt,³⁴ wie die eigentlich verpflichtende Seenotrettung oder die Aushöhlung der Vorgaben der Genfer Konvention.³⁵ Dazu zählen die Normalisierung von illegalen Pushback-Operationen, die Repressionen gegenüber NGOs, die Seenotrettung praktizieren, die auch durch die Ermittlungen gegen Frontex-Chef Fabrice Leggeri und dessen gezielte Vertuschung von Menschenrechtsverstößen an den Grenzen der EU nicht unterbunden werden. Im Gegenteil, der Bericht der EU-Prüfgruppe verleitete Leggeri zu twittern, „dass es keine Beweise gibt, dass die Agentur in Menschenrechtsverstöße involviert ist.“³⁶ Auch

ben auch Pflichten. ‘Österreich und die Ungarnflüchtlinge 1956’, Vortrag im Rahmen einer Konferenz der Außenstelle Budapest des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts am 12. Oktober 1998, ‘Österreich – Ungarn? Und gegen wen?’. Siehe Martina Tazzioli: ‘Crimes of Solidarity. Migration and Containment Through Rescue’, in: *Radical Philosophy*, 2/1 2018, S. 4–10.

34 Die Beschwörung der Genfer Konvention als Reaktion auf die Gräueltaten der ersten Jahrhunderthälfte verkennt die eigentliche, wesentlich komplexere Entstehungsgeschichte. Dazu zählt u.a. die Idee einer internationalen Migrationssteuerung mit der das ‘Flüchtlingsproblem’ nach 1945 aus der Welt geschafft werden sollte und die rechtliche Anomalie der Geflüchteten (deren Rechtlosigkeit Hannah Arendt beschreibt – darauf komme ich noch). Angesichts der Realisierung, dass Flucht nach 1945 nicht etwa aufhörte, sondern zu einem wachsenden globalen Phänomen wurde, setzte sich in den USA und zahlreichen Staaten in Europa die Rede von der begrenzten Aufnahmefähigkeit durch, was sich an den Einschränkungen in der Definition von Flucht, Flüchtling und Asyl(recht) in der Konvention ablesen lässt und daran, dass die Souveränität von Staaten nicht angetastet wurde. Die Genfer Konvention, so Jakob Schönhagen, ‘definierte Personen als Flüchtling, die vor dem 1. Januar 1951 und ‘aus begründeter Furcht’ vor rassistischer, religiöser oder politischer Verfolgung aus ihrem Heimatland geflohen waren. Diese Flüchtlinge erhielten soziale und wirtschaftliche Rechte, fortan durften Staaten sie nicht mehr in ihre Flüchtländer zurückschicken. Damit aber gewährte die Konvention kein Recht auf Asyl und keine Einreiserechte für Individuen, sondern normierte das Recht im Asyl, nicht auf Asyl. Vor allem aber konnten die Unterzeichnerstaaten bei der Ratifizierung die Definition des Flüchtlings einschränken und wählen, sie auf Europa zu limitieren. Die New York Times kommentierte: ‘Was als Konvention für die gesamte Welt begonnen hatte, endete als Konvention für Europa.’ (Jakob Schönhagen: ‘Ambivalentes Recht. Zur Geschichte der Genfer Flüchtlingskonvention’, in: *Geschichte der Gegenwart*, 11.07.2021; zuletzt aufgerufen am 28.07.2021.) Zwar wurden im New York Protocol von 1967 die geographischen und zeitlichen Beschränkungen der Konvention aufgehoben, aber ‘[w]enn heute vom Scheitern der Flüchtlingspolitik gesprochen wird, missversteht das die historischen Entwicklungen und romantisiert eine Vergangenheit, die es so nie gab’, so Schönhagen (ebd.). Aktuell lässt sich das Recht *im* nicht *auf* Asyl im EGMR Urteil N. D. & N. T. vom 13.02.2021 ablesen (siehe dazu auch Anm. 42). Kurz: die Genfer Konvention stellte und stellt keine völkerrechtliche Innovation dar – auch deshalb ist sie nicht nur heute so einfach auszuhebeln. In Schönhagens deutlichen Worten trifft das Bild des ‘Scheiterns’ der Genfer Flüchtlingskonvention kaum zu. ‘Vielmehr sollte man fragen, ob eine Konvention, deren Gründung so zurückhaltende Ziele im Blick hatte und die anschließend immer wieder gezielt unterminiert wurde, überhaupt scheitern konnte.’ (Ebd.) Das *Netzwerk Fluchtforschung* hat anlässlich des 70. Jubiläums der GFK verschiedene Beiträge auf dem *FluchtforschungsBlog* publiziert.

36 Zitiert in: Giorgos Christides, Steffen Lüdke, Maximilian Popp: ‘Europas Grenzen sind ein rechtsfreier Raum’, in: *Spiegel Online*, 17.07.2021. Zum Rücktritt Leggeris im April 2022 siehe Bernd Kasperek: ‘Jetzt um so mehr: Ein doppeltes NEIN am 15.

die Entscheidung des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte, das sogenannte *N. D. & N. T. Urteil* vom 13.02.2021,³⁷ Push-backs oder Kollektivausweisungen trotz Refoulementverbots bei ‚illegalem‘ Grenzübertritt für rechtens zu erklären, verweist auf die zunehmende Qualifizierung des Rechts für solche, die, mit Hannah Arendts berühmten Worten, das „Recht auf Rechte“³⁸ haben, und solche, die illegalisiert sind, d.h. im Wortsinn vom Recht ausgeschlossen werden (die mit Arendt ihrer juristischen Person beraubt wurden).³⁹ Wie W. J. T. Mitchell in seiner Verknüpfung von Rechtstheorie, Migration und Ikonologie argumentiert, ist das Verhältnis von Gesetz (*law*) und Migration vorwiegend ein negatives.⁴⁰ Ein Zusammenhang, den er auch für Bilder konstatiert: Das erste Gesetz, das sich auf Bilder bezog, war ein Verbot. Ein Verbot, das wiederum konstitutiv für liberale Rechtsvorstellungen ist: Das Gesetz ist blind – und vor dem Gesetz sind alle gleich. Nun sind aber weder alle vor dem Gesetz gleich und worauf sich das Auge des Gesetzes richtet – wer polizeilich erfasst wird – und wo ‚ein Auge zugeedrückt wird‘, wird unter anderem an den Grenzen des Nationalstaats (Arendt), durch die Politik von Exklusion/(partieller) Inklusion⁴¹ und durch die Logiken des Rassismus u.a. durch *racial profiling* festgelegt. Das Recht wird in Abschiebegefängnissen (Schubhaft, Abschiebungshaft, *detention centers* ...) de facto suspendiert und durch bürokratische Maßnahmen – sogenanntes Verfahrensrecht – in die Schranken gewiesen. Nicht das Recht auf Asyl, oder die sogenannten Menschenrechte zählen, sondern prozedurales Recht, das von Grenzpolizei und von Agenturmitarbeiter*innen umgesetzt und ausgeübt wird. Frontex, die Grenzschutzagentur, ist die größte der zahlreichen Agenturen der EU.⁴² Entrechtung durch das Recht

Mai, für alle, die abstimmen dürfen und jene, die dürfen sollten“, in: *transversal*, Mai 2022. Siehe auch seine bemerkenswerte Studie zu Frontex; ders.: *Europa als Grenze. Eine Ethnographie der Grenzschutz-Agentur Frontex*, Bielefeld: transcript 2021.

37 Zur Rechtssache *N. D. und N. T. gegen Spanien* siehe das Urteil des EGMR.

38 Hannah Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, in: dies.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Band 2: Imperialismus*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1975, S. 220–268, hier S. 263.

39 Siehe dazu Bettine Menke: „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, Symptome der Menschenrechte“, vermutlich 2019. Auf der Verlagsseite ist das Erscheinen des Bandes aktuell mit Oktober 2022 angekündigt; verfügbar als .pdf auf der Webseite der Autorin bei der Universität Erfurt, wo der Text unter Vorabveröffentlichungen eingestellt ist; ich zitiere aus dem .pdf von Menke, hier S. 17ff.

40 W. J. T. Mitchell: „Migration, Law, and the Image: Beyond the Veil of Ignorance“, in: Saloni Mathur (Hg.): *The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora*, New Haven/London: Yale UP 2011, S. 59–77, hier S. 59.

41 Ilker Ataç, Sieglinde Rosenberger: „Inklusion/Exklusion – ein relationales Konzept der Migrationsforschung“, in: dies. (Hg.): *Politik der Inklusion und Exklusion*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 35–52.

42 Siehe die Replik von Daniel Thym, Professor für Öffentliches Recht, Europa- und Völkerrecht an der Universität Konstanz auf die Erklärung von RA Matthias Lehnert, dass „Pushbacks illegal sind – und zwar immer“. (So der Titel seines Beitrags im *Verfassungsblog* vom 13.05.2021). Beide beziehen sich in ihren Beiträgen zum *Verfassungsblog* auf die 2021-Entscheidung des EGMR. Während Lehnert Grundrechte geltend macht, es für ihn also um die Frage geht, wie menschenrechtliche Vorgaben in die Praxis umgesetzt werden, argumentiert Thym (verfahrens-)rechtspraktisch

ist konstitutiv für die Illegalisierung von Migration – „they are subject to the law and excluded from it“⁴³ – und es ist sicherlich nicht zufällig, dass Ausbürgerungen (im Englischen aussagekräftig *denaturalizations*) heute wenn nicht gängige Praxis, dann doch breit diskursfähig geworden sind, insbesondere im Kontext des sogenannten Kampfes gegen den Terror. In Deutschland ist Ausbürgerung aufgrund des Einsatzes dieses ‚Rechtsmittels‘ als massenmordtaugliche Praxis im Nationalsozialismus eigentlich in Art. 16 Abs. 1 S. 1 des Grundgesetzes verboten, aber die regierungspolitische Aktivierung von Sanktionierungen doppelter Staatsbürgerschaft haben seit Beginn der 2000er Jahre in zahlreichen Fällen zum Verlust des deutschen Passes geführt.⁴⁴

Vassilis Tsianos und Dimitris Papadopoulos führen in ihrer Auseinandersetzung mit der seit den 1990er Jahren zunehmenden Illegalisierung von Migration den Begriff des Doppel-R-Prinzips ein:

Das Doppel-R-Prinzip organisiert nicht nur das national-territoriale Korpus, sondern kennzeichnet in erster Linie die Beziehung zu außerhalb seiner verorteten Staaten und deren Bevölkerung. Auf diese Weise bestimmt das Doppel-R-Axiom zugleich die Matrix von positiven Rechten und Repräsentation innerhalb des nationalen Territoriums und die Nichtexistenz von Rechten und symbolischer Präsenz jenseits seiner Grenzen.⁴⁵

Sie verbinden dies mit Fragen nach den Formen der Darstellung und den Formen politischer Organisation, und betrachten Migration als Politik des Werdens und als „paradigmatische Antriebskraft einer neuen postliberalen Souveränität“,⁴⁶ die eben jene liberalen Setzungen unterlaufen, die Mitchell als kritischen Nexus von Recht, Bild und Migration ansieht.

und stellt v.a. auf die Asylverfahrensrichtlinie, den Schengener Grenzkodex sowie der Seeeußengrenzkontrollverordnung ab, die für ihn „bisher viel zu wenig beachtet wurden.“ (Daniel Thym: „Menschenrechtliche Grenzen für Pushbacks – und der weitergehende Schutz nach EU-Sekundärrecht“, 17.05.2021). Uneins sind sich Lehnert und Thym also in der Frage, ob das Refoulement-Verbot ein Verfahrenszugangsrecht bedeutet. Der entscheidende Unterschied ist jedoch ein anderer: Thym spricht von „abgestuften Standards“ (ebd.) und Lehnert von einer „Frage politischen Willens“ (siehe sein Kommentar bei Lehnert, ebd.)

43 W. J. T. Mitchell: „Migration, Law, and the Image“, S. 65.

44 1998/99 lancierte die Union (CDU/CSU) eine Kampagne gegen die Bestrebungen der damals rot-grünen Bundesregierung, das deutsche Staatsbürgerschaftsrecht zu reformieren und hetzte gezielt gegen doppelte Staatsangehörigkeit. Nach § 25 Abs. 1 Staatsangehörigkeitsgesetz (StAG) verliert seit dem 1. Januar 2000 ein in Deutschland lebender deutscher Staatsangehöriger automatisch die deutsche Staatsangehörigkeit immer dann, wenn der oder die Eingebürgerte eine ausländische Staatsangehörigkeit freiwillig oder auf Antrag annimmt und keine Beibehaltungsgenehmigung vorliegt. Vom Verlust der doppelten Staatsbürgerschaft waren vor allen Dingen türkische Deutsche betroffen.

45 Dimitris Papadopoulos, Vassilis Tsianos: „Die Autonomie der Migration“.

46 Dimitris Papadopoulos, Vassilis Tsianos: „Die Autonomie der Migration“.



Abb. 2 MIT DEM ZWEITEN SIEHT MAN BESSER. ÇİFT PASSAPORT, MINDESTENS! Kanak-Attak-Kampagne 2005

Die Setzungen des Rechts sind, wie Arendt so eindrücklich in ihrer Kritik der Menschenrechte beziehungsweise ihrer Analyse der Aporien ausgeführt hat, keine universellen Gegebenheiten, vielmehr ist im Kontext des Nationalstaatsystems der Zugang zum Recht an die Zugehörigkeit zu einer Nation gebunden: „Staatsbürgerschaft und nationale Zugehörigkeit [sind] nicht zu trennen“ und „nur die nationale Abstammung“ kann „den Gesetzesschutz“ wirklich garantieren.⁴⁷ Auch suprastaatliche Konstrukte wie die EU haben weder das Ordnungsprinzip des Nationalstaats ersetzt – auch deshalb ist die Krise, die die Flucht- und Migrationsbewegungen seit 2015 ausgelöst haben, eine der EU –, noch haben sie zu keiner zunehmenden Inrechtsetzung von Migrant*innen geführt. Wie Bettine Menke ausführt, erweist sich Arendts Diagnose als

47 Hannah Arendt, „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 231. Nicht unerwähnt bleiben soll hier die kritische Auseinandersetzung Iris Därmanns mit Arendts problematischer Einnahme der Täterperspektive im Kapitel „Rasse und Bürokratie“ in *Elemente und Ursprünge Totaler Herrschaft*, in dem auch das zitierte Kapitel zum Nationalstaat und den Menschenrechten erschienen ist und in dem Arendt sich mit Kolonialismus befasst. Siehe dazu: Iris Därmann im Gespräch mit René Aguigah: „Rassismus bei Hannah Arendt. Blind für den Widerstand der Kolonisierten“, Beitrag zu *Sein und Streit, Deutschlandfunk Kultur* vom 22.11.2020.

anhaltend und (anders als einige vorhalten) bis in die aktuellsten Entwicklungen zutreffend, denn bisher und fortwährend basieren (was sich gegenwärtig mit erneuter Virulenz äußert) alle internationalen und europäischen Verbünde wie auch alle Vereinbarungen wie etwa die Genfer Flüchtlingskonvention auf dem Nationalstaatsprinzip und dem nationalen Staatsbürgerschaftsrecht.⁴⁸

Das Internierungslager, das hier stellvertretend für alle aktuellen und seit Jahrzehnten bestehenden Formen von *camps* und Lagern, wie Abschiebehaft, Flüchtlingslager, Hotspots, Anker- und Aufnahmezentren steht, ist, so Arendt, zum praktischen Ersatz für das mangelnde nationale Territorium und zur auf Dauer gestellten Routinelösung geworden: „die einzige patria, die die Welt dem Apatriden anzubieten hat.“⁴⁹ Ein auf Dauer gestellter Zwischenraum, den Cornelia Vismann als „undefinierten und außer- und vorrechtlichen Bereich der Politik“ beschreibt.⁵⁰ Ein Bereich, der besonders an der Grenze realisiert wird. In der Folge der faktischen Abschaffung des Asylrechts in Deutschland 1993 stellten die Abgeordnete Ulla Jelpke und die Gruppe der PDS 1996 eine kleine Anfrage zu den auch damals schon zahlreichen toten Flüchtlingen an den Grenzen der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1995.⁵¹ Auf die Frage, wie viele der Toten als Flüchtlinge angesehen wurden, lautete die Antwort:

Die Flüchtlingseigenschaft im rechtlichen Sinne liegt nur bei Personen vor, die die Voraussetzungen der Genfer Flüchtlingskonvention erfüllen, was in der Regel erst in einem Prüfungsverfahren – in der Bundesrepublik Deutschland durch das Bundesamt für die Anerkennung ausländischer Flüchtlinge – festzustellen ist.⁵²

Was also ist jemand, der flüchtet, bevor er in ein Verfahren eintritt? Das *N. D. & N. T. Urteil* des EGMR bestätigt Vismanns Lesart von Arendt, auf die sich wiederum Menke bezieht: „Offenbar nicht einmal ein Mensch der Menschenrechte.“⁵³

Für ihre Analyse von Menschenrechten und Flucht nimmt Menke die theatralen Aufführungen von Asylverhandlungen in den Blick, „denn das Theater gibt der Konstitution von Redesubjekten Raum, die ihren

48 Bettine Menke: „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, Symptome der Menschenrechte“, S. 2f.

49 Hannah Arendt, „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, S. 245.

50 Vismann, zitiert in Bettine Menke: „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, Symptome der Menschenrechte“, S. 26f.

