

Future Waves

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene.

— Walter Benjamin, „Zentralpark“²⁰⁸

Migration wird als drohende Naturkatastrophe imaginiert, um mit Warnungen vor kommenden anbrandenden Wellen und Fluten die Fortifikationen der Gegenwart zu begründen. Das Kommende als Szenario der Vorhersage, eine vermeintlich faktenbasierte Ableitung aus den Daten und Zahlen von Grenzkontrollen und Demografien, dient der Absicherung einer Gegenwart, die ungleich verteilt ist. Die Absicherung ist daher die der Mächtigen, also derjenigen, die auf der Habenseite der Geschichte stehen, was auch bedeutet: der ‚Verbraucher*innenseite‘. Der Verschleiß von Ressourcen ist Grund und Ursache für das, was heute in Begriffen wie Klimawandel, Anthropozän und Artensterben beschrieben wird. Die Begriffe ebenso wie die Szenarien transportieren dabei wirksame Fiktionen, die es zu analysieren und kritisch zu betrachten gilt.

Klimawandel bzw. Klimakrise (und damit auch ozeanische Perspektiven, Auseinandersetzungen mit nichtmenschlichen Arten und *naturecultures*)²⁰⁹ ist eines jener Themengefüge, das Migration im gegenwärtigen Kunstfeld abzulösen scheint, eigentlich aber vielmehr rahmt und aktualisiert. So wurden beispielsweise bei der 57. Venedig Biennale 2017 durchaus erwartbar eine Reihe von Arbeiten präsentiert, die ein breites Spektrum an Auseinandersetzung mit Migration zeigten, wie zum Beispiel Candice Breitz’ Videoinstallation LOVE STORY,²¹⁰ in der die Macht des Starsystems und der Prominenz mit Erzählungen von Flucht und Migration zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Das ‚Fremdsprechen‘ von Ich-Erzählungen erinnert dabei ein Stückweit an Anja Salomonowitz’ Film KURZ DAVOR IST ES PASSIERT (AT 2006),²¹¹ wobei dort die Verfremdung auf die Alltäglichkeit und Ubiquität besonders von illegalisierter Migration verweist, während bei Breitz die Frage im Raum steht, wie Aufmerksamkeit verteilt und wem zugehört wird, und welche Skripten die Grenzpassage einfordert. Auch George Drivas Raum- und Videoinstallation LABORATORY

208 Walter Benjamin: „Zentralpark“ (1937), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schweppenhäuser / Rolf Tiedemann, Bd. I. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 651–690, hier S. 683.

209 Den Begriff führt Donna Haraway ein in: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.

210 Siehe die Beschreibung sowie zusätzliche Materialien auf der Webseite der Künstlerin.

211 Siehe die Webseite von Anja Salomonowitz.

OF DILEMMAS für den griechischen Pavillon setzt mit Charlotte Rampling einen internationalen Superstar für seine Aktualisierung von Aischylos *Die Schutzfliehenden* als Laborexperiment und bürokratischen Verhandlungsraum ein.²¹² Die Arbeit krankt hingegen an einem unterkomplexen Verständnis des Politischen und einem längst akzeptierten Verhältnis zu Ungleichheit und verweist in der Tendenz auf das Spektakuläre als Selbstverhältnis, das in Projekten wie Ólafur Eliassons unerträglich paternalistischem migrantischen Sweatshop GREEN LIGHT – AN ARTISTIC WORKSHOP²¹³ besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Julianne Moores und Alec Baldwins Auftritte in Breitz' Arbeit stehen zwar auch für das Spektakel des Starsystems, es wird aber als solches adressiert und kritisch mitausgestellt, während Eliasson als Vertreter eines Kunstsuperstarsystems dieses affirmiert – der Künstler als Markenname – und sich für seine Inanspruchnahme des Humanismus zelebrieren lässt. *Refugees* bleiben ebenso zu Gruppen zusammengezwungen wie in Lagern und Sammelunterkünften, vom Konzept her sind sie darin genauso Masse und Ware wie die für 300 Euro verkauften Lichtobjekte, deren Erlös wiederum, so hieß es in der Presseerklärung, an Hilfsorganisationen gehen solle: Entwicklungshilfe-kunst im NGO-Modus.²¹⁴

Gerahmt wurde diese Ausgabe der Venedig Biennale von Damien Hirsts monumentaler kolonialer Entschuldungsshow, TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE, die zwar nicht offizieller Teil der Biennale war, aber umso mehr Raum eingenommen hat (die Doppelausstellung fand in den Räumen des Palazzo Grassi und der Punta delle Dogana statt, beide im Besitz des Unternehmers und Milliardärs François Pinault, ein Paradebeispiel eines Sammlers, der über die gesamte Wertschöpfungskette verfügt und damit auch für Marktmacht steht). Ausgestellt wurden von ihm die fiktiven Fundstücke der Bergung eines gesunkenen antiken Schiffes, das mit den Kunstwerken bestückt war, die ein vermeintlich unfassbar reicher (sic!) befreiter Sklave angehäuft haben soll und die, mit Hirsts Unterstützung, nun endlich gehoben werden konnten. Auch bei der nächsten Ausgabe, der 58. Venedig Biennale 2019, wurde im Arsenale, dem alten Industrie- und Werftgelände, ein Schiffswrack ausgestellt: Christoph Büchels Arbeit BARCA NOSTRA, das Wrack eines Schiffes, das 2015 bei der Überfahrt von Libyen nach Lampedusa havarierte, wobei ein Großteil der 700 Migrant*innen an Bord starben. Die Arbeit wurde unter anderem als „Tatort, der den Betrach-

212 Siehe dazu die Beschreibung der Arbeit auf der Webseite des Künstlers.

213 Siehe der Eintrag auf der Seite des Künstlers. Wolfgang Ullrich denkt über sein Unbehagen gegenüber Eliassons GREEN LIGHT in Verbindung zu Ai Weiweis Rettungswesteninstallationen und verschiedenen Aktionen des *Zentrums für Politische Schönheit* nach: „Kunst und Flüchtlinge: Ausbeutung statt Einfühlung“, in: *Perlentaucher. Das Kulturmagazin* vom 20.06.2016.

214 Siehe hierzu auch die Diskussion um das Projekt OPERNDORF AFRIKA, das Christoph Schlingensiefel 2010 kurz vor seinem Tod in Burkina Faso initiiert hat sowie Renzo Martens Institute for Human Activities (IHA) in Lusanga, in der Demokratischen Republik Kongo.

ter zum Voyeur“²¹⁵ macht, kommentiert und als Vermarktung des Grauens kritisiert.²¹⁶ Typisch für eine solche skandalisierende Ausstellung ist der darin angelegte Fokus auf den/die Künstler*in als Autor*in eines Werks, dessen Eingriff den Gegenstand, um den es geht, inwertsetzt. Catrin Lorch bezeichnet dies pointiert als „Kunstwerdung des Wracks“ und fragt nach dem Preis, den das Wrack als solches nun hat.²¹⁷ Tatsächlich war bereits die spektakuläre und teure Bergung des Wracks 2016, die die damalige Regierung unter Matteo Renzi angeordnet hatte, auf Sichtbarkeit ausgerichtet: „Ich will, dass die ganze Welt sieht, was geschehen ist“, wird er in der *Frankfurter Rundschau* zitiert,²¹⁸ wo auch Renzis Plan erwähnt wird, das Wrack vor dem Dom von Mailand aufzustellen. Christoph Büchel, der das Wrack wiederum vom italienischen Staat gekauft hat, hat sich zur Installation in Venedig zwar jeden Kommentars enthalten, dem medialen und politischen Echo – u.a. die Empörung des damaligen italienischen Innenministers Matteo Salvini von der rechten Partei Lega, der die Arbeit als unzulässige Einmischung in die Politik Italiens kritisierte – damit aber auch nichts entgegengesetzt. Diese Arbeit reiht sich nahtlos ein in sein Werkverzeichnis, zu dem unter anderem die Einrichtung einer Moschee in einer profanisierten katholischen Kirche als Beitrag Islands im Rahmen der Venedig Biennale vier Jahre zuvor, oder auch die Einrichtung eines Flüchtlingslagers im SMAK Museum in Gent 2017 unter dem Titel FROM THE COLLECTION – VERLUST DER MITTE gehören. Diese von ihm durchaus treffend als entropische Psychogramme bezeichneten Installationen stellen stets auf eben jene Empörung ab, die ich bereits mit Blick auf Juliane Rebentischs inspirierende aber problematische Lesart der Arbeiten Santiago Sierras in Kapitel 1 diskutiert habe: es geht hier lediglich um diese Verstörung als Anliegen, der jeweilige Inhalt ist, so scheint es, vor allem Mittel zum Zweck. Ganz anders funktioniert hingegen das ANKERSENTRUM, das von Natascha Süder Happelmann²¹⁹ im deutschen

215 Siegmund Kopitzki: „Die ‚Barca Nostra‘ auf der Biennale – ist das Kunst?“, in: *Südkurier* vom 30.05.2019.

216 „Es ist an der Zeit, dass sich die Kunst selbst gegen die Vermarktung des Grauens abgrenzt. Die Ersten, die protestierten, waren Künstler: ‚Die gleiche bescheuerte ›Qualität‹ der Kunst wie Ai Weiwei‘, lautete einer der Kommentare. Julieta Aranda postet, dass man sich als Künstler nicht ‚eine Brücke auf den Rücken anderer Körper bauen sollte‘. Schon vor der Eröffnung der Biennale wurden Boykottaufrufe laut.“ (Catrin Lorch: „Biennale in Venedig. Ein Totenschiff, das zum Voyeurismus zwingt“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 10.05.2019.)

217 Ebd.

218 Regina Kerner: „Schiffbruch unter aller Augen“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 09.05.2019.

219 „Natascha Süder Happelmann ist eine von einem Algorithmus entworfene Variante des Namens der Künstlerin Natascha Sadr Haghigian, die auf Autokorrektur und Fehlschreibung seitens öffentlicher Stellen basiert. Haghigians Entscheidung, 2019 den Deutschen Pavillon auf der Venedig Biennale unter diesem Pseudonym zu bespielen und bei öffentlichen Auftritten nur in Begleitung einer Sprecherin und mit einem Kopf aus Polyesterharz in Form eines Steins zu erscheinen, ist eine konsequente Weiterführung ihres anhaltenden Bestrebens, feste Zuschreibungen sowie die für den Kunstmarkt typische Fokussierung auf die Künstler*innen-Person zu vermeiden“. Siehe Eintrag auf der Webseite des n.b.k.

Pavillon installiert wurde (oder eher von da aus performativ nach außen verlagert) und das sich sowohl der Repräsentation als auch der Zumutung der Naziarchitektur verweigerte und die Schauplätze und Kämpfe der Migration konkret thematisierte, aber eben auch jeder Schaulust entzog.²²⁰

Die Hauptausstellung der 58. Biennale unter dem Titel *May You Live in Interesting Times* versammelte neben Büchel vor allem zahlreiche Arbeiten, die sich auf das Meer beziehen. Dabei waren u.a. gehäkelte Korallenriffe von Margaret und Christine Wertheim (CROCHET CORAL REEF), die mit dem goldenen Löwen ausgezeichnete Strandoper SUN & SEA (MARINA) von Rugilė Barzdžiukaitė (Regie), Vaiva Grainytė (Libretto) und Lina Lapelytė (Musik) im litauischen Pavillon, in der auch das Verschwinden von Korallen besungen wurde. Laure Prouvosts DEEP SEE BLUE SURROUNDING im französischen Pavillon bestand aus einer Ansammlung von Objekten und Projektionen, die eine Oktopodenwelt entwerfen, die zwischen Plastikmüll und Verbundenheits- und Entanglement-Fantasien seltsam unschuldig verspielt erscheint, darin Fremdheitserfahrungen zelebriert und mit einer Wiedergeburt im Mittelmeer endet.²²¹ Daneben Hito Steyerls neurales Netzwerk THIS IS THE FUTURE, eine im Video erzählte KI, die alle möglichen Naturerscheinungen, besonders aber ozeanische Bilder berechnet, sowie Cyprien Gaillards OCEAN II OCEAN, ebenfalls ein Video, in dem Aufnahmen von Fossilien in den Marmorwänden russischer U-Bahnhöfe auf Bilder von ausrangierten Waggons der New Yorker Subway-Linien treffen, die als künstliche Riffe vor der Küste South Carolinas versenkt wurden. Gerahmt wurde die Biennale von der Eröffnung des *Ocean Space* der TBA21-Academy²²² – also jener Kunststiftung, die auch Elíassons GREEN-LIGHT-Workshop mitfinanziert hat – mit einer Einzelausstellung von Joan Jonas mit dem Titel *Moving of the Land II*, einer Auseinandersetzung mit Unterwasserwelten und Tiefseeforschung. Eine direkte Verbindung von Migration, Artensterben, planetarischen und ‚wässrigen‘ Perspektiven findet sich in John Akomfrahs Video-Triptychon ELEPHANT IN THE ROOM – FOUR NOCTURNES, das im Debütpavillon Ghanas im Rahmen der von Nana Oforiatta Ayim kuratierten Ausstellung *Ghana Freedom* gezeigt wurde und auf das ich noch genauer eingehen werde.

220 Siehe auch die Publikation Natascha Süder Happelmann, Franciska Zólyom (Hg.): *Ankersentrum*, Berlin: Archive Books 2019.

221 Siehe dazu die Kommentare der Künstlerin in einem Video in *frieze*, 04.06.2019.

222 „Ocean Space is a planetary center for exhibitions, research and public programs catalyzing ocean literacy and advocacy through the arts“, so die Selbstbeschreibung auf der Webseite des Projekts. Mit den Untersuchungen von Ana Hoffner zur Provenienz des Reichtums von Francesca Habsburg aus Gewinnen der Kriegswirtschaft, die 2002 die Kunststiftung und Kunstsammlung TBA21, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary gegründet hat, muss das ‚Engagement‘ des *Ocean Space* für die Weltmeere und gegen Klimawandel als eines jener Beispiele einer Indienstnahme kritischen Denkens (und kritischer Kunst) zum Zweck des Art-Washings beschrieben werden. Siehe dazu: Simone Bader: „Lässt sich Krieg kuratieren?“, in: *Migrazine*, 1/2020. Siehe auch das nächste Kapitel (3).

Das Kunstfeld reagiert mit diesen thematischen Verschiebungen auch auf die Verquickung von Migration und Klimawandel. Eine zentrale Erzählung in den Prognosen des Klimawandels lautet, dass dieser zu enormen Fluchtbewegungen und „immenser Migration“²²³ führen wird, dass also die Flutwellen steigender Meeresspiegel und zunehmender Wetterextreme ebenso wie die Hitzewellen unmittelbar auch in Menschenfluten und Migrationswellen Ausdruck finden werden. Diese Prognosen werden aufgestellt, obwohl es unmöglich ist, „Klimaflüchtlinge eindeutig zu definieren.“²²⁴ Das Konzept der Klimaflüchtlinge ist seit den 1980er Jahren in Gebrauch (zunächst als Umweltflüchtlinge).²²⁵ Von Anfang an liegt der Debatte ein „diffuser Umwelt- und Klimadeterminismus“²²⁶ zugrunde, der Klimaflucht fast ausnahmslos im Globalen Süden verortet (und nicht zum Beispiel in den Niederlanden oder der norddeutschen Tiefebene). Damit wird deutlich, „dass es sich um keineswegs ausschließlich ‚ökologische‘ Probleme handelt, die nichts mit gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu tun hätten.“²²⁷ Oder wie Kathryn Yussof es formuliert hat: Die Vorstellungen von kommenden Fluten fluten unsere Vorstellung, „imagination of floods are flooding our imagination“.²²⁸ Sie fragt daher zum einen nach dem „where, when and who of climate (representation).“²²⁹ Also: welche und wessen Bilder zirkulieren? Zum anderen besteht Yussof auf die „creative role of fiction“.²³⁰ Unter *imagination* verstehen Kathryn Yussof und Jennifer Gabrys „a way of seeing, sensing, thinking, and dreaming the formation of knowledge, which creates the conditions for material interventions in and political sensibilities of the world.“²³¹ Imagination, also Vorstellungen ebenso wie Darstellungen (die Einbildungskraft ebenso wie die Bildgebung), ist nicht zu trennen von der Materialität der Welt, auf die sie sich bezieht und in der sie stattfindet, sie ist nicht nur Weltbild, sondern Weltenbildung.

Klimawandel ist nicht nur eine Frage der Wissenschaften, der Messungen, der Diagnosen und Prognosen, er ist auch Sache der Politik, von Gesellschaft und von Kultur. Die daraus hervorgehenden „new cultures

223 Siehe eine Meldung in *Welt* anlässlich eines Sonderberichts des Weltklimarats IPCC vom 29.08.2019.

224 Carsten Felgentreff: „Klimaflüchtlinge“, in: Sybille Bauriedl (Hg.): *Wörterbuch Klimadebatte*, Bielefeld: transcript 2015, S. 141–148, hier S. 144. Sybille Bauriedl legt auch eine kritische Analyse des Begriffs Umweltmigration in ihrer Rezension des „Atlas der Umweltmigration“ auf ihrem Blog „Klimadebatte“ vor (Eintrag vom 26.08.2017), wo sie auch die „geodeterministische[n] Verräumlichungen des Migrationsproblems“ im 2018-Bericht der Weltbank zur Klimamigration problematisiert (Eintrag vom 22.03.2018).

225 Siehe Carsten Felgentreff: „Klimaflüchtlinge“, S. 141.

226 Ebd.

227 Carsten Felgentreff: „Klimaflüchtlinge“, S. 142.

228 Kathryn Yussof: „Frames of Climate“, Vortrag im Rahmen von „Figuring Sea Level Rise“, UCSB vom 18.10.2013; Aufzeichnung durch UCTV.

229 Ebd.

230 Ebd.

231 Kathryn Yussof & Jennifer Gabrys: „Climate change and the imagination“, in: *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 2/4 2011, S. 516–534, hier S. 516.

of climate change“ finden in drei verschiedenen „imaginative framings“ statt, so Yussof und Gabrys.²³² Dies betrifft zum einen Zukünfte, *futures*, Strategien der Anpassung, die auf das Hier und Jetzt und den Alltag fokussieren, anstatt den Klimawandel zeitlich und räumlich auszulagern, sowie neue Weisen der Wissensproduktion in den Klimawissenschaften, in denen Kunst, Design und (Natur-)Wissenschaften versuchen, zusammenzufinden.²³³ Im Folgenden interessiert mich vor allen Dingen der Bereich der Zukünftigkeit. Die „arts of futurity“ umfassen gleichermaßen die Szenarien der Prognose u.a. des Weltklimarats, das spekulative Finanzwesen sowie spekulative Erzählungen kommender Katastrophen. Es treffen exemplarisch Spektakel und Möglichkeitsraum aufeinander: „The arts of this futurity are anticipatory, preemptive, and promiscuous.“²³⁴ Es gibt also Zukunftsfiktionen, die als Risikoabsicherung fungieren, in denen Sicherheitspolitik und Derivatehandel zusammenkommen, neben solchen, die den Vorstellungsraum der Gegenwart bespielen, hier vor allen Dingen, mit Susan Sontag, als „aesthetics of destruction“ bzw. „disaster“,²³⁵ sowie wiederum Zukunftsfiktionen, die Zukunft allererst denkbar machen. Das beinhaltet, dass das Denken von Zukünftigkeit aus der Perspektive derjenigen, für die die Apokalypse längst stattgefunden hat, für die, die das Ende bereits hinter sich haben, also indigene Bevölkerungen und die Nachkommen der Versklavung, eine kritische Kontextualisierung erfährt.²³⁶

Dies wirft erneut die Frage auf, welche Rolle die Künste spielen beziehungsweise gespielt haben. Gilt es sie vor allen Dingen daraufhin zu befragen, wie sie an jenen Imaginationen mitgearbeitet haben, die die Gegenwart konfigurieren? Oder liegt der Fokus auf möglichen Interven-

232 Kathryn Yussof, Jennifer Gabrys: „Climate change and the imagination“, S. 517.

233 Vgl. ebd. Siehe zu den „art-sciences discourses“ u.a. den Eintrag auf der Webseite des Projekts „Weather Permitting“, Jennifer Gabrys Webseite; sowie Birgit Schneider, Thomas Nocke (Hg.): *Image Politics of Climate Change. Visualizations, Imaginations, Documentations*, Bielefeld: transcript 2014.

234 Kathryn Yussof, Jennifer Gabrys: „Climate change and the imagination“, S. 517.

235 Susan Sontag: „The Imagination of Disaster“, in: *Commentary*, 1965, S. 42–48, hier S. 44f.

236 „The new geological epoch, in other words, represents the genocidal ending of an earlier one, with the Anthropocene's origins being inextricable from early modern globalization, practiced through resource extraction, military conquest, and culture-erasing colonialism. One can rightly argue that the world's currently threatened end – that of catastrophic climate breakdown – has been rehearsed many times before, prepared through the long unfolding of capitalism's five-hundred-year-old history. [...] For multitudes, the world's end – measured in the radical rupture of transgenerational cultural traditions, the termination of secure relations to the land, the overturning of stable systems of sovereignty, and the cancellation of self-determination – has occurred repeatedly over the centuries. Much the same could be said of the world-ending, and equally world-transforming, event of the centuries-long transatlantic slave trade for those of African descent.“ (T. J. Demos: *Beyond the Worlds End. Arts of Living at the Crossing*, Durham: Duke UP 2020, S. 9f.) Eine dezidierte Kritik am Denken von Apokalypse als möglicher Zukunft (anstelle von die Gegenwart prägender Vergangenheit) und des Verhältnisses von Utopie und Dystopie findet sich im Denken des Afropessimismus, siehe besonders Frank B. Wilderson III: *Afropessimismus*, übersetzt von Jan Wilm, Berlin: Matthes & Seitz 2021.

tionen, der Beteiligung an der Entwicklung einer kritischen Klimawissenschaft und an Alternativen zum Status quo? Kunst wird im Zusammenhang mit Klimawandel immer wieder eine besondere Rolle zugewiesen: die der Schließung der Differenz zwischen der Abstraktion und dem Ausmaß des Klimawandels, der als projizierte Datenmenge als unvorstellbar gilt, als zu groß und zu weit weg, das Vorstellungsvermögen übersteigend. Mit Bezug auf Timothy Clarks Analyse von *ecocriticisms* benennt Eva Horn konkretere Ankerpunkte für dieses Unvermögen, beispielsweise Latenz, „the withdrawal from perceptibility and representability“ sowie Skalierung, „the clash of incompatible orders of magnitude“. ²³⁷ Horn zählt mit Clarke ebenfalls *entanglement*, Verwicklung, auf, worauf auch ihr Ansinnen abzielt, eine ästhetische Theorie des Anthropozäns zu entwickeln, die sich für sie nicht in Inhalt und politischer Mobilisierung erschöpft, sondern die Frage nach der Form stellt. Diese Frage nach der Form ist jedoch so alt wie die Frage nach dem politischen Potential von Kunst – gerade auch im Kino. ²³⁸ Sie ist gerade nicht als Entweder-Oder-Frage zwischen der Politik der Form und der des Inhalts zu verhandeln. Für Horn sind amüsanterweise Literatur und Kino rein narrative Künste, die sie als immer bereits kulturell kodiert beschreibt, womit sie meint, dass kulturelle Konventionen diesen Medien Grenzen setzen. Umso erstaunlicher, dass sie sich mit Literatur (weniger mit Film) dann gleich mehrere Seiten lang befasst und ihren Beitrag damit beschließt und dabei konzidiert: „Narratives are always highly coded cultural projections which not only represent, but organize reality.“ ²³⁹ Diese Fähigkeit, Realität zu gestalten und zu organisieren, ist eben gerade jene Qualität, die Kino und Literatur, auch in konventionellen Formen, ausmacht, weshalb ich im Folgenden neben zwei Videoarbeiten aus dem Ausstellungsraum auch auf einen Fernsehspielfilm eingehen werde. Alle diese Arbeiten werde ich mit Bezug zu Amitav Ghoshs Analyse der Rolle von ‚ernsthafter Erzählliteratur‘ im Schaffen der Klimakrise zunächst symptomatisch betrachten: Sie sind beteiligt an der Produktion und Zirkulation von Wissen, das sie zugleich ausstellen, also zu sehen geben, und beständig von Brüchen und Widersprüchen durchzogen. Yussofs und Gabrys’ Einsatz der Untersuchung von „geographical imaginations“ fragt somit sowohl nach der Mobilisierung bekannter Bilder, z. B. von ‚Afrika‘ und von ‚Flucht‘, aber auch der Infragestellung jener naturalisierten (selbstverständlichen) Vorgaben des Vorstellbaren, wie beispielsweise Fortschritt und Wachstum. ²⁴⁰

- 237 Eva Horn: „Aesthetics“, in: dies., Hannes Bergthaller (Hg.): *The Anthropocene. Key Issues for the Humanities*, London/New York: Routledge 2020, S. 96–111, hier S. 102.
- 238 Siehe hier Peter Wollens vielzitiertes Essay zu den Zwei Avantgarden, der erstmalig 1975 in *Screen International* veröffentlicht wurde; verfügbar als Wiederveröffentlichung online bei Verso Books: Peter Wollen: „The Two AvantGardes“, 23.02.2018.
- 239 Eva Horn, „Aesthetics“, S. 107.
- 240 Kathryn Yussof, Jennifer Gabrys: „Climate change and the imagination“, Box 1, S. 530.