51 Siehe dazu die Antwort der Bundesregierung BT 13/4431, 23.04.1996. Die Anfrage bezog sich vor allen Dingen auf die Grenze zu Polen und zur Tschechischen Republik. BT 13/4431, S. 2.

52 Vismann zitiert in Bettine Menke: „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, Symptome der Menschenrechte“, S. 26.

Anspruch zur Geltung bringen (wollen).“⁵⁴ Sie befasst sich mit Elfriede Jelineks Neuschrift von Aischylos Hiketiden, *DIE SCHUTZBEFOHLENE* (2012/3) in Verbindung mit Vismanns Analyse von Menschenrechten als Instanzen des Sprechens und als Sache der Politik.⁵⁵ Menschenrechte wurden, so Vismann, erstmalig *deklariert*. Eine Deklaration wie die der Menschenrechte von 1789 bezeichnet im französischen Staatsrecht des 18. Jahrhunderts „die rechtswirksame Interpretation eines bestehenden Rechts durch förmlichen Akt des Justizministers“. ⁵⁶ Eine Deklaration „ist demnach ein sich selbst überschreibender und überschreitender Text, ein Auslegungsakt, der neues Recht setzt und damit ausdrücklich das tut, was implizit permanent geschieht: die Transformation des bestehenden Rechts durch die jeweilige richterliche Interpretationspraxis.“⁵⁷ Menschenrechte geben somit ein Recht zur permanenten Erklärung. Menschenrechte sind zwar, wie Arendts Kritik ja pointiert vorführt, „überhaupt keine Rechte“, sondern „der durchgestrichene Text oder die andere Seite der Rechte“, ⁵⁸ aber als solche verbürgen sie für Vismann „eine Praxis des Redens jenseits des Rechts“, ⁵⁹ sie setzen „eine rhetorische Praxis in Gang“, ein „diskursgenerierendes Projek[t]“, ⁶⁰ das zumindest ermöglicht, die Gewalt des Rechts sichtbar zu machen. ⁶¹ Vismann endet ihren Text zwar explizit mit einer Kritik der Funktionalisierung von Menschenrechten als bequemer Legitimationsfigur und als interessenpolitischer Einsatz westlicher Länder, für die die Berufung auf Humanität ein Dispositiv geworden ist, „um weltpolitische Vorgänge in Form von rechtlichen Akten zu fassen“. ⁶² Und in der Tat ist der Humanitarismus zu einer jener Figuren geworden, mit der die Entrechtung von Migration und ihre Illegalisierung weiter vorangetrieben wird. ⁶³ Was Vismann jedoch deutlich macht ist, dass Menschenrechte ein

54 Bettine Menke, „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, Symptome der Menschenrechte“, S. 22.

55 Cornelia Vismann: „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, in: Christoph Menke, Francesca Raimondi (Hg.): *Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, S. 161–185.

56 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 164.

57 Ebd. Siehe dazu auch Gilles Deleuze zur Schaffung von Recht durch Rechtssprechung, zitiert und aus dem Französischen übersetzt von Brigitta Kuster, Vassilis S. Tsianos: „Erase them! Eurodac und die digitale Deportabilität“, in: *transversal*, 1 2013.

58 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 167.

59 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 168.

60 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 171.

61 Siehe Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 183.

62 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 185.

63 Siehe u.a. das Interview mit Jens Adam und Valeria Hänsel: „After Humanitarian Reason? Formations of Violence, Modes of Rule and Cosmopolitical Struggles at the ‚European Margins‘“, in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 6/1 2021. Adam und Hänsel zitieren darin u.a. Didier Fassin, der im Humanitarismus stets sowohl *compassion* als auch *repression* erkennt, sie konstatieren heute jedoch eine Übernahme der repressiven Anteile. Aber auch Fassin, so die beiden, schreibt 2016 von der Verschiebung von Recht zum Gunst erweisen (*right to favour*) (vgl. ebd.). Humanitarismus dient, so ihre Diagnose, heute zunehmend der Durchsetzung von Einsperrung und Ausschluss, zur Humanitarisierung der Grenze (gerade in

Diskursraum sind – und dieser Diskursraum wird, hier schließe ich mich Matthias Lehnerts Kommentar zum EGMR-Urteil an, politisch bestimmt. Rechte, auch deren Fehlen oder deren Vorenthaltung, sind Sache des politischen Willens. Der ‚undefinierte und außer- und vorrechtliche Bereich der Politik‘, von dem Vismann mit Bezug auf die Grauzone des Rechts, in der sich Geflüchtete befinden, spricht, verweist nicht nur auf Ausschluss, sondern auch auf einen möglichen Aushandlungsraum: den des Politischen.⁶⁴ Was wiederum mit der schon seit Jahrzehnten von der kritischen Migrationsforschung postulierten Blickverschiebung auf Migration korrespondiert. Migration ist nicht als ökonomischer oder quantifizierbarer Faktor, als Problem, Krise, oder als Ausnahme vom Normalzustand, sondern als soziale Bewegung zu verstehen,⁶⁵ mit Papadopoulos / Tsianos als eine ‚Politik des Werdens‘, die für das „Ende der Politik der Repräsentation“ steht.⁶⁶ Wie ich mehrfach argumentiert habe, fordert Migration Repräsentation heraus, was immer meint, Darstellung, Vorstellung und die Strukturen und Formen des Politischen.⁶⁷ Die politische Bestimmung des

Verbindung mit der Rede von Menschenrechten). Siehe auch Matthias Schmidt: „Zwischen Moral und Skandal. Humanitarismus und Menschenrechte in der Migrations- und Grenzpolitik Marokkos“, in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 1/1 2015; und Sabine Hess: „Die humanitäre Grenze: Zur Funktionslogik humanitaristischer Praktiken zwischen Stabilisierung und Subversion/Transgression“, Vortrag gehalten auf der Fachtagung „Dimensionen des Politischen“, Graz 25.–28. Mai 2016. Sabine Hess widerspricht Didier Fassin (und Miriam Ticktin), die im Feld der Grenz- und Migrationsforschung mit ihren Arbeiten zu Humanitarismus sehr viel rezipiert wurden u.a. in deren Analyse des Humanitarismus als Stillstellung von Politik. Humanitarismus muss, so ihr Einwand, im Plural adressiert werden, es bezeichnet einen „höchst umstrittenen und dynamischen Aushandlungsraum“ (ebd.). Wesentlich für ihre Argumentation ist auch, dass Humanitarismus als Regierungstechnologie (an) der Grenze auch als Reaktion auf die Ereignisse des langen Sommers der Migration zu verstehen ist: Der Verlust der abschreckenden Wirkung des Grenzregimes wurde so als emergency, als „humanitäre Oberkrise“ (ebd.), inszeniert.

64 Nicht zur verwechseln mit den institutionalisierten Formen der Politik, siehe zur Unterscheidung von Politik und dem Politischen Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin: Suhrkamp 2010.

65 „Hilft es uns, Migration als soziale Bewegung zu begreifen? Ich glaube, ja, wenn der Begriff historisch definiert wird. Jedenfalls ist Migration so besser zu verstehen, als wenn sie als ontologische Konstante, als völkische Bewegungsform oder ökonomische Variable aufgefasst wird.“ Eberhard Jungfer: „Migrationen im Sozialen Weltkrieg“, in: Komitee für Grundrechte und Demokratie (Hg.): *Jenseits der Menschenrechte. Die europäische Flüchtlings- und Migrationspolitik*, Münster 2009, S. 16–27, hier zitiert aus dem .pdf, o.S.

66 Dimitris Papadopoulos, Vassilis Tsianos: „Die Autonomie der Migration“.

67 Siehe u.a. Nanna Heidenreich: „Die Perspektive der Migration aufzeichnen/ einnehmen/ ausstellen/ aktivieren“, in: Doris Guth, Alexander Fleischmann (Hg.): *Kunst, Theorie, Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*, Bielefeld: transcript 2015, S. 113–146; dies.: „It's a Migration!“ Queere Zeitlichkeiten, kritische Zählweisen und die bildpolitische Formatierung von Migration“, in: Valerie Hänsch, Johanna Rieß, Ivo Ritzer, Heike Wagner (Hg.): *Medialisierungen Afrikas*, Baden-Baden: Nomos 2018, S. 51–69; dies.: „Die Kunst der Migrationen“, in: Annika McPherson, Barbara Paul, Sylvia Pritsch, Melanie Unseld, Silke Wenk (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 217–230.

Rechts verknüpft daher nicht zufällig, sondern explizit künstlerische Praxis und Migration. Wie Menke und Vismann zeigen: Das Recht wird zur Aufführung gebracht, im Gerichtssaal, aber auch im Theater- und im Ausstellungsraum.

Die beiden französischen Künstler*innen Patrick Bernier und Olive Martin beispielsweise begannen 2007 damit, in öffentlichen Rechtsauslegungsperformances – eine Form der *déclaration* – zumeist im Kunstkontext das Recht auf geistiges Eigentum als Migrationsstrategie und Aufenthaltsrecht zu verhandeln.⁶⁸ Bernier begann 2001 für GASPROM zu arbeiten (Groupement Accueil Service Promotion du Travailleur Immigré), einer Organisation, die für die Rechte von Migrant*innen kämpft und diese berät. Er begann dort als eine Art Ghostwriter Schreiben an Behörden für Migrant*innen zu verfassen. Aus dieser Praxis ging X. C/ PRÉFET DE ..., PLAIDOIRIE POUR UNE JURISPRUDENCE [X and Y v. France: The Case for a Legal Precedent, 2007-ongoing] hervor:

Zwei Anwälte wenden sich an einen imaginären Richter des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte, auf dessen Platz die Zuschauer sitzen. Sie drängen darauf, ein Gerichtsurteil aufzuheben, das vorsieht, die Migrantin X aus Frankreich auszuweisen. Dabei argumentieren sie, dass X Autorin und Trägerin eines immateriellen Kunstwerks ist, das sie in Zusammenarbeit mit dem europäischen Künstler Y geschaffen hat. Die Anwälte argumentieren, dass X folglich durch das Recht auf geistiges Eigentum geschützt ist und nicht ausgewiesen werden kann.⁶⁹

An diese Praxis knüpft auch das *Bureau des Dépôts: Exercice de justice spéculative* an, eine Gruppe von zehn Ko-Autor*innen⁷⁰ mit unterschiedlichem Aufenthaltsstatus, von denen die meisten vor ihrem Aufbruch nach Frankreich zwischen 2016 und 2017 in Guinea in Westafrika gelebt haben. Das *Bureau des Dépôts* verbindet seit 2019 die eigene performative Inrechtsetzung mit der Schaffung von Präzedenz, die über die zehn beteiligten Autor*innen hinauswirkt:

The Bureau, declared an immaterial work, also comprises a series of performances and ongoing research-creation processes that are signed in co-authorship. This includes the performance *Exercices de justice*

68 Siehe Audrey Chans Portrait der beiden Künstler*innen in *Afterall* 03.11.2009.

69 Bernier und Martin waren mit ihrem Projekt Teil von DIE JETZTZEIT DER MONSTER. WHAT COMES AFTER NATIONS?, einer von mir, Rana Dasgupta und Katrin Klingan kuratierten mehrtägigen Veranstaltung im HKW Berlin, 23.–25.03.2017. Hier zitiere ich aus der Beschreibung im Programm.

70 Die Autor*innen sind: Sarah Mekdjian, Pathé Diallo, Mamy Kaba, Marie Moreau, Saâ Raphaël Moundekeno, Ousmane Kouyaté, Mamadou Djouldé Baldé, Ben Bangoura, Aliou Diallo, Laye Diakit. Siehe zur Arbeit des Bureau der Eintrag im *anti-Atlas des frontières*.

spéculative (Exercises in Speculative Justice), through which the Bureau's co-dependence is asserted in the face of deportation orders from France that threaten both the lives of the undocumented members and the work that is the Bureau des Dépôts. Through the strategic use of French laws that protect the integrity of art works, author's rights (droits d'auteur) are mobilised in order to petition for the co-authors' right to remain in France, with the gamble here being that this could potentially be more effective than appealing to rights of asylum or the sanctity of human (non-citizen) life. As such, the Bureau seeks to create (legal) precedence and participate in the processual transformation of law and life. The performance is not simply about migratory violence, but is a speculative work whose 'transformative properties' are used in order to protect the lives of the artists – a work that both points to the limitations of existing (Western) justice and exceeds it, suggesting an alternative conception of justice embodied by the Bureau.⁷¹

Die Verknüpfung von Copyright/Intellectual Property mit Aufenthaltsrecht ist auch insofern signifikant, als Urheberrecht zu den dynamischsten Rechtsbereichen der Gegenwart zählt und auch Aufenthalt, Staatsbürger*innenschaft, Grenzüberschreitung, Migration werden nicht nur diskursiv, sondern auch juridisch anhaltend und global lautstark verhandelt. Was beiden darüber hinaus gemein ist, ist dass deren jeweiliger Kampf gegen vermeintliche Illegalität allererst darin hervorgebracht wird sowie die Kriminalisierung von ubiquitären Praktiken (Ramon Lobato bezeichnet piracy als „thoroughly mainstream practice, common in every nation“).⁷² Eine weitere Schnittstelle besteht in der Verhandlung dessen, wer oder was ein Rechtssubjekt ist (wer vom Recht anerkannt wird, wessen Rechte anerkannt werden). In beiden Diskurs- und Rechtsfeldern geht es letztlich darum, was es heißt, eine Person im kapitalistischen Weltsystem zu sein.⁷³ Wer zählt, wer wird gezählt?

Arendt fokussiert in ihrer Kritik der Menschenrechte und des Nationalstaats insbesondere auf den Ersten Weltkrieg und dessen Folgen. Im Zuge dieses Kriegs, der zerfallenden Imperien und der Durchsetzung des Nationalstaatensystems, in dem Bevölkerung und Territorium aneinander gebunden werden, setzte sich weltweit das moderne Pass-System durch, eine Einführung, die wie Brigitta Kuster ausführt, der Grenzkontrolle und der Regulierung von Mobilität diene, aber eben auch der „Unveränderbar-

71 Shela Sheikh, Olivier Marboeuf: „Speculative Justice as Decolonial Intervention. The Aesthetics and Politics of the Bureau des Dépôts“, in: *estetica. studi e ricerche*, 11 1/2021, S. 63–112, hier S. 63.

72 Ramon Lobato: „The Paradoxes of Piracy“, in: Lars Eckstein, Anja Schwarz (Hg.): *Postcolonial Piracy. Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London: Bloomsbury Academic 2014, S. 121–134, hier S. 121f.