Klima/Flucht und Bilder fischen: .tv

2017 hat James Shaw, damaliger Minister für Klimawandel in Neuseeland, angekündigt, die Anerkennung von Klimaflucht als experimentelles Visumformat einzuführen: „an experimental humanitarian visa category could be implemented for people from the Pacific who are displaced by rising seas resulting from climate change.“²⁴¹ Anlass hierfür waren nicht zuletzt Anträge auf Asyl von Personen aus Tuvalu. So gilt Ioane Teitiota, der von der Insel Kiribati stammt und 2014 in Neuseeland Asyl beantragte, als weltweit erster ‚Klimaflüchtling‘. Trotz großer weltweiter medialer Aufmerksamkeit wurde sein Antrag jedoch abgelehnt und Teitiota 2015 abgeschoben. Seither gab es jedoch vereinzelte Anerkennungen vergleichbarer Asylanträge.

Der Pazifikstaat Tuvalu besteht aus verschiedenen Atollen und kleineren Inseln, die alle nur wenige Meter über dem Meeresspiegel liegen. Dessen Anstieg infolge des Klimawandels droht nun, die Inseln unbewohnbar zu machen und es gab bereits Überlegungen, den ganzen Inselstaat zu evakuieren, nicht zuletzt, weil es bereits jetzt zu drastischer Versalzung gekommen ist, die das Leben auf den Inseln immer schwieriger macht. Tuvalu ist zugleich auch das Land, dessen länderspezifische Top-Level-Domain (ccTLD) .tv besonders beliebt bei Streamingseiten ist. Georg Anthony Svatek hat dazu 2017 die Videoarbeit .TV realisiert, die den Zusammenhang von Klimawandel und Digitalisierung zum Ausgangspunkt hat.

Anonyme Nachrichten aus der Zukunft führen uns auf die entfernten Pazifikinseln Tuvalus. In Zeiten des unabwendbaren Klimawandels scheint das Verschwinden des Landes im Meer so gut wie sicher, doch die Sorge um die Konsequenzen gilt nur selten den Bewohner/innen und der schwindenden Kultur. Vielmehr ist es der beliebte Domain-Code .TV, der geschützt werden will. Das Vermieten dieser Domain ist eine der Haupteinnahmequellen des Staates, das paradoxerweise zeitgleich genau die Prozesse unterstützt, die den Untergang herbeiführen. Ein Found-Footage-Essay über eine verschwundene Heimat, Cyberspace und den unaufhaltsam steigenden Meeresspiegel.²⁴²

In Tuvalu herrscht eine hohe Kindersterblichkeitsrate aufgrund der bereits eingetretenen klimatischen Veränderungen. Versalzung des Bodens, Grundwasserverschmutzung, erratisches Wetter und veränderte Fischmigration führen nicht zuletzt zur Verbreitung von Hautkrankheiten, von denen Sigeo Alesana – der als erster anerkannter Klimageflüchteter gilt, der mit seiner Familie in Neuseeland Zuflucht gefunden hat, und der selbst

241 Charles Anderson: „New Zealand considers creating climate change refugee visas“, in: *The Guardian* vom 31.10.2017.

242 So die Beschreibung im Katalog des 35. Dokfests in Kassel, das die Arbeit im Kurzfilmprogramm „Wem gehört die Welt?“ gezeigt hat, S. 35.

stets auf eine Vielzahl von Gründen für die Migration seiner Familie verweist – im Band *Flüchtlingsrevolution* berichtet.²⁴³ „I don't even remember I have a dry neck going on, even in airconditioned places. It's the bomb“, so eine Influencerin zu einer Hautcreme in einem der digitalen Fundstücke, die Svatek aus dem Netz gefischt hat, aus denen das Video zusammengesetzt ist (es gibt keinerlei sogenanntes Original-Footage). Klimatisierte Räume führen zu Feuchtigkeitsmangel und Hautproblemen – der Klimawandel wird zum Symptom und zur Symptomatik. Statt Fische gehen Svatek ebenso wie dem Inselstaat über den Verkauf von Lizenzen zur Top-Level-Domain Bilder ins Netz: Influencer*innen, Porn, Religion und andere Formen der Inszenierungen im Upload-Modus. Begleitet wird das Video von einer Montage aus Voicemail-Nachrichten: „The caller describes how heat, digital screens, and distance gave him no choice but to leave his sinking home and escape into cyberspace where rising waters will never reach him.“²⁴⁴ Svatek denkt in diesem Video über den Zusammenhang von Television, *fernsehen* (wörtlich), Ablenkung und Anschlüssen nach. Tuvalu hatte nie einen eigenen Fernsehsender, aber das Internet, wobei die Connectivity Tuvalus über Satellitenschüsseln verläuft. TV = .tv zeigt sich auch in Deutschland, wo arte.tv, stern.tv, spiegel.tv sich als Kunden von DotTV zu erkennen geben, der Firma,

die .tv-Domains ganz gezielt als DIE Fernseh-Adresse im Netz an den Markt [bringt] und ... Tuvalu im Gegenzug 50 Millionen US-Dollar zu[sichert], die in jährlichen Raten ausgezahlt werden. Der Inselstaat wiederum konnte von den Einnahmen unter anderem die Aufnahmegebühr für die Vereinten Nationen bezahlen.²⁴⁵

Es gibt natürlich noch andere solche produktiven Domain-„Fehllektüren“, wie .dj (Djibouti), die bei DJs besonders beliebt ist, und .fm (förderierte Staaten von Mikronesien, als Abkürzung für Frequenzmodulation für Internetradio verwendet), oder Bayerns Interesse am weißrussischen .by, aber der Zusammenhang hier ist nicht der von Bild und Ort, sondern von Datenzirkulation, Klimawandel und dem Verschwinden von Referenzen bzw. der vollständigen Abstraktion. So soll .tv geschützt werden, Tuvalu hingegen nicht, und tatsächlich gibt es Bestrebungen, den Zusammenhang zwischen realem und virtuellem Ort de facto zu trennen, wie .TV zeigt.

243 Siehe die „Weltreporter“-Anthologie von Marc Engelhardt (Hg.): *Die Flüchtlingsrevolution. Wie die neue Völkerwanderung die ganze Welt verändert*, München: Pantheon 2017.

244 Siehe der Eintrag zum Video auf der Webseite des Künstlers.

245 Siehe der Eintrag auf dem Blog des Unternehmens United-Domains vom 31.10.2010.

Im Film wie in der Realität²⁴⁶

Der Film *THE MARCH* (BBC 1990, Regie: David Wheatly) zeigt eine migrantische Karawane, die im Kontext einer Klimakrise beginnt – in einem Camp im von Dürre geplagten Sudan. Diese wächst zu einem Protestmarsch aus ‚Afrika‘ an, der, begleitet von internationalem Politikpersonal und Journalist*innen, erst durch die Wüste und dann über das Meer kommand, an den Toren Europas‘ (vermutlich in Tarifa) anlandet, wo eine Phalanx aus schwer bewaffneten Soldaten – einer Art EG-Blauhelme – diese schließlich zum Halten zwingt. Der Film und vor allen Dingen seine Rezeption wurden für die darin enthaltenen und damit verbundenen Schichtungen und Überlagerungen von Medien und Realitäten bereits mehrfach diskutiert.²⁴⁷ Anlass hierfür waren die Wiederausstrahlungen des Films im Zusammenhang mit medialer Aufmerksamkeit für jeweils aktuelle Migrationsbewegungen – 2005 die sogenannten ‚Anstürme‘ auf die spanischen Exklaven Ceuta und Melilla und 2015 die sogenannte ‚Flüchtlingskrise‘. Begleitet wurden diese Ausstrahlungen von Radio- und Fernsehsendungen, in denen der (Spiel-)Film zu einem Dokument einer ganz bestimmten Beweisführung erklärt wurde:²⁴⁸ „Wir haben sie kommen sehen“, wie Malte Herwig in der *FAZ* einen Artikel zu den Versuchen von Migrant*innen titelt, in die spanischen Exklaven in Marokko zu gelangen. Mit „[w]ir können nicht sagen, man habe uns nicht gewarnt“, erklärt Herwig den Film zu einer „Vision“ von „beklemmende[r] Aktualität“. ²⁴⁹ Er gibt an, dass der Film den spanischen und italienischen Sendeanstalten schon 1990 zu realprophetisch gewesen sei, da ihnen „die Idee einer ‚ökologischen Migration‘

246 ARD Nachtmagazin vom 28.08.2015 auf YouTube.

247 So auch von mir in Nanna Heidenreich: „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. Siehe ansonsten insbesondere Ramón Reichert: „Migration im Zeitraffer: die Festung Europa im Fernsehen“, in: Benjamin Drechsel, Friedrich Jaeger, Helmut König, Anne-Katrin Lang, Claus Leggewie (Hg.): *Bilder von Europa. Innen- und Außenansichten von der Antike bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 321–332.

248 Zu den dokumentarisierenden Zitierweisen des Films siehe Reichert, der sich u.a. mit einem Beitrag des ORF-Auslandsmagazins „*Weltjournal*“ auseinandersetzt, in dem über Ceuta und Melilla berichtet wird, in dem neben Aufnahmen aus Überwachungskameras Ausschnitte aus *THE MARCH* gezeigt und damit als gleichwertige evidente Bildquellen behandelt werden. (Ramón Reichert: „Migration im Zeitraffer“, S. 328f.). Der Politikwissenschaftler Wolfgang Dietrich benutzt den Film als „Lernbeispiel“ in seiner Monografie *Variationen über die vielen Frieden*, Band 3: *Elicitive Conflict Mapping*, Wiesbaden: Springer VS 2015. Siehe auch Ulrike Borchardt: „Zur Menschenrechtsproblematik an den EU-Außergrenzen“, in: dies., Angelika Dörfler-Dierken, Hartwig Spitzer (Hg.): *Friedensbildung. Das Hamburger interdisziplinäre Modell*, Göttingen: V&R Unipress 2014, S. 119–138. Die letzten beiden Veröffentlichungen fußen jedoch auf einem sehr unterkomplexen Verständnis von Repräsentation und funktionieren damit wie die Radio- und Fernsehbeiträge, die den Film quasidokumentarisch rezipiert haben, als Medien der Überlagerung von filmischer Erzählung und realen Migrationsbewegungen.

249 Malte Herwig: „Wir haben sie kommen sehen“, in: *FAZ* vom 11.10.2005.

von Afrikanern in ihre Länder zu nahe und realistisch schien.“²⁵⁰ Diese Weise, den Film als visionäre Prognostizierung eines Szenarios zu rezipieren, interessiert mich hier erneut. In einem früheren Aufsatz bin ich vor allem auf Kritik einer rassistischen Politik im Namen des Kindes eingegangen, wobei ich den Film und seine Rezeption als politische Wettervorhersage im Futur II adressiert habe.²⁵¹ Diesen Aspekt möchte ich hier erneut aufgreifen und dabei auf den problematischen Konnex von Klimawandel und Migration eingehen.

*

THE MARCH erzählt die Geschichte einer europäischen Kommissarin für Entwicklungshilfe, Clare Fitzgerald (Juliet Stevenson), die zu einem Camp von Klimaflüchtlingen²⁵² im von langjähriger Dürre geplagten Sudan reist. Dort trifft sie auf den charismatischen Isa El-Mahdi (Malick Bowens),²⁵³ der im Laufe des Films zum Kopf und Sprecher eines beständig anwachsenden Protestmarsches der Vielen nach Europa wird, begleitet von Kamerateams und Fotograf*innen, internationalem Politikpersonal – u. a. einem afroamerikanischen Kongressabgeordneten, der aus dem Marsch eine internationale Schwarze Bewegung, einen dekolonialen Aufstand der Armen formen will. Nicht nur El-Mahdi vertritt in diesem Film radikale Thesen zu Migration, Klimakatastrophe und Schuldensystem („we’re poor, because you’re rich“), auch Clare Thomas greift Sankaras Forderungen nach einem neuen ‚Marshallplan für Afrika‘²⁵⁴ auf, ohne dass diese Referenz jedoch ausgewiesen oder gar weitergedacht wird. Am Ende des Films in Europa angekommen, treffen die Marschierenden auf schwerbewaffnete Soldaten, ein Junge wird erschossen, die Bewegung kommt zum Stillstand. Der Film endet mit der Stimme der Kommissarin, die über Close-ups erst von El-Mahdi und dann ihr selbst erklärt: „We’re just not ready for you yet. That’s all. Maybe later. Maybe one day. Dear God, I hope so. For what sort of world are we making?“

250 Ebd.

251 Nanna Heidenreich: „It’s a Migration!“.

252 Dieser problematische Begriff entspricht der filmischen Darstellung. Zu einer kritischen Würdigung des Begriffs siehe Carsten Felgentreff: „Klimaflüchtlinge“.

253 Bowens wurde nicht zuletzt bekannt durch die Rolle des ‚Dieners‘ Farah Aden in der Kolonialschmonzette JENSEITS VON AFRIKA (OUT OF AFRICA, USA 1985). Der 1941 in Mali geborene und 2007 in Frankreich verstorbene Schauspieler war neben seinen Filmrollen in Projekte des International Centre for Theatre Research involviert, das 1970 in Frankreich gegründet wurde und in den 1970er Jahren in Afrika und dem Mittleren Osten tourte, um der Frage nachzugehen, welche Themen und Formen für die Arbeit einer international zusammengesetzten Gruppe relevant sein können.

254 Thomas Sankara hielt 1987 eine Rede gegen Schulden als neokoloniales Machtmittel. Die Rede „A United Front Against Debt“ bei der African Unity Organisations Conference am 29. Juli 1987 wurde auf Video aufgezeichnet und ist als solches und als Transkript sowie mit einer Einführung von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung im Magazin *South. As a State of Mind* der documenta 14 online verfügbar.

Der Film, eine aufwändige Gemeinschaftsproduktion europäischer Sendeanstalten unter Federführung der BBC, wurde im Rahmen der europäischen Medieninitiative „Eine Welt für alle“ in zahlreiche europäische Länder ausgestrahlt, die aus einem beeindruckenden Film- und einem Begleitprogramm bestand und über mehrere Jahre ging.²⁵⁵ In dieser Zeit, den frühen 1990er Jahren, wurde das Konzept der Überbevölkerung und der Alarmismus, für den das 1968 veröffentlichte Buch *The Population Bomb*²⁵⁶ paradigmatisch steht, neu zur Verhandlung gestellt und Bevölkerungspolitik durch Politiken der Fortpflanzung und der Reproduktion herausgefordert. So fand 1994 die viel diskutierte Weltbevölkerungskonferenz (ICPD, *International Conference on Population and Development*) in Kairo statt, die in der gängigen Einschätzung für einen Paradigmenwechsel stand: weg von der seit dem Zweiten Weltkrieg dominierenden neomalthusianischen Verknüpfung von Armut und Überbevölkerung und damit von antinatalistischen Zielen und hin zum Konzept von ‚Sexueller und Reproduktiver Gesundheit und Rechten‘.²⁵⁷ In der Tat lässt sich in den Programmatiken von Kairo eine diskursive Allianz mit der im Vorlauf im Dezember 1993 organisierten feministischen Konferenz in Comilla, Bangladesch, des *People's Perspectives on Population Symposium* erkennen. Dort wurde Bevölkerungspolitik explizit kritisiert und als unvereinbar mit feministischen Prinzipien erklärt. Dennoch, so Patricia Deuser, setzten sich in Folge des ICPD „koloniale Logiken gepaart mit neo-liberalen (Selbst-)

- 255 Die ARD beschreibt die Medieninitiative in Hörfunk und Fernsehen wie folgt: „In Zusammenarbeit mit mehr als 20 ausländischen Fernsehorganisationen veranstalteten ARD und ZDF eine Projektwoche ‚Eine Welt für alle‘, die auf eine Initiative des ehemaligen NDR-Fernsehprogrammdirektors Rolf Seelmann-Eggebert zurückgeht. Eine Fülle von Sendungen in Hörfunk und Fernsehen will Zuschauern und Hörern die Probleme der Dritten Welt nahebringen. So erzählen im ‚SFW 1-Radiotreff‘ ausländische Schriftsteller vom 21.5. bis 1.6. täglich ‚Geschichten aus der Dritten Welt‘. Der NDR zeigt das aufwendigste Fernsehspiel der britischen Rundfunkgeschichte, die BBC-Produktion ‚Der Marsch‘, in der Europäer sich mit einem Treck verzweifelter, verhungender Afrikaner konfrontiert sehen. In allen Dritten Programmen ist in der Nacht vom 26. zum 27.5. zeitversetzt die Welturaufführung des Musikstückes ‚One world, one voice‘ mit Interpreten von allen Kontinenten zu sehen.“ (Eintrag in der Chronik der ARD.) Seelmann-Eggeberts Schwerpunkt waren Berichterstattungen über den europäischen Adel, obwohl er in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* 2019 darauf bestand, „Ich war nie Monarchist und ich werde nie einer sein. Mein Herz hängt an Afrika.“ („Dem Adel verpflichtet“, Interview von Claudia Fromme, *Süddeutsche Zeitung* vom 30.09.2019.) So initiierte der ehemalige ARD-Westafrika-Korrespondent 1985 einen bundesweiten „Tag für Afrika“, für den er im selben Jahr mit dem Goldenen Gong ausgezeichnet wurde. Die Medieninitiative wurde 1992 und 1994 mit Programmschwerpunkten fortgesetzt. Zu einigen der Filme, die 1992 ausgestrahlt wurden siehe Manfred Riepe: „Die Ethno-Packung“, in: *tax* vom 06.05.1992.
- 256 Paul R. Ehrlich, *The Population Bomb*, New York: Ballantine Books 1968; dt. Übers.: *Die Bevölkerungsbombe*, München: Carl Hanser 1971; Tb.-Ausg.: Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1973. Für eine differenzierte Analyse des Buches siehe Sabine Höhler: „Die Wissenschaft von der ‚Überbevölkerung‘. Paul Ehrlichs ‚Bevölkerungsbombe‘ als Fanal für die 1970er-Jahre“, in: *Zeithistorische Forschungen*, 3 2006.
- 257 Siehe Patricia Deuser: „Genderspezifische Entwicklungspolitiken und Bevölkerungsdiskurse: Das Konzept der ‚Sexuellen und Reproduktiven Gesundheit und Rechte‘ aus postkolonialer Perspektive“, in: *Peripherie*, 120 2010, S. 427–451, hier S. 436.

Regierungspraktiken“ fort.²⁵⁸ Susanne Schultz hingegen setzt diesen beiden Polen von radikalem Paradigmenwechsel und Fortführung alter Bevölkerungspolitik unter einem frauenpolitischen und dekolonisierenden Deckmäntelchen eine ganz anders gelagerte These entgegen, die von einer „Transformation bevölkerungspolitischer Strategien im Zusammenhang mit neoliberalen Rationalitäten“ ausgeht.²⁵⁹ Diese Transformation bedeutet unter anderem die Konfiguration von Migrations- als staatsrassistische Biopolitik (also Sterben lassen, eigentlich Sterben machen, für das Wohl der Nationalstaaten) und insbesondere mit Blick auf den langen Sommer der Migration (und seinen Vorlauf), den zunehmenden Bedeutungsgewinn von Demografiekpolitik und deren expliziter Verschaltung mit Migration.²⁶⁰ Im Rahmen dieser „Demografisierung“,²⁶¹ wie Schultz das nennt, werden höchst problematische zukünftige reproduktive Genealogien migrantischer Bevölkerungen entworfen, die sich in Begriffen wie ‚migrantische Fertilität‘ (im Gegensatz zur ‚nationalen‘) widerspiegeln und die in offen rassistischen demografischen Dystopien wie Herwig Birgs *Die ausgefallene Generation* von 2005 und Thilo Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* von 2010 ihren deutlichsten Ausdruck fanden.²⁶² Die darin geäußerte völkisch-nationale Angst vor einer bedrohten deutschen Nation durch hyperproduktive, arme und ungebildete Migrant*innen wird komplimentiert durch eine utilitaristische Perspektive, in der migrantische Geburtenraten als Option zur Deckung von Arbeitskräftemangel in einer ‚überalterten Gesellschaft‘ beschrieben werden. Interessant ist hier, dass beide Seiten sich an einem Diskurs, „der nationalen Nützlichkeit und Steuerbarkeit von Migration, der gegenüber humanitären oder asylrechtlichen Rationalitäten an Land gewinnt“,²⁶³ beteiligen.

Das filmische Szenario von *THE MARCH* ist nicht nur in der Zeit seiner ersten Ausstrahlung Teil der Aushandlungen von Bevölkerungs-, Entwicklungs-, Migrations- und Umweltpolitiken und deren Prognosen

- 258 Patricia Deuser: „Genderspezifische Entwicklungspolitiken und Bevölkerungskurse“, S. 428.
- 259 Siehe Susanne Schultz: „Neoliberale Transformationen internationaler Bevölkerungspolitik: Die Politik Post-Kairo aus der Perspektive der Gouvernementalität“, in: *Peripherie*, 92 2003, S. 452–480, hier S. 452.
- 260 Siehe Susanne Schultz: „Rassistische Zukunftskalkulationen – Zur Biopolitik einer migrantischen Geburtenrate“, in: Helene Gerhards, Kathrin Braun (Hg.): *Biopolitiken – Regierungen des Lebens heute, Politologische Aufklärung – konstruktivistische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer 2019, S. 157–182.
- 261 Susanne Schultz: „Die zukünftige Nation. Demografisierung von Migrationspolitik und neue Konjunkturen des Rassismus“, in: *movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 2/1 2016.
- 262 Herwig Birg: *Die ausgefallene Generation. Was die Demographie über unsere Zukunft sagt*, München: Beck 2005. Birg baut in diesem Buch seine Thesen, die er in einem Gutachten für das Bayerische Staatsministerium 2001 formuliert, weiter aus. Siehe dazu: Herwig Birg: *Auswirkungen und Kosten der Zuwanderung nach Deutschland. Gutachten im Auftrag des Bayerischen Staatsministeriums*, Bielefeld: Dezember 2001; sowie: Thilo Sarrazin: *Deutschland schafft sich ab*, München: DVA 2010.
- 263 Susanne Schultz: „Rassistische Zukunftskalkulationen“, S. 176.

gewesen, seine medialen Aktualisierungen bedeuten auch eine jeweils neue Einschreibung in die jeweils dominanten Konfigurationen politischer Szenarien, wie unter anderem die des Klimawandels. Es lohnt sich also hinzusehen – zumal das Hinsehen und Zusehen im Film einen zentralen Raum einnimmt.

Nicht ganz zur Hälfte des Films gibt es eine Szene, in der sich die medialen Überlagerungen des Films besonders verdichten und Blick, Kamera, Ausstrahlung und Projektion eng verzahnt angeordnet werden. Nach Aufnahmen, die eine Lieferung von Wasser und Nahrungsmitteln durch die libysche Armee an die Marschierenden zeigen, schneidet der Film zu einem Hotelzimmer, in dem Marcus Brown, ein Schwarzer Abgeordneter des US-Kongress' gezeigt wird (gespielt von Joseph Mydell). Dieser lässt sich zwischen TV- und Computerbildschirmen und bei Kaffee, Orangensaft und Ham & Eggs von seinem Assistenten die Nachrichten, dass Libyen den Marsch unterstützt, gleich zweimal vorlesen, wobei ihn Libyen nicht interessiert, sondern die „suffering Africans“: „You are the spirit of suffering Africans. The oppressed poor of the world are waking from their long sleep.“ Was er mit „It's happening!“ kommentiert. Das nächste Bild zeigt einen landenden Hubschrauber in der Wüste, aus dem vor dem Hintergrund der untergehenden Sonne der Abgeordnete und sein Team springen – alles Männer, alle *Schwarz* und in schwarzen Anzügen, ein bemerkenswerter Kontrast zu den hellen Tuniken, Turbanen und Tüchern der Personen des Marsches²⁶⁴ – direkt gefolgt von einem Kameramann und einer Person mit einer Tonangel. Marcus Brown strahlt in schräger Nahaufnahme sowohl in die Kamera als auch in eine Zukunft, die von der Richtung des Marsches angezeigt wird: „This is great! Great! Great!“ Erneut wechselt das Szenario. Diesmal sieht man eine *weiße* Familie – Vater, Mutter, Sohn, Tochter – an einem mit Essen überladenen Tisch sitzen, Werbung für Essen im TV, der Hund davor frisst aus einer überquellenden Schüssel voller Reste des Festmahls. Durch das Fenster sehen wir eine Gruppe von *Schwarzen* Personen, erneut Männer, in Turbanen und Tuniken, teils barfuß, die sich nähern, in das Haus eindringen und die Familie am Ende schweigend und starrend umzingeln. Das Mädchen fragt schließlich: „Mummy, who are these men?“, woraufhin ein Schnitt uns in ein Fern-

264 Diese Gegenüberstellung interpretiere ich hier als dem Film unbewusste interessante Zurschaustellung einer afrodiasporischen Projektion auf Afrika, vergleichbar zu Chimamanda Adichies Auseinandersetzung mit Schwarz-Sein in ihrem Roman *Americanah* (2013), in dem die Hauptfigur in ihrem Blogpost „To My Fellow Non-American Blacks, in America, You are Black, Baby“ vom Schwarz-Sein oder vielmehr Schwarz-Werden einer jungen Igbo Frau aus Nigeria in den USA schreibt. Der Filmerzählung entnehme ich ansonsten aber eine *weiße* Perspektive, die lediglich Brown medialen Zynismus zuschreibt und eine radikale Schwarze Position als Beweggrund kategorisch negiert (Brown wird unterstellt, sich des Marsches für seinen Wahlkampf zu bedienen und er wird am Ende gezeigt, wie er sich davonstiehlt, als der Marsch gewaltsam zum Ende kommt), während das *weiße* EU-Politikpersonal zumindest moralische Konflikte und Aushandlungsprozesse zwischen Sachzwängen zugestanden bekommt.

sehstudio versetzt, in dem der (*weiße*) Moderator kommentiert: „this is a dramatisation.“ Der Marsch habe noch nicht die Grenzen Europas überschritten. Aber sie seien kurz davor, und ihre erklärte Absicht sei, in unsere Straßen und Wohnungen zu kommen und uns zum Helfen zu erpressen – „shame us into helping them“ – oder eben, in deren Worten, „watch us die.“ In diesem Moment erneut ein Schnitt, sodass das vorhergehende Bild des Fernsehstudios nun als Bild im Fernsehen zu sehen ist, das von Clare Fitzgerald, ihrem Assistenten Roy (Dermot Crowley), ihrem EU-Kollegen Lundgren (Ned Vukovic) und dessen Frau (die Darstellerin konnte ich nicht ausfindig machen) gesehen wird, die in ihren Sesseln mit Drinks in der Hand dem Fernsehgeschehen folgen. Der Film schneidet zwischen Wohnzimmer und TV-Studio hin und her – dem affektgesteuerten Studio publikum, das die Menschen in der Karawane in deren Länder zurückschicken möchte, wird das aufgeklärte Bildungsbürgertum gegenübergestellt, das zumindest weiß, dass 80 Prozent der Ressourcen des Planeten gerade einmal 20 Prozent der Menschen zur Verfügung stehen. „The planet hasn’t gotten the resources for it“, ganz im Sinne von Paul Ehrlichs Argumentation in der *Bevölkerungsbombe*. Aber was soll geschehen? Es wird vertagt: „One day we have to start consuming less.“

Und das eigentliche Problem sei ja doch ein mediales: Wir sehen sie auf unseren Fernsehbildschirmen. Aber es gibt auch in Afrika Fernseher: „What will happen when they start to see us?“ Was wir geschaffen haben, so Lundgren, Clare’s EU-Kollege, ist eine globale Apartheid. Auf diese Erkenntnis stoßen die vier an. Kurz darauf sehen wir, wie Clare ein Soforthilfepaket von 50 Millionen aushandelt (die Währung wird nicht benannt) – erneut vor einem Fernsehbildschirm, der die Argumente zuspielet. Das TV-Bild nimmt in *THE MARCH*, wie gesagt einem Fernsehfilm, einen zentralen Platz ein – fast alle Aushandlungen finden vor einem Bildschirm oder einer Kamera statt, die für das Fernsehen im Film filmt. Was wir sehen, wird von der im Film mehrfach artikulierten Aufforderung, hinzusehen, begleitet: *watch us die*. Was Clares Kollege Lundgren an einer Stelle mit „we should really watch this“ kommentiert und damit meint, dass der medialen Präsenz des Protests Aufmerksamkeit gezollt werden solle. Jene Aufmerksamkeit, die in *THE MARCH* als ständige mediale Präsenz gezeigt, anerkannt, aber auch kritisch kommentiert wird (irritierenderweise insbesondere die Indienstnahme des Marsches durch Brown und seine Medienpräsenz) und die ich bereits im Zusammenhang mit den Zirkulationen, Aneignungen und Inszenierungen des Bilds des ertrunkenen A(y)lan Kurdi in Kapitel 1 begonnen habe zu diskutieren, u. a. mit Bezug auf Thomas Keenans Aufsatz „Mobilizing Shame“, der darin auf die Annahme eingeht, dass durch Schammobilisierung im Visuellen eine „corrective response“²⁶⁵ erzeugt werden würde. Diese Annahme, dass die Betrachtung von Bildern,

die beschämen, in Handlungen übersetzt werden, hat Schammobilisierung zu einem zentralen Werkzeug von Menschenrechtsorganisationen werden lassen. Humanitarismus ist jedoch mit dem langen Sommer der Migration nicht nur zum dominanten politischen *framing*, er ist vor allen Dingen gewalttätig geworden. Das dem Hinsehen ausgesetzt sein garantiert, wie ausgeführt, keine eingreifende Bewegung, es kann im Gegenteil das Leiden vom Bild auf die Betrachter*in übertragen – was die Gewalt des Dargestellten zur Gewalterfahrung der Betrachter*innen werden lässt (auch deswegen liegt Juliane Rebentisch nicht richtig, siehe Kapitel 1). So sprach Michael Kretschmer in seiner Funktion als Ministerpräsident in Sachsen im Winter 2021 angesichts der zahlreichen Geflüchteten, die versuchten, über Belarus nach Polen und in die EU zu kommen, davon, dass die Bilder notleidender Menschen an der Grenze ‚von der Gesellschaft auszuhalten seien‘. Damit aktualisierte er die Aussage des damaligen österreichischen Bundeskanzlers Sebastian Kurz von 2016, dass „es“ „nicht ohne hässliche Bilder gehen“ werde.²⁶⁶ Auch Politikern wie Kurz und Kretschmer ist klar, dass die Zirkulation solcher Bilder nicht zu verhindern ist (obwohl die polnische Regierung keine Journalist*innen an die Grenze ließ).²⁶⁷ Aber es reicht eben nicht aus, dazu aufzufordern, „nicht wegzusehen“ – wie Nicholas Mirzoeff mit Blick auf das Foto des ertrunkenen Alan Kurdi formuliert

266 Interview von Silke Mühlherr mit Sebastian Kurz in der *Welt* vom 13.01.2016.

267 Ein befreundeter Medienkünstler berichtet von einem Filmgespräch beim Festival DOK Leipzig 2021, bei dem die Sprache auf die bemerkenswerte Zahl von Einreichungen von Filmen gekommen sei, die im Lager Moria auf der Insel Lesbos gedreht worden waren. Bei einem Telefongespräch mit Luc-Carolin Zimmermann (Danke!) vom Programmteam des Festivals bestätigte sie diese Erzählung. Der Grund meines Gesprächs mit ihr war, dass ich den Festivalbericht als These interpretiert habe, wonach die unerträglichen Verhältnisse in den Lagern des EU-Grenzregimes sich in kulturelles Kapital übersetzen lassen und auch die kritische Frage danach, wie so die Antwort auf solche Verhältnisse so häufig die Form von Filmprojekten annehmen. Ich wollte von ihr hören, wie sie diese Menge an Einreichungen versteht. Das Gespräch verschob meine Perspektive. So konnte der beim Festival gezeigte Film NASIM (Ole Jacobs, Arne Büttner, D 2021) nur gedreht werden, weil er eigentlich außerhalb des Camps aufgenommen wurde. Seither und insbesondere seit dem verheerenden Brand in Moria, so berichteten nicht nur die beiden Regisseure, wurde der Zugang massiv erschwert und damit ein noch problematischerer Zustand erzeugt als der zuvor zu beobachtende Überhang von Filmprojekten: nämlich die Abwesenheit von Bildern. Die Versuche, kritisches Bildmaterial gar nicht erst entstehen zu lassen, lassen sich auch beispielsweise in Tibet beobachten, wo seit Jahren die chinesische Regierung strikte Kontrolle über die Produktion und Distribution von Bildern der widerständigen Selbstverbrennungen ausübt. (Siehe dazu Ritu Sarin, Tenzing Sonam: „I Will Burn Myself Again and Again: Notes on the Self-Immolations in Tibet“, in: *Hearings. Online Journal der Contour Biennale*, 30.11.2016.) Mit Brigitta Kuster ist die Praxis der Einhegung von Bildproduktion und -zirkulation im Kontext des europäischen Grenzregimes als symptomatisch für eine Grenzregime/eine Grenzverwaltung zu verstehen, in der das Recht auf Zugang zu Informationen, also das Prinzip der Informationsfreiheit nicht mehr gegeben ist (exemplarisch hier die EU-Agentur Frontex). Siehe dazu Brigitta Kuster: „Die verkörperte Identität. Kunst und Codes in den Konfliktzonen von Migration, Grenzen und postkolonialen Strategien“, im Gespräch mit Martin Wassermair, 28.04.2022, Kunstuniversität Linz, verfügbar auf: Dorf TV.

hat („don't look away“) ²⁶⁸ –, denn auch Kurz und Kretschmer gehen durchaus davon aus, dass hingesehen wird (sie fordern ja nicht dazu auf, die Bilder nicht zu betrachten). Die Beschreibung der Bilder als unvermeidlich und die Aufforderung, solche Bilder seien auszuhalten, sind damit ebenfalls als Beschreibungen der Seherfahrung zu verstehen, die keineswegs Mitleid garantiert. Im Gegenteil, es ist möglich, das Grauen, die Gewalt und das Elend zu sehen, aber nicht im Sinne einer intervenierenden, sondern nur mehr in einer abwehrenden Handlungsaufforderung affiziert zu sein. Das *Leiden im Betrachten*, um Susan Sontags berühmten Buchtitel zu paraphrasieren, ²⁶⁹ wird zum eigentlichen Leiden.

Mitleid ist Mit-Leiden des Selbst, das das Leiden selbst ersetzt. Sontag beschreibt in „Regarding the Torture of Others“ wie die Entschuldigung Georg W. Bushs zu den Folterungen durch US-amerikanische Soldat*innen im Gefängnis in Abu-Ghuraib im Irak auch auf deren vermeintliche Fehldarstellung zielte: Diese Bilder würden nicht das Wesen der USA zeigen. Für Sontag ist hingegen klar: „the photographs are us“. Sie meint damit, dass diese Aufnahmen nicht einfach individuelles Verbrechen bezeugen, sondern vielmehr kollektive Verantwortung für strukturelles Handeln. Es ist in diesem Sinne wichtig, nicht nur auf die „hässlichen Bilder“ einzugehen, sondern auf die Bezüge, die Kurz und Kretschmer für die Bilder der Gewalt benennen: ‚es geht nicht ohne‘ (Kurz) und ‚die Gesellschaft muss aushalten‘ (Kretschmer). *Es* benennt Regierungshandeln und das *Aushalten* wird auf ein Kollektiv der Zugehörigen bezogen, in dessen Namen dieses Handeln erfolgt: *die Gesellschaft*. Erst so wird aus der Zuschauer*innenschaft jene leidende Erfahrung, die des Schutzes bedarf. Sontags ‚diese Bilder sind wir‘ lässt sich auch wörtlich lesen. Hier wird die Zuschauer*innenschaft zusammen mit der Autor*innenschaft der Bilder ebenso eurozentriert, wie die gängige Historiografie des Humanitarismus. ²⁷⁰ Nur so kann diegetisch wie in der Rezeption die Schammobilisierung des Marsches als fehlgeleitet, als Zumutung, als zum falschen Zeitpunkt kadriert werden – „... not yet. Maybe later. Maybe one day.“ Bezeichnend und exemplarisch ist hier die Lehre, die der Adenauer Campus, die digitale Plattform der Konrad-Adenauer-Stiftung, die ihre Arbeit als im Sinne der „christlichen Demokratie“ versteht, in ihrem Planspiel *Magnet Europa!* aus THE MARCH zieht:

er zeigt letztlich, wie wichtig ein effizientes gemeinsames Management der Migrationsströme (vor allem im Fall eines Massenzustroms von Flüchtlingen) mit effektiven Kontrollen an den Außengrenzen und wirkungsvollen Maßnahmen zur Bekämpfung der illegalen Einwanderung ist. ²⁷¹

268 Nicholas Mirzoeff: „Don't look away from Aylan Kurdi's image“.

269 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München: Carl Hanser 2003.

270 Siehe dazu die Ausgabe 68 von Werkstatt Geschichte zu „Humanitarismus“, erschienen Mai 2015.

271 Adenauer Campus: „Planspiel Magnet Europa“, 2015, S. 24f.

Auch Kretschmers Aussage war davon gerahmt, den Menschen an der Grenze Belarus-Polen die Rechtmäßigkeit abzusprechen und von den Schleusungen Alexander Lukaschenkos zu sprechen, die es zu unterbinden gelte.²⁷² Damit die Schammobilisierung des Marsches als unrechtmäßig rezipiert werden kann (im Film wie im Umgang mit dem Film), muss eben jene Entrechtung erfolgen, die Hannah Arendt als die Grenzen der Menschenrechte beschrieben hat: Es sind keine Bürger*innen, keine Rechteinhaber*innen, sondern ‚Illegale‘.

This makes me want to predict the past:²⁷³ Er/Zählweisen

An die Sequenz in *THE MARCH*, die ich hier beschrieben habe, schließt sich jene Szene beziehungsweise Szenenfolge an, auf die ich in „It’s a Migration“ fokussiert habe, was sich auf einen Ausruf Clares angesichts des Marsches bezieht. Dieses ‚oh Gott, es ist eine Migration‘, das Erstaunen darüber, dass dieser Marsch jetzt einfach so da ist, habe ich als aktives Vergessen von Geschichte – als Voraussetzung der Gegenwart – und die damit verbundene Vorenthaltung von Zukunft interpretiert.²⁷⁴ Mir ging es dabei um die „Aufhebung von historischen Zusammenhängen“,²⁷⁵ obwohl der Film in seinen Wiederausstrahlungen als prophetische Vision präsentiert wurde und obwohl diese Zusammenhänge auch im Film selbst thematisiert werden, als koloniale Vergangenheit und als neokoloniale Ausbeutungsverhältnisse. Diese Aufhebung gelingt zum einen durch die Rezeption des Films als biblisch und damit überhistorisch sowie durch das den Film beendende „not yet“. Ich habe geschrieben: „Und so wird das Ende des Films, das mit Clare konstatiert, man sei noch nicht soweit, sich mit Migration – als politischer

272 Siehe dpa-infocom: „Konflikte – Berlin. Kretschmer gegen Aufnahme von Migranten aus Belarus“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.11.2021.

273 Diesen Titel leihe ich mir von Cana Bilir-Meier aus, die ihn wiederum aus Kommentaren auf YouTube zum Video mit dem Song *Redbone* von Childish Gambino entliehen hat. Sie hat damit eine Arbeit betitelt, die sich mit zwei rassistischen Anschlägen in München befasst und in der „Verbindungslinien und Brüche entstehen zwischen migrantischem Alltag damals und heute, zwischen jugendlicher Unbeschwertheit und den Kontinuitäten rassistischer Gewalt in Deutschland.“ (Ulrich Ziemons Beschreibung der Arbeit anlässlich ihrer Auswahl für das *Forum Special* bei der Berlinale 2022, mit der die Reihe *Fiktionsbescheinigung* fortgesetzt wurde.) Bilir-Meiers Arbeiten begleiten mich seit vielen Jahren. Stills aus ihrem Video *SEMRA ERTAN* (2013) stellte sie mir für das Cover meines Buches *V/Erkennungsdienste* (2015) zur Verfügung. Ich leihe mir hier ihren Titel aus, um mit der in ihrer Arbeit vorgenommene Austarierung von Zeitlichkeiten, von Genealogie, Familiengeschichte, Erinnerung, Gewalt und Unterbrechung von Geschichte(n) und Lebensläufen, in Verbindung mit einer expliziten Zugewandtheit zu post/migrantischen Jugendlichen und deren Träumen als beharrlichem Insistieren auf Zukünftigkeit einen Rahmen für das hier vorgenommene Nachdenken über Klima und Migration als Neubestimmung des Verhältnisses von Vergangenheit und Zukunft zu setzen.

274 Vgl. Nanna Heidenreich: „It’s a Migration!“, S. 57.

275 Ebd.

Bewegung – wirklich zu befassen, in den medialen Wiederaufführungen des Films nur wiederholt und nicht etwa daraufhin befragt, wann diese Künftigkeit denn eintreten solle.“²⁷⁶ Wie Clare fragt, welches *worldmaking* findet hier eigentlich statt?

Die Frage, die THE MARCH beendet – „what sort of world are we making?“ – könnte zeitlich auch umformuliert werden: what world have we been making? Wenn wir wissen, wie die Welt in der Gegenwart aussieht, wie sind wir dann dahin gekommen? In diese Gegenwart nämlich, die von der Klimakrise geprägt ist, welche zugleich als Angelegenheit einer unbestimmten Zukunft jedoch beständig vertagt wird. Genau dieser Frage, also des *worldmaking* im Zusammenhang mit dem Klimawandel, geht Amitav Ghosh in *Die Große Verblendung. Der Klimawandel als das Undenkbare* nach.²⁷⁷ Die Klimakrise, so Ghosh, muss als eine Krise der Kultur und der Imagination begriffen werden und diese Kultur ist wiederum eng mit der Geschichte des Imperialismus und des Kapitalismus verbunden. Ghosh fragt, welche Form der Erzählung der Klimawandel hat: Wie wird vom Klimawandel erzählt und welche Erzählungen und Erzählweisen haben uns in eben diesen Zustand der Klimakrise versetzt? Der moderne Roman, ein Schlüsselformat für die Gestaltung des globalen Nordens, scheint, so Ghosh, nicht nur nicht in der Lage, Geschichten über den Klimawandel zu erzählen. Er ist vielmehr diejenige Erzählform, die eben diese Welt des Klimawandels hervorgebracht hat.²⁷⁸ Erzählt wird vom Klimawandel, so

276 Nanna Heidenreich: „It’s a Migration!“ S. 58.

277 Amitav Ghosh: *Die Große Verblendung. Der Klimawandel als das Undenkbare*, München: Karl Blessing 2017 [*The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, London: Penguin 2016].

278 Mark Bould widerspricht Ghosh nachdrücklich: „It requires us to imagine tidal surges discriminating enough to sweep away significant portions of the ‘science’, ‘politics’ and ‘science fiction’ shelves, not to mention all that gussied-up ‘climate fiction’ too fancypants to consider itself sf. And it requires us to believe future humans will have really poor reading skills. Because the truth is: auguries abound. The art and literature of our time is pregnant with catastrophe, with weather and water, wildness and weirdness.“ (Mark Bould: „Introduction“, in: ders.: *The Anthropocene Unconscious. Climate, Catastrophe, Culture*, London: Verso, 2021, e-pub.) Was Ghoshs Argument jedoch auszeichnet, ist die Frage nach der Form jener Erzählungen, die das Weltverhältnis der Gegenwart charakterisieren. Und diese Frage ist qualitativ, nicht quantitativ zu beantworten, also auch als Frage der Macht. Was Bould aber überzeugend herausarbeitet – neben der wirklich notwendigen Kritik der Kategorisierung von Prosa und Kino anhand von alten Klassenkategorien und Genres – ist, dass der Klimawandel auch anders als direkt erzählt werden kann und wird: als Auslassung und Aphasie, als Andeutung, im Symbolischen, im Uneindeutigen. Der Klimawandel ist nicht nur dann Teil von Erzählungen, wenn explizit vom Klimawandel gesprochen wird. Auch die von Eva Horn diagnostizierte Lust am Katastrophischen in den Zukunftsentwürfen in Kino, Wissenschaft und Literatur ist zwar ein wichtiger Einwand gegenüber Ghoshs linearem und zu vereinheitlichten Sachstand der Literatur, entkräftet aber ebenfalls nicht sein zentrales Argument, zumal sie ebenfalls festhält, dass Klimawandel eher selten direkt erzählt wird, da der Klimawandel uns vor kognitive und darstellungstechnische Schwierigkeiten stellt (siehe Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M.: Fischer 2014). Auch Horn fragt nach den biopolitischen Aushandlungen in diesen Untergangsszenarien und verweist auf die Notwendigkeit, die darin wirksamen Fiktionen zu untersuchen – die u. a. auf Si-

Ghoshs Diagnose noch vor einigen Jahren, in Sachbüchern oder aber in Fantasy- und Sci-Fi-Romanen. Dass in dem, was sonst als ernsthafte Erzählliteratur Beachtung findet, der Klimawandel eher nicht auftaucht, liegt an dem, was Ghosh als Problem der Unwahrscheinlichkeit beschreibt. Er bezeichnet die Wahrscheinlichkeit und den modernen Roman als Zwillinge, die demselben Geist entsprungen und in ungefähr derselben Zeit entstanden sind. Der moderne Roman habe das Unwahrscheinliche in der Welt aus seinen Erzählungen verbannt und stattdessen das Alltägliche eingefügt, er habe die Tiefenzeit ausgetrieben, ebenso wie die Verbundenheit mit Zukünftigkeit. Der Fokus liege in ihm auf dem Individuum und ihrem Verhältnis zur gegenwärtigen Welt; Kollektivität sei dem modernen Roman hingegen grundsätzlich fremd. Diese Erzählweisen, so Ghosh, entheben uns sowohl den zeitlichen wie auch sonstigen Verbindungen und Verbundenheiten, mit dem Planeten, mit nichtmenschlichen Arten, mit dem was vor uns war und was nach uns kommen wird. Und so hat der moderne Roman mit an einem Weltverhältnis gearbeitet, das die Klimakrise allererst hervorgebracht hat.