73 „to be a person within the capitalist world system“, Lars Eckstein: „Postcolonial Piracy“, Universität Potsdam 2017, online publiziert im *Institutional Repository of the University of Potsdam*, S. 2.

keit ihrer Spuren über die Mobilisierung ihrer Identität“. ⁷⁴ Kuster bezieht sich hier auf die Forschung des Historikers und Soziologen John Torpey zur Erfindung des Passes, der den legendären Autor B. Traven und seinen Roman *Das Totenschiff* als „screed against passports and other documentary requirements for ordinary travelers“ ⁷⁵ beschrieben hat. *Das Totenschiff* war B. Travens erster Roman und erschien auf deutsch 1926 bei der Büchergilde Gutenberg. Er zählt zu den meist gelesenen Autor*innen des 20. Jahrhunderts und seine Texte, die häufig eine dezidierte Kapitalismuskritik enthielten und sich mit indigenen Kämpfen in Mexiko befassten, wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt, wozu u. a. der Roman, *Der Schatz der Sierra Madre* gehörte, der 1948 von John Huston verfilmt und mit einem Academy Award ausgezeichnet wurde. ⁷⁶ Bis heute ist die Identität B. Travens nicht wirklich geklärt, wobei es zahlreiche Vermutungen und ebenso viele Publikationen zu dieser Frage gibt. Sicher ist, dass er 1969 in Mexiko gestorben ist und vermutet wird, dass er in Deutschland in Schwiebus, dem heutigen Świebodzin in Polen als Otto Feige geboren wurde und dass er mit dem Anarchisten und Theaterschauspieler Ret Marut identisch sein soll. B. Traven verweigerte auch den Herausgeber*innen seiner Bücher seine Identifizierbarkeit und ließ sich von Agent*innen u. a. Esperanza López Mateos vertreten, die seine Bücher auch ins Spanische übersetzt hat. In den 1930er Jahren übertrug er seine Rechte auch zeitweise an die Exilfiliale der Büchergilde Gutenberg in Zürich. Diese Nichtidentifizierbarkeit war für ihn auch programmatisch. In *Das Totenschiff* geht es um Seeleute ohne Papiere, um deren Ausbeutung und den (ökonomischen und politischen) Zusammenhang von Pass und Passage. Der seiner Seemannskarte verlustig gegangene vornamenslose Ich-Erzähler, ein Seemann aus New Orleans, kommentiert eine Überprüfung seiner (fehlenden) Papiere durch die niederländische Polizei wie folgt:

Die Seemannskarte scheint der Mittelpunkt des Universums zu sein. Ich bin sicher, der Krieg ist nur geführt worden, damit man in jedem Lande nach seiner Seemannskarte oder nach seinem Paß gefragt werden kann. Vor dem Kriege fragte niemand nach der Seemannskarte oder nach dem Paß, und die Menschen waren recht glücklich. Aber Kriege, die für die Freiheit, für die Unabhängigkeit und für die Demokratie geführt werden, sind immer verdächtig. Verdächtig seit jenem Tage, wo die Preußen ihre Freiheitskriege gegen Napoleon führten. Wenn Freiheitskriege gewonnen werden, dann sind die Menschen nach dem Kriege alle Freiheit los, weil der Krieg die Freiheit gewonnen hat. ⁷⁷

74 Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 40.

75 Torpey zitiert in Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 35, Anm. 25.

76 Auch *DAS TOTENSCHIFF* kam 1959 in die (deutschen) Kinos, verfilmt von Georg Tressler, mit Mario Adorf, Horst Buchholz und Elke Sommer.

77 B. Traven: *Das Totenschiff*, Hamburg: Rowohlt ³⁹ 2006, S. 29.

Nach Kuster führte die Durchsetzung des Pass-Systems und der Passfotografie im Ersten Weltkrieg auch zu einer neuen Art des Sehens an der Grenze.⁷⁸ Die Institutionen der Grenze fungieren dabei nicht nur als Identifikationsapparate, sondern auch als Vervielfältigungsmaschinen: „Durch Standardmaße geschleust lassen sich aus Migrant*innen mehr oder weniger machen, sie sind ebenso teilbar wie zu vervielfachen, so die Fantasie sowohl von Immigrations- als auch von Emigrationsbehörden.“⁷⁹ Die/Der Migrant*in als Kopie ist nicht der einzige materielle, politische wie metaphorische Resonanzraum, der sich zwischen Migration und Piraterie aufbaut. So finden sich in der Rede von Urheberrechtsverletzungen Verweise aufs Schmuggeln, dem illegalen Grenzübertritt und illegalisierte Medienpraktiken werden mit migrantischen Märkten und migrantischen Medienpraktiken korreliert.

Der lange Sommer der Migration wurde auch zu einer Abmahnwelle. Medien berichteten 2016 von zahlreichen Fällen, in denen Geflüchtete ins Visier von Massenabmahnungen durch auf solche Fälle ‚spezialisierte‘ Anwaltskanzleien gerieten und mit horrenden Abmahnsummen konfrontiert waren (Illegalisierung ist stets ein *for profit*-Unterfangen).⁸⁰ Dies ist umso interessanter als, wie Lobato ausführt, Copyright/ Intellectual Property eben kein universelles Recht (und keine universelle Rechtspraxis ist) und es zahlreiche Praktiken gibt, die wie (Medien-)Piraterie erscheinen mögen aber eben keine sind.⁸¹ Und wie Niklas Liebetrau von der Humboldt Law Clinic Internetrecht auf *iRIGHTS info* formuliert: „Die Rechtslage oder die Rechtsdurchsetzung ist in den Herkunftsländern der Geflüchteten oft eine gänzlich andere als in Deutschland.“⁸² Dass auch in Deutschland unterschiedliche Praktiken des Medienrechts existieren und in Internetforen ‚lokale‘ Übereinkünfte zu Copyright und IP existieren, ebenso wie Vorstellungen von Un-/Rechtmäßigkeit nicht mit dem Wissen um mögliche Sanktionen identisch sind und zudem die Ahndung von Urheberrechtsverstößen ungleich verteilt ist (bzw. sich an existierenden Ungleichheiten – insbesondere Klasse – orientiert), sollte dabei ebenfalls nicht aus den Augen verloren werden. Ein weiterer Teil des Re-

78 Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 39.

79 Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 33.

80 Siehe dazu u.a.: Holger Bleich: „Unwissenheit schützt nicht. Massenabmahner nehmen Flüchtlinge ins Visier“, in: *c't*, 6/2016, S. 60, online verfügbar auf Deutsch, Englisch und Arabisch. Trotz meiner dezidierten Kritik an den Profitmaschinen der IP-Industrie möchte ich hier auf Lawrence Liang verweisen, der sehr deutlich ausführt, dass liberale Copyleft-Unterscheidungen von guter und schlechter Piraterie entlang der Trennlinie des Profits (die schlechte Medienpiraterie ist bei Lawrence Lessig v.a. die ‚asiatische‘) in rassistische und (neo-)koloniale Logiken investiert sind. Siehe Lawrence Liang: „Beyond Representation: The Figure of the Pirate“, in: Lars Eckstein, Anja Schwarz (Hg.): *Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London: Bloomsbury Academic 2014, S. 49–78.

81 Siehe Ramon Lobato: „The Paradoxes of Piracy“, S. 127f.

82 Niklas Liebetrau: „Massenabmahnungen treffen auch Geflüchtete“, Beitrag auf *iRIGHTS info* vom 05.03.2016.

sonanzraums von Migration und Piraterie ist die Figur der/des Pirat*in selbst, die in rechten und rassistischen Diskursen zur Illegalisierung von Migrant*innen auftaucht. So hat der Lega-Parteisekretär und ehemalige italienische Innenminister Matteo Salvini seit 2018 Schiffe von Organisationen wie Sea-Watch und Lifeline als ‚Piratenschiffe‘ bezeichnet, ebenso wie eine Gruppe von Migrant*innen, die im März 2019 vor der Küste Libyens ein Handelsschiff unter ihre Kontrolle gebracht hatte, als ‚Piraten‘.⁸³

Die postkoloniale Kritik am *Piracy*-Diskurs „fundamentally disrupts the categories of debate of property, capitalism, personhood“,⁸⁴ wie Ravi Sundaram formuliert hat und verweist auf den Konflikt zwischen neuen Formen medialer Produktion, Distribution und Rezeption und einer hegemonialen Definition von Eigentum, die als moderner Standard gesetzt wird: „This standard, of course, is not in and of itself universal. It has a distinct local history that is grounded in British utilitarian legal models and German idealist notions of personal authorship.“⁸⁵ Aber auch im Kontext eines europäischen Westens waren diese Standards historisch umkämpft, Kämpfe, die auch heute noch eng verbunden sind mit Klassenfragen und (Markt-)Geografien von Zentrum und Peripherie.⁸⁶ Das Konzept des Copyright ist heute von „modernist ideas of creativity, innovation and progress“⁸⁷ informiert. Interessanterweise gilt dies sowohl für Vertreter*innen restriktiver Maßnahmen als auch für diejenigen, die für eine Ausweitung der *Public Domain* eintreten. Das Konzept der Public Domain basiert jedoch auf liberalen Vorstellungen von Rechtsgleichheit: „The public domain is represented as a space in which everyone can participate as citizens bearing equal rights.“⁸⁸ Genau hier setzt postkoloniale Kritik an, die aufzeigt, dass es sich bei der Kategorie der *citizens*, der Bürger*innen als universelle Träger*innen von Rechten „and the representative capacity of the citizen to participate in the public sphere as an unmarked individual“,⁸⁹ um einen Mythos handelt. Jener Mythos, der auch in der liberalen Anrufung einer vermeintlich nicht rassistischen *color blindness* Ausdruck findet und der die mit Migration verbundene Einschreibung von rassistierter Differenz in den Körper⁹⁰ gerade als Gewalt der Identifizierung (die auch die der Grenze ist) kenntlich macht.⁹¹

83 Siehe u. a. Rachel Frazin: „Italian minister slams migrant ‚piracy‘ after hijacked ship heads for Europe“, in: *The Hill*, Blogbeitrag vom 27.03.2019.

84 Ravi Sundaram: *Pirate Modernity. Delhi's Media Urbanism*, London: Routledge 2009, S. 111.

85 Lars Eckstein: „Postcolonial Piracy“, S. 2.

86 Vgl. ebd.

87 Lawrence Liang: „Beyond Representation“, S. 57.

88 Ebd.

89 Ebd.

90 Siehe: Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 33.

91 Bei W. J. T. Mitchell wird dieser Mythos mit John Rawls' *veil of ignorance* konkretisiert, hinter dem die Prinzipien von Gerechtigkeit ausgewählt werden, siehe W. J. T. Mitchell: „Migration, Law, and the Image“, S. 60.

Postkoloniale Piracy und Migration, insbesondere aus medienwissenschaftlicher Perspektive genauer zusammenzudenken, sehe ich vor allen Dingen als Forschungsdesiderat. Mindestens die hier noch eher kursorisch behaupteten Resonanzen im jeweiligen Zusammenhang von medialen Praktiken, neuen Formen des Politischen und kritischer Inrechtsetzungen wären lohnend weiter zu vertiefen. Die gemeinsame Schnittstelle der Medien informiert jedoch auch dieses Buch, insbesondere da, wo es um die Frage der (digitalen) Kamera/Perspektive geht und um die damit verbundenen digitalen Distributionsnetzwerke. Migration als mediale Praxis zu begreifen ist eine der Voraussetzungen für dieses Buch und wurde auch in zahlreichen Beiträgen bereits als solche verhandelt.⁹² Hier steht nun jedoch die Verknüpfung von Illegalisierung (und die Herstellung digitaler Deportabilität),⁹³ Logistifizierung von Grenze und Migration mit Medien der Erfassung und Aufzeichnung im Fokus meiner Aufmerksamkeit, ebenso wie künstlerische und aktivistische Strategien der Gegenüberwachung und der Reperspektivierung, die auch die Frage nach dem Recht am Bild bzw. nach der Autor*innenschaft beinhalten.

Bilder formen Migration

2005 schreibt Sandro Mezzadra im Katalog des *Projekt Migration*, dass es bei Fragen der Migration metaphorischer Redeweisen bedürfe, da in rein wissenschaftlichen Untersuchungen entlang kanonischer Disziplinen etwas fehlen würde:

Auch noch so meisterliche wissenschaftliche Untersuchungen hinterlassen, sobald sie auf Fragen der Migration zu sprechen kommen, den Eindruck, dass etwas fehlt, dass es da eine Kluft gibt, die sich nur durch anspielungsreiche Worte, durch eine narrative und metaphorische Redeweise überbrücken lässt. Oder eben durch Bilder, die auf vielerlei Arten betrachtet werden können.⁹⁴

- 92 Siehe u.a. Kevin Smets et al.: *The SAGE Handbook*; Steffen Köhn: *Mediating*; Dana Diminescu: „The connected migrant. An epistemological manifesto“, in: *Social Science Information* 47 (4) 2008, S. 565–579; sowie Nanna Heidenreich: „Editorial“, in: dies. (Hg.): *Migration*, S. 5–10.
- 93 Den Begriff der digitalen Deportabilität haben Brigitta Kuster und Vassilis Tsianos geprägt: „Mit diesem Begriff meinen wir die Ausweitung der Risiken der migrantischen Mobilität – Geld, Dauer des Unterwegsseins und manchmal auch das Leben selbst – auf den gesamten von der Schengener Grenze eingefassten Raum und darüber hinaus. Digitale Deportabilität ist das Resultat einer Verflüssigung der europäischen Grenze mit der Folge, dass die Möglichkeit, abgeschoben zu werden im glatten Raum des Datenflusses allgegenwärtig wird. Hier zirkulieren allerdings nicht die MigrantInnen selbst, sondern die ‚verkörperte Identität der Migration‘ als Summe ihrer ‚data doubles‘.“ Brigitta Kuster: Vassilis Tsianos, *Erase them!*.
- 94 Sandro Mezzadra: „Lo sguardo dell’ autonomia/ Der Blick der Autonomie“, in: Kölner Kunstverein et al. (Hg.): *Projekt Migration*, DuMont: Köln 2005, S. 794f., hier S. 794.



Abb. 3 Die Formatierung der Kommentenden

Mezzadra spricht zwar recht typisch aus der Sicht eines vor allen Dingen in den Sozialwissenschaften verorteten Migrationsforschers (er ist Politologe) und ignoriert zudem den Metaphernreichtum der Wissenschaften selbst, aber eigentlich geht es ihm dabei um genau das, was mehr als eine Dekade später im Sammelband *Migration ein Bild geben* als *state of the art* in der Migrationsforschung konstatiert wird: Transdisziplinarität und die Auseinandersetzung mit Visualität sowie die Relevanz von Kunst für eine kritische Auseinandersetzung mit Migration.⁹⁵ Nichtsdestotrotz ist die „metaphorische Redeweise“ hier für mich eine erneute Betrachtung wert. Dazu möchte ich den Begriff der ‚Flut‘ in den Blick nehmen, der ungefähr im selben Zeitraum mit Bezug auf Menschen und auf Bilder popularisiert wurde. Menschen- und Bilderfluten sind in den Wissenschaften, gesellschaftlichen Diskursen, politischen Wahlkämpfen und Medienberichterstattungen seit den 1990ern omnipräsent. In beiden Fällen geht es um ein negatives Surplus, ein Zuviel, das stets mit einem Zuwenig in Verbindung gebracht wird: die Flut, die kommt, um etwas zu nehmen. So schreibt Gottfried Boehm 1995:

Die Bilderfeindlichkeit der Medienindustrie ist ungebrochen, nicht weil sie Bilder verböte, oder verhinderte, im Gegenteil: weil sie eine Bilderflut in Gang setzt, deren Grundtendenz auf Suggestion zielt, auf bildlichen Realität ersatz, zu dessen Kriterien von jeher gehörte, die Grenzen der eigenen Bildlichkeit zu verschleiern.⁹⁶

Boehm ging es allerdings gerade darum das Bild und die von ihm mit ausgerufenen Bildwissenschaften gegen die Medien und Film- und Medienwissenschaft zu verteidigen. Die Problematik der Bilderflut ist für ihn deren In-Bewegung-Sein, also die Distribution und Zirkulation; ein Ansatz, dessen Kulturkonservatismus sich in die Nähe einer Migrationspanik bewegt.⁹⁷ Auch für Jacques Rancière ist die Bilderflut kein Zuviel, sondern

95 Christoph Rass, Melanie Ulz: „Migration ein Bild geben. Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Migration ein Bild geben*, S. 1–8.