Das Problem ist nun: die Wetterphänomene der Klimakrise sind zugleich sehr unwahrscheinlich und absolut real.²⁷⁹ Denn unwahrscheinlich ist „nicht das Gegenteil von wahrscheinlich, sondern dessen Beugung: ein Gradient in einem Kontinuum von Wahrscheinlichkeiten.“²⁸⁰ Die Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen, also unwahrscheinliche Ereignisse, die zugleich real sind, werden jedoch nur als Ausnahmen intelligibel gemacht – oder als Fiktion. So schreibt der Autor und Übersetzer Tobias Haberkorn in *Die Zeit* im Herbst 2018 beispielsweise, dass wir über den Klimawandel sprechen würden, als sei er ferne Fiktion und als sei der Ort seines Geschehens ein fiktives zukünftiges Universum.²⁸¹ Fiktionen, so Urs Büttner und Dorit Müller, zeigen einer gegebenen Welt aber auch, worin sie sich von einer möglichen anderen Welt unterscheiden. Statt Unwahrscheinlichkeit fokussieren beide auf Notwendigkeiten: „Fiktionen klären das Notwendige über seine Notwendigkeit auf.“²⁸²

cherheit und Prävention zielen. Denn es handelt sich um Zukunftsprojektionen der Macht, wie Ghosh selbst formuliert: „Deshalb sind es fast immer die Weißen, die diese Projektionen machen“ (siehe die Zitate des Autors im Beitrag von Ben Night auf DW vom 06.11.2019). Daher wird üblicherweise in den filmischen Untergangsszenarien immer das Überleben irgendwie garantiert – anders in DON'T LOOK UP (Adam McKay, US 2021), in dem die Premediation der tatsächlich unmittelbaren Katastrophe im Modus der Idiocracy die Welt als inszenierungsgeile Medienkatastrophe untergehen lässt. (Zoran Terzić: *Idiocracy. Denken und Handeln im Zeitalter des Idioten*, Berlin: Diaphanes 2020.)

279 Siehe Amitav Ghosh: *Die Große Verblendung*, S. 44.

280 Amitav Ghosh: *Die Große Verblendung*, S. 28.

281 Tobias Haberkorn: „Die Sintflut kommt“, in: *Die Zeit* vom 04.11.2018.

282 Urs Büttner, Dorit Müller: „Climate Engineering. Politische, epistemische und ästhetische Implikationen seiner Imaginationsgeschichte“, in: *Dritte Natur*, 1 2021, Sonderheft *Climate Engineering*, S. 7–36, hier S. 9.

Worauf Haberkorn abzielt, ist jedoch das Zeitproblem des Klimawandels. Zum einen im Sinne von Berechnungen, ‚wieviel Zeit noch bleibt‘, und vor allen Dingen wofür, zum anderen, weil wir darunter Prognosen verstehen, also experimentelle Szenarien, über deren Reichweite viel gestritten wird. Aber auch, weil, wie Dipesh Chakrabarty in mehreren Artikeln zum Klimawandel beschrieben hat, die Relation von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit in der durch die Historiografie angenommenen Verknüpfung der Zeiten nicht mehr durch die Kontinuität menschlicher Erfahrung gegeben ist.²⁸³ Die Zukunft, so scheint es, liegt hinter uns, die Vergangenheit, vor uns. Was als Umkehrbild unserer Vorstellung von Zeit und Wissen (die Zukunft kenne ich nicht, daher ist sie hinter mir, die Vergangenheit kenne ich, daher liegt sie vor mir) angelegt ist, findet sich auch in einem Szenario wieder, das Bruno Latour in *Kampf um Gaia* beschrieben hat. Der Klimawandel stellt eine komplette Umwälzung dar, eine Revolution, die bereits stattgefunden hat, aber „ohne uns“, also ohne dass wir sie bemerkt hätten – aber eben durch uns und zugleich gegen uns. „Praktisch sind wir alle Konterrevolutionäre: Wir versuchen die Folgen einer Revolution zu minimieren, die sich ohne uns, gegen uns und zugleich durch uns vollzogen hat.“²⁸⁴

An dieser Stelle wird es Zeit, endlich jenes „wir“ bzw. „uns“ etwas genauer in den Blick zu nehmen, das ich ebenso großzügig verwende wie die anderen hier zitierten Autor*innen. Dabei ist das angenommene menschliche WIR, welches dem Begriff des Anthropozäns zugrunde liegt, keineswegs einheitlich, sondern ein ausdifferenziertes: nach Klasse, ‚Rasse‘, Geschlecht, entlang des ständig wachsenden Gefälles zwischen reich und arm, aber, und das ist hier besonders wesentlich, geopolitisch stratifiziert. Der Globale Norden erzeugt jene Toxizität durch Energie- und Ressourcenverschwendung und durch extraktive Ausbeutung im Namen des Fortschritts und des Wirtschaftswachstums, deren Folgen der Globale Süden hauptsächlich zu tragen hat. Wobei allerdings auch der nördlichste, also der eigentliche Norden, die Arktis, in diesem Sinne dem globalen Süden zuzurechnen ist.²⁸⁵ Die vielfältige Kritik am Konzept des Anthropozäns hat entsprechend andere Begriffe eingeführt: Plantagozän, Kapitalozän,

283 Siehe Dipesh Chakrabarty: „The Climate of History. Four Theses“, in: *Critical Inquiry*, 35/2 Winter 2009, wieder veröffentlicht in *Eurozine*, 30.09.2009; dt. in: ders., *Europa als Provinz*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2010, S. 169–199; ders.: „Postcolonial Studies und die Herausforderung des Klimawandels“, in: Ulrike Bergmann, Nanna Heidenreich (Hg.): *total. Universalismus und Partikularismus in postkolonialer Medientheorie*, Bielefeld: transcript 2014, S. 329–348; ders.: *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter*, aus dem Englischen von Christine Pries, Berlin: Suhrkamp 2022.

284 Bruno Latour: *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, aus dem Französischen von Achim Russe und Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 74.

285 Siehe dazu u.a. das Video *Nordic Postcolonialism*, von Lill-Ann Körber, Professorin für Nordic Literature, Media and Culture an der Aarhus University, Eintrag vom 03.08.2010. Auf der Seite finden sich auch einige Literaturhinweise. Weiters ein Podcast derselben Autorin: „Uncovering the Legacies of Nordic Colonialism“, ebenfalls mit Literaturhinweisen.

Chtuluzän.²⁸⁶ Das ‚wir‘, das ich hier einsetze, ist daher keineswegs universell zu verstehen, sondern verortet. Es ist das ‚wir‘ einer Epistemologie, die Teil der Geschichte (und der Gegenwart) des Kolonialismus ist, zu der die Anordnung der Welt in ein vermeintliches Zentrum und dessen Peripherie gehört, wie beispielsweise das Denken vom Westen und seinem Rest,²⁸⁷ aber es ist auch ein ‚wir‘, das allererst nicht ohne seine Ausschlüsse denkbar ist: Das, was ‚wir‘ sind, sind wir eben nicht einfach als ‚wir selbst‘. Es ist mithin ein ‚wir‘, das sich in die Verantwortung begibt, historisch wie gegenwärtig, und das daher zur Verhandlung steht. Es ist ein ‚wir‘, über dessen Zugehörigkeit am Ende nicht die zu bestimmen haben, die sich selbstverständlich eingemeinden, aber es ist auch ein ‚wir‘, dass sich nicht der notwendigen Responsabilität entzieht, die eben jene Macht anerkennt, die dieses Sprechen denkbar gemacht hat. Es ist stets kritisch auf sich selbst, auf (s)ein ‚leeres Zentrum‘²⁸⁸ hin zurückgefaltet.

*

Der Zusammenhang von Zeit und Vorstellungsvermögen im Zusammenhang mit der Zukunft des Planeten eröffnet auch *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*.²⁸⁹ Der 1972 erschienene Bericht, dessen deutscher Titel *Die Grenzen des Wachstums*²⁹⁰ in der Folge zu einem vielzitierten Diktum wurde (das Buch wurde in 29 Sprachen übersetzt und millionenfach verkauft), fasst eine Studie zusammen, die im Auftrag des Club of Rome vom Massachusetts Institute for Technology (MIT) durchgeführt wurde. Diese Studie kann als einer der ersten Versuche gelten, Zukünfte mit Hilfe eines Weltmodells als Computersimulation mit Hilfe des dafür entwickelten *World3*-Programms, basierend auf Jay Wright Forresters Methoden und dessen Vorläufer, *World2*, zu berechnen. Entsprechend schmücken zahlreiche Diagramme und Kurvengrafiken das Buch, den Anfang macht die Grafik „Aussichten für die Menschheit“. ²⁹¹ Sie zeigt eine Punktverteilung entlang der Achsen von Zeit und Raum, die für das menschliche Vorstellungsvermögen steht. Je weiter

286 Siehe u.a. Donna Haraway: „Sich verwandt machen. Anthropolozän, Kapitalozän, Plantagozän, Chtuluzän“, Kapitel 4, in: dies: *Unrubig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, deutsch von Karin Harrasser, Frankfurt a. M./New York: Campus 2018, S. 137–142 (der Text erschien englisch zuerst 2015); Kathryn Yusoff: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis: UPM 2019.

287 Siehe Stuart Hall: „Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht“, in: ders. (Hg.): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2, Hamburg: Argument 1994, S. 137–179.

288 Siehe Jacques Derrida: *Grammatologie*, aus dem Französischen von Hans Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 [1967].

289 Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jorgen Randers, William W. Behrens III: *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, New York: Universe Books 1972.

290 Als Mitautoren werden in der deutschen Ausgabe Erich Zahn und Peter Milling aufgeführt.

291 Auf Englisch: Human Perspectives.

entfernt vom eigenen Hier und Jetzt, umso spärlicher werden die Punkte. Die Grafik konstatiert, so Birgit Schneider, „dass Menschen ein generelles Defizit in ihrem Vermögen haben, sich ihre eigene Zukunft auszumalen“²⁹² und dass wir daher mathematischer Modelle und computergestützter Prognosen bedürfen – ähnlich dem prometheischen Gefälle, mit dem Günther Anders in *Die Antiquiertheit des Menschen* die Diskrepanz zwischen technischem Vermögen (also dem technischen Herstellen und Handeln) und menschlichem Vorstellungsvermögen, das im Verhältnis von Größe und Maß steht, beschreibt. Anders entwirft sein Konzept des Unverhältnisses zwischen Handeln und Fühlen in seinem in den 1950er Jahren entwickelten Denken ‚nach‘ der Atombombe, also nach den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki, und konzidiert dabei eine allgemeine Apokalypse-Blindheit. Damit meint er die kollektive Unfähigkeit, uns die schlimmen Folgen unseres Tuns vorzustellen. Auch Bruno Latour fragt nach den Abwehrmechanismen gegenüber apokalyptischer Rede, wobei er allerdings keine allgemeine Apokalypse-Blindheit feststellt, sondern von einer kollektiv gewählten Sensibilität spricht. So bekommt das sechste große Artensterben kaum mehr als ein müdes Lächeln, im Gegensatz beispielsweise zur Angst vor Terrorismus.²⁹³ Die Moderne, so Latour, „lebt insgesamt in der Apokalypse oder, genauer, *nach* der Apokalypse“, weshalb sie nichts von dem begreifen kann, „was ihr die Geschichte an Neuem bringt“. ²⁹⁴ Latour besteht daher darauf, über die Apokalypse im Präsens zu sprechen. Den Grund für die Weigerung, von der gegenwärtigen apokalyptischen Zukunft zu sprechen, verortet Latour in der Religion, genauer in der *Gegenreligion* des Westens. Jener Westen, der „über alle Zivilisationen wie eine Apokalypse hergefallen [ist], die deren Existenz ein Ende bereite.“ „Denn „[i]ndem man sich für den Heilsbringer hält, wird man zur Apokalypse der anderen.“²⁹⁵ Genau diejenigen „Völker“, die sich jenseits der Religion wähnen, entweder säkularisiert oder laizistisch, die der Meinung sind, das Ende der Geschichte erreicht zu haben (Latour liest Francis Fukuyamas abgedroschene Phrase hier als postapokalyptisches Diktum), haben ohne Zweifel – in ‚endgültiger Wahrheit‘²⁹⁶ – das Ende der Zeiten erreicht. Endgültig (ebenso final wie gewiss, absolut und gegenwärtig): Endzeit.²⁹⁷

„Was ist auf dem Weg dahin verschwunden? Der Zweifel, die Unge-
wissenheit, die Furcht und das Zittern angesichts der radikalen *Unmöglich-
keit*, daß die Zeiten ihr Ende finden könnten und ihre Verwirklichung
auf den Strom der Zeit verzichten könnte.“²⁹⁸

292 Birgit Schneider: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 299.

293 Siehe Bruno Latour: *Kampf um Gaia*, S. 325.

294 Bruno Latour: *Kampf um Gaia*, S. 330. Hervorh. i. O.

295 Bruno Latour: *Kampf um Gaia*, S. 350.

296 Siehe Bruno Latour: *Kampf um Gaia*, S. 332.

297 Siehe Bruno Latour: *Kampf um Gaia*, S. 331.

298 Bruno Latour: *Kampf um Gaia*, S. 333.

In dieser radikalen Unmöglichkeit resonieren Ghoshs reale Unwahrscheinlichkeiten, die er ja ebenfalls als aus der zentralen Erzählform der Moderne verbannt sieht, dem modernen Roman westlicher Prägung.²⁹⁹ Die Moderne und ihr lineares Geschichtsverständnis und ihr einziger Zeitstrahl, der des Fortschritts, weisen in eine Zukunft, die nicht mehr Möglichkeitsraum ist, sondern vom Kapitalismus kolonisiert.³⁰⁰

Für Günther Anders hat Apokalypse-Blindheit mit mangelnder Erfahrung von Welt zu tun, die er medienpessimistisch begründet (etwas, das auch in Félix Guattaris Sorge um den Verlust von Subjektivität durch Massenmedien in *Die drei Ökologien* auftaucht).³⁰¹ Als Medien-Menschen würden wir statt Welt qua Rundfunk und Fernsehen nur mehr „Weltphantome“ erleben.³⁰² Im Grunde ist aber auch Anders klar, dass mediale Weltenerfahrungen ebenso real sind, wie andere Welterfahrungen – sonst wäre er ja nicht so besorgt angesichts von Bilderflut und Bildermanie. Die Zuschauer*in, die auch bei Bruno Latour das Verhältnis zum Klimawandel beschreibt, ist auch bei Ghosh eine Figur der Besorgnis: „Anstatt zu lesen, was geschah, erfahren wir, was es zu betrachten gab.“³⁰³ Wir werden, so Ghosh, als Leser*innen zu Zuschauer*innen vermeintlich realer Ereignisse – real im Sinne einer ‚realistischen‘ Literatur, die sich dem Wahrscheinlichen widmet, im Gegensatz zur spekulativen und fantastischen. Für Anders wie Ghosh steht das Zusehen für einen Modus der Distanz. Jene Distanz, die Hans Blumenberg in *Schiffbruch mit Zuschauer*³⁰⁴ als Daseinsmetapher der Moderne beschrieben hat, die jedoch in Bewegung sei. So ist das Hinsehen bei Blumenbergs Reise durch die europäische Geistesgeschichte zunehmend vom Verlust der Distanz und des festen Standorts geprägt. Bruno Latour greift Blumenbergs Metapher eines Schiffbruchs

299 Ghosh endet sein Buch mit spekulativen Überlegungen zur Rolle der Religion, als strukturelle Option, die ein anderes Denken der Zeit erlauben könnte, in der sich die Klimakatastrophe vergegenwärtigen ließe. In Verbindung mit dem Zeitproblem der Apokalypse wird Religion aber doch etwas fragwürdig. Die monotheistischen Buchreligionen haben ja nun auch schon viele Jahrhunderte Weltgestaltung betrieben. Aber auch Gayatri Spivak rekurriert auf Aspekte des Islams um vorkapitalistische Entwürfe für ein Denken planetarischer Verantwortlichkeit-als-Recht – jenseits des Kapitalismus – zu reaktivieren. Die von ihr vorgeschlagene Verantwortlichkeit-als-Recht macht sie „in einer kollektiven Struktur der Wahrheit-in-Alterität“ fest. „eine Struktur, die historisch unter dem Begriff *Haq* erscheint.“ (Gayatri Chakravorty Spivak: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten/Imperatives to Re-Imagine the Planet*, hg. von Willi Goetschel, Wien: Passagen² 2013 [1999], S. 73). Sie will damit zwar kein Plädoyer für den Islam halten, findet aber im *Haq* eine angemessene Beschreibung jener „Erziehung zu einer epistemischen Änderung“ (S. 75) mit der das Kapital eingedämmt werden kann.

300 Siehe dazu: Barbara Eisenmann: „Spielball Erde. Vor, während oder nach der Apokalypse. Wo stehen wir heute?“, Das Feature, eine Produktion von SWR/Deutschlandfunk, 25.12.2020.

301 Félix Guattari: *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen 1994 [1989].

302 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 116.

303 Amitav Ghosh: *Die Große Verblendung*, S. 32.

304 Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

auf und rekonfiguriert ihn mit Blick auf einen (unbestimmten) aquatischen Raum, in dem sich der Klimawandel ereignet:

Es könnte erfreulich sein, in einer solchen Epoche zu leben, wenn es uns möglich wäre, dieser Tragödie von einem fernen *geschichtslosen* Ufer aus zuzusehen. Aber inzwischen gibt es keine Zuschauer mehr, weil es kein Ufer mehr gibt, das nicht in das Drama der Erdgeschichte einbezogen wäre. Da es keine Logenplätze mehr gibt, ist mit der Sicherheit des Betrachters auch das Gefühl des Erhabenen entschwunden. Es ist zwar ein Schiffbruch, aber einer ohne Zuschauer.³⁰⁵

Der Distanzverlust ist also einerseits Verlust an Sicherheit. Andererseits steht er auch für die Möglichkeit und den Anspruch auf Weltveränderung durch Beteiligung am Geschehen. Diese Vorstellung informiert nicht nur Birgit Schneiders Forderung nach Überbrückung der Abstraktion eines Klimawandels, der aus Daten anstatt Erfahrung besteht, mittels Bildgebung und bildbasierten Medien und der Kunst. Sie ist auch die Basis zahlreicher Projekte und Untersuchungen zur Klimawandelkommunikation, die mit konkreten Vorschlägen arbeiten, wie die ‚evidenzbasierte‘ Bilderdatenbank der britischen Wohlfahrtsorganisation *Climate Outreach*.³⁰⁶ Die meisten Konzepte beruhen allerdings auf kommunikationswissenschaftlichen Untersuchungen, die durch den Fokus auf Zugänglichkeit und Wirksamkeit dazu tendieren, vorfindliche ästhetische Sensibilitäten zu bestätigen, die ziemlich offensichtlich vom ‚Zentrum‘ her kommend keine Zeit auf Dekolonisierung ihres Bilderkanons vergeuden mögen.

Medien, insbesondere Bildmedien, so lässt sich Anders auch lesen, vermitteln den Abstand zwischen Handeln und Fühlen, der von *World 3* als sich ausdünnende Punkteverteilung der Sorge in Zeit und Raum perspektiviert wird. Filme wie *THE MARCH* versetzen uns somit in den Zustand der Erwartung einer katastrophischen Zukunft – aber als affektive Erfahrung der Gegenwart, wie Richard Grusin in *Premediation: Affect and Mediality After 9/11* argumentiert.³⁰⁷ In einer Zeit zunehmender Sicherheitspolitik und Verbriefung (Securitization ist auch ein Begriff des Finanzmarkts, dazu komme ich noch), arbeiten, so Grusin, soziale Netzwerkmedien daran, kollektive Affekte von Antizipation und Konnektivität vorzuvermitteln (*to pre-mediate*) und gleichzeitig Befürchtungen und Angst zu verbreiten: „Premediation works to produce an affectivity of anticipation by remediate future events or occurrences which may or may not ever happen.“³⁰⁸ Es ist vielleicht kein Zufall, dass eine der Rezensionen von Grusins Buch

305 Bruno Latour: *Kampf um Gaia*, S. 74f. Hervorh. i. O.

306 Siehe die Webseite zu den Climate Visuals.

307 Richard Grusin: *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, New York/London: Palgrave Macmillan 2010.

308 Richard Grusin: *Premediation*, S. 2f.

mit einer Anekdote zur Wettervorhersage beginnt.³⁰⁹ Allerdings argumentiert Grusin für eine entscheidende Differenz zu numerischen Vorhersagen (also auch der Wettervorhersage, auf die ich gleich noch eingehe). Während Gedankenexperiment und Szenario eine vorrangig rationale Form der Vorbereitung implizieren, betrifft *premediation*

die affektive Vorbereitung auf eine möglicherweise katastrophische Zukunft, indem sie diese (virtuell) zur Gegenwart werden lässt. Dieser Zugang erlaubt es, die Zukunft relativ unabhängig von konkreten Erfahrungen (Übung) oder Wahrscheinlichkeiten (Szenario) in der Gegenwart passieren zu lassen. Es spielt hier keine Rolle, ob mit dieser Version von Zukunft zu rechnen ist, sondern wie im Fall des Falles Panik zu verhindern ist. Planung ist also gar nicht das Ziel. Stattdessen geht es um Beruhigung (einer Öffentlichkeit/community) durch die Inszenierung von Planbarkeit.³¹⁰

So gesehen ist die Verknüpfung von Klimawandel mit der Vorhersage von kommenden Migrationsströmen, die mit der Rezeption und Zirkulation von THE MARCH nachgezeichnet werden kann, als *premediation* zu begreifen. Die apokalyptische Zukunft, die niemals eintreffen soll, ist Teil einer grundsätzlichen Aufhebung von Zukünftigkeit in einer Gegenwart von rassistischen Grenzziehungen und Migrationsverhinderung: „We’re just not ready for you yet.“

Futures: Klimatisierung, Wetter und Szenarien

Dem Klima oder vielmehr dem Klimawandel, wird ein „gravierendes Wahrnehmungsproblem“³¹¹ unterstellt, weil der westlich geprägte städtische Wohlstandsmensch sich beständig in den Innenräumen künstlicher Klimakapseln³¹² aufhält: Häuser, Autos, Büros, Supermärkte, Flugzeuge, usw. Aber auch, weil Klima und damit auch der Klimawandel reine Abstraktion seien, so Birgit Schneider. Das, was wir heute unter Klima verstehen, habe nichts mehr mit sinnlicher Erfahrung zu tun, wie noch in Alexander von Humboldts berühmter Beschreibung des Klimas Mitte des 19. Jahrhun-

309 Russel Kilbourn: „Pattern Pre-Recognition“, in: *Reviews in Cultural Theory*, 2/2 Summer 2011.

310 Solvejg Nitzke: „Das Unvorhersehbare planen. Katastrophen zwischen Szenario und Science Fiction“, in: Matthias Koch, Christian Köhler, Julius Othmer, Andreas Weich et al. (Hg.): *Planlos! Zu den Grenzen von Planbarkeit*, Paderborn: Fink 2017, S. 151–164, hier S. 155.

311 Birgit Schneider: *Klimabilder*, S. 21.

312 Siehe u. a. die von Friedrich von Borries kuratierte Ausstellung „Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe“, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 28.05.–12.09.2010; sowie Christiane Heibach: „Zwischen Kapitalismus, Kybernetik und Katastrophe. Zur Epistemologie der Klimakapsel“, in: *Dritte Natur*, 1 2021, Sonderheft *Climate Engineering*, S. 167–180.

derts als Gegenstand der Sinne.³¹³ Klima ist heute wissenschaftlich definiert und wird als statistischer Wert aus Datenerhebungen (den ECVs, Essential Climate Variables) ermittelt. Daraus extrapoliert wird die Zukunft des Klimawandels, der die Form von ‚Pfaden‘ annimmt. Seit dem fünften Sachstandsbericht des IPCC, des ‚Weltklimarates‘, 2014/15 werden diese als *Repräsentative Konzentrationspfade* (RCPs) bezeichnet.