96 Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink 2 1995, S. 11–38, hier S. 35.

97 Danke an Nina Franz, Ingo Arend und Vinzenz Hediger und ihre erhellenden Kommentare zu meiner im Juli 2021 auf Facebook gestellten Frage, wer eigentlich die Rede von der Bilderflut in die Welt gesetzt habe. Ingo Arend verdanke ich den Hinweis auf Gottfried Boehm, Nina Franz verwies auf Günther Anders, der sich 1956 in *Die Antiquiertheit des Menschen (Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution)*, München: C. H. Beck 1961 [1956]) unter der Überschrift einer „Ikonomanie“ über eine „hypertrophische Bildproduktion“ besorgt zeigt (S. 57): Der Mensch, eingeschlossen in seine sterbliche Einmaligkeit, reproduziert sich vergleichbar der seriellen Erzeugung industrieller Waren als Kopie und vergewissert sich so seiner Existenz (siehe ebd.). Vinzenz Hediger hat deutlich gemacht, dass die Rede von der Bilderflut in den 1990ern international im Schwange gewesen sei und für verschiedensten wissenspolitische Projekte nützlich gemacht wurde, so auch für Boehms Projekt der Bildwissenschaft in Abgrenzung zur Film- und Medienwissenschaft. Gleichzeitig hat auch Hediger, wie Franz, auf die geschichtlichen Bezüge hinge-

eher ein Zuwenig. Er setzt an dem Vorwurf an, die Flut der Bilder würde abstumpfen: „Diese Meinung ist weit verbreitet, weil sie die traditionelle These bestätigt, dass das Übel der Bilder gerade ihre Anzahl ist.“⁹⁸ Eine Menge, die abstumpft, Bilder, die lediglich konsumiert würden:

Diese Sicht will kritisch sein, doch sie ist in vollkommener Übereinstimmung mit dem System. Denn die herrschenden Medien überschwemmen uns keineswegs mit Bildern, die von Massakern, Deportationen und anderen Schrecken zeugen, die die Gegenwart unseres Planeten ausmachen. Im Gegenteil: sie reduzieren ihre Zahl, sie achten darauf, sie auszuwählen und zu ordnen.⁹⁹

Für Rancière fehlen weiterhin Bilder des Leidens. Mezzadra hat jedoch darauf hingewiesen, dass die Auswahl, wenn es um Flucht und Migration geht, fast ausschließlich auf eben dieses Leiden fokussiert. Statt eine Menschenmenge unter Druck zu zeigen, müssten Bilder gezeigt werden, die Menschen zeigen, die politisch Druck machen: statt Flüchtlingskrise der *March of Hope* beispielsweise. Denn

the image of the crisis—with its affective resonances and its visual instantiations—began to be mobilized against the challenges posed by the ‚summer of migration.‘ Far from responding to those challenges—envisaging a democratization of borders and taking the opportunity for imagining a different Europe as well as different relations between Europe and its multiple outsides—the institutions of the EU and national governments began to work in tandem to reinforce the border regime.¹⁰⁰

Demgegenüber sei es notwendig, „mobile positions“ und „moving media“ zu verbinden um daraus Werkzeuge (Mezzadra schreibt *weapons*) für weitere Kämpfe zu gewinnen.¹⁰¹ Auch deshalb ist die Frage wesentlich: Welche Bilder haben den langen Sommer der Migration begleitet? Welche Auswahl hat stattgefunden (kuratorisch, redaktionell)? Und was haben diese Bilder mit einer Gegenwart der Kriminalisierung von Migration und Solidarität zu tun? Welche Bilder was genau in Bewegung setzen, ist eine der Fragen, die mich in diesem Buch umtreiben.

An dieser Stelle geht es mir jedoch zunächst darum, die Bilder der ‚Menschenflut‘ nicht nur über ihre Quantität, sondern eben über ihre Quali-

wiesen, in der Ontologien des Bildes im Zusammenhang mit technischen Medien der Re/Produktion verhandelt wurden (semiprivate Notizen, N. H.).

98 Jacques Rancière: „Das unerträgliche Bild“, in: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, S. 101–123, hier S. 113f.

99 Jacques Rancière: „Das unerträgliche Bild“, S. 114.

100 Sandro Mezzadra: „Preface“, in: Krista Geneviève Lynes, Tyler Morgenstern, Ian Alan Paul et al. (Hg.): *Moving Images. Mediating Migration as Crisis*, transcript: Bielefeld 2020, S. 11ff.

101 Sandro Mezzadra: „Preface“, S. 13.

tät zu verhandeln. Mit Beginn des langen Sommers der Migration hat sich der Einsatz aquatischer Metaphern extrem verdichtet und die Rede von Flüchtlingsströmen, -wellen und -fluten hat sich in ihrer vermeintlichen Krisenhaftigkeit normalisiert. Das heißt auch in Medienberichten zu Migrationsereignissen, die nicht dem rechten Spektrum zugehören, sind diese Metaphern selbstverständlich geworden, wie die Historikerin Anne Schult in ihrer Analyse der politischen Geschichte aquatischer Metaphern ausführt.¹⁰² Sie verweist dabei auch auf den Einsatz konkreter Bilder, beispielsweise sich durch Landschaften schlängelnde Menschenströme und Boote, die auf Wellen reiten, die diese Metaphern visuell verstärken würden.¹⁰³ Die Rede vom ‚Boot, das voll ist‘ datiert bereits auf 1942, wie Cord Pagenstecher in seiner Analyse von Schlagbildern,¹⁰⁴ politischen Slogans, Pressefotografien und *Spiegel*-Titelbildern in der BRD seit den 1980er Jahren ausführt:

Mit dem – vom Justizminister Eduard von Steiger 1942 geprägten – Selbstbild eines überfüllten kleinen Rettungsboots wies die Schweiz jüdische Flüchtlinge aus Deutschland zurück und überließ sie damit der sicheren Vernichtung. 1967 stieß der engagierte Publizist Alfred Häslar mit dem Buch *Das Boot ist voll* erstmals eine Diskussion über die Schweizer Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg an.¹⁰⁵

Schult konzediert, dass es in den letzten Jahren bereits wichtige Kritik an der Verknüpfung von Migration und Naturkatastrophen gegeben hat, sie fragt jedoch wie Pagenstecher zusätzlich nach der Geschichte der „Metaphernfamilie der Welle, Flut und Überschwemmung“.¹⁰⁶ Dabei stellt sie fest, dass der Fokus auf mediale Diskurse ausblendet, dass diese Metaphern auch in der gängigen Migrationsforschung (das schließt historische Studien mit ein) selbstverständlich gebraucht werden. Anders als rechte Parolen werden in diesem Kontext jedoch zumeist Gesetzmäßigkeiten interpretiert:

Die Wassermetaphorik ist mithin ambivalenter, als es die momentanen politischen Parolen vermuten lassen. So signalisieren Welle und Flut nicht nur *Naturkatastrophen*, sondern, vor allem im wissenschaftlichen Kontext, (Natur-) *Gesetze*. Das Wasser hat dabei die Funktion einer ‚epistemischen Metapher‘, die nicht mittels Analogie einen bereits

102 Anne Schult: „Wellen, Ströme, Fluten. Zur politischen Geschichte aquatischer Metaphern“, in: *Geschichte der Gegenwart*, Blogbeitrag vom 11.04.2021.

103 Ebd.

104 Diesen Begriff Aby Warburgs verwendet Pagenstecher zwar nicht, er scheint mir für seine Arbeit jedoch besonders passend.

105 Cord Pagenstecher: „Das Boot ist voll“ – Schreckensvision des vereinten Deutschland“, in: Netzwerk MiRA (Hg.): *Kritische Migrationsforschung? Da kann ja jedeR kommen*, 2012, S. 123–127, hier S. 125. Signifikant ist auch, dass von Steiger das Bild vom vollen Boot mit humanitären Floskeln rahmte. Er hielt seine Rede auf einem christlichen Blasmusikfest in Hürlikon unter dem Banner „Euer Meister Christus“, siehe der Eintrag auf der Seite von Tourism Watch, 14.12.2002.

106 Anne Schult: „Wellen, Ströme, Fluten“.



Abb. 4 Installation von Ai Weiwei bei der Cinema for Peace Gala, Konzerthaus Berlin 2016

bekannten Gegenstand politisch deutet, sondern diesen als Wissensgegenstand erst generiert, das heißt erkennbar macht.¹⁰⁷

Migration als wellenförmige Regelmäßigkeit wird zwar nicht mehr als dramatische Ausnahme markiert, aber Migrant*innen, so Schult, werden darin entindividualisiert und stereotypisiert. Diese Metapher hat daher nicht nur eine wissensgenerierende, sondern auch eine eminent politische Funktion, wie sie anhand von Einwanderungsstatistiken im frühen 20. Jahrhundert in den USA zeigt, die eng mit rassistischen Logiken verzahnt wurden. Schult erwähnt hier u. a. den Historiker Lothrop Stoddard und sein Buch *The Rising Tide of Color: The Threat Against White World-Supremacy* aus dem Jahr 1920 sowie *The Immigrant Invasion* des Ökonomen und Statistikers Frank Julian Warne von 1913. Insbesondere letzterer Titel deutet auch auf die rassistische Angst vor reproduktivem Druck auf die einheimische Bevölkerung hin, auf die ich im Zusammenhang mit nichtmenschlicher Migration noch zurückkomme.

Aufmerksamkeitsökonomien

Sandro Mezzadra, der 2005 im Rahmen von PROJEKT MIGRATION konstatiert hat, dass Migration mit Émile Durkheim als sozialer Tatbestand (*fait social total*) zu begreifen sei, der erforderlich mache, darüber auch in Bildern nachzudenken, über Bilder zu reflektieren,¹⁰⁸ schreibt in der Einleitung zum Sammelband *Moving Images. Mediating Migration as Crisis* 15 Jahre später, dass die Rede von der Flüchtlingskrise nicht nur tiefgreifende politische Implikationen mit sich führt, sondern auch bestimmte Visualisierungen sowohl voraussetzt als auch hervorbringt. Er nennt sie „image operations“.¹⁰⁹

Auch Mitchell hat seit 2002¹¹⁰ immer wieder einen intrinsischen Zusammenhang von Bildern und Migration postuliert: „Migration is not merely content to be represented through images, but is a constitutive fea-

107 Ebd.

108 Sandro Mezzadra: „Lo sguardo dell'autonomia/ Der Blick der Autonomie“, S. 794.

109 Sandro Mezzadra: „Preface“, S. 11. Er bezieht sich hier jedoch nicht auf medienwissenschaftliche und kunsttheoretische Arbeiten zum Bildhandeln (wie beispielsweise Tom Holert: *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, München: Oktagon 2000, sowie ders.: *Regieren im Bildraum*, Berlin: b_books 2008), oder auch auf andere Einsätze des Begriffs Image Operations, wie beispielsweise in Jens Eder, Charlotte Klonk (Hg.): *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester: Manchester UP 2017.

110 Erstmals im Kontext der Konferenz *Migrating Images* 2002 am HKW Berlin, dann im Rahmen der Konferenz, *Art History and Diaspora: Genealogies, Theories, Practices* 2008 am Clark Art Institute in Williamstown, Mass. und schließlich 2009 im Rahmen einer weiteren Konferenz an der Universität Basel, *Images of Illegalized Immigration* sowie im Rahmen der jeweiligen folgenden Publikationen: Petra Stegmann, Peter C. Seel: *Migrating Images* und Christine Bischoff et al.: *Images of Illegalized Immigration*; Saloni Mathur, *The Migrant's Time*.

ture of life, central to the ontology of images as such.“¹¹¹ Die Verbindung von Leben, der Ontologie von Bildern und Migration findet sich auch bei Mieke Bal, wobei ihr Begriff einer *migratory aesthetic* vor allen Dingen auf Gesellschaftlichkeit (unsere Welt, so ihr Argument, ist von Migration geprägt, sozial und kulturell: „every culture has the aesthetics it deserves – ours is a migratory aesthetics“) ¹¹² und auf die Resonanz von Bewegtbild – hier dezidiert Video – und Migration abstellt („video and the migratory intersect“). ¹¹³ Mitchell geht davon aus, dass die Bilder der Migration vor- ausgehen, oder vielmehr der Migrant*in vorausseilen:

Images ‚go before‘ the immigrant in the sense that, before the immigrant arrives, his or her image comes first, in the form of stereotypes, search templates, tables of classification, and patterns of recognition. At the moment of first encounter, the immigrant arrives as an image-text whose documents go before him or her at the moment of crossing the border. This simple gesture of presentation is repeated millions of times every day throughout the world, and might be regarded as the ‚primal scene‘ of law and immigration in the face-to- face encounter. ¹¹⁴

Kuster widerspricht dieser „kausale[n] Konstitutionsbeziehung von Migration und Bildern“¹¹⁵ und betont, dass es die Migration ist, die die Bilder zum Zirkulieren bringt. Dabei geht es ihr durchaus um die konstitutive Funktion von Bildern, die Migration formatieren, wie sie bereits in einem früheren wegweisenden Text zu dokumentarischen Arbeiten an/über die Grenze festgehalten hat ¹¹⁶ und was sie in der neueren Formulierung weiterdenkt, das „Bildereignisse auf die Migrationsregime (zurück)wirken“. ¹¹⁷ Was diese verschiedenen Ansätze gemeinsam deutlich machen, ist, dass Filme, Videos, künstlerische Arbeiten und Bilder, die in verschiedenen Medien zirkulieren, nicht deskriptiv, sondern konstitutiv zu denken sind: Die

111 W. J. T. Mitchell: „Migration, Law, and the Image“, S. 59.

112 Mieke Bal, Miguel A. Hernández-Navarro: „Introduction“, in: dies. (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam / New York: Rodopi B. V. 2011, S. 9–20, hier S. 11.

113 Mieke Bal: „Heterochrony in the Act. The Migratory Politics of Time“, in: dies. (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture*, S. 211–237, hier S. 223; siehe auch dies.: *2MOVE. Video, Art, Migration*, Murcia: Cendeac 2008, dem Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. In diesem Ausstellungsprojekt nimmt sie theoretisch und kuratorisch eine Engführung von Video und Migration über die Begriffe *movement*, *time*, *memory*, *contact* vor. Migration und Video denkt auch Maurizio Lazzarato in seiner Monographie *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus* (Berlin: b_books 2002) zusammen.

114 W. J. T. Mitchell: „Migration, Law, and the Image“, S. 60.

115 Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 57.

116 Brigitta Kuster: „Die Grenze filmen“, in: Transit Migration Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder: Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2007, S. 187–201.

117 Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 23.

Rede von der ‚Menschenflut‘ findet auch *als* Bilderflut statt, als Konjunktur im Ausstellungsraum, als mediale Aufmerksamkeitsgarantie.

Wenn es um Aufmerksamkeitsgarantie im Zusammenhang mit Kunst und/ im langen Sommer der Migration geht – oder in diesem Fall passender im Zusammenhang mit der sogenannten Flüchtlingskrise –, fällt häufig der Name Ai Weiwei. Hier über den international höchst erfolgreichen Künstler (seit Jahren zählt er regelmäßig zu den Power 100, der von *ArtReview* jährlich veröffentlichten Liste der „most influential people in the contemporary art world“) ¹¹⁸ zu schreiben, ist eine ambivalente Angelegenheit. Die Frage, welche Bilder (in) der Migration zirkulieren ist eminent politisch, bzw. diese Auswahl konfiguriert eben wie Migration politisch gedacht und verhandelt wird (siehe Mezzadra). Für die Frage, ob Kunst Möglichkeitsraum oder Spektakel der Migration ist, sind seine Arbeiten jedoch geradezu prädestiniert, da sie regelmäßig im Rahmen dieses Spannungsverhältnisses verhandelt werden.

Viel diskutiert wurde beispielsweise Ais Kunstinstallation im Rahmen der Cinema for Peace-Gala 2016 bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin, der Berlinale. Die Säulen des Konzerthauses Berlin, dem Veranstaltungsort, waren komplett von orangenen Rettungswesten bedeckt, dazwischen hing ein Schlauchboot mit dem hashtag *#SafePassage* (Materialien, mit denen Ai auch anderweitig häufig gearbeitet hat). Außerdem war im Saal unter jedem Stuhl eine (goldene) Rettungsdecke, die während der Gala „[i]m Anschluss an die Auszeichnung eines Filmes über das Fluchtschicksal einer syrischen Familie (anwesend)“ ¹¹⁹ auf Anweisung der Veranstalter*innen hervorgeholt wurde. ¹²⁰

118 2011 war Ai Nr. 1 der Liste, 2015 Nr. 5, 2016 Nr. 10, 2017 Nr. 13 und 2018 wieder Nr. 5. Zuletzt stand er 2020 auf Platz 69. Die Liste der *Power 100* wird von BMW Group Culture „präsentiert“, also finanziert (ebd.). *ArtReview* beschreibt das Zustandekommen der Liste wie folgt: „Its primary function is to track who or what is influencing the art that’s being made today. A snapshot, if you like, that seeks to highlight what’s going on in the artworld and who is providing it with impetus. Part science, part instinct, it operates according to the following criteria: are the individuals on the list influencing the kind of art that’s being produced and being made visible (invariably not the same thing)? To what extent does their influence extend beyond the local to the global? And how active have they been in demonstrating their influence over the past 12 months?“ („Introducing the Power 100: the Most Influential People in the Artworld in 2020“, in: *ArtReview* vom 02.12.2020.) Laut den Herausgeber*innen von *Artsy*, die 2017 die Liste seit ihrer Einführung 2002 nach *race*, *gender*, *geography* und *position* aufgeschlüsselt haben, wird die Liste von einem Panel aus 20 internationalen „art-world insiders“ zusammengestellt, die anonym gehalten werden: „So what makes someone in the art world powerful? It’s not whether or not the judges like their work. The panel is asked to suspend their own taste and judge their peers on their impact beyond their own national boundaries and on ‚the type of art that’s being produced right now,‘ among other factors. The size of the art world and how it functions can vary by region; a second panel double-checks the first’s evaluations to ensure that they applied criteria fairly across continents.“ (Artsy Editors: „We Broke Down ArtReview’s Power 100 by Race, Gender, Profession, and Place of Birth“, in: *Artsy* vom 02.11.2017.)

119 Max Scharnigg: „Wir spielen Flüchtling“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 16.02.2016.

120 Der ausgezeichnete Film war Sean McAllisters *A SYRIAN LOVE STORY*.

Die Cinema for Peace-Organisation wurde 2001 vom slowenischen Filmproduzenten Jaka Bizilj gegründet. Seither findet jedes Jahr die Cinema for Peace-Gala im Rahmen der Berlinale statt.¹²¹ Die Gala dient jeweils dem Fundraising um die Cinema for Peace-Foundation, deren Filmprojekte und den bei der Gala verliehenen Award zu finanzieren – 2015 wurde Ai Weiwei mit diesem Cinema for Peace-Award ausgezeichnet. Auf der Webseite steht: „Ai Weiwei has regarded Cinema for Peace for being first to recognize him as a filmmaker.“¹²² Der wenig subtile Subtext ist sein mehrfach gegenüber der Berlinale geäußelter Vorwurf, seine Filme würden vom Festival zensiert, da diese jeweils nicht für das Festival ausgewählt worden waren. Die Aktion mit den Rettungsdecken wurde vielfach kritisiert, u.a. bezeichnete der damalige Berliner Kulturstaatssekretär Tim Renner sie auf Facebook als „eindeutig etwas obszönes“¹²³ und die *Süddeutsche Zeitung* schrieb: „Die Gäste [...] knisterten fröhlich herum und schickten Selfies mit Schmollmund und Peace-Zeichen ins Netz“ und resümiert „Kunstverdacht sticht Geschmacklosigkeit“.¹²⁴

Auf der Gala waren neben den Protagonist*innen des ausgezeichneten Films auch weitere Geflüchtete aus Syrien anwesend, die Band Khebez Dawle war ebenfalls Teil des ‚Flüchtlingsschwerpunkts‘ der Abendgestaltung. Nachdem, so der *Stern*, die Rettungsdecken ausgepackt worden waren, spielten sie ihr erstes Lied, aber „[i]n all dem Deckengeraschel und Selfiegeknipse geht der Auftritt der eigens angeheuerteten ‚Refugee-Band‘ (den Namen Khebez Dawle hat sich niemand gemerkt) völlig unter. Die fünf jungen Männer aus Damaskus spielen sich die Seele aus dem Leib.“¹²⁵ Und weil die Situation unerträglich ist, betrinken die Musiker sich zwischen ihren beiden Auftritten (den Abschluss der Gala sollte ihre Version von David Bowies *Heroes* bilden), am Ende wird auf der Bühne eine E-Gitarre zertrümmert und die Veranstalter rufen die Security.¹²⁶ Khebez Dawle ist in deutschsprachigen Medien als Band bekannt geworden, die ihre Flucht aus Syrien als Konzerttournee beschreibt, eine aktive Umdeutung oder eher Verwandlung, die am Strand von Lesbos ankommend mit dem Verteilen von CDs an urlaubende Touristen begann.¹²⁷ Im *Stern* wird einer der Musiker zitiert, der diese Umschrift als Arbeit gegen das Klischee

121 „Cinema for Peace brings together international star guests and global personalities from the world of film, media, politics, business and society, while celebrating the power of the moving image and its ability to unite cultures.“ (Siehe Cinema for Peace Foundation.)

122 Ebd.

123 Deutsche Presse-Agentur (dpa): „Promis in Rettungsdecken ernten Kritik“, *RP Online* vom 16.02.2016.

124 Ebd.

125 Sophie Albers Ben Chamo: „Feiern bis die Schwimmweste kracht“, in: *Stern* vom 16.02.2016.

126 Ebd.

127 Die Geschichte von Khebez Dawles Europatournee hat Tabea Grzeszyk in einem fünfteiligen Podcast für das Programm *Kompressor* von *Deutschlandfunk Kultur* dokumentiert; hier der Link zur ersten Folge vom 04.01.2016.



Abb. 5 A(y)lan Kurdi als Bildikone

des ‚hilflosen Flüchtlings‘ beschreibt und die Gala wie folgt kommentiert: „Aber genau dieses Klischee wenden die hier gerade an“. ¹²⁸

Die Selfies in Geflüchtetenpose auf der Gala finden weitere Resonanz in einem Foto, in dem Ai Weiwei das ikonische Bild des toten dreijährigen Jungen Aylan Kurdi nachstellt. Aylan ist eigentlich nicht der richtige Name, sondern Alan Kurdi. Da sich im Bildraum von Medien und Kunst jedoch der Name Aylan festgeschrieben hat, werde ich im Folgenden darauf verweisen, indem ich, außer in Zitaten, ‚A(y)lan‘ schreibe. Der Junge war im September 2015 beim Versuch seiner Familie, aus Syrien nach Europa zu flüchten, ertrunken und wie sein Bruder und seine Mutter in Bodrum an der türkischen Küste tot an Land gespült worden. Das Foto der Fotojournalistin Nilüfer Demir des toten Jungen am Strand ging 2015 um die Welt und wurde seither in zahllosen Memes, Zeichnungen, Kopien, Zitaten und Fotomontagen bearbeitet, aufgerufen und weiterverbreitet. Das Bild des Jungen in kurzer blauer Hose und einem roten T-Shirt, der mit dem Gesicht nach unten im Sand liegt, wurde zu einem der zentralen Symbolbilder des langen Sommers der Migration.

Bereits die Veröffentlichung des Fotos des toten Jungen wurde kritisch kommentiert, es „löste eine Debatte über die Frage aus, ob es zu grausam sei, um es zu zeigen“, ¹²⁹ wie Julia Voss in der *FAZ* schreibt. Die Fotografin selbst spricht davon, dass der Anblick des Jungen sie tief bestürzt habe. Sie habe das Bild gemacht, „[u]m wenigstens den verstummten Schrei des Jungen für alle hörbar zu machen“, ¹³⁰ wird sie in *RP Online* zitiert. Dort heißt es weiter: „So entstand das Foto, das zum Symbol tausendfachen Leids wurde. Unter dem Hashtag #KiyiyaVuranInsanlik (in etwa: ‚Menschheit an die Küste gespült‘) lösten die Fotos auf Twitter zahlreiche Reaktionen aus.“ ¹³¹ Ebenfalls in *RP Online* wird ebenso knapp Peter Bouckaert von Human Rights Watch zitiert, der die Veröffentlichung des Fotos nicht anstößig findet, sondern die Tatsache „dass an unseren Küsten ertrunkene Kinder angespült werden“. ¹³² Nicholas Mirzoeff argumentiert ebenfalls dafür, dass das Bild uns zwingt, hinzusehen. Im Kontext der Debatten um die Zirkulation des Bildes des am Strand angespülten Jungen formulierte er: „Don’t look away from Aylan Kurdi’s image“. ¹³³ Für ihn ‚funktioniert‘ das Bild, weil es die Augen öffne. Es tue das, weil es die Macht des Heiligen in sich trage: Wir würden darin berührt, weil es uns an die Pietà erinnere. Pity, Mitleid, Mitleiden, sei daher ‚garantiert‘:

128 Ebd.

129 Julia Voss: „Künstler Ai Weiwei. Ich bin Aylan Kurdi“, in: *FAZ* vom 03.02.2016.

130 Cenk Cigdem: „Fotografin Nilüfer Demir. Ich wollte den verstummten Schrei des Jungen hörbar machen“, in: *RP Online* vom 03.09.2015.

131 Ebd.

132 Deutsche Presse-Agentur (dpa): „Human Rights Watch: Foto von ertrunkenem Jungen nicht anstößig“, in: *RP Online* vom 03.09.2015.

133 Nicholas Mirzoeff: „Don’t look away from Aylan Kurdi’s Image“, in: *The Conversation* vom 08.10.2015.

We can open our eyes to this photograph because it reminds us of images we know well. Such iconic images carry the power of the sacred. [...] That unconscious recognition, regardless of our religious beliefs, allows the photograph to get past the deflecting shell that we have all developed in today's image-dominated world.¹³⁴

The deflecting shell, die wir alle entwickelt hätten, fußt auf dem bekannten Bilderflut-Abstufungsargument, das Rancière als eine Sache des Zählens analysiert hat. Und ja, die Frage, die Mirzoeff verhandelt, steht im Kontext jener zentralen nekro- und biopolitischen Frage der heutigen Zeit, *Whose Lives Matter? Welches Leben zählt?*, mit der, wie Judith Butler in *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*¹³⁵ gezeigt hat, die Unterscheidung von betrauerbarem und unbetrauerbarem Leben verbunden ist. Die Annahme, dass die affektive Kraft des Bildes nicht nur bewegt, sondern auch in Bewegung setzt, bedarf jedoch der Überprüfung.

2017 befasste sich eine schwedisch-kanadisch-US-amerikanische Studie mit dem Foto des toten Jungen am Strand: „Iconic photographs and the ebb and flow of empathic response to humanitarian disasters“ (beteiligt waren Forscher*innen aus der Psychologie und der Verhaltens- und Entscheidungsforschung).¹³⁶ Die Forscher*innen bedienten sich dabei zweier Zählmethoden: Googlesuch-Trends und Spendenaufkommen. Die mediale Aufmerksamkeit durch die Distribution des Fotos von A(y)lan Kurdi sei zwar entscheidend („the world was asleep“), aber von kurzer Dauer. Ein „iconic victim effect“ habe eingesetzt, so die Studie, der die „Betroffenheit“ (hier synonym gesetzt mit Spendenbereitschaft und Google-Suche) zahlenmäßig begrenzte: „One of the important lessons from the story of Aylan is that we cannot assume that the statistics of mass human crises will capture our attention or move us to take action, no matter how large the numbers.“¹³⁷ Die Formel, die die Studie für Mitgefühl findet, ist relativ einfach. Sie nimmt bei allen Zahlen, die größer sind als Eins ab: „compassion fade“ nennt das die Studie. Es sei die schiere Menge der Bilder, die uns „gefühllos gegenüber der banalisierten Wirklichkeit dieses Grauens macht“,¹³⁸ wie Rancière die Bilderflutthese von der Abstumpfung zusammenfasst. Daher die Studie: „it is no wonder that we experience ‚psychic numbing‘ when the numbers reach the thousands“.¹³⁹

134 Ebd.

135 Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M.: Campus 2010.

136 Paul Slovic, Daniel Västfjäll, Arvid Erlandsson, Robin Gregory: „Iconic photographs and the ebb and flow of empathic response to humanitarian disasters“, in: *PNAS. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 114/4, S. 640–644, vom 24.01.2017.

137 Ebd.

138 Rancière: „Das unerträgliche Bild“, S. 113.

139 Paul Slovic et al.: „Iconic photographs and the ebb and flow of empathic response to humanitarian disasters“.

Rancière hat auf die Bedeutung der Auswahl verwiesen, die durch den Fokus auf die Bildermenge in den Hintergrund tritt. Tatsächlich wird diese Auswahl auch im Kontext der ‚zahlenmäßig‘ belegten Korrelation zwischen dem Bild eines toten Kindes und der Zirkulation von Aufmerksamkeit und Geld durchaus thematisiert. Beispielsweise im Zusammenhang mit dem von Sea-Watch im Mai 2016 veröffentlichten Foto eines toten Babys in den Armen eines Helfers im Mittelmeer vor der libyschen K ste¹⁴⁰ oder in einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* zur Veröffentlichung eben erwähnter Studie, in der Dieter Sch tz vom Deutschen Roten Kreuz die Würde der Betroffenen über die Effektivität des Einsatzes eines solchen Bildes stellt.¹⁴¹ Was die Studie in jedem Fall ausblendet, ist die Befragung der Zirkulation von Aufmerksamkeit selbst, die mit der Auswahl eines (des) Bildes korreliert: Wofür stehen Spenden- und Googlesuch-Aufkommen? Wofür steht Empathie und Mitgefühl?

In *Das Leiden anderer betrachten* macht Susan Sontag bereits jenen Verweis zu christlicher Ikonographie in Bildern des Schreckens und des Leidens auf, der für Mirzoeffs Lesart des zirkulierenden Fotos von Alan Kurdi so zentral ist, und hält fest, dass dies „keine sentimentale Projektion“¹⁴² sei. Sontag nimmt das Konzept des Mitgefühls unter die Lupe und sieht im Bild, genauer im Mitgefühl zwar eine Handlungsaufforderung, aber keinen kausalen Zusammenhang – „Mitgefühl ist eine instabile Gefühlsregung. Es muß in Handeln umgesetzt werden, sonst verdorrt es“.¹⁴³ Es ist nicht das Bild, das historisches und gegenwärtiges Unrecht zu korrigieren vermag, auch nicht das Mitgefühl. Als Aufforderung lässt sich der Wert eines Bildes im Sinne seiner Wirkung nicht einfach messen, gemessen werden muss das Handeln selbst:

Solche Bilder können nicht mehr sein als eine Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken, zum Lernen – dazu, die Rationalisierungen für massenhaftes Leiden, die von den etablierten M chten angeboten werden, kritisch zu prüfen. Wer hat das, was auf dem Bild zu sehen ist, verursacht? Wer ist verantwortlich? Ist es entschuldbar? War es unvermeidlich? Haben wir eine bestimmte Situation bisher fraglos akzeptiert, die in Frage gestellt werden sollte?¹⁴⁴

140 Siehe Sea-Watch: „10 tragischsten Momente 2016 auf dem Mittelmeer“.

141 Markus C. Schulte von Drach: „Die vergängliche Macht der furchtbaren Bilder“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 17.01.2017.