In ihrem Buch *Klimabilder* versieht Birgit Schneider eine Grafik des IPCC von 2014 mit einer deutschen Bildunterschrift. Aus „climate resilient pathways, possible futures“ wird „Möglichkeitsraum und klimaresiliente Pfade“. ³¹⁴ Der Begriff des Möglichkeitsraums ist im Original der „opportunity space“, in dem bestimmte Entscheidungen zu jeweiligen „possible futures“ führen. Unter dem Titel *Möglichkeitsraum* hat die Videokünstlerin Angela Melitopoulos im Rahmen des Projekts *Living Archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart* (2011–2013) ³¹⁵ über Filme und das Filmarchiv im Feld ihrer Aktualisierungen nachgedacht: „Was ist ein Dokument zu verschiedenen Zeiten?“ und wie steht es um eine „mögliche Gedächtnispolitik einer kommenden Medien-Gesellschaft“? ³¹⁶ Die Wiederausstrahlungen von THE MARCH können so – in diesem Spannungsfeld von Möglichkeitsraum als künstlerischer Befragung des Filmarchivs und als Option auf die Zukunft des Klimas – als Möglichkeitsraum verstanden werden, indem eine Gedächtnispolitik, wenn auch diffus, zum Erscheinen gebracht wird – und die daher schlussendlich angehalten und eingeeht werden muss, in der Filmerzählung ebenso wie in und durch die Rezeption. So werden Schließungen vorgenommen. Die Grenzen müssen dicht gemacht werden, im Film ebenso wie in der Rezeption, so das Verdikt nicht nur der ‚christlichen‘ Adenauer-Stiftung. Der Möglichkeitsraum, für den die migrantische Karawane im Film steht und auf den die IPCC-Grafik verweist, ist hingegen der einer offenen Gegenwart. Es ist keineswegs entschieden, welches *worldmaking* wir betreiben (*erneut: wir?*). Es bleibt vielmehr eine offene Frage, wenn der Klimawandel tatsächlich ‚unser‘ Wahrnehmungsvermögen übersteigt, weil ‚wir‘ uns kollektiv für eine bestimmte Sensibilität – Latour fügt die Reaktionsfähigkeit hinzu –

313 Birgit Schneider: *Klimabilder*, S. 22. Olafur Eliassons WEATHER PROJECT, das er 2003 in der Turbine Hall der Tate Modern in London installierte; ein gigantischer Sonnenuntergang in Verbindung mit künstlichem Nebelreißen, adressierte auch Wettererleben als relevant und zugleich entfernt. Die Ausstellung sollte der Auseinandersetzung und damit dem Erkennen der Bedeutung von Wetter dienen. Im Corporate-Magazin *Lightbinking* der Lichtdesignfirma iGuzzini wird das WEATHER PROJECT als „erste[r] Schritt zu einem neuen Klimabewusstsein“ beschrieben, dem Arbeiten wie EARTH PERSPECTIVE (2020) und ICE WATCH (2014) und GLACIAL PERSPECTIVES (2020) gefolgt seien. O. A.: „Olafur Eliasson and climate change“, in: *Lightbinking*, Eintrag vom 24.04.2020.

314 Birgit Schneider: *Klimabilder*, S. 317.

315 Siehe die Projektbeschreibung auf der Seite des Arsenal Berlin – Institut für Film und Videokunst e.V.

316 Angela Melitopoulos: „Möglichkeitsraum“, Arsenal Berlin – Institut für Film und Videokunst e.V.

und gegen andere entschieden haben, wie die Aushandlung einer anderen Entscheidung aussehen könnte, wie wir, in der Formulierung Gernot Böhmes, eine „Neue Ästhetik?“³¹⁷ formulieren. Böhme stellt diese Frage – das Fragezeichen ist Teil der Überschrift – im Anschluss an sein Konzept der ökologischen Naturästhetik, in der sich Aisthetis und Ästhetik, Erkenntnis und Veranschaulichung miteinander verbinden sollen.³¹⁸ Was Böhme dezidiert nicht tut, ist, jenes ‚wir‘ zu ent-universalisieren, er zielt letztlich auf ein umfassendes, systematisches Konzept einer Ästhetik mit entsprechendem Gültigkeitsanspruch. Was also kann es heißen, von der sinnlichen Erfahrbarkeit des Klimas zu sprechen? Heißt das, unseren Sinnen zu trauen, wenn es im April in Mitteleuropa schon zahlreiche Waldbrände gibt, und diese als klares Warnzeichen zu verstehen und uns mit dem Zustand der Wälder zu befassen – welche Bäume wachsen da eigentlich und wer hat die ganzen zundertrockenen Kiefern und Fichten gepflanzt? Oder geht es vielmehr darum, nicht nur die eigene Wahrnehmung ins Zentrum zu stellen, sondern die Fähigkeit zur Kollektivierung von Un-/Gleichzeitigkeiten zu entwickeln? Der Idee von Klima als Abstraktion, die der Visualisierung bedarf, wäre mit Ghosh entgegenzusetzen, dass das Problem eher die Verbindung von real und wahrscheinlich, also eigentlich unsere Vorstellung von Realismus ist.

*

Im Dezember 2017 verfasste der damalige Präsident der USA, Donald Trump, den folgenden Tweet: „In the East, it could be the COLDEST New Year’s Eve on record. Perhaps we could use a little bit of that good old Global Warming that our Country, but not other countries, was going to pay TRILLIONS OF DOLLARS to protect against. Bundle up!“³¹⁹ Wie üblich folgten auf seinen Tweet korrigierende Reaktionen, die darauf hinwiesen, dass dieser Präsident, wie andere US-amerikanische Politiker*innen vor ihm, aus der Kälte einen Beleg für Klimawandel als *fake news* zu stricken versuche, durch die Gleichsetzung und damit Verwechslung von Wetter und Klima. Und in der Tat bezieht sich Klima auf das Verhalten der Atmosphäre über einen langen Zeitraum, während das Wetter beschreibt, was auf einer viel kürzeren Zeitskala passiert. Das Klima kann gewissermaßen als die Summe langer Wetterperioden betrachtet werden. Beide können vorhergesagt werden, aber nur das Wetter kann mit dem Blick aus dem Fenster beobachtet werden (wobei Trump im Dezember 2017 nicht etwa an der Ostküste weilte,

317 Gernot Böhme: „Vorwort: Neue Ästhetik?“, in: ders.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013, S. 7.

318 Siehe Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992; sowie ders.: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993; siehe dazu auch Birgit Schneider: *Klimabilder*, S. 24.

319 Donald J. Trump (@realDonaldTrump) 28.12.2017 (19:01 EST), siehe die Meldung auf Reuters, 29.12.2017.

sondern sich in Florida zum Golf-Spielen aufhielt; aus dem Fenster wird er also nicht gesehen haben für seinen Tweet). Wetter und Klima sind also nicht identisch, sie hängen aber durchaus zusammen, wenn auch auf andere Weise als in Trumps *idiocracy*-Twitterregime³²⁰ behauptet. Ein entscheidender Zusammenhang liegt in ihrer Erfassung durch Messungen, die in Prognosen münden. Oder wie der Anspruch des Deutschen Wetterdiensts ausbuchstabiert: „Wetter und Klima aus einer Hand.“³²¹

Numerische Wettervorhersagen oder Prognosen (NWP), sind rechnergestützte Wettervorhersagen. Aus dem Zustand der Atmosphäre zu einem gegebenen Anfangszeitpunkt wird durch numerische Lösung der relevanten Gleichungen der Zustand zu späteren Zeiten berechnet. Die Grundlagen hierfür hat der norwegische Physiker und Meteorologe Vilhelm Bjerknes gelegt, der 1904 die dynamischen Vorgänge in der Atmosphäre mittels mathematisch-physikalischer Gleichungen beschrieb. Ausformuliert wurde diese Idee dann vom britischen Meteorologen Lewis Fry Richardson, der 1922 in seinem Buch *Weather Prediction by Numerical Process* die für eine Vorhersage nötigen Gleichungen veröffentlichte. „Fry erkannte, dass gigantische Rechenkapazitäten notwendig sind, um innerhalb sinnvoller Zeit brauchbare Wetterprognosen zu erstellen“ und träumte von Fabriken voller rechnender Menschen.³²² 1946 schlug John von Neumann dann vor, den Computer für diesen Zweck zu verwenden.

Unter der Leitung des US-amerikanischen Meteorologen Jule Gregory Charney wurde ein mathematisches Atmosphärenmodell entwickelt, das grob die großräumige Zirkulation in unserer Atmosphäre simulieren konnte. Im März 1950 wurde damit mittels echter Messwerte auf dem ersten rein elektronischen Universalrechner (ENIAC), der im Besitz der US-Armee war, die erste realistische computergestützte 24-stündige Wettervorhersage berechnet.³²³

Wie Yuriko Furuhashi in *Climatic Media* (2022) beschreibt,³²⁴ machte die computergestützte numerische Wettervorhersage Klimakontrolle notwendig: die Rechner mussten in klimatisierten Räumen untergebracht werden. Die Kontrolle des Wetters draußen setzt die Kontrolle des Klimas drinnen voraus. Furuhashi betont, dass das *conditioning*, die Kontrolle, nicht nur die Luft, sondern auch das Soziale betrifft und sie verwendet den Begriff des *conditioning* „to mean modifying, habituating, training, acclimatizing, and

320 Siehe Zoran Terzić: *Idiocracy*; sowie Monika Rinck: *Risiko und Idiotie*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2017.

321 Siehe die Webseite des Deutschen Wetterdienstes.

322 Michael Tiefgraber: „Geschichte der computergestützten Wettervorhersage“, 24.06.2014, © Deutscher Wetterdienst.

323 Ebd.

324 Yuriko Furuhashi: *Climatic Media: Transpacific Experiments in Atmospheric Control*, Durham/London: Duke UP 2022, hier vgl. v. a. S. 52f. (sowie das gesamte Kapitel 2 zu „Indoor Weather: Air-Conditioning and Future Forecasting“, S. 48–79).

altering states of being“. ³²⁵ Gemeint ist damit unter anderem die soziale Konditionierung urbaner Populationen. ³²⁶ Air-Conditioning betrifft also nicht einfach den klimatischen Zustand von Innenräumen, sondern ist eine Technologie, die Lebensweisen beeinflusst und die damit auch geopolitisch von enormem Einfluss war und ist: als Motor von Globalisierung, ³²⁷ als Reaktion auf und Mitverursacherin des Klimawandels, als Schwestertechnologie digitaler Computerisierung, die wie bereits beschrieben, eng verzahnt ist mit der Entwicklung numerischer Wettervorhersagen. Lee Kuan Yew, der erste Premierminister des Stadtstaats Singapur (er regierte von 1959 bis 1990, also zunächst noch die britische Kronkolonie, dann den unabhängigen Staat Singapur), bezeichnete die Klimaanlage 1999 gegenüber dem *Wall Street Journal* als wichtigste Erfindung des 20. Jahrhunderts. ³²⁸ Sie habe das Leben der Menschen in tropischen Ländern nachhaltig verändert, womit er einen gesteigerten Arbeitsfokus und Fortschritte in Sachen Zivilisation meinte:

Before air-con, mental concentration and with it the quality of work deteriorated as the day got hotter and more humid ... Historically, advanced civilisations have flourished in the cooler climates. Now, life-styles have become comparable to those in temperate zones and civilisation in the tropical zones need no longer lag behind. ³²⁹

Ein solcher Zivilisationsdiskurs in einem nachkolonialen Kontext wirft Fragen auf. Er spricht selbst eine koloniale Sprache, deren Maßstab das europäische Zentrum und dessen Zivilisationsstandard darstellen, ³³⁰ zu-

325 Yuriko Furuhashi: „Indoor Weather“, S. 9.

326 Yuriko Furuhashi: „Indoor Weather“, S. 2.

327 Dieses Argument wird auch in einem Artikel von Ulli Kulke formuliert. Kulke war zunächst als Referent für die Grünen und als Wirtschaftsredakteur bei der *taz*, später dann für *Nature* und *mare* tätig, bevor er begann als sogenannter ‚Klimaskeptiker‘ erst für die *Welt Online* und schließlich als einer der Autoren des rechten Blogs *Achse des Guten* zu schreiben. Kulkes Artikel zur Geschichte der Klimatisierung strotzt nur so von launig gehaltenen Affirmationen kolonialer Verhältnisse – und legt sie damit aber auch völlig offen. So steigt er mit einer Nacherzählung von Joseph Conrads erstem Roman *Almayer's Folly* (1895) ein, die sich so wie ein Bericht aus der Gegenwart liest: Das Leiden des *weißen Mannes* an den tropischen Verhältnissen macht klar, wo Kulke das Problem von Klima und Klimawandel gleichermaßen verortet, nämlich im Globalen Süden, der auch für sich gesehen als problematische Zone bei Kulke beschrieben wird. So endet sein Artikel wie folgt: „Der Aufklärer Montesquieu würde sich bestätigt sehen. Hatte er doch 1748 die ungleiche Entwicklung der Welt darauf zurückgeführt, dass Hitze die Produktivität senke und unternehmerische Kühnheit unterdrücke, während in kühlen Ländern der Mut regiere und zum Erfolg führe. Was er nicht wusste: Die gewinnbringende Kühle ist machbar, überall, wo sie benötigt wird.“ (Ulli Kulke: „Erst dieser Kasten ermöglicht die Globalisierung“.)

328 Siehe *The Wall Street Journal*; siehe auch: Cherian George: „The Air-Conditioned Nation: Lee Kuan Yew and the politics of comfort and control“, in: ders.: *Air-Conditioned Nation Revisited: Essays on Singapore Politics*, Singapore: Ethos Books 2020, e-pub.

329 Siehe ebd.

330 Siehe dazu u. a. Antony T. Anghie: Vortrag als Teil von „The Standard of Civilization – A History of Continuity“, im Rahmen von „Now is the Time of Monsters. What happens after nations?“, 23.03.2017, HKW Berlin.

mal, wie Cherian George beschreibt, Lee geradezu besessen war vom Wetter und sein negativer Blick auf das Klima Singapurs von Vergleichen mit seiner Studienzeit in England geprägt war.³³¹ Und in der Tat, diese atmosphärische Umkonditionierung durch Klimatisierung ermöglichte den Aufstieg des Stadtstaats zu einem globalen Wirtschafts- und Finanzzentrum.

Die Klimaanlage wurde 1902 von Willis H. Carrier in den USA entwickelt, dem es zunächst darum ging, Luftfeuchtigkeit zu verringern. Der Ursprung der Klimaanlage so Furuhashi, war zunächst der Versuch, menschengemachtes Wetter zu erzeugen, oder wie Eric Dean Wilson in der *Time* in einem Artikel über die Klimaanlage als ökologisches Problem schreibt: „it conquered the weather“. ³³² Die USA sind bis heute das Land mit den meisten Klimaanlagen in privaten Häusern und Wohnungen, wobei ihre Erfolgsgeschichte zunächst vor allen Dingen in der Industrie begann, die Popularisierung verlief allerdings über das Kino. Es waren die großen Lichtspielhäuser, die reihenweise klimatisiert wurden: „While air conditioning was taking the industrial sector by storm, it was the movies that managed to introduce the general public to cooled air.“ ³³³ In den USA hat die Erfindung der Klimaanlage zudem eine massive Binnenmigration verantwortet. ³³⁴

Klimatisierung ist heute zugleich Symptom, Antwort auf und Beschleunigung der Klimakrise. Klimaanlagen kühlen zwar, sie tragen aber in der Summe zur Erwärmung bei:

Air-conditioning is a selfish technology: one of its paradoxes is that its net effect is an increase in heat. As a prodigious consumer of energy – it accounts for one-third of Singapore’s electricity use – it contributes significantly to global warming. Furthermore, at the micro level, it works basically by transferring heat from inside the building to the outside. ³³⁵

Der gegenwärtige Finanzkapitalismus ist auf Kühlung seiner enormen Serverkapazitäten angewiesen, über die unter anderem jene Finanzderivate gehandelt werden, die als *Futures*, also als Zukünfte bezeichnet werden. ³³⁶ Es sind

standardisierte Verträge über den Kauf oder Verkauf einer bestimmten Ware in vereinbarter Menge und Qualität zu einem Zeitpunkt in der Zukunft. In den 1850er Jahren aus Quittungen der Chicagoer Lagerhäuser auf Weizen- und Maislieferungen entstanden, entwickelten

331 Vgl. Cherian George: „The Air-Conditioned Nation“.

332 Eric Dean Wilson: „AC Feels Great, But It’s Terrible for the Planet. Here’s How to Fix That“, in: *Time* 2030 vom 30.06.2021.

333 Haleema Shah: „The Unexpected History of the Air Conditioner“, in: *Smithsonian Magazine* vom 24.06.2019.

334 Siehe ebd.

335 Cherian George: „The Air-Conditioned Nation“.

336 Wobei der deutsche Fachbegriff der des Termingeschäfts ist.

sich Futures zum ersten abstrakten Finanzinstrument, mit dem sich auf steigende oder fallende Lebensmittelpreise spekulieren ließ.³³⁷

Von der Idee her dienten „Futures Produzenten und Konsumenten als Absicherung gegen Schwankungen von Rohstoffpreisen. In der Praxis sind Futures Wetten auf zukünftige Preise, die an Warenterminbörsen gehandelt werden.“³³⁸ Futures repräsentieren in diesem Sinne keine Waren mehr, sie sind Wetten auf deren zukünftige Preise, was auch bedeutet, dass auf jede beliebige Ware mit beliebig vielen Futures gehandelt werden kann. Futures sind zwar Abstraktionen, sie haben aber Auswirkungen auf den Preis realer Lebensmittel und beeinflussen industrielle Standards landwirtschaftlicher Produktion,³³⁹ das heißt, ihre Annahmen – Wetten auf die Zukunft – wirken auf die Gegenwart. „Speculative finance produces its fictions by pricing potential future events. Even if these prices are entirely arbitrary, their very existence works to bind the future to the present“,³⁴⁰ wie Steven Shaviro formuliert, der auch auf die machtvollen Effekte dieser Spekulationen hinweist: „they can topple whole economies, as happened around the world in 2008. Financial fiction is performative rather than constative.“³⁴¹

Ein besonderes Finanzderivat sind die Wetterderivate, die sowohl als Futures aber auch als Optionen gehandelt werden, wobei allerdings das, worauf sie sich beziehen – das Wetter, also Temperaturen, Niederschlagsmengen usw. – zwar konkret messbar, aber selbst nicht handelbar ist.³⁴² 1998 ließ der damalige US-Handelsminister William Daley verlauten: „Weather is not just an environmental issue; it is a major economic factor. At least \$1 trillion of our economy is weather sensi-

337 Cinéma Copains: „Futures“, Eintrag im Glossar, Materialien zur Arbeit FICTIONS AND FUTURES, einer künstlerischen und dokumentarischen Recherche, die aus unterschiedlichen Iterationen besteht, u.a. einer Videoinstallation und Lecture Performances.

338 Cinéma Copains: FICTIONS AND FUTURES #1.

339 Ebd.

340 Steven Shaviro: „Defining Speculation: Speculative Fiction, Speculative Philosophy, and Speculative Finance“, in: *Alienocene, Theory/Fiction*, 23.12.2019, S. 6.

341 Ebd.

342 Auch wenn im *weather engineering* darauf gehofft wird und bestimmte Dienste, die ein bestimmtes Wetter versprechen, teils schon länger gehandelt werden: Kunstschnee, Industrieschnee, *cloud seeding* (Wolkenaussaat) aber auch *cloudbusting*, also Regenkontrolle. Siehe zur Geschichte des *cloudbusting* und Wilhelm Reichs Experimenten in den 1950er Jahren auch Kate Bushs gleichnamigen Song von 1985. Interessant ist hier auch die Geschichte der sogenannten Wetterkriegsführung, also der Einsatz von Wettermodifikationstechniken für militärische Zwecke und um Schäden zu verursachen. Diese sind seit 1977 durch das Übereinkommen über Umweltänderungen, die Environmental Modification Convention (ENMOD) verboten. Zum *weather engineering* und der Verbindung von Wetter und Klima mit Kriegs- und Überwachungstechnologien siehe auch: Isabell Schrickel: „Von Cloud Seeding und Albedo Enhancement. Zur technischen Modifikation von Wetter und Klima“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 6: *Sozialtheorie und Medienwissenschaft*, 4/1 2012, S. 194–205.

ve.“³⁴³ Zu diesem Zeitpunkt gab es den Handel mit Wetter zwar bereits – die Logik dazu musste offensichtlich mit dazu verkauft werden. Wetter ist wirtschaftsrelevant, wobei Wirtschaft und Umwelt, wie Daleys Zitat kenntlich macht, als getrennte Bereiche gedacht werden. Der Handel mit Wetterderivaten zielt allerdings auf das Verhältnis zwischen beiden. 1997 fand der erste *over-the-counter* (OTC) Handel mit Wetterderivaten statt, wodurch das Feld des *weather risk management* instituiert wurde. Laut Valerie Cooper, ehemalige geschäftsführende Direktorin der in den USA ansässigen Handelsverbands *Weather Risk Managment Association* (WRMA), entwickelte sich innerhalb weniger Jahre eine acht Milliarden US-Dollar schwere Industrie. 1999 führte die Chicagoer Handelsbörse schließlich *weather futures* ein (im selben Jahr wurde bereits die WRMA gegründet) – das Wetter ging damit an die Börse.

Diese ‚Inwertsetzung‘ des Wetters zeigt, dass das Wetter in der Tat zu einem entscheidenden Wirtschaftsfaktor geworden ist, aber in doppelter Hinsicht. Zum einen über die Abhängigkeit zahlreicher Wirtschaftszweige von Wettereinflüssen, zum anderen eben als Finanzmarktinstrument der Wetterderivate: „Mit Finanzmarktgeschäften mit Wetterderivaten sichern sich Unternehmen gegen schlechtes Wetter ab.“³⁴⁴ Und Wetterderivate werden tatsächlich als Versicherung auch gegen die Weterschwankungen des Klimawandels beworben, da die Absicherung gegen Wetterrisiken von Temperaturschwankungen ausgeht. Das spekulative Finanzwesen operiert mit der Behauptung, so Steven Shaviro, Ungewissheiten (*uncertainty*) in Risiken (*risk*) zu transformieren, die als definiert und handelbar verstanden werden, einfach indem Unsicherheiten mit Preisen beziffert werden.³⁴⁵ In der Regel basieren die Wettgeschäfte auf Wetterindizes, die Abweichungen von einer bestimmten Referenztemperatur statistisch erfassen. Wetterderivate zahlen sich dann aus, wenn die Abweichung groß ist. Was bedeutet: Temperaturschwankungen, die möglicherweise Klimawandel indizieren, machen Gewinn. Aus der Perspektive des – klimatisierten – Finanzmarktes gesehen ist der Klimawandel so etwas wie eine Gewinngarantie. Für Steven Shaviro ist dies bezeichnend, da das Finanzwesen unsere kreative Vorstellungskraft besetzt hat. In der Tat ist die Finanzwelt an sich unsere ‚Spekulative Fiktion‘,³⁴⁶ mit der wir unsere Vorstellung von Zukunft organisieren. Für Shaviro besteht ein intrinsischer Zusammenhang zwischen Science-Fiction und spekulativem Finanzwesen: „Science fiction on the one hand, and the regimes of financialization and se-

343 Zitiert in Elizabeth Austin: *Treading on Thin Air. Atmospheric Physics, Forensic Meteorology and Climate Change – How the Weather Shapes our Everyday Lives*, New York: Pegasus Books 2017, e-pub.

344 Midia Nuri: „Wetten auf das Wetter“, in: *FAZ* vom 29.05.2002.

345 Steven Shaviro: „Defining Speculation“, S. 6. Siehe zu *uncertainty* und *risk* auch: Orit Halpern, Robert Mitchell, Benard Dionysius Geoghegan: „The Smartness Mandate: Notes toward a Critique“, in: *Grey Room*, 68 Summer 2017, S. 106–129.