142 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien: Carl Hanser 2003, S. 93.

143 Ebd.

144 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 136. Interessanterweise zirkuliert im Zusammenhang mit Fotografien von Flucht und Migration regelmäßig ein vermeintliches Sontag Zitat, in dem Bilder als Handlungsanleitungen beschrieben werden: „Das Bild sagt: Setz dem ein Ende, interveniere, handle. Und dies ist die entscheidende, die korrekte Reaktion.“ In *Das Leiden anderer betrachten* kommt das Zitat nicht vor, wie beispielsweise Voss behauptet (Julia Voss: „Künstler Ai Weiwei“), oder auch Silvia Bahl in ihrem Text zu Ai Weiweis Film HUMAN FLOW für die Film-

Daher erfolgt auch immer wieder der Hinweis (hier u.a. durch den Vertreter von Human Rights Watch), dass das Obszöne das Sterbenlassen von Geflüchteten im Mittelmeer sei, nicht die Bilder dieses Sterbens.

Diese Unterscheidung von Bild und Realität ist natürlich ebenso problematisch wie die Aufhebung der Unterscheidung dazwischen, durch die die Bilder der Gewalt zum eigentlichen Problem erklärt werden. Die Unterscheidung von Bild und Realität geht zum einen an der Realität der Bilder vorbei, zumal das Ereignis nicht vom Bild zu trennen ist. Der Horror, wie Susan Sontag zu den Handyaufnahmen der Folterszenen in Abu Ghraib schreibt, ist nicht nur der Bildinhalt, sondern die Tatsache, dass solche Bilder gemacht wurden.¹⁴⁵ Die Trennung von Bild und Realität rekurriert zudem beständig auf die Vorstellung einer Unsichtbarkeit, die lediglich absente Sichtbarkeit ist und versäumt so eine angemessene Bestimmung des Verhältnisses von Macht- und Wahrnehmungsverhältnissen, wie Kuster mit Verweis auf Rey Chows *ethics of postvisuality* anmerkt.¹⁴⁶ Genau hier setzt Thomas Keenans Analyse der Schammobilisierung an, die heute für den Menschenrechtsdiskurs und die Arbeit von Menschenrechtsorganisationen so zentral geworden ist. Schammobilisierung setzt auf die Macht von Medien und Öffentlichkeit, so Keenan, informiert von Vorstellungen von Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, die eine Erbschaft der Aufklärung, im Englischen treffend *Enlightenment*, und eng mit der Kamera verknüpft seien. „Mobilizing shame presupposes that dark deeds are done in the dark, and that the light of publicity—especially of the television camera—thus has the power to strike preemptively on behalf of justice.“¹⁴⁷ Enthüllung kann jedoch, so Keenan, auch zu Überbelichtung, *overexposure* führen: „Sometimes we call it voyeurism, sometimes compassion fatigue, sometimes the obscenity of images or ‚disaster pornography‘.“¹⁴⁸ So wurde die Rettungsdeckenszenerie bei der Cinema for Peace-Gala auch als *refugee porn* beschrieben.¹⁴⁹ Die Schamlosigkeit, auf die Keenan hinaus will, ist nicht die der vermeintlichen Abstumpfung vor dem/durch das Bild und auch nicht das Versagen, eine Tat zu zeigen, sie also nicht zu enthüllen (Unsichtbarkeit als absente Sichtbarkeit), son-

kunstkinos Düsseldorf. Dass es ein fiktives Zitat ist, tut seiner zirkulierenden Wirkung keinen Abbruch; es wurde zu einem starken Referenzpunkt für die gängigsten bildpolitischen Thesen der sogenannten Flüchtlingskrise. Siehe u.a. die Beschreibung der Ausstellung PERILOUS HOPE – A DOCUMENTARY ON REFUGEES in der Berliner Galerie Hilaneh von Kories Mai/Juni 2016 mit Fotografien von Neal McQueen auf der Webseite des Kooperationspartners *Be An Angel*, einer Organisation für ehrenamtliche Unterstützung von Geflüchteten.

145 Siehe Susan Sontag: „Regarding the Torture Of Others“, in: *The New York Times Magazine* vom 23.05.2004.

146 Brigitta Kuster: *Grenze filmen*, S. 42.

147 Thomas Keenan: „Mobilizing Shame“, in: *The South Atlantic Quarterly*, 103 2/3 2004, S. 435–449, hier S. 446.

148 Ebd., S. 438.

149 Was tatsächlich seit 2015 ein Pornografie-Genre geworden ist. Siehe dazu Mohamed Amjahid: „A New Desire for Refugee Porn“, in: *Zeit Online* vom 15.05.2018.

dern: „[t]oday, all too often, there is more than enough light, and yet its subjects exhibit themselves shamelessly, brazenly, and openly.“¹⁵⁰ Auch Frontex lässt seine Mitarbeiter*innen sich und ihre Arbeit für einen Fotowettbewerb selbst dokumentieren. Die eingereichte Mischung aus alltäglich erscheinenden Handyfotografien, dramatischen Sonnenuntergängen und anderen Bildband tauglichen Landschaften, in die stets auch Militärparaphernalia, Uniformen und Grenzbefestigungen kadriert werden, kann eigentlich nur als schamloses bzw. obszönes Spektakel beschrieben werden, zumal die Bilder auf der Seite des European Border Guard Days¹⁵¹ neben Bildern des ‚sozialen‘ Teils der Veranstaltung abruf- und einsehbar sind: Gruppenbilder, lachende und schäkernde Menschen, Posen für die Kamera. Die Bilder des Wettbewerbs zeigen zwar keine unmittelbaren Gewalthandlungen, aber mindestens in einem Fall scheint ein Grenzbeamter ein totes Baby, eingewickelt in eine Rettungsdecke zu tragen. Beim Herunterladen des Fotos weist der Dateinamen darauf hin, dass es sich dabei vermutlich um den Gewinner des Wettbewerbs von 2017 handelt. Das Bild ist in Abb. 5 eingearbeitet.

Die Begriffe, mit denen ich hier operiere – schamlos und obszön – sind, das muss klar sein, mindestens ambivalent. Sie stellen Störungen normativer Ordnungen dar, weshalb sie beispielsweise zu den gängigen Zutaten problematischer Werturteile gegenüber queeren Ästhetiken gehören. Diese Problematik zeigt sich auch im Einsatz von Begriffen wie ‚disaster/poverty/refugee porn‘. Die Obszönität, auf die ich mich hier beziehe, ist daher immer eine, die nicht aus dem Schutz der Distanz heraus diagnostiziert wird. Obszönität operiert an der Grenze von Ausstellen und Verbergen und ist „wirksam auf ein Publikum bezogen“¹⁵² – und als Autorin bin ich hier zunächst das Publikum der (künstlerischen, filmischen, medialen) Arbeiten, auf die ich mich beziehe. Ich komme noch darauf zurück.

Die Berührung durch das Bild berührt also die Frage danach, welches Handeln mit dem Bild verknüpft ist. Das betrifft zunächst das Handeln mit dem Bild selbst. Angeblich lässt sich die Fotografie des toten Körpers von Alan Kurdi nicht für rechte und rassistische Diskurse funktionalisieren, wie sich Stefan Plöching in der *Süddeutschen Zeitung* sicher ist, im Übrigen in einem Artikel, der sich dezidiert gegen die Abbildung der Fotografie entschieden hat.¹⁵³ Aber stimmt das, ist das Bild von Alan Kurdi *eindeutig*? Diese Frage wird besonders dringlich im Zusammenhang mit Humanitarismus; dazu komme ich gleich noch. Zunächst möchte ich das Bild von Alan Kurdi aber erneut als zirkulierendes in den Blick nehmen, genauer als Bild, mit dem gearbeitet und das bearbeitet wird. Dazu

150 Thomas Keenan: „Mobilizing Shame“, S. 438.

151 Siehe European Border Guard Days.

152 Ebd.

153 Stefan Plöching: „Foto eines Flüchtlingskinds. Was uns der tote Junge von Bodrum lehrt“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 03.09.2015.

betrachte ich erneut eine Arbeit von, genauer *mit* Ai Weiwei. Dieser hat auf Lesbos für ein Schwarzweiß-Foto, das erstmalig auf der India Art Fair in New Delhi gezeigt wurde, als Alan Kurdi posiert, „in der Haltung, in der die Wellen den Leichnam des drei Jahre alten Aylan Kurdi zurückließen“. ¹⁵⁴ Das Bild entstand im Auftrag von *India Today*: „The excursion was part of the inaugural India Today Art Awards 2016’s International Spotlight.“ ¹⁵⁵ Ai war zu dieser Zeit auf Lesbos, um an einem Monument für die Geflüchteten zu arbeiten, so *India Today*, die ihn dafür 48 Stunden lang begleiteten. „One of the pictures from our exclusive photo shoot shows Ai Weiwei lying face down on the pebbles next to the sea. This is a tribute to the tragic and everlasting image of three-year-old Aylan Kurdi“ ¹⁵⁶ kommentiert *India Today*. Die Zeitung hat das Bild, aufgenommen vom Group Visual Director Rohit Chawla, ebenso abgebildet wie die Originalaufnahme von Nilüfer Demir – ohne credits – und eine weitere Aufnahme der Senior Editor, Gayatri Jayaraman, die diese laut Bildunterschrift auf Twitter veröffentlicht hat und in der Ai Weiwei in derselben Pose, aber auf einer Decke – eine Rettungsdecke? – am Strand liegt. *India Today* spricht interessanterweise lediglich von *einem* Bild: „The result is a world exclusive photograph that has gone viral. The whole story in one image, which is what great art is.“ ¹⁵⁷ Diese Ineinssetzung ist natürlich zum einen schlicht den Wettbewerbsregeln von Aufmerksamkeitsökonomie und Autor*innenschaft geschuldet (die Auslassung von Demirs Bildcredits scheinen hier nicht zufällig), andererseits betont es den Palimpsestcharakter des Fotos mit Ai Weiwei, das sich über die Aufnahme Demirs von Alan Kurdi legt und mit ihr amalgamiert. Anders als bei den anderen Nachstellungen, ¹⁵⁸ von denen einige in Abb. 5 zu sehen sind, liegt hier im Ergebnis dann jedoch Ai Weiwei, dessen eigene Geschichte der Inkarzierung – er wuchs als Kind eines regimekritischen Vaters in einem Straflager auf – und mit staatlicher Repression selbstverständlich stets mitrezipiert wird (so auch im hier zitierten *India Today*-Artikel). Julia Voss wirft ein, dass die „Unterstellung, mit scheinbar politischen Aussagen sich selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken zu wollen, [...] von Kritikern nicht zum ersten Mal formuliert [wird].“ ¹⁵⁹

154 Julia Voss: „Künstler Ai Weiwei“.

155 India Today Web Desk: „Artist Ai Weiwei poses as Aylan Kurdi for India Today magazine“, in: *India Today* vom 01.02.2016.

156 Ebd.

157 Ebd.

158 Sea-Watch und Die Partei haben 2019 gemeinsam einen Wahlwerbespot für die Europawahl 2019 veröffentlicht, konzipiert von der Werbe-Agentur Scholz & Friends (die wiederum den Spot 2020 erfolgreich für die Max Awards eingereicht haben). Dieser Spot zitiert das Bild von Alan Kurdi ebenfalls in verkörperter Weise. Darin ist ein Junge mit dunklen Haaren und in rotem T-Shirt zu sehen, der ertrinkt. Unter dem Hashtag #holdyourbreath (Prominente und Influencer sollten in sozialen Medien die Luft anhalten) lautete die Botschaft: „Ertrinken dauert so lange wie dieser Film“. Das ZDF weigerte sich zunächst, den Spot auszustrahlen. Ein Still davon ist in Abb. 5 eingearbeitet.

159 Julia Voss: „Künstler Ai Weiwei“.

Interessanterweise misst Voss den Erfolg von „Künstleraktivismus“ am Kunstmarkt, nicht an der politischen Wirksamkeit. Sie unterstellt, dass mit solchen Aktionen keine Karrieren befördert werden. Sie konzidiert jedoch ebenfalls Aufmerksamkeit als zentrales Movens:

Die Fotografie von Ai erhebt nicht den Anspruch, Kunst zu sein. Die Mimikry an die Vorlage will nicht Ähnlichkeit vortäuschen, sie ist nur Mittel zum Zweck, um die Erinnerung an das andere Bild wachzurufen. Um das zu erreichen, hat Ai sich selbst ablichten lassen, den Weltstar, den berühmtesten Chinesen. Denn anders als die vielen Leichname ertrunkener Flüchtlinge ist Ais massiger Körper tatsächlich eine der höchsten Litfasssäulen (sic!) der Medienöffentlichkeit. Was dort plaka-
tiert wird, sehen alle.¹⁶⁰

Während der Kunstanspruch den Gästen der Cinema for Peace-Gala das Urteilsvermögen geraubt haben soll und diese sich (nur) deshalb zynisch als Geflüchtete ins Bild setzten, so Max Scharnigg in der *Süddeutschen Zeitung*, entscheidet sich Voss in der *Frankfurter Allgemeinen* dafür, den Kunstanspruch der *India-Today*-Ai-Weiwei-Kollaboration in Abrede zu stellen, damit das Bild in eben jenem Moment des ‚Posierens als‘ nicht dem Vorwurf des Zynismus ausgesetzt wird. Deutlich wird dadurch, dass es beim Streit um diese Bilder also nicht nur um die Betrachter*in geht, um die Affekte, die Bilder von Leiden und Tod, modulieren, sondern um das Handeln mit Bildern – und interessanterweise dabei auch um die Aushandlung dessen, welche Ansprüche an Kunst gestellt werden beziehungsweise, was und wie Kunst beansprucht.

Nochmals zurück zur Studie zur Wirkung des Fotos von Alan Kurdi. Politische Konsequenzen werden darin zwar gefordert, aber in ihr wurde nicht untersucht, ob die *empathic response* auch in politischen Entscheidungen Ausdruck gefunden hat. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Toten im Mittelmeer als ‚humanitarian disaster‘ beschrieben werden und nicht als das Ergebnis von Regierungshandeln. So kann die Studie auch nicht erfassen, dass humanitaristische Argumentationen, zu der besonders auch die Skandalisierung des Todesrisikos beim Grenzübertritt gehört, von staatlichen Akteuren beständig gegenläufig instrumentalisiert werden und zur Legitimierung weiterer Verschärfungen eingesetzt werden, die angeblich ‚dem Schutz‘ der Migrant*innen dienen.¹⁶¹ Wie Sabine Hess argumentiert, funktioniert der Ausbau des europäischen Grenzregimes

nicht nur durch Akteure der Versicherheitlichung, sondern gerade auch über eine spezifische Anrufung und Artikulationsmöglichkeit humanitärer Positionen [...], wie wir sie beispielsweise im Feld des Kamp-

160 Ebd.

161 Siehe zu Humanitarismus auch Anm. 63

fes gegen Frauenhandel oder auch im Bereich der Asylarbeit fanden, d.h. das Grenzregime braucht neben den militarisierten Grenzwächtern von Frontex eben auch den UNHCR und Asylrechtsgruppen.

Dieser Bedarf nach humanitaristischen Akteur*innen beinhaltet interessanterweise auch Kunst, Kino und Kultur. So berichtet Steffen Köhn, Künstler, Filmemacher und Anthropologe, der zu Migration und Medien geforscht hat,¹⁶² dass seine gemeinsam mit Paola Calvo realisierte 2-Kanal Videoinstallation *A TALE OF TWO ISLANDS* (2012) von Frontex für deren zwischen 2010 und 2019 jährlich stattfindenden European Border and Coast Guard Day eingeladen wurde (die beiden haben die Einladung abgelehnt). Der ‚Tag‘ besteht jeweils aus Präsentationen und Diskussionen, dem bereits erwähnten Fotowettbewerb, an dem „all law enforcement national authorities cooperating with Frontex“¹⁶³ teilnehmen dürfen, sowie einem umfangreichen Film- und Videoprogramm, zu dem die Videoarbeit, die ich im Rahmen meiner kuratorischen Arbeit für das Programm *Forum Expanded* bei der Berlinale 2012 mitausgewählt hatte, hätte beitragen sollen. In die Schlagzeilen geriet die Veranstaltung regelmäßig für ihre horrenden Kosten, u.a. 2015 ein Abendessen für mehr als 90.000 Euro.¹⁶⁴ Die Videoarbeit von Köhn und Calvo entstand auf den beiden Inseln Mayotte und Anjouan im Indischen Ozean. Die eine (Mayotte) gehört als französisches Übersee-Département seit 2011 zur EU, die andere (Anjouan) zur Union der Komoren, der Ozean dazwischen ist daher eine EU-Außengrenze, was auch heißt: militarisiert und überwacht.

„TALE OF TWO ISLANDS vermisst auf zwei sich gegenüberliegenden Leinwänden die Lebenswirklichkeit der beiden Inseln in genau komponierten Tableaus. In langen Einstellungen entfalten sich so dokumentarische Begegnungen in den Häfen der beiden Inselhauptstädte.“¹⁶⁵

Ebenso wie der Kapitalismus seine Kritik vereinnahmt, schmückt sich *Frontex* mit kritischen Aufnahmen, Filmen und Videos. Dieses *artwashing*¹⁶⁶ stellt deshalb keinen Widerspruch dar, weil eine klare Grenze zwi-

162 Zu seinen zahlreichen Projekten.

163 Siehe die Beschreibung auf der Webseite des EBCGDay.

164 Siehe Nikolaj Nielsen: „Frontex spent €94,000 on a dinner in Warsaw“, in: *euobserver* vom 18.01.2021.

165 Siehe der Eintrag auf der Webseite des Arsenal – Institut für Film und Videokunst, die die Videoarbeit seit der Ausstellung im Rahmen von *Forum Expanded* bei der Berlinale im Verleihprogramm hat.

166 *Artwashing* stößt jedoch auf Widerstand, u.a. in Kämpfen gegen Gentrifizierung wie in Los Angeles und Protesten gegen Biennalen und Kunstinstitutionen, die von den Profiteuren von Waffenhandel und Opiatkrise finanziert werden. Profite werden auch mit Migration gemacht. Dazu zählen beispielsweise die berüchtigten Off-shore-Internierungslager in Australien, die von *Transfield Services* betrieben werden. *Transfield Holding*, Anteilseigner von *Transfield Services* gehörte zu den Hauptsponsoren der Sydney Biennale 2014. Als diese Verbindung bekannt wurde, zogen

schen dem Humanitären und dem Politischen gezogen wird – auch „Ai Weiwei believes that artists don't have to be more political, they just have to be more human“¹⁶⁷ – was Hess als Reaktion auf den langen Sommer der Migration interpretiert, mit der die Aushebelung der Grenze durch migrantisches Bewegungen 2015 zu einer Ausnahme erklärt wurde. Der Verlust der abschreckenden Wirkung des Grenzregimes wurde als „humanitäre Oberkrise“¹⁶⁸ inszeniert, so Hess. Eine Politik des Ausnahmezustands, „die bis heute die Restabilisierung des Grenzregime als Politikmodus bestimmt, machte und macht es dabei gleichzeitig möglich, rechtliche Standards systematisch zu unterlaufen und auszuhebeln.“¹⁶⁹

Die Tatsache, dass prekäre Fluchtwege gewählt werden – in ungeeigneten überfüllten Booten übers Meer – ist aber eben keine humanitäre Krise, sondern Resultat von politischem Handeln. Der Grund, weshalb beispielsweise nicht einfach eine Flugroute gewählt wird, ist die EU-Richtlinie 2001/51/EG zur Trägerhaftung. Fluggesellschaften haften demnach, wenn Passagiere im Zielland wegen fehlender Papiere abgewiesen werden. Konkret sieht die Richtlinie vor, dass Fluggesellschaften dafür verantwortlich sind zu überprüfen, ob ein Fluggast die Einreisebedingungen erfüllt. Fehlt etwa ein gültiges Visum und die Airline befördert den Gast trotzdem, muss sie mit empfindlichen Strafen rechnen, den Rückflug organisieren und für Unterkunft und Verpflegung bis zur Rückreise aufkommen. Das Problem ist aber bereits das Konstrukt, dass gültige Papiere erforderlich sind – etwas, was in Krisensituationen eher selten beizubringen ist, schon gar nicht, wenn Visa gar nicht beantragt werden können.¹⁷⁰ Abschiebungen finden demgegenüber regelmäßig per Linienflug statt.

zahlreiche Künstler*innen ihre Arbeiten zurück, es kam zu breiten Protesten. Eine weitere Protestbewegung ist die Gulf Labor Artist Coalition (GLC): „A coalition of international artists working to ensure that migrant worker rights are protected during the construction of museums on Saadiyat Island in Abu Dhabi.“

167 India Today Web Desk: „Artist Ai Weiwei poses as Aylan Kurdi for India Today magazine“.

168 Sabine Hess: „Die humanitäre Grenze“.

169 Ebd.

170 Zum Konzept der mit Spendengeldern finanzierten *Humanitären Korridore*, siehe Jan-Christoph Kitzler: „Humanitäre Korridore nach Italien. Flugzeuge statt Flüchtlingsboote“, Beitrag in *Informationen am Morgen*, DLF Deutschlandfunk 07.02.2018. Das Zentrum für Politische Schönheit hat als Protest gegen die EU-Richtlinie 2016 die Aktion NOT UND SPIELE ins Leben gerufen. Es kündigte an, einen Flug für 100 syrische Geflüchtete aus der Türkei gechartert zu haben. Sollte die Regierung den Flug verhindern, „würde sie damit in der ‚Art eines römischen Imperators über Leben und Tod der ersten 100 Passagiere verfügen.‘ Um gleich bei der römischen Metapher zu bleiben, kündigt das ZPS an, am 28. Juni Flüchtlinge an die Tiger in der Arena vor dem Gorki Theater zu verfüttern – für die Rettung unserer europäischen Ideale und gegen das schreiende Unrecht, das genau zum 15. Geburtstag der EU-Richtlinie.““ Melanie Berger, Christine Wahl und Richard Elsner: „Mit Tigern gegen die Flüchtlingspolitik. ‚Wir wollen den Menschen den Appetit verderben‘“, in: *Der Tagesspiegel* vom 17.06.2016; siehe auch die Beschreibung auf der Webseite des ZPS. Schwedische Aktivist*innen hatten 2015 auch versucht, das Projekt *Refugee Air* auf den Weg zu bringen, mit dem Geflüchtete mit dem Flugzeug nach Schweden gebracht werden sollten, gegebenenfalls auf eigene Kosten.



Abb. 6 Kampagne DEPORTATION CLASS, 2000

Ebenso wie Ai Weiwei Aufmerksamkeit garantiert, wie Voss festhält und auch die Studie bestätigt (wenn auch mit einer klar begrenzten Zeitlichkeit), argumentiert auch das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS), dass ihre kontroversen Aktionen an einer Umverteilung oder eher gezielten Ausrichtung von Aufmerksamkeit arbeiten. Aktionen wie die KINDER-TRANSPORTHILFE DES BUNDES (2014), ERSTER EUROPÄISCHER MAUERFALL (2014), DIE TOTEN KOMMEN (2015), DIE JEAN MONNET BRÜCKE (2015), FLÜCHTLINGE FRESSEN. NOT UND SPIELE (2016)¹⁷¹ richten sich gezielt an das Europäische Grenz- und Migrationsregime und deutsches Regierungshandeln. „Aufrüttelnde und provozierende Aktionen im Namen der Menschenrechte sind ihr Markenkern“, so die Info auf der Facebookseite des Zentrums. Gegründet wurde das ZPS 2011 von Philip Ruch und vertritt, wie in verschiedenen Texten ausgeführt, die aktionskünstlerische Umsetzung eines „aggressiven Humanismus“: „Der Begriff aggressiver Humanismus drückt die Einsicht aus, dass der Kampf um Menschenrechte viel zu höflich geführt wird, jedoch ein offensives Auftreten legitimiert.“¹⁷² Die strafrechtlichen Verfolgungen, mit denen viele der Aktionen konfrontiert werden, sind daher Teil der Programmatik, die das ZPS als aktiven Gebrauch von Kunstfreiheit versteht.

Wie bereits im Umgang mit Ai Weiweis Arbeiten bringt auch das ZPS die Grenzen der Kunst ins Spiel – ich erinnere an Voss, die die Fotoaktion mit Ai von der Kunst freistellt, während für Markus Scharnigg der ‚Kunstverdacht die Geschmacklosigkeit‘ sticht. Diesen Grenzen und dem damit verbundenen Obszönitäts- bzw. Zynismusvorwurf gehe ich im

171 Siehe: Die wichtigsten Aktionen, Webseite des ZPS.

172 Siehe: Aggressiver Humanismus, Webseite des ZPS.

Folgenden anhand der Arbeiten des ZPS sowie Juliane Rebentischs Auseinandersetzung mit Santiago Sierra nach. Dabei geht es um die Zuschauer*innenschaft – denn die Präsentation von Bildern der Gewalt, wie Susan Sontag schreibt, macht uns zu Zuschauer*innen.¹⁷³ Entscheidend ist hier wie bereits erwähnt, dass ich dieses Zusehen nicht anderswo verorte, sondern mich als Teil dieses gedachten Publikums verstehe.

In *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung* befasst sich Juliane Rebentisch u.a. mit Formen der Partizipation. Die Kunst der Gegenwart ist für sie von zwei sich diametral gegenüberstehenden Ansprüchen gekennzeichnet:

Während die eine Seite programmatisch vertritt, dass Kunst konkrete Gemeinschaften herstellen und so die unmittelbar politische Leistung sozialer Integration erbringen soll [...], sieht die andere Seite das ethisch-politische Potenzial der Kunst gerade in der Infragestellung jeweiliger Gemeinschaften.¹⁷⁴

Santiago Sierras Arbeiten mit/über illegalisierte/n Migrant*innen zählen für Rebentisch zu letzterer Fraktion, die „das Soziale auf spezifische Weise thematisiert“¹⁷⁵ und dies insbesondere über performative Arbeiten tut, „welche die Ko-Präsenz, die gemeinsame Anwesenheit aller Teilnehmenden an einem Ort für eine bestimmte Zeit voraussetzen, die also ein bestimmtes soziales Moment bereits ihrer Struktur nach einschließen.“¹⁷⁶ Der dramatische Fluchtpunkt dieser Performances/ Situationen ist die Möglichkeit für die Zuschauenden, das Geschehene zu unterbrechen bzw. abubrechen. Rebentisch zieht als Beispiel Santiago Sierras 8 PERSONAS RENUMERADAS PARA PERMANECER EN EL INTERIOR DE CAJAS DE CARTÓN / 8 PEOPLE PAID TO REMAIN INSIDE CARDBOARD BOXES¹⁷⁷ heran, eine Installation, die der Künstler seit 1999 an unterschiedlichen Orten, u.a. in New York, Guatemala City und in Berlin gezeigt hat. Rebentisch bezieht sich auf die Berliner Version, die im Herbst 2000 in den KW (damals Kunst-Werke Berlin e.V.) gezeigt wurde: SECHS MENSCHEN, DIE FÜR DAS SITZEN IN PAPPKARTONS NICHT BEZAHLT WERDEN DÜRFEN. Sechs „Asylbewerber“ (so das damalige Vokabular)¹⁷⁸ sitzen täglich vier Stunden in Pappkartons. Unbezahlt, „weil Geld verdienen laut deutschem Asylbewerbergesetz ein Ausweisungsgrund sein kann“.¹⁷⁹ Zu sehen sind hohe Kartons, mit braunem Klebeband verschlossen. Ob und wer sich darunter befindet, ist nicht einsehbar.

173 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 106.

174 Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013, S. 60.

175 Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 72.

176 Ebd.

177 Siehe dazu die Informationen auf der Webseite des Künstlers.

178 Kirsten Küppers: „Vier Stunden täglich im Pappkarton“, in: *taz* vom 02.10.2000.

179 Ebd.

Für Rebentisch besteht die Spannung der Arbeit in der Unauflösbarkeit des Bezugs zwischen den realen Lebensbedingungen „der in ihnen auftretenden Statisten“¹⁸⁰ (auf die Wahl dieser bezeichnenden Wortwahl komme ich zurück) und der Möglichkeit die Arbeit „nicht in erster Linie moralisch und oder/politisch“, sondern „als letztlich inszenierte“ zu lesen.¹⁸¹ Die Kritik dieser und anderer Arbeiten¹⁸² Sierras als zynisch, als medienwirk-sames Spektakel,

dessen vermeintlich aufklärerischer Aspekt de facto auf dem Niveau jener heute fürs Privatfernsehen massenweise produzierten ‚Schadenfreudepornografie‘ anzusiedeln sei, in der die *Reality* und *Liveness* der Elenden nur mehr als Schauwert fetischisiert werden,¹⁸³

verfehlt für Rebentisch den eigentlichen Einsatz. Die entscheidende Frage sei nicht, ob die Arbeit zynisch sei – weil sie das Problem der Ausbeutung nur ausstellt, also Teil davon ist, keine Lösung – oder eben gerade nicht, eben weil sie diesen Zynismus vorführe. Der entscheidende Faktor sei vielmehr,

dass seine Arbeiten durch die Verunsicherung der Grenze zwischen Fik-tion und Realität, Kunst und Nichtkunst – anders als die Realityshows im Fernsehen – die Position des Zuschauens oder Betrachtens selbst zum Problem werden lassen.¹⁸⁴

Die Zuschauer*in wird in eine Krise gestürzt, in der fraglich ist, ob es sich noch um eine Inszenierung handelt, die beobachtet werden kann, oder doch um Wirklichkeit, „in die es handelnd zu intervenieren gilt“.¹⁸⁵ Sinn solcher Schwellenerfahrungen sei aber nicht die Transformation der Zuschauer*in, „in dem Sinn, dass er seine Zuschauerposition am Ende zugunsten einer anderen – praktischen – Haltung überwindet.“¹⁸⁶ Diese Frage würde nicht von der Kunst selbst entschieden. Es gehe vielmehr darum,

die Unsicherheit der Schwellenerfahrung selbst ästhetisch zu isolieren und ihr reflexives Potenzial freizusetzen. Denn diese Erfahrung lässt die Position des Zuschauens, wie auch das moralische Problem des

180 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 75

181 Ebd.

182 Santiago Sierra heuert für seine Arbeiten regelmäßig Personen für grenzüberschrei-tende Tätigkeiten an, die sich in finanziell prekären Situationen befinden (u.a. Sex-arbeiter*innen). Dabei geht es immer wieder um deren Körper(grenzen): Mastur-bieren vor der Kamera, Eintätowieren einer Linie auf den Rücken, Löcher graben, Module aus Fäkalien bauen, stundenlanges Ausharren, nackte Körper mit Polyure-thanschaum besprühen.

183 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 76.

184 Ebd.

185 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 78.