346 Steven Shaviro: „Defining Speculation“, S. 5

curitization on the other, both take futurity as their object of speculation; and they both devise strategies to represent its inherent indeterminacy.“³⁴⁷

Der Handel mit Wetter als Futures verweist so auf einen weiteren Zusammenhang, den auch Furuhashi in ihrem Buch betrachtet, den der Verschaltung von Sicherheitspolitik und Zukunftsforschung. Im selben Zeitraum, in dem die numerische Wettervorhersage durch Computer revolutioniert wurde, also in den 1950er Jahren, entstand eine andere Art der Vorhersage, die Futurologie oder Zukunftsforschung.³⁴⁸ Peter Galison zeichnet in „The Future of Scenarios: State Science Fiction“ nach,³⁴⁹ wie der US-amerikanische Physiker, Militärstrategen und Kybernetiker Herman Kahn im Kalten Krieg Szenarien als strategisches Planungswerkzeug entwickelte, als Teil seiner Theorie des Unvorstellbaren (die er 1962 in *Thinking about the Unthinkable* publizierte). Es ging ihm mit Szenarien im Gegensatz zu anderen Formen der Prognose, darum, Dinge sag- und denkbar zu machen. Nicht irgendwelche Dinge, sondern ganz konkret den Atomkrieg, den er für überlebbar hielt und damit eine Zukunft nach der Apokalypse entwarf. Kahn als Mitbegründer der Futurologie sah in Szenarien auch die Möglichkeit, ein Gefühl für eine Situation zu bekommen und für deren mögliche Entfaltungen („get a feel for events and the branching points dependent on critical choices“).³⁵⁰ Szenarien waren daher nicht jene Abstraktionen, als die sie im Zusammenhang mit Klimawandelprognosen adressiert werden – im Gegenteil, es sind Erzählweisen, die Vorstellungsräume entwerfen und besetzen können sollen. Szenarien wurden im Übrigen auch von Paul Ehrlich in seinem Buch *Die Bevölkerungsbombe* eingesetzt.³⁵¹ Wie Thomas Pringle nachzeichnet,³⁵² bringen die Szenarien des Kalten Kriegs Klimawandel ins Spiel, im Sprechen über Nuklearwinter.³⁵³ Da die Warnung vor letzterem zur Begründung von Sicherheitspolitiken diente, wurden die, wie Pringle sie nennt, „representational tropes of scenario and security“³⁵⁴ Teil von Klimawandelerzählungen. Die so entwickelte Engführung von Klimawandel mit Sicherheitspolitik begründet wiederum eine Verschal-

347 Steven Shaviro: „Defining Speculation“, S. 7.

348 Yuriko Furuhashi: *Climatic Media*, S. 48.

349 Peter Galison: „The Future of Scenarios: State Science Fiction“, in: Bolette Blaagaard, Iris van der Tuin (Hg.): *The Subject of Rosi Braidotti. Politics and Concepts*, London [u.a.]: Bloomsbury 2014, S. 38–46.

350 Herman Kahn zitiert in Peter Galison: „The Future of Scenarios“, S. 39.

351 Siehe dazu Sabine Höhrer: „Die Wissenschaft von der ‚Überbevölkerung‘“, S. 460–464.

352 Thomas Pringle: „Scenario and Security in Climate Change Documentaries“, Vortrag am Institute on the Formation of Knowledge, University of Chicago, 18.02.2021.

353 Zur diskursiven Verbindung von Nuklearkrieg und Klimawandel siehe Joseph Masco: „Bad Weather: On Planetary Crisis“, in: *Social Studies of Science*, 40/1 February 2010, S. 7–40. Paul Ehrlich war als Autor auch an der Popularisierung des Begriffs Nuklearwinter beteiligt, u.a. mit: Paul R. Ehrlich, Carl Sagan, Donald Kennedy und Walter Orr Roberts: *The Cold and the Dark: The World after Nuclear War*, New York: W. W. Norton 1984, ein Buch, das an die ersten Veröffentlichungen zum Thema im Magazin *Science* anschloss.

354 Thomas Pringle: „Scenario and Security in Climate Change Documentaries“.

tung von sogenanntem Klimaskeptizismus mit Migrationspolitiken der Abschottung. Gegenwärtig gilt klimawandelinduzierte Migration einerseits als sicher, also als garantiert, und zugleich als Sicherheitsfrage, also als Gefahr für Sicherheit und geopolitische Stabilität. Das zeigt sich auch in einer Wortwahl wie dem „Klimakrieg“ in dem bereits genannten *Zeit*-Artikel von Tobias Haberkorn.³⁵⁵ Wie selbstverständlich dieser Zusammenhang ist, belegt auch das Beispiel des Klima-Campus Hamburg, einem Netzwerk aus Universitäten, Forschungseinrichtungen und Bundesbehörden, dessen Kolloquium eine Seminarreihe mit „Von der Atmosphärenphysik bis zur Sicherheitsforschung“ zusammenfasst.³⁵⁶ Ein weiterer Beleg ist der Krieg in Syrien, für den die US-Regierung unter Barack Obama Zusammenhänge mit dem Klimawandel hergestellt hat. Eine These die der ehemalige EU-Kommissionspräsident Jean-Claude Juncker auch 2015 noch vertrat, für den Klimawandel generell eine der Hauptursachen neuer Migrationsbewegungen darstellt; eine Meinung, die besonders zu Beginn des langen Sommers der Migration Konjunktur hatte. So formuliert eine Studie von 2017 in *Political Geography* ihre Ausgangsthese wie folgt:

For proponents of the view that anthropogenic climate change will become a ‚threat multiplier‘ for instability in the decades ahead, the Syrian civil war has become a recurring reference point, providing apparently compelling evidence that such conflict effects are already with us. According to this view, human-induced climatic change was a contributory factor in the extreme drought experienced within Syria prior to its civil war; this drought in turn led to large-scale migration; and this migration in turn exacerbated the socio-economic stresses that underpinned Syria’s descent into war.³⁵⁷

Der Begriff des *threat multipliers* stammt vom CNA Military Advisory Board, einem US-amerikanischen Elitezusammenschluss hochrangiger Militärs, der den Begriff in einem Report 2007 verwendet hat und aus dem der damalige US-Präsident Obama den Schluss gezogen hatte, Klimawandel „will cause more drought, more famine, more mass displacement – all of which will fuel more conflict for decades“.³⁵⁸ Die Studie findet am Ende wenig bis keine Belege für diese These beziehungsweise diesen Thesenkomplex, ebenso wenig findet sie Belege für die behauptete von Dürre ausgelöste Migrationsflut, und sie warnt:

355 Tobias Haberkorn: „Die Sintflut kommt“.

356 Siehe die Webseite des KlimaCampus Hamburg, Eintrag unter „Colloquium“.

357 Jan Selby, Omar S. Dahi, Christiane Fröhlich, Mike Hulme: „Climate change and the Syrian civil war revisited“, in: *Political Geography*, 60 2017, S. 232–244.

358 Ebd.

The Syria case, the article finds, does not support 'threat multiplier' views of the impacts of climate change; to the contrary, we conclude, policymakers, commentators and scholars alike should exercise far greater caution when drawing such linkages or when securitising climate change.³⁵⁹

Die Verschaltung von Klima- mit ‚Flüchtlingskrise‘ und Sicherheitspolitik analysiert Pringle konkret in und als dokumentarisches Format. So gibt es eine ganze Reihe von Dokumentarfilmen zum Klimawandel, die diesen explizit mit Warnung vor ‚Klimaflüchtlingen‘ und mit der Forderung nach sicherheitspolitischen Maßnahmen verbinden, wie beispielsweise Michael Andrews *ON THE 8TH DAY* (GB 1984), Jared P. Scotts *THE AGE OF CONSEQUENCES* (US 2016) und Michael P. Nashs *CLIMATE REFUGEES* (US 2010). Das Dokumentarische ist dabei spezifisches Medium dieser Erzählungen, da Filmen wie diesen die Fähigkeit zugesprochen wird, die gesellschaftliche Verunsicherung, die durch die Vorhersage von Umweltkatastrophen entsteht, zu managen. Das stellt wiederum trotz Solveig Nitzkes plausibler Lektüre Grusins³⁶⁰ eine Verbindung zwischen Szenarien und spekulativen Fiktionen her: Sie dienen beide der *premediation* von Affekten und der Legitimierung von Absicherung.

The scenario, as a speculative conventional technique of climate risk realism, shows how documentary became imagined as a means to manage the cultural uncertainty provoked by predicted environmental catastrophes. Historicizing modes of risk communication helps explain the xenophobic assumptions that accompany the obstinate convictions with which documentary renders the climate a threat to national security. Climate conservatism has a history beyond denial. Its media genealogy reveals how securing sustainability can also mean the reproduction of a destructive present.³⁶¹

Grundsätzlich sind alle Modellvorstellungen, also auch Szenarien, nicht nur Repräsentationen, sondern Konstruktionen von Welt – und auch von Klima: „global modeling does not merely represent, but in a social and semiotic sense *constructs*, the global atmosphere.“³⁶² Wendy Hui Kyong Chun hebt hervor, dass dabei alle Visualisierungen des Klimawandels, die sie als „proxies“ bezeichnet, nicht unschuldig sind, aber auch nicht „inherently guilty“.

359 Ebd.

360 Siehe Solveig Nitzke: „Das Unvorhersehbare planen“.

361 Siehe die Beschreibung des Vortrags von Thomas Pringle: „Scenario and Security in Climate Change Documentaries“ auf YouTube.

362 Paul N. Edwards: „Representing the Global Atmosphere: Computer Models, Data, and Knowledge about Climate Change“, in: ders., Clark A. Miller (Hg.): *Changing the Atmosphere. Expert Knowledge and Environmental Governance*, Cambridge/London: MIT Press 2001, S. 31–65, hier S. 64.

They are central to both understanding global climate change and to creating what Cathy O'Neill has called ‚weapons of math destruction.‘ By setting up a relation to the unknown or absent, they introduce uncertainty, even as they reduce it. Proxies are necessary and inadequate: indeed, they point to inadequacies in direct knowledge.³⁶³

Die Widersprüchlichkeit mit Bezug auf die Wirkung von Szenarien und in den Analysen des Verhältnisses zu den Katastrophismen in Wissenschaft, Kino und Literatur ist daher also weniger zu entscheiden, als politisch zu erfassen. Erneut Chun, die die schwierige Verflechtung kritischer Theorie mit Verschwörungstheorien in den Blick nimmt und danach fragt, wie dies Bilderpolitik zum Klimawandel beeinflusst. Sie untersucht die Geschichte des berühmten Hockey Stick Graph des Paläoklimatologen Michael E. Mann, eine Visualisierung der Veränderungen der Durchschnittstemperaturen in der nördlichen Hemisphäre von 1400 bis 1995, die 1998 erstmals in der Zeitschrift *Nature* veröffentlicht wurde.³⁶⁴ Wichtig ist hier hervorzuheben, dass die Grafik keine Zukunftsprognose enthält, sondern dass das in ihr abzulesende exponentielle Wachstum lediglich die Vergangenheit beschreibt. Die massive Kritik an dieser Abbildung und die Angriffe, die bis zu Morddrohungen gegenüber ihm und seiner Familie reichten, brachten Mann interessanterweise dazu, noch expliziter mit *proxies*, mit Bildern und Visualisierungen zu arbeiten:

Mann's move towards images is important. Not only does it allow him to reach out to a more general audience in order to register both the reality of global climate change and the tactics of global climate change deniers, *it makes clear the political engagements that must accompany any use of proxies.*³⁶⁵

Jenes politische Engagement, das mitbestimmt, wie es um die ‚Sensibilität und Reaktionsfähigkeit‘ steht, die nach Latour eben als eine Sache der Wahl zu verstehen ist. Die Affizierung durch die Kunst kommt nicht ohne die des Politischen aus – und umgekehrt. Das Politische ist keine Subjektposition (und auch kein Attribut wie die Bezeichnung von Olafur Eliasson als „artist“) ³⁶⁶ und auch nicht in der ästhetischen Erfahrung aufgehoben (oder durch sie garantiert), es ist vielmehr genauso auszuhandeln, wie die Auseinandersetzung mit Bildern in Kunst, Kino aber auch in Wissenschaften und (Massen-)Medien. Und: Kunst und Politik gehen nicht einfach in-

363 Wendy Hui Kyong Chun: „On Patterns and Proxies, or the Perils of Reconstructing the Unknown“, in: *e-flux Architecture*, September 2018.

364 Siehe zum Hockey Stick Graph auch das Kapitel „Klimatische Kurvenlandschaften“ in Birgit Schneider: *Klimabilder*, S. 171–211.

365 Wendy Hui Kyong Chun: „On Patterns and Proxies, or the Perils of Reconstructing the Unknown“, Hervorh. N. H.

366 Siehe o. A.: „Olafur Eliasson and climate change“.

einander auf und Zukunft ist nicht nur eine Sache des Marktes, auch wenn Kunst mittlerweile ein integraler Bestandteil von Finanzkapitalismus ist.³⁶⁷ So sucht auch Stephen Shaviro andere Gewährspersonen, die aufzeigen, dass nicht nur das spekulative Finanzwesen machtvoll Effekte zeitigen kann, sondern auch die spekulativen Fiktionen:³⁶⁸ „They both, in the words of Aimee Bahng, ‚generate cultural fictions that then produce material effects.‘“³⁶⁹

Die Bewegungen der Migration

Bei dem Marsch in *THE MARCH* handelt es sich nicht um eine hierarchisch angeordnete Formation, es ist eher ein Zusammenschluss von vielen, ohne erkennbare Anführer*innen, auch wenn der Film immer wieder auf El-Mahdi fokussiert. Für eine solche politische Bewegung ohne Zentrum gibt es zahlreiche reale Referenzen zu den Bewegungen und Kämpfen der Migration, in denen sich *Exit* und *Voice* entsprechen (Letzteres ist auch der Name einer antirassistischen Geflüchteten selbstorganisierten Organisation in Deutschland):³⁷⁰ „Exit is Voice! The right to move and the right to stay ... They fight to move, they fight to stay ...“ wie Aktivist*innen 2011 in einem Newsletter des *Crossing-Borders!*-Netzwerks zur Ankündigung einer Buskarawane von Mali in den Senegal mit dem Ziel des Weltsozialforums in Dakar formulierten.³⁷¹ Eine Politik des Sich-Entziehens als politische Artikulation fügt sich ein, wie ich vor einigen Jahren formuliert habe,

in eine ganze Reihe von repräsentationskritischen Analysen aus der politischen, feministischen, queeren und migrationstheoretischen Forschung [...]. Zu letzterer zählen beispielsweise das Konzept des Negativen Universalismus von Hito Steyerl [...], des Quiet Encroachment von Asef Bayat, der auf die Politiken des Alltags von sogenannten ‚Armen‘ abstellt und auch den Begriff der ‚nonmovements‘, also der kollektiven Unternehmungen nichtkollektiver Akteurinnen und Akteure, entwickelt hat [...]. Aber eben auch die [...] Ideen von Unsichtbarkeit und Unwahrnehmbarkeit, der Bewegungen des Entgehens und

367 Siehe u. a. Julia Voss: *Hinter weißen Wänden / Inside the White Cube*.

368 Donna Haraway entwirft SF als Methode: „SF: Science-Fiction, spekulative Fabulation, Spiele mit Fadenfiguren (*string figures*), spekulativer Feminismus, *science fact* (wissenschaftliche Fakten), *so far* (bis jetzt).“ (Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018, übersetzt von Karin Harrasser, S. 11.) Siehe zu SF auch dies: „SF: Speculative Fabulation and String Figures/SF: Spekulative Fiktionen und String-Figuren“, *documenta* (13) 100 Notes – 100 Gedanken, Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

369 Steven Shaviro: „Defining Speculation“, S.7.

370 The Voice Refugee Forum Germany.

371 So eine Überschrift eines Artikels zur Gleichzeitigkeit von Bleiben und Aufbruch in: *Noborder Network: Crossing Borders! Movements and Struggles of Migration*, Newsletter Nr. 9, Jan–Feb 2011.

Sich-Entziehens [...], sowie Flucht, exit, escape – also jene Aspekte der Autonomie der Migration, die auf Verweigerung beruhen: ‚when people refuse something there is a positivity‘, wie Yann Moulier Boutang, von dem der Begriff der ‚Autonomie der Migration‘ stammt, in einem Interview geäußert hat [...].³⁷²

Migration als politische Bewegung verstanden, betrifft daher nicht nur die Migration selbst und auch nicht die Kämpfe um Rechte und Anerkennung in den Ländern der Ankunft, sondern, ganz wörtlich, auch die Orte des Aufbruchs. So formulierte anlässlich des Weltsozialforums in Nairobi 2007 ein Zusammenschluss verschiedener Personen und Organisationen einen Aufruf mit dem Titel „An unsere Schwestern und Brüder in Afrika! – für einen gemeinsamen Kampf für globale Bewegungsfreiheit und Bleiberecht“ der ebenfalls in einem Newsletter des *Crossing-Borders!*-Netzwerks veröffentlicht wurde.³⁷³ Darin schreiben die Autor*innen:

Als wir, MigrantInnen, entschieden hatten, Afrika zu verlassen, taten wir das als freie Frauen und Männer. Einige sind gewohnt zu sagen, dass wir Opfer von Hunger, Krieg, Armut sind, dass wir gezwungen waren zu fliehen. Das ist oft wahr. Aber wir haben immer auch entschieden zu gehen, weil wir eine bestimmte Vorstellung, ein Ziel, hatten und haben: wir suchen nach neuen Möglichkeiten, wir wollen unsere Zukunft in die eigenen Hände nehmen. Als wir die Emigration wählten, wendeten wir uns damit von denen ab, die behaupten, dass einige reich und andere arm sind, einige europäisch und andere afrikanisch. Wir wollten uns befreien von einem Ausbeutungssystem, das keine Grenzen kennt, während es Grenzen errichtet und Kriege anzettelt, um unser Leben auszubeuten, in Afrika und Europa. Wir haben entschieden auszuwandern, aber als wir die Elektrozäune oder die hohen Hürden der Einwanderungsgesetze überwunden hatten, die die Unerwünschten abhalten sollen, waren wir in Europa mit weiteren Grenzen konfrontiert. [...] Europa bildet sich ein, unsere Mobilität steuern zu können, indem es die Grenzen militarisiert, sogar auf uns schießt wie in Ceuta und Melilla, uns die Souveränität über unser Leben abspricht.³⁷⁴

Neben den verschiedenen Karawanen von migrantischen und geflüchteten Aktivist*innen ist als Beispiel hier besonders der Marsch der Vielen aus Honduras, El Salvador und Guatemala Richtung USA zu erwähnen, der mit einem über soziale und ‚traditionelle‘ Medien Mitte Oktober 2018 verbreiteten Aufruf begann. Nicht nur THE MARCH funktioniert nach der Lo-

372 Nanna Heidenreich: „Die Kunst der Migrationen“, in: Annika McPherson et al. (Hg): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013, S. 217–230, hier S. 225.

373 Crossing Borders Newsletter Nr. 9, 2011.

374 Ebd.

gik eines ‚Anführers‘, auch für diesen Marsch wurde eine Person als solcher adressiert, der honduranische Aktivist Bartolo Fuentes, der in Honduras seit Jahren eine Radiosendung namens *Without Borders* gemacht hatte und der den Marsch erst als Journalist begleitete und dann, aufgrund der zunehmenden politischen Drohungen, selbst zum politischen Geflüchteten wurde. Er musste in El Salvador ins Exil gehen. Fuentes kommentierte die Adressierung als ‚Anführer‘ in einem Interview mit *Deutschlandfunk* so:

Mein einziger Beitrag zur Karawane ist ein Facebook-Post, in dem ich geschrieben habe, dass die Migranten sich nicht alleine oder in kleinen Gruppen auf den Weg machen sollen, weil sie mit Überfällen, Mord, Erpressung, Vergewaltigungen und Unfällen jeglicher Art rechnen müssen, und dass es deshalb besser sei, sichtbar und in einer großen Gruppe zu marschieren, um sich so besser schützen zu können.³⁷⁵

So war auch dieser Marsch kein Einzelfall, trotz des bemerkenswerten medialen *framings* desselben als außergewöhnlich und dramatisch. Schon öfter haben sich Menschen aus Mittelamerika zu Gruppen zusammengeslossen, um sich gegenseitig auf dem Weg durch Mexiko zu schützen:

Bereits seit den 1990er Jahren unterstützt Washington Mexiko finanziell, um ein engmaschiges Kontrollnetz gegen die Migrantinnen und Migranten aufzubauen. Reisende ohne Papiere sind deshalb gezwungen, hohe Summen an professionelle Fluchthelfer zu zahlen oder unzählige Abgaben an Militär- und Polizeikontrollen auf den Landstraßen zu leisten. Viele weichen auch auf Güterzüge aus, was nicht nur ein hohes Unfallrisiko birgt, sondern sie überdies der Gefahr von Überfällen und Massenentführungen durch Drogenkartelle aussetzt, die gerade in Mexiko eng mit der Polizei verbunden sind.³⁷⁶

Der Marsch der Vielen von 2018 wurde in den USA zum Teil eines Diskurses der ‚Klimaskeptiker‘. Das mag überraschen, da hier der Klimawandel nicht geleugnet wird. Er wird jedoch vollständig ausgelagert und mit rassistischen Denkfiguren und Argumentationen verknüpft, in denen die Antwort auf den Klimawandel der Ausbau von Sicherheitspolitik ist. Pringle bezeichnet dies als „conservative climate change advocacy shaped by nativism“, und formuliert: „xenophobic nativism now frames their ideological concerns, such as migration, as a proxy for climate change“.³⁷⁷ Vorlagen

375 Bartolo Fuentes in „Anführer wider Willen. Bartolo Fuentes aus Honduras“, eine Sendung von Martin Reischke, in: *Deutschlandfunk Kultur*, Studio 9 vom 14.11.2018.
376 Kathrin Zeiske: „Mittelamerika: Die Karawane der Hoffnungslosen“, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 1 2019, S. 29–32, hier S. 30.

377 Thomas Pringle: „Scenario and Security in Climate Change Documentaries“. Pringle zitiert u.a. das Center for Immigration Studies, CIS, das sich als „low-immigration, pro-immigrant“ bezeichnet. Das CIS argumentiert u.a., dass Migrant*innen in ihren Herkunftsländern weniger Treibhausgas-Emissionen produzieren, als wenn diese in

dazu liefert zum einen das FAIR-Institut, das 1979 gegründet wurde (Federation for the American Immigration Reform). Im selben Jahr veröffentlichte Paul Ehrlich, Autor der *Bevölkerungsbombe*, zusammen mit Loy Bilderback und Anne H. Ehrlich *The Golden Door. International Migration, Mexico and the United States*,³⁷⁸ ein Buch, in dem Migration aus Mittelamerika – also u.a. Honduras, El Salvador und Guatemala – als ökologische Bedrohung beschrieben wird (vergleichbar zum Atomkrieg).

John Carlos Frey rahmt im *Weather Channel* den Marsch von 2018 in einem Filmbeitrag als EXODUS. THE HUNGER THAT CONSUMES YOU, den er mit Klimawandel, Hunger und Dürren im sogenannten „dry corridor“ zwischen Honduras, El Salvador und Guatemala korreliert – also genau jenen Ländern, aus denen Menschen sich dem Marsch angeschlossen haben.³⁷⁹ Die Verschaltung von Klimawandel und Migration, so zeigt sich hier erneut, ist nicht nur geopolitisch konfiguriert und geodeterministisch gedacht, sie dient auch der Begründung von Grenzbefestigungen und dem Bau von Mauern. Bevor ich auf diese Grenzbefestigungen eingehe, um davon ausgehend auch nichtmenschliche Migrationen zu betrachten, möchte ich eine jener Arbeiten in den Blick nehmen, die 2019 im Rahmen der 58. Biennale in Venedig gezeigt wurden, und in der sich paradigmatisch Klimawandel und Migration begegnen. Auch das Artensterben, Mensch-Tier-Beziehungen und das koloniale Archiv spielen eine Rolle in John Akomfrahs *FOUR NOCTURNES*.³⁸⁰ Die Arbeit stand auch im Zentrum seiner Einzelausstellung von 2021 in der Lisson Gallery (die die Videoarbeit mitfinanziert hat) mit dem hier ausgesprochen aussagekräftigen Titel „The Unintended Beauty of Disaster“. Akomfrahs Produktionsfirma Smoking Dogs Films beschreibt *FOUR NOCTURNES* wie folgt: Das Video-Triptychon

forms the third part of a trilogy of films including *Vertigo Sea* (2015) and *Purple* (2017) that explore the complex intertwined relationship between humanity's destruction of the natural world and our destruction of ourselves. Using Africa's declining elephant populations as its narrative spine, *Four Nocturnes* will be staged as a set of impressionist meditations on fugitive time(s), on improper light and the unnamed

- den USA leben und dass diese deshalb nicht einwandern dürften. Interessant auch, dass das CIS „Migrant Caravans“ als eines seiner Themen listet, siehe Webseite.
- 378 Paul R. Ehrlich, Loy Bilderback, Anne H. Ehrlich: *The Golden Door. International Migration, Mexico, and the United States*, New York: Ballantine Books 1979.
- 379 EXODUS: THE HUNGER THAT CONSUMES YOU, Video, Weather Channel vom 11.01.2019. Frey verbindet dies auch mit dem Wetterphänomenen des El Niño. Dass auch diese historisch und politisch gefasst werden müssen, führt Mike Davis aus. (Siehe Mike Davis: *Die Geburt der Dritten Welt. Hungerkatastrophen und Massenvernichtung im imperialistischen Zeitalter*, aus dem Englischen von Ingrid Scherf, Britta Grell und Jürgen Pelzer, Berlin: Assoziation A 3 2019 [Neuaufgabe]).
- 380 Im Rahmen der Venedig Biennale wurde auf die Arbeit noch mit dem Zusatz „The Elephant in the Room“ präsentiert, spätere Ausstellungen sowie der Eintrag auf der Webseite der Produktionsfirma Smoking Dogs films verwendet nur noch die Kurzversion, *FOUR NOCTURNES*, auf die ich mich daher hier beziehe.

scandal. The film questions mortality, loss, fragmented identity, mythology, and memory through poetic visuals that survey the landscape of African cultural heritage.³⁸¹

Die Arbeit ist wiederum in vier Kapitel unterteilt, in die Elemente Feuer, Luft, Wasser, Erde und besteht aus einer komplexen Montage aus ständig wechselnden kurzen Videosequenzen, die teils wie statische Tableaux Vivants erscheinen, begleitet von einem Soundtrack ohne Dialoge, der sich aus Aufnahmen von Tierstimmen, diversen Umweltgeräuschen, gelegentlichen menschlichen Stimmen (keine vernehmbaren Dialoge) und einem atmosphärisch dichten, emotiven Soundtrack (komponiert von David Julyan und Trevor Mathison) zusammensetzt.

Wie .tv bezieht auch Akomfrah viele seiner Bilder und Sequenzen aus Archiven. Wobei Archiv hier sowohl institutionell wie informell gemeint ist und ebenso konkrete Archivalien umfasst wie Found-Footage,³⁸² jedoch keine offensichtlich aus dem Netz gefischten „poor images“³⁸³ beinhaltet, sondern ausschließlich hochaufgelöste lichtdurchflutete Bilder in satten Farben, die für sogenannte *high production values* und damit für elaborierte Postproduktion stehen. Während die verwendeten historischen Archivbilder der Kolonialität in der Arbeit kritisch kontextualisiert werden, indem sie ‚freigestellt‘ werden, also aus dem Archiv ins Freie gebracht werden, wo sie in Wasserläufe gelegt und in Sanddünen gestellt und gelegt, an Bäumen befestigt, aber auch verbrannt werden, verwendet Akomfrah die eingesetzten Natur- und Tierbilder, auch wenn er sie nicht selbst gefilmt hat, letztlich affirmativ. Die in der Arbeit verwendeten Luftaufnahmen,³⁸⁴ Drohnenfahrten, Tierherden in Bewegung, Zeitrifferaufnahmen von Wolken- und Sternenhimmeln, von Seeanemonen, Moosen, Pilzen aller Art und anderen tentakulären Wesen, dazu Wasserlandschaften, Wüsten, Sonnenunter- und -aufgänge, erinnern unmittelbar an bekannte Ästhetiken von Tier- und Naturdokumentarfilmen, die besonders in Filmen von David Attenborough und *National Geographic* ein/gängig formatiert wurden. Sie stehen in diesem Kontext für eine „complex relationship between sentimental identification and aesthetic commodification, characteristic of our global civic culture“ wie Stephanie Hawkins zum „generator of icons“, dem

381 Ebd.

382 Der Abspann listet: Royal Museum for Central Africa, BBC Information & Archives, Royal Belgian Cinematek, Kenya National Archives, Yale Divinity Library, Leipzig Mission, British Library, National Archives and Records Administration, Namibian National Archive, National Library of Senegal, British Film Institute, Nobel Foundation, Footage Farm und Greenpeace.

383 Hito Steyerl: „In Defense of the Poor Image“, in: *e-flux Journal*, 10 Nov. 2009.

384 Die Luftaufnahme hat zudem eine Geschichte als Militärtechnologie. Und die Kamera des Natur- und Tierfilms hat nur allzu oft das Gewehr in den Händen derselben Personen ersetzt; siehe dazu: Vinzenz Hediger: „Das Tier auf unserer Seite. Zur Politik des Filmtiers am Beispiel von SERENGETI DARF NICHT STERBEN“, in: Anne von der Heiden, Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*, Zürich/Berlin: diaphanes 2007, S. 287–301.

National Geographic schreibt.³⁸⁵ Insbesondere *National Geographic* wurde vielfach für die in den Fotos und Filmen kadrierte Westliche und imperialistische Weltsicht und für ihre „ethnographic imagination“ kritisiert.³⁸⁶ Auch in *FOUR NOCTURNES* gibt es typische ethnografische Aufnahmen, wie traditionelle ländliche Lebensweisen, Kinder und Großfamilien, Tierhirten usw., die sich hier bruchlos in die Landschafts- und Naturaufnahmen einfügen. Weitere Bildtypen der Arbeit sind ansonsten die bereits erwähnten Archivbildkontextualisierungen, dazu eine Sequenz, die ungefähr die zeitliche Mitte der Arbeit markiert, in der Filmaufnahmen des kolonialen Archivs auf Aufnahmen antikolonialer Befreiungskämpfe treffen, sowie Szenen mit den im Abspann als *migrants* bezeichneten Darsteller*innen, auf die ich noch eingehen werde. Die generische Schönheitsästhetik der Naturbilder wird, so scheint es zumindest, in der Arbeit unkritisch fortgeschrieben. Es gibt zwar eine Sequenz, in der Aufnahmen einer gigantischen Müllhalde und von den Menschen, die dort ihr Leben organisieren, gezeigt werden, diese vermag sich jedoch nahtlos einzufügen, vergleichbar zur Thematisierung von Plastikvermüllung in *BLUE PLANET II*.³⁸⁷ Diese Ästhetik ist, wie Elisa Linseisen formuliert, auf die „Medialität von Welt, genauer: ihre Fotogenität“ ausgerichtet.³⁸⁸ Oder wie Richard Beck es formuliert hat: „Nature is good for looking at“, und fügt hinzu: „This makes for excellent television but questionable environmental advocacy.“³⁸⁹ Und das, obwohl die meisten für das Fernsehen produzierten Natur- und Tierfilme, so Beck, eigentlich „pro-nature, pro-conservation, pro-awareness“³⁹⁰ sind.

385 Stephanie Hawkins: *American Iconographic. National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination*, Charlottesville: University of Virginia Press 2010, S. 1.

386 Stephanie Hawkins: *American Iconographic*, S. 62. Elisa Linseisen kommentiert dies explizit kritisch: „In die vermeintlich entlegensten Bereiche der Welt vorzudringen, bedeutet [...] für *National Geographic* einen imperialen, kolonial-ethnografischen und hochgradig rassistischen und sexistischen Blick auf aus *ihrer* Sicht, die niemals als solche deklariert wird, *ferne* Völker zu werfen. Allein dadurch ergibt sich eine unhinterfragte Aufspaltung in ein *Wir*, also die Mitwirkenden und Leser_innen von *National Geographic*, und ein *die Anderen*, also die *fernen*, *exotischen* Gruppen, die betrachtet werden. Dieser Befund wurde vor allem aus der Perspektive der *cultural* und *postcolonial studies* über die Jahre hinweg stark diskutiert und macht *National Geographic* geradewegs zu einem Standard-Untersuchungsgegenstand dieser Disziplinen.“ (Elisa Linseisen: „Protodokumentarismus. Welterschließung mit *National Geographic*“, in: *ffK Journal*, 6 2021, S. 166–185, hier S. 174.) Ein weiteres Charakteristikum von NG, von dem sich *FOUR NOCTURNES* jedoch fundamental unterscheidet, ist der Einsatz rassistischer „anthro-pornography“, siehe Stephanie Hawkins, *American Iconographic*, S. 9.

387 Wie Richard Beck kommentiert: „visual splendour is a poor index of the health of the Earth's ecosystems“ (Richard Beck: „Costing Planet Earth“, in: *Film Quarterly*, 63/3 2010, S. 63–66, hier S. 66).

388 Elisa Linseisen: „Protodokumentarismus“, S. 168.

389 Richard Beck: „Costing Planet Earth“, S. 63.

390 Ebd. Von einer dekolonisierenden Haltung ist hingegen eher selten etwas zu sehen. Das ist aber auch insofern nicht überraschend, als Naturschutz/*Conservation* häufig neokolonial organisiert ist, nicht zuletzt, weil Naturschutzgebiete überproportional häufig auf indigenen Territorien ausgewiesen werden. Dazu kommen Konzepte des Artenschutzes, die im kolonialen Rassismus wurzeln.

Mit Blick auf die Weisen, wie in David Attenboroughs enorm erfolgreicher Serie PLANET EARTH jagende Raubtiere mal als böse, dann wiederum als Ausdruck von Lebens- und Spielfreude gezeigt werden, schlussfolgert Beck, dass die Ereignisse, solange sie gut aussehen, moralische Anerkennung finden: „[i]t equates ethics and aesthetics“. ³⁹¹ Diesem Dilemma kann sich auch FOUR NOCTURNES nicht entziehen, stellt es jedoch zumindest zur Verhandlung. Hier lassen sich produktive Parallelen zu Linseisens Auseinandersetzung mit zwei jüngeren Filmen des chilenischen Filmemachers Patricio Guzmán ausmachen, für die eben dieses Spannungsverhältnis von hochaufgelöster Darstellung und politischen Themen ebenfalls charakteristisch ist (und das ja auch, wie Beck deutlich macht, Mainstream Natur- und Tierfilme und ihren Anspruch auf Aufklärung und Inspiration durchzieht). ³⁹² EL BOTÓN DE NACAR (2015) und NOSTALGIA DE LA LUZ (2010) setzen sich mit der Geschichte und Gegenwart der Militärdiktatur in Chile auseinander und zwar „in einer anmutigen, sanft dahinfließenden Bildsymphonie. Gestochen scharfe, hyperästhetisch komponierte, intensiv leuchtende, hochaufgelöste Digitalbilder werden eindrucksvoll arrangiert“. ³⁹³ Die Bearbeitung von Bildern, das Image Processing – also eben auch die Postproduktion – ist, so Linseisen, hier „nicht nur ein bildbearbeitendes Verfahren, sondern ein sich eröffnender Denkraum medienphilosophischer Operationen“. ³⁹⁴ Medienphilosophie versteht sie als ein Denken über Medien und Denken der Medien als bewegliche Konzepte, wobei HD nichts weniger als die Wirklichkeit verhandele, die mit diesen Bildern selbst als eine hochaufgelöste zu begreifen sei. In FOUR NOCTURNES findet dieses Denken über/mit Medien aber weniger im hochaufgelösten Modus statt, sondern zum einen in der Rahmung und Neukontextualisierung der Archivbilder, zum anderen durch die Einblendung zweier Figuren, die je-

391 Richard Beck: „Costing Planet Earth“, S. 64

392 Studien aus der Medienwirkungsforschung werfen für mich oft genug Fragen danach auf, wie Wirkung eigentlich definiert wird. Siehe auch die Studie zu den messbaren Effekten des Fotos des ertrunkenen Alan Kurdi (siehe Paul Slovic et al.: „Iconic photographs“, ich bespreche die Studie in Kapitel 1). Interessant ist hier jedoch zunächst, dass existierende Studien keinen messbaren Impact von Naturfilmen nachweisen können. Dazu beispielhaft eine Untersuchung zur verhaltensändernden Wirkung von BLUE PLANET II, die folgenden Schluss zieht: „Although environmental knowledge was found to be positively influenced by Blue Planet II, this did not translate into a behavioral change among participants. Our results support the hypothesis that, due to the complexities of human behavior, exposure to a single documentary is unlikely to lead to a distinct increase in individual pro-environmental actions. However, the potential for Blue Planet II to have an impact at a wider societal level, namely through influencing policy, remains unexplored.“ Auch diese Studie, wie die zum Foto von Alan Kurdi, fokussiert auf individuelles Verhalten als politischem Impact Faktor und blendet die Frage nach institutionalisierter Politik aus. (Matilda Eve Dunn, Morena Mills, Diogo Verissiom: „Evaluating the impact of the documentary series Blue Planet II on viewers’ plastic consumption behaviors“, in: *Conservation Science and Practice*, 2/10 Oktober 2020.)

393 Elisa Linseisen: *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*, Lüneburg: Meson Press 2020, S. 10.

394 Elisa Linseisen: *High Definition*, S. 11.

weils im Close-up das Geschehen zu beobachten oder zu bezeugen scheinen, auch wenn bei der einen Figur (ein Mann, *Schwarz*)³⁹⁵ der Blick meist melancholisch nach unten gerichtet ist und bei der anderen Figur (eine Frau, *Schwarz*) der Blick oft frontal zur Kamera ausgerichtet ist, und die diese stoisch auszuhalten oder auch auszusitzen scheint, ohne also deren *gaze* direkt zu erwidern. Beide werden später als Migrant*in kadriert, ausgestattet mit den ikonischen karierten Plastiktaschen, und zueinander in (Blick-)Beziehung gesetzt. Während Guzmán einen Voice-Over spricht – darin stärker dem Attenborough'schen Verfahren ähnlicher, der ‚Stimme Gottes‘³⁹⁶ – enthält sich Akomfrah jedes gesprochenen oder textuellen Kommentars. Ohne Vorwissen zu diesen Bildern, ohne das Wissen um die vorherigen Arbeiten der Trilogie – die ebenfalls *Naturecultures*, Migration und Klimawandel in Mehrkanalinstallationen verhandeln, aber trotz Ähnlichkeiten darin anders verfahren – und ohne das Wissen, dass es sich weitgehend um eine PoC-Produktion handelt, vermögen die Natur- und Tieraufnahmen nur bekanntes und problematisches Bildwissen aufzurufen. In *VERTIGO SEA* (2015), wie T. J. Demos zur Verwendung von Aufnahmen von David Attenboroughs *BLUE PLANET*-Serien schreibt, scheinen diese Bilder

delinked from their original narratives and explanatory voice-overs, where they functioned largely to dramatize the wonders of oceanography and marine biology as detached from all human life. In Akomfrah's treatment the footage becomes newly charged with intertwined social, political, and ecological impact and urgency.³⁹⁷

Dies nicht zuletzt deshalb, da sie durch einen Soundtrack begleitet werden, der zwar tatsächlich auf Voice-Over verzichtet, diesen aber durch andere Weisen des Kommentars ersetzt. So besteht der Soundtrack nicht nur aus einer Komposition von Trevor Mathison („breathy strings of majestic and foreboding affect“),³⁹⁸ dessen Zusammenarbeit mit Akomfrah mit der Gründung des Black Audio Film Collective und *HANDSWORTH SONGS* (GB 1986) begann, sowie aus postproduzierten Tier- und Natur-

395 Diese stets auch rassisierende Beschreibung ist hier als politischer Begriff groß geschrieben. Es ist sowohl allererst ein ‚Gelesen-werden-Als‘, aber es ist in Akomfrahs Arbeiten eben auch eine Setzung. Die Figuren als Mann bzw. Frau zu beschreiben, ist zudem selbstverständlich zunächst eine konventionelle Lesart. Da Akomfrahs Arbeiten nicht für eine Verqueerung von Geschlechterverhältnissen stehen, halte ich diese Beschreibung hier jedoch für angemessen. Ich füge hier auch keinen Asterisk an, weil die Geste der Dekonstruktion von Vergeschlechtlichung vorwiegend beziehungsweise auch als Inklusion von trans* Personen verstanden wird, die dann aber als Besonderung und Addition problematisch wird.

396 Siehe dazu Toni Ross: „Slow aesthetics and deanthropomorphism as ecocritical strategies in David Claerbout's *The pure necessity* (2016)“, in: *The Official. International Journal of Contemporary Humanities*, 4/1 August 2020; verfügbar auf der Webseite von David Claerbout.

397 T. J. Demos: *Beyond the Worlds End*, S. 25.

398 T. J. Demos: *Beyond the Worlds End*, S. 26.

„Klängen“ und Tönen gewaltvoller Eingriffe und Handlungen, wie Gewehr-schüssen. Auch gesprochene Zitate, besonders aus Schriften von Olaudah Equiano (1745–1797), einem ehemaligen Sklaven und Abolitionisten, der u.a. die Arktis bereist hatte, und Tonschnipsel aus Nachrichten und Dokumentarfilmen, die die Opfer verschiedener Grenzregimes beziffern, wie die ertrunkenen Migrant*innen im Mittelmeer der Gegenwart, aber auch mit Bezug auf frühere Fluchtbewegungen wie beispielsweise aus Vietnam, sind Teil davon. Diese Montage aus Bildern und Tönen, wie T. J. Demos aus einem Interview mit Akomfrah wiederum zu einer früheren Arbeit zitierend schreibt,

manifested both spatially in relation to the multiplication of screens and projections and temporally in terms of the sequencing of footage over time – possesses the power to elicit ‚unconscious relations between the subject and historical forces‘ and ‚uncanny‘ affinities beyond the ‚literalism of historical causality.‘³⁹⁹

Entsprechend auch die Beschreibung zur Ausstellung der Arbeit in der Wiener Secession 2020: „Überwältigende Naturaufnahmen bilden den Hintergrund für eine vielschichtige Verschränkung von Geschichte, Fiktion und Philosophie“. ⁴⁰⁰ In *FOUR NOCTURNES* verbleiben die Tier- und Landschaftsbilder letztlich im Modus des Erhabenen. Eva Horn weist wiederum darauf hin, dass das Erhabene gerade in Verbindung mit Bildern des Klimawandels keineswegs eindeutig zu verstehen sei, auch wenn die meisten künstlerischen und theoretischen Arbeiten zum Anthropozän auf Erhabenheit abstellen: „It is remarkable how many of the efforts to formulate an aesthetic theory and an artistic practice for the Anthropocene revert to the concept of the sublime. [...] However, the reference to the sublime serves as a starting point for a set of strikingly divergent arguments.“ ⁴⁰¹ So wird das Erhabene zwar überzeugend mit einer Haltung epistemischer Distanz assoziiert, aber Luftaufnahmen dienten eben auch zur Vermittlung des gigantischen Ausmaßes an Zerstörung, die nur im Bild, genauer in solchen Bildern, sich zu manifestieren vermag. Ebenso könne das Erhabene mittels Überwältigung und Destabilisierung *entanglement* erfahrbar machen:

The overwhelming, affective terror of the sublime stages a blurring of the boundaries between subject and object, self and other, the necessary and the contingent, foreground and background. According to this view, the sublime of the Anthropocene dramatizes the involvement with a non-natural nature in which humans are profoundly implicated with-

399 T. J. Demos: *Beyond the Worlds End*, S. 28.

400 In der Ausstellung „John Akomfrah“ vom 21.02.2020–21.06.2020 wurden neben *VERTIGO SEA* noch *PERIPETEIA* (2012) und *MNEMOSYNE* (2010) gezeigt.

401 Eva Horn: „Aesthetics“, S. 102.

out, however, being able to gain an overall ‚objective‘ perspective. The sublime thus discloses a condition of responsibility without mastery.⁴⁰²

Mit Latour ist klar, dass ästhetische Erfahrung auch eine Sache der Haltung – der Entscheidung – ist. Die Option, vom Erhabenen gewissermaßen auseinandergenommen zu werden, sich der eigenen Gewissheit zu entsichern, steht so neben der, sich in der eigenen Ergriffenheit ob der Naturschönheit (die auch ihre Zerstörung umfasst) zu gefallen, vergleichbar zum guten Gefühl moralischer Selbstvergewisserung durch Ergriffenheit in der Darstellung von Elendsbildern. Da Kunst aber nicht im Deskriptiven aufgeht und auch nicht einfach eine Sache des Inhalts ist, sondern Gewissheiten durchkreuzen kann, ist die Entscheidung darüber, wie das Erhabene, die ästhetische Erfahrung und das von dieser Arbeit extrapolierte (politische) Affiziertsein, weder alleine vom Werk her zu denken, noch vom jeweiligen Subjekt dieser Erfahrung. Es befindet sich vielmehr im steten Zustand der Verhandlung, durch Kontextualisierung (das bezieht auch die Momente der kollektiven Erfahrung ein, die besonders im Kino als Publikum beschrieben wird), aber auch im Nachdenken mit und über diese Arbeiten – wie hier beispielsweise. Denn letztlich ist ja, wie Linseisen mit Blick auf Tier- und Naturdokus wie die von National Geographic formuliert, „auch problematischen dokumentarischen Formen ein gewisser Grad an kritischem Potenzial inhärent.“⁴⁰³ Das Problem mit *FOUR NOCTURNES* ist jedoch, dass es sich gerade nicht um eine problematische dokumentarische Form handelt – gekennzeichnet durch eine dezidiert unkritische Ästhetik, die ungeniert emotive und plakative filmische Rhetoriken einsetzt –, sondern um eine komplexe Montage, die jedoch mit dem verwendeten Naturfilmmaterial deren Problematiken unkritisch übernimmt und gerade dadurch, also durch den Einsatz in dieser anspruchsvollen Montage, aufwertet und affirmiert.

Besonders problematisch erscheinen mir in *FOUR NOCTURNES* jedoch die Sequenzen mit jenen Figuren, die im Abspann als Migrant*innen aufgeführt werden (die Darsteller*innen: Jonathan Clarke-Hesson, Chinese Prince Obiora, Omid Hashem Kolybi, Mohamed Mohamed, Chijioke Peters Onu, Alvina Gachugu, Bamidele Oke). Wir sehen sie mit den ikonisch gewordenen karierten Plastiktaschen. Die beiden, die auch als Beobachter*innen fungieren (er mit einem roten T-Shirt, einer der ikonischsten Farben im Kino, die weiblich gelesene Person bekommt eines in verwaschenem Pink) sehen wir auch einzeln oder zusammen stehen oder gehen, u. a. entlang eines Parcours aus Elektrogeräten und Stühlen, Haushaltsgegenständen einer bestimmten Wohn- und Lebensform, zu einer Allee im Sand aufgereiht. Ihn sehen wir auch vor einer gleißenden Skyline auf den Ozean zu und in das Meer hineinlaufend. Wir sehen die kleine Gruppe

402 Eva Horn: „Aesthetics“, S. 103.

403 Elisa Linseisen: „Protodokumentarismus“, S. 168.

in Bewegung, entlang einer von Strommasten gesäumten sandüberwehten Straße, immer wieder auch sitzend, zumeist im Wüstensand, mal im Kreis als Gruppe angeordnet. Und wir sehen Stacheldraht im Wüstensand, Zäune, an denen mal Kleidungsstücke, mal eine Puppe hängen geblieben scheinen und im Wind flattern. Die Einstellungen wurden neben Bildern von Tierherden, Vogelschwärmen und immer wieder besonders neben für die Arbeit zentral gesetzten Elefantengruppen montiert; eine Parallele, die dadurch betont wird, indem die menschlichen Figuren immer wieder Elefantenmasken tragen. Die intensivsten Bilder der Elefanten zeigen diese um verstorbene Tiere trauernd, was sogar das Berühren und Abtasten von skelettierten Gebeinen miteinschließt. Elefanten zählen auf dem afrikanischen Kontinent, so auch die Beschreibung der Produktionsfirma, zu den vom Aussterben gefährdeten Arten. Deren Schutz umfasst jedoch regelmäßig problematische neokoloniale und rassistische Maßnahmen, wozu oft der Ausschluss von lokalen Bevölkerungen und die gewaltvolle Einhegung nomadischen Lebens zählen.⁴⁰⁴

Was bedeutet es also, wenn hier Menschen (vor allem relativ junge Männer) – als Migrant*innen dargestellt – mit Elefanten in eins gesetzt werden? In *VERTIGO SEA* überschreibt und kommentiert die visuelle und auditive Parallelisierung vom gezielten Sterbenlassen von Migrant*innen mit Naturaufnahmen die überwältigende Naturschönheit mit der in sie eingeschriebenen Gewalt. Ebenso wird durch den Einsatz der *Tableaux Vivants*, die Olaudah Equianos inszenieren, sowie der Archivaufnahmen von Jagdszenen in den Weltmeeren und im arktischen Eis, koloniale Gewalt als allumfassend kenntlich gemacht, die die Ausbeutung von Ressourcen ebenso beinhaltet, wie Genozid und die Ausrottung von Artenvielfalt durch Trophäenjagd, Ausbeutung und Plantagenkultur. In *FOUR NOCTURNES* hingegen werden die gezeigten menschlichen Figuren zusammen mit den Elefanten zur bedrohten Art erklärt. Eine doppelte Artenelogie, die zumindest irritiert. Zum einen, weil durch den metonymischen Ansatz der Artenelogie, in der die „Tragödie einer einzelnen Art auf den prekären Zustand der Natur im Allgemeinen“⁴⁰⁵ hinweisen soll, ökologische Komplexität dem gefühlvollen Fokus auf wenige charismatische Spezies, die auch visuell ‚etwas hermachen‘, geopfert wird. Zum anderen, weil Menschen eben nicht zu den bedrohten Arten zählen. Ursula Heise versteht das anhaltende Kursieren der Idee vom Ende der Menschheit jedoch als Möglichkeit, wie Menschen sich selbst als eine Art unter vielen denken können, „als posthumanes Menschentier innerhalb ökologischer

404 Siehe dazu u. a. Felix Schürmann: „Ein Schädel in Seronera. Myles Turner und das kolonialmilitärische Erbe des Naturschutzes in Ostafrika“, in: *Geschichte der Gegenwart*, 06.01.2021; Simone Schlindwein: „Das koloniale Erbe der Nationalparks“, in: *taz*, 24.3.2020; sowie das Interview von Gesa Gottschalk mit dem Ökologen und Aktivisten Mordecai Ogada: „Naturschutz ist der neue Kolonialismus“, in: *GEO*, 8.2020.

405 Ursula Heise: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 78.

Systeme, in denen seine Sonderstellung weniger wichtig ist als seine Vernetzung mit anderen Arten.“⁴⁰⁶ Mir fehlt hier aber die Aushebelung des bekannten Fokus auf charismatische Megafauna beziehungsweise *flagship species*,⁴⁰⁷ den PR-Tieren (nicht Pflanzen!) des Naturschutzes. Möglicherweise soll die Montage auch die fehlende kollektive Trauer um die zahllosen ertrunkenen Migrant*innen und die Opfer Anti-Schwarzen Rassismus' zum Ausdruck bringen. Dazu ist die Bildsprache aber zu klišiert. Die Platzierung von mehrheitlich männlichen Schwarzen Personen – es bleibt bei der einen Frau, die auch als Beobachter*in fungiert – in den Dünen einer Wüste, im Bildraum durch die ubiquitären karierten Plastiktaschen als Migrant*innen kadriert, erscheint mindestens fragwürdig, gerade in ihrer Ikonizität,⁴⁰⁸ nicht zuletzt, weil der Zusammenschluss von Migration und Bevölkerungswachstum und die Prognosen kommender Fluten und Wellen nichts an Aktualität verloren haben. So hat Stephen Smith, Afrikanist von der Duke University, mit *Nach Europa! Das junge Afrika auf dem Weg zum alten Kontinent* 2018 ein Buch vorgelegt, das in den europäischen Zentralen der Macht hochgelobt und goutiert wurde.⁴⁰⁹ Er prognostiziert, basierend auf zweifelhaften demografischen Daten, eine afrikanische Zukunft Europas, einen kommenden Ansturm auf Europa, den er aus einem von ihm konstatierten massiven Bevölkerungswachstum auf dem Kontinent ableitet. Das Buch ignoriert nicht nur die faktischen Migrationsbewegungen – Binnenmigration ist um ein Vielfaches größer als die Migration nach Europa – es ist aber vor allen Dingen gezielte Affektmodulation, die der Angsterzeugung und Akzeptanzschaffung für Politiken der Grenzziehung dient.⁴¹⁰ Smiths Buch ist eine wahre Metaphernschleuder, in der Migrant*innen als menschliche Wanderdünen und Afrika als Ozean des Elends beschrieben werden, von dem aus menschliche Flutwellen über den Globus schwappen. Diesen Imaginationen kann sich auch die Arbeit Akomfrahs nicht einfach entziehen, sie stehen gewissermaßen mit im Bild, den Bildern im Weg. Auch in

406 Ursula Heise: *Nach der Natur*, S. 149.

407 Zum Konzept der charismatischen Art siehe Céline Albert, Gloria M. Luque, Franck Courchamp: „The twenty most charismatic species“, in: *PLOS ONE*, 13/7 2018.

408 Insbesondere die Installation im Ghana Pavillon im Rahmen der 58. Venedig Biennale 2019 bedeutete eine räumliche Nähe zu Christoph Büchels BARCA NOSTRA. Was eine solche Nachbarschaft von Kunst bedeutet, thematisiert Catrin Lorch in ihrer Rezension der Biennale mehrfach: „Das Boot ist immer dabei, man schleppt es in Gedanken mit durch die Hallen und Pavillons“. (Catrin Lorch: „Ein Totenschiff, das zum Voyeurismus zwingt“.)

409 Siehe dazu Joël Glasman: „Gefährliches Hirngespinnst“, in: *Spiegel online* vom 22.10.2018; sowie H. D./W. B.: „Anmerkungen zu Stephen Smith, Nach Europa! Das junge Afrika auf dem Weg zum alten Kontinent“, Eintrag auf FFM-Online vom Januar 2019, Forschungsgesellschaft Flucht & Migration e.V.

410 Siehe Marianne Pieper: „Assemblagen von Rassismus und Ableism. Selektive Inklusion und die Fluchtlinien affektiver Politiken in emergenten Assoziationen“, in: *movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 1 2016. Siehe zu den rhetorischen Strategien Smiths auch Joël Glasman: „Gefährliches Hirngespinnst“.



Abb. 7 FOUR NOCTURNES

VERTIGO SEA werfen die Bilder von toten nackten Schwarzen Menschen, die am Strand angespült wurden, Fragen nach der eingesetzten Bilderpolitik auf – aber diese Fragen können und sollen auch gestellt werden, denn Zeigen/Nichtzeigen ist nicht nur eine Frage der Entscheidung, sondern vielmehr als eine der Aushandlung zu verstehen. Zumal diese Bilder als älterer Filmausschnitt erkennbar sind, und in Zusammenhang mit einer anderen Szene zu stehen scheinen, die zeigt, wie Schwarze Menschen von einem Schiff über Bord gestoßen werden. Diese Szene erinnert an das Massaker auf der Zong von 1781, erscheint also als Zitat einer Bilderwelt, die diese Gewalt weiterhin zirkulieren lässt, während der gesellschaftliche Kontext diese Gewalt weiterhin und weitgehend dethematisiert. Das Kinematografische dieser Bilder, die sie als für die Kamera inszenierte sichtbar machen und die zugleich nicht unmittelbar konkret mit einem Ort und einer Zeit des Sterbens verbunden erscheinen (trotz der genannten Zong-Assoziation), also nicht im Sinne des Reenactments von A(y)lan Kurdi durch Ai Weiwei funktionieren, können daher sowohl für die millionenfachen Morde an versklavten und verschleppten Schwarzen Menschen stehen, wie für die ungezählten Toten des europäischen Grenzregimes.

Mauern, Menschen und andere Arten

Was unterscheidet die Bilder vom Marsch der Vielen von 2018 oder auch denen des Marschs in THE MARCH von Bildern von Demonstrationen? Wie können diese als Ansturm kadriert werden, als Flut, die aufgehalten, als Welle, die es zu brechen gilt und damit nicht als politischer Protest gesehen werden? Eine Antwort bietet vielleicht der March of Hope, der Marsch, dem sich mehr als 10.000 Geflüchtete vor allem aus Syrien im September 2015 angeschlossen hatten, um zu Fuß vom Bahnhof Budapest Keleti nach Österreich und Deutschland zu gelangen und der in den Sozialen Medien unter dem Hashtag #marchofhope zu seinem Namen kam.⁴¹¹ Der Marsch begann mit Protesten gegen die Politiken des Einschlusses und der Festsetzung durch die ungarische Regierung und gegen die Übergriffe der ungarischen Polizei. Er stand auch für die Hoffnung für eine Veränderung im Bildraum, da die Bilder der Flucht hier als Bilder des Aufbruchs, des Widerstands und der Selbstermächtigung (an-)erkannt wurden und damit für ein Verständnis von Migration als sozialer und politischer Bewegung stehen. Was die Bilder kennzeichnet, sind die Orte ihrer Aufnahme. Während Demonstrationen zumeist im urbanen Stadtraum stattfinden, ereignen sich diese migrantischen Protestmärsche, Karawanen des Widerstands und Wege des Exits zumeist vor den Toren der Städte, entlang von sichtbaren Markern von Verkehrsinfrastrukturen, wie Autobahnen, Eisenbahnschienen und Brücken, die jedoch größtenteils zu Fuß abgelaufen werden. Die Geflüchteten im March of Hope liefen die ca. 170 Kilometer von Budapest Keleti Richtung österreichische Grenze auch, um sich dem Racial-Profilung in den Zügen zu entziehen, aus denen sie regelmäßig geschmissen wurden. Genauso fanden massive Kontrollen von PKWs und LKWs statt, deren Fahrer*innen als Schlepper*innen kriminalisiert wurden.⁴¹² Diese Infrastrukturen erscheinen im Bild – im Kontext territorialer Topologien, die Migration als solche erst erzeugen, also vor allem die des

411 Eine genaue Beschreibung und Analyse der Ereignisse liefert der Text „March of Hope“ vom 05.06.2016 auf der Seite des Netzwerks Moving Europe, das im September 2015 von bordermonitoring.eu, welcome2europe und Forschungsgesellschaft Flucht & Migration e.V. gegründet wurde. Sich als große Gruppe zusammen zu schließen ist, wie auch im Marsch der Vielen 2018, immer auch eine Schutzmaßnahme und nicht zuletzt den Erfahrungen von Gewalt zu verdanken, wie den erstickten Geflüchteten auf der A4 in Österreich, die am 17.08.2015 entdeckt wurden. (Siehe dazu Wolfgang Weisgram: „71 tote Flüchtlinge im Lkw: Eine Katastrophe, die die Flüchtlingspolitik veränderte“, in: Standard, 26.08.2016.) Danke an Melanie Konrad für den Hinweis!

412 Dass diese Wege, genau wie Migration im Allgemeinen, auch ein Geschäft darstellen, versteht sich denke ich von selbst. Ebenso steht außer Frage, dass informelle ‚Tourismusunternehmen‘ Notlagen ausbeuten und dass immer wieder Migrant*innen nur noch tot aus LKWs und Ladeflächen in Zügen und Schiffen geborgen werden. Die pauschale Kriminalisierung von breiter Solidarität dient jedoch genauso wenig dem Schutz der Migrant*innen wie der Ausbau von Grenzbefestigungen und Einreiseshürden, die eben jene informellen Märkte allererst schaffen und diese Tode verantworten.

Nationalstaats – als jene Proliferationen der Grenze, die Sandro Mezzadra und Brett Neilson in *Border as Method, or the Multiplication of Labor*⁴¹³ beschreiben. Die Grenze ist demnach als Zone zu verstehen, die nicht alleine das Außen markieren und in der Grenzverstärkung auf Grenzüberschreitung trifft – ein Spannungsverhältnis, das auch die Formatierung von Migration im Bildraum betrifft. Und so werden aus Bildern des Widerstands Bilder des Ansturms.

Der ehemalige US-amerikanische Präsident Donald Trump hatte im Herbst 2018 das *Build-the-Wall-Enforce-the-Law*-Gesetz vorgestellt, das die fehlenden 23,4 Milliarden US-Dollar zu den bisher bereits aufgebrauchten 1,6 Milliarden US-Dollar für den Bau der Grenzmauer zu Mexiko bereitstellen sollte. Ein Grenzverlauf von insgesamt 2.000 Meilen durch teils höchst unwegsames Gelände, aber auch durch Schmetterlingsreservate, Biodiversitäts-Hotspots und privates Farmland, für den die Aussetzung zahlreicher Umweltgesetze vollzogen wurde. Während der Mauerbauplan schon älter ist, datiert der Gesetzesvorschlag aus der Wahlkampfzeit, in der der Marsch der Vielen medial sehr präsent war. Als Reaktion darauf wollte Trump bis zu 15.000 Soldaten an der südlichen Grenze der USA stationieren. Seine Drohung: „Wir brauchen eine Mauer aus Menschen.“⁴¹⁴ Christoph Büchel deutete Trumps Slogan MAGA (Make America Great Again) kurzerhand zu „Make Art Great Again“ um und erklärte die Mauer zur Land Art, verbunden mit der Forderung, die acht Prototypen, anhand derer Trump öffentlich deren Unüberwindbarkeit beweisen wollte (was nicht gelang), zu nationalen Denkmälern nach dem Antiquities Act von 1906 erklären zu lassen – einem tatsächlich gelungenen Kommunikationsguerilla-Akt.⁴¹⁵

Die Umgehung zahlreicher Umweltschutzgesetze und Auflagen für den Mauerbau stieß ebenfalls auf Kritik und Gegenwind. In einem von zahlreichen Wissenschaftler*innen formulierten Protestschreiben wurde darauf hingewiesen, dass viele den Mauerbau auch deshalb für unproblematisch halten, weil große Teile durch Wüste führen, wobei das Problem das Bild der Wüste als leerem Raum sei: „One of the big misconceptions is that people sort of think of it as a desert. Which it is, it's a desert, but

413 Sandro Mezzadra, Brett Neilson: *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham: Duke UP 2013.

414 O. A.: „Trump will eine ‚Mauer aus Menschen‘ bauen“, in: *Die Welt* vom 01.11.2018. Eine interessante interaktive Visualisierung des Grenz- und geplanten Mauerbauverlaufs haben Laris Karklis, Ann Gerhart, Joe Fox, Armand Emamdjomeh und Kevin Schaul für die *Washington Post* realisiert: „Borderline. Navigating the invisible boundary and physical barriers that define the U.S.-Mexico border“, *The Washington Post* vom 17.10.2018.

415 Siehe die Webseite „Prototypes“, auf deren Landing Page zu lesen ist: „MAGA is proud to announce the Land Art Exhibition PROTOTYPES. PROTOTYPES consists of the eight border wall prototypes commissioned by the U. S. government and built as models for testing and evaluation for President Donald Trump's proposed border wall between the United States and Mexico.“

it's an extremely biodiverse desert ecosystem.“⁴¹⁶ Das Schreiben, das in *BioScience* veröffentlicht wurde, beginnt zumindest damit, anzusprechen, dass der Mauerbau im Namen nationaler Sicherheit stattfinden soll, was sich durchaus als Kritik verstehen lassen könnte, die Petition zielt jedoch lediglich auf „negative impacts on wildlife, habitat, and binational collaboration“ ab und lässt Migrationspolitik völlig außen vor.⁴¹⁷ Es überrascht daher auch nicht, dass das Schreiben unter anderem von Paul Ehrlich unterzeichnet wurde. Ähnlich verfährt auch die Petition, die von Wissenschaftler*innen zum Bau von massiven Grenzbefestigungen an der Grenze Belarus/Polen verfasst wurde und in der kein Wort zum Projekt der Grenzbefestigung als solcher verloren wurde oder der fortgesetzten Gewalt gegen Migrant*innen, sondern lediglich die Schäden für ‚die Umwelt‘ angesprochen wurden:

As scientists and experts in the field of wildlife conservation and management of natural resources, we call the European Commission to take all the possible measures to immediately halt the construction of the wall along the border between Poland and Belarus until an environmental impact assessment of this project on the coherence of the Natura 2000 network is carried out in accordance with European law and nature conservation requirements, and until the project design ensures the minimization and mitigation of the potential impacts on valuable species and natural habitats.⁴¹⁸

Diese Trennung von Natur (Umwelt) und Kultur (Mensch), von menschlicher und nichtmenschlicher Bewegungsfreiheit, irritiert nicht zuletzt deshalb, weil die Migration anderer Arten eng mit Migrationspaniken gegenüber menschlicher Migration verschaltet ist. Die beschriebene Verbindung von Klimawandel, Migration, „Natur“ bzw. „Naturkatastrophen“ und Sicherheitspolitik spiegelt sich so auch im Umgang mit anderen Arten: „With the rise of ideas and institutions of security and border security, we have also seen the emergence of the field of biosecurity, neatly tying into ideas of a nation in peril from its foreign humans and other biota.“⁴¹⁹

416 Katy Furby: „Thousands of scientists object to Trump's border wall“, in: *The Washington Post* vom 24.07.2018.

417 Robert Peters, William J. Ripple, Christopher Wolf, Matthew Moskwik, Gerardo Carreón-Arroyo, Gerardo Ceballos, Ana Córdova, Rodolfo Dirzo, Paul R Ehrlich, Aaron D. Flesch, Rurik List, Thomas E. Lovejoy, Reed F. Noss, Jesús Pacheco, José K. Sarukhán, Michael E. Soulé, Edward O. Wilson, Jennifer R. B. Miller, 2556 scientist signatories from 43 countries (INCLUDING 1472 FROM THE UNITED STATES AND 616 FROM MEXICO), „Nature Divided, Scientists United: US–Mexico Border Wall Threatens Biodiversity and Binational Conservation“, in: *BioScience*, 68/10 Oktober 2018, S. 740–743.

418 Siehe das GoogleDocs-Dokument. Danke an Marcus Held für den Hinweis!

419 Banu Surbramian: *Ghost Stories for Darwin. The Science of Variation and the Politics of Diversity*, Chicago: Illinois UP 2014, S. 140.

Invasive Arten? ⁴²⁰

Biodiversität ist eine der großen Programmatiken der Gegenwart und ein Grenzobjekt zwischen Wissenschaft, Politik, Gesellschaft, Ökonomie, Ökologie und Ethik. ⁴²¹ Den Auftakt machte 1992 die Convention on Biological Diversity (CBD) im Rahmen des sogenannten Weltumweltgipfels in Rio de Janeiro (der UNO-Konferenz über Umwelt und Entwicklung/ United Nations Conference on Environment and Development, UNCED). Das vergangene Jahrzehnt wurde zur UN-Dekade für biologische Vielfalt (2011–2020) ausgerufen und seither sind zahlreiche Institutionengründungen, die Einrichtung von Forschungsprogrammen und Netzwerken sowie Stiftungen und NGOs zu verzeichnen, die für thematisches wie (for-schungs-)politisches Interesse und Finanzierungswillen sprechen, wie beispielhaft das Deutsche Zentrum für integrative Biodiversitätsforschung (iDiv) in Halle-Jena-Leipzig, ⁴²² das EU-Projekt BiodiverSA ⁴²³ und der internationale Forschungsverbund AlienScenarios. ⁴²⁴

Biodiversität meint ‚Natur‘ und ist als Konzept *natürlich* geworden: Artenvielfalt, selbstverständlich. Aber was meint diese Vielfalt in/der Natur? Ist es eine Zustandsbeschreibung oder ein Zukunftsentwurf? Ist damit eine Diversitätspolitik für nichtmenschliche Tiere gemeint? Oder eine posthumane queere Programmatik? Meine Fragen sind rhetorisch. Denn die Rede von der Vielfalt ist eng verknüpft mit Ordnungsvorstellungen, das zeigt nicht zuletzt der Einsatz von „proxy logic“, wie Ursula Heise das formuliert hat und wonach bestimmte „flagship species“, auch charismatische Megafauna genannt, für die Bedrohung von Artenvielfalt als Ganzer stehen und Pflanzen, im Gegensatz zu Tieren, darin so gut wie nie die Aufmerksamkeitsschwelle überschreiten. ⁴²⁵ Es sei denn, sie werden als Bedrohung für andere Arten angesehen und als *invasiv* und/oder *gebietsfremd* bezeichnet. Und um diese Klassifizierung geht es mir hier: Um die, die nicht dazu gehören, die ohne Genehmigung einwandern, die, die als Bedrohung gesehen werden, die „zuviel“

420 Dieser Abschnitt greift Teile auf von: Nanna Heidenreich: „What’s in a Name? Invasive Species: Transfers, New Kinship Relations and the Right to Remain“, in: dies., Madhusree Dutta (Hg.): *Fake Hybrid Sites Palimpsest. Essays on Leakages*, Berlin/ Boston: de Gruyter/ edition angewandte 2022, S. 141–157.

421 Siehe dazu Uta Eser, „Biodiversität – ein wissenschaftliches oder politisches Konzept?“, in: *Biodiversität*. Heft 7: *Denkanstöße*, April 2009, hg. von M. Steinhaus, Stiftung Natur und Umwelt Rheinland-Pfalz, S. 36–45, hier S. 38. Danke an Marcus Held für den Hinweis auf die Arbeit von Uta Eser!

422 Webseite Deutsches Zentrum für integrative Biodiversitätsforschung (iDiv), Halle-Jena-Leipzig.

423 Webseite Biodiversa + European Biodiversity Partnership.

424 Webseite Alien Scenarios.

425 Ursula Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago: Chicago UP 2016, S. 22f. Heise weist im selben Kapitel auch darauf hin, dass von Arten (species) zu sprechen, ebenfalls problematisch ist, einfach weil das, was darunter zu verstehen ist, unterschiedlich definiert und gedacht wird, siehe S. 25f.



Abb. 8 Migration ist eine soziale und politische Bewegung

sind, und „zu viele“, ⁴²⁶ die sich also unerlaubt reproduzieren. ⁴²⁷ Stefan Helmreich argumentiert in seinem Buch *Alien Ocean*, dass die Maßnahmen zum Schutz vor invasiven Arten in Hawai'i ähnlich kritische Fragen zur Klassifizierung aufwerfen, wie die Einordnung von Menschen als (nicht-)zugehörig, zumal sie Werturteile beinhalten: „social judgment of harm“. ⁴²⁸ Helmreichs Analyse zeigt, wie dieser Diskurs von einer Taxonomie des biogeografischen Status ausgeht, die in Wirklichkeit historisch und nicht evolutionär und somit mit der Genealogie des Nationalstaats und auch der Migration vergleichbar ist. Explizite Kritik wird auch in der Umwelt- und Tierethik formuliert. ⁴²⁹ So schreibt Leonie Gossert, die auch alternative Begriffe vorschlägt (wie gebietsneu statt gebietsfremd), zu den fragwürdigen Implikationen des Begriffs der invasiven Arten:

Der Begriff ‚invasiv