186 Ebd.

Voyeurismus, das sich in außeraästhetischen Zusammenhängen mit ihr verbinden kann, thematisch, wenn nicht problematisch werden.¹⁸⁷

Gerade weil Form und Inhalt nicht zu trennen sei (Rebentisch spricht von einem beständigen Übergehen),¹⁸⁸ und die Situation auch weder auf das eine noch das andere hin aufgelöst werden kann, würden Erfahrungen erfahrbar gemacht: „[W]as heißt: den lebensweltlich bekannten Erfahrungswelten im Modus einer reflexiven Distanz neu zu begegnen.“¹⁸⁹ Reflexive Distanz heißt sichere Distanz – und sie setzt Unbeteiligtheit voraus. Ich stimme ihr zwar zu, dass „[a]n Kunst [...] sich unsere Teilnahme als Frage [reflektiert]“,¹⁹⁰ aber gerade daher irritiert mich die saubere Einteilung in Künstler (Sierra), *Statisten* (so Rebentischs Wortwahl für die beteiligten Akteur*innen/Performer*innen) und Zuschauende sowie Kritiker*innen. Die Verstörung des Verhältnisses zwischen Kunst und ‚Wirklichkeit‘ funktioniert nur, wenn die Grenzziehungen nicht infrage gestellt werden: Es gibt die Akteur*innen der Kunst und die der Migration. Genau auf dieser Unterscheidung basiert auch die Freisprechung von Ai Weiwei vom Verdacht des Zynismus, indem diese Frage entweder auf die eine oder die andere Seite dieser Grenze aufgelöst wird. Also entweder darauf, seine Arbeiten mit Rettungswesten, -booten, -decken und anderen Artefakten von Flucht und Migration in den Bereich der sozialen Wirklichkeit zu verschieben, indem seine Biografie zugrunde gelegt wird (gewissermaßen die Ineinssetzung von Ais Körper mit dem von Alan Kurdi) oder darauf, seine Arbeit vom „Kunstverdacht“ freizusprechen und in den Bereich der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu überführen, was dann wiederum impliziert, dass in der Fotografie eine klare Aufforderung zur praktischen Handlung enthalten sei.¹⁹¹ Oder aber der Zynismus wird durch die Auflösung des Spannungsverhältnisses auf die Seite der Kunst zum Verschwinden gebracht, indem die rein formalistischen Aspekte (der „formalistische Genuss“, wie Rebentisch formuliert)¹⁹² in den Vordergrund gerückt werden. Genau dieses Verfahren bereinigt auch Santiago Sierra vom Zynismusvorwurf. 2013 wurden seine Arbeiten in einer ersten großen Retrospektive in den Deichtorhallen Hamburg, kuratiert von Dirk Luckow, gezeigt.¹⁹³ In seiner Rezension der Ausstellung registriert Volker Corsten in der *FAZ* verblüfft „zunächst die formale Strenge, die Klarheit [...] der Skulpturen, Installationen, Fotografien, Filme“,¹⁹⁴ eine Strenge, die der

187 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 78f.

188 Siehe Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 80.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Siehe Anm. 144 zum fiktiven Susan-Sontag-Zitat „Das Bild sagt: Setz dem ein Ende, interveniere, handle. Und dies ist die entscheidende, die korrekte Reaktion.“

192 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 78.

193 Die Ausstellung *Santiago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, wurde vom 07.09.2013 bis 12.01.2014 gezeigt.

194 Volker Corsten: „Santiago Sierra in Hamburg. Über Kunst lässt sich heftig streiten“, in: *FAZ* vom 07.10.2013.

Entscheidung zu verdanken ist, die Aktionen als Dokumente zu zeigen. Das wird besonders in der folgenden Beschreibung deutlich:

Nahe dem Eingang etwa hängen drei große Schwarzweißfotos, Dokumente einer Performance, gefügt zu einem Triptychon, in dem der ganze Santiago Sierra steckt. Es zeigt links einen Arbeiter aus Senegal, der mit einer Schaufel ein Loch gräbt, in der Mitte das fertige Loch, welches dieser in den exakten Maßen 180 mal 50 mal 50 Zentimeter gebuddelt hat, und rechts in Luftaufnahme das gesamte rechteckige Feld von exakt dreitausend Löchern. Die Arbeiter, sämtlich Afrikaner, haben diese Löcher, die aus der Höhe an Massengräber erinnern, für den von spanischen Behörden fixierten Tageslohn von 54 Euro in die Küste bei Cádiz gegraben. Dort also, wo die meisten illegalen Flüchtlinge aus Afrika ankommen und wo sie gezwungen sind, für Geld alles zu tun. Was als Performance, wie so oft beim bekennenden Anarchisten und Antikapitalisten Sierra, plakativ daherkommt, entwickelt als Triptychon eine Wucht, Klarheit und schmerzliche Schönheit.¹⁹⁵

Diese ‚Wucht‘ hinsichtlich einer Arbeit, die von Sierra interessanterweise ohnehin stets ‚nur‘ als Video- und Fotoarbeit gezeigt wurde (3000 HOLLWS OF 170×70×70 CM EACH, 2002), wird von Corsten insbesondere bei der dort ebenfalls gezeigten Version der von Rebentisch besprochenen Arbeit von illegalisierten Menschen, die in Kartons sitzen, hervorgehoben und als gewinnbringende Distanz durch Musealisierung beschrieben. In den Deichtorhallen wurde die Arbeit dezidiert um den verunklarenden obszönen Anteil bereinigt gezeigt: ausschließlich die „Überreste“,¹⁹⁶ also die jetzt eindeutig leeren Pappkartons, wurden ausgestellt.

Die Arbeit wurde jedoch um gerade diese Distanz gebracht. In einer Aktion des Hamburger Künstlerpaars Nadja und Doktor Hollihore wurde sie „restauriert“ und „mit“¹⁹⁷ Lampedusaflüchtlingen ‚besetzt‘, und, nachdem sie geräumt wurde – auf Kampnagel unter dem Titel UNDERDOG SEPARATIONSSKULPTUR fortgesetzt. Auf der Kampnagel-Webseite wird Sierras ursprüngliche Installation/Performance als kapitalismuskritisch bezeichnet, deren Reduktion auf Kartons „ohne Arbeiter“¹⁹⁸ in der Retrospektive diese auf den Status ästhetischer und dokumentarischer Objekte reduziert habe. Corsten spricht in der *FAZ* davon, dass Sierra an der Aneignung – die auf der Kampnagel-Webseite als Restaurierungsarbeit beschrieben wird – die fehlende Kommunikation problematisierte (also die fehlende Absprache mit dem Museum und dem Künstler), die zur Beendigung der Intervention geführt habe, und insinuiert, dass Letzterer sich

195 Ebd.

196 Ebd.

197 Kampnagel: „Nadja und Doktor Hollihore: ‚Underdog Separationsskulptur‘“, Programmteintrag auf der Webseite.

198 Ebd.

in seinem Sinn für Detailgenauigkeit gestört gefühlt habe. Details, die in dem Artikel tatsächlich in der wörtlich *Fähigkeit* der Performer, „für einen lächerlichen Lohn stundenlang in den Kartons auszuharren“, Ausdruck finden, „um zu zeigen, wie wenig einfache Arbeit im Kapitalismus wert ist“. ¹⁹⁹ Für die Intendantin von Kampnagel, Amelie Deuflhard, ist UNDERDOG SEPARATIONSSKULPTUR ein „Akt der künstlerischen Piraterie und ein eindrücklicher Appell gegen die ausweglose Situation der lampedusischen Flüchtlinge in Hamburg.“ ²⁰⁰ Die Beschreibung der Aktion liest sich auf der Programmseite von Kampnagel wie folgt:

Drei Wochen nach der Eröffnung setzten sich die ‚illegalen‘ Flüchtlinge im Rahmen einer öffentlichen Führung unter die Pappkartons, forderten Bleiberecht bis zum Ende der Ausstellung und riefen zu Spenden auf. [...] Die ‚Festung Europa‘ findet ihr Spiegelbild in diesen acht Afrikanern, die ungefragt auftauchen und in ihren Zufluchten warten, angewiesen auf die Gunst der westlichen Welt. Die unsichtbaren Flüchtlinge unter den Pappkartons sind anwesend, solange sie nicht ausgewiesen werden; anderes als diese unbequeme Stille gibt es über die ‚Underdog Separationsskulptur‘ nicht zu konstatieren. ²⁰¹

Tatsächlich gibt es sehr viel mehr zu konstatieren als die vermeintliche Stille, die ohnehin nur eine Behauptung ist. Sierras Performances/Installationen sind vom Modus stets laut, auch wenn die Retrospektive in den Deichtorhallen die Arbeiten, so ist Corstens Rezension zu entnehmen, sakralisiert und einer erhabeneren Tonalität zugeführt hat, die zwar auch als Verstärkung gesehen werden kann, aber eher im Raum- als im Lautstärkevolumen. Die laute Tonalität der Besetzungs-Aktion kann daher tatsächlich im eigentlichen Sinne als Restaurierungsarbeit angesehen werden. Sie versetzt die Installation performativ wieder in jene Zone der Ununterscheidbarkeit, in der die Arbeiten von Sierra für Rebentisch als Gegenwartskunst funktionieren und interessant sind. Dass die Aktion für die Deichtorhallen dennoch nicht funktioniert hat, hat mit der damit verbundenen Verschiebung der Positionen von Autor*in, Künstler*in, Mit-Arbeiter*in, Publikum zu tun. Der Kurator und der Künstler, mit denen nicht kommuniziert wurde, so die *FAZ*, wurden zu Zuschauern, das Künstlerpaar zu den neuen Autor*innen, die Zuschauer*innen werden durch die besetzte Version der Arbeit wieder zum „Teil und Medium“ der Aufführung. ²⁰² Nur, die Mit-Arbeiter*innen waren und sind genau das geblieben: ‚Statisten‘ ihrer selbst, in Rebentischs problematischer Begriffswahl.

199 Volker Corsten, „Über Kunst lässt sich heftig streiten“.

200 Kampnagel: „Nadja und Doktor Hollihore: ‚Underdog Separationsskulptur‘“.

201 Ebd.

202 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 89.

Rebentisch spricht von ‚Statisten‘, Corsten legt in der *FAZ* nahe, dass die Lampedusa-Flüchtlinge nicht wussten, worauf sie sich einließen,²⁰³ im Programm von Kampnagel wird die Zusammenarbeit nur von einem „mit“²⁰⁴ angedeutet. Die Beweggründe für die Beteiligung, die *(Mit-)Arbeit* der Lampedusas in Hamburg²⁰⁵ bleiben stets hinter dem Kunstwollen von Künstler*in, Theaterintendanz und Kurator*in verborgen und werden weder erfragt noch thematisiert. Dabei wird in Situationen wie dieser eben jene Autor*innenschaft in/der Migration erzeugt, auf die Bernier & Martin abstellen. Diese wurden auch bereits in sozialen Skulpturen, die Kunst als Migrationsstrategie oder -werkzeug ernst nehmen,²⁰⁶ plastisch nachvollziehbar. So beispielsweise das Projekt *ARBEIT OHNE BESCHÄFTIGUNGSBEWILLIGUNG*, das die Gruppe WochenKlausur 1995 im Rahmen des *Steirischen Herbsts* realisiert hat:

Unter Auslotung der Ausländergesetzgebung wurden sieben MigrantInnen ohne Beschäftigungsbewilligung mit der Erarbeitung von sozialen Plastiken beauftragt. [...] Um einer legalen Beschäftigung in Österreich nachzugehen, brauchen AusländerInnen eine Arbeitsbewilligung. Zum Zeitpunkt der Klausur schrieb der Sozialminister aber jährliche Bundeshöchstzahlen fest, und es war unmöglich, auch nur eine zusätzliche Beschäftigungsbewilligung zu erwirken. Die Gruppe machte deshalb von einer Sonderregelung für ausländische ‚KünstlerInnen‘ Gebrauch. Der Gesetzgeber gestand KünstlerInnen auch ohne Arbeitsgenehmigung zu, solange im Land verweilen zu dürfen, als sie nachweislich von ihrer künstlerischen Tätigkeit – und zwar ausschließlich von dieser – leben können. [...] Aufträge und Honorare gaben den Nachweis einer

- 203 „Ein Aktionskünstlerpaar hatte eine Gruppe jener achtzig in Hamburg als ‚Lampedusa-Flüchtlinge‘ bekannten Afrikaner, die seit Wochen in der St.-Pauli-Kirche Schutz vor der Abschiebung finden, in die Ausstellung gebeten und die Männer, die offensichtlich nicht wussten, wie ihnen geschah, dazu animiert, die ausgestellten Überreste der Performance ‚Arbeiter, die dafür bezahlt werden, dass sie im Innern von Kartonschachteln bleiben‘ aus dem Jahr 2000 wiederzubeleben“. (Volker Corsen: „Über Kunst lässt sich heftig streiten“.)
- 204 „Im September haben das Hamburger Künstlerpaar Nadja und Doktor Hollihore mit Lampedusaflüchtlingen eine Installation in der aktuellen Santiago Sierra Retrospektive, Sammlung Falckenberg Hamburg, annektiert.“ Und später wird aus dem *mit* noch ein *und* und aus der Aktion eine soziale Skulptur: „Als Reenactment ihrer Situation und zur Wiederherstellung der politischen Sprengkraft des Kunstwerkes restaurierten Nadja und Doktor Hollihore und acht Lampedusaflüchtlinge die Installation Sierras als asoziale Plastik.“ (Kampnagel: „Nadja und Doktor Hollihore: ‚Underdog Separationsskulptur‘.“) Die ausgestrichene Co-Autor*innenschaft unterminiert dies m. A. jedoch.
- 205 Siehe zu *Lampedusa in Hamburg* u. a. das Dossier auf *LabourNet Germany* vom 23.12.2021.
- 206 Biennale- und Ausstellungseinladungen in Europa können beispielsweise zur Erlangung eines Schengen-Visums dienen, das zunächst den Grenzübergang garantiert. Einladungen zu Ausstellungen können als Eintrittsticket in den Schengenraum fungieren, als Aus- und Einreisegelegenheiten, als Visa- bzw. aufenthaltsrechtlich relevante Belege usw.

gesicherten Existenz und somit hatten die Flüchtlinge Anspruch auf die Ausnahmeregelung für KünstlerInnen. [...] Um den Kunstanspruch zu untermauern, wurden alle Arbeiten nach Fertigstellung in einer Ausstellung ‚Projekt Soziale Plastik‘ der Öffentlichkeit präsentiert: Diese Darbietung im Rahmen des steirischen herbst 96 untermauerte öffentlich den künstlerischen Anspruch der Auftragswerke. [...] Das Projekt sicherte den Flüchtlingen ein Jahr legalen Aufenthalt in Österreich. Einige von ihnen (vor allem die BosnierInnen) kehrten danach in ihre Heimat zurück, einer heiratete in Österreich, zwei fanden als KünstlerInnen Folgeaufträge.²⁰⁷

Partizipation ist bei Sierras Arbeit, auch in der „restaurierten“ Fassung aber letztlich paternalistisch gedacht: Geflüchtete und Migrant*innen sind der Gegenstand der Installation, sie zählen weder als Autor*innen (ihrer selbst, der künstlerischen Arbeiten), noch als Publikum. Positionen wie die von Rebentisch erfordern letztlich sich selbst und die/den Künstler*in aus der Szene heraus zu schreiben, zu der nur die ausgestellte Arbeit und das beteiligte Publikum gehören. Hier geht es mir jedoch darum, das Verschwinden der migrantischen und geflüchteten Akteur*innen aus der Kunst seit dem langen Sommer der Migration als symptomatische Problematik für die Verknüpfung von Kunst und Migration zu denken und immer wieder gerade auf jene Arbeiten und Konstellationen einzugehen, in denen eine andere Anordnung aufscheint. Dies nicht zuletzt deshalb, da die Kunstfertigkeit, die Kraft, Fiktion und Realität zu verschmelzen und ununterscheidbar zu machen, den Traum von einem besseren Leben als realen Möglichkeitsraum zu betreten, sich Identifizierungsapparaten zu entziehen und als ein/e andere/r in Erscheinung zu treten, wesentliches Merkmal von Migration ist. Das ist, was die Kunst der Migration eigentlich bedeutet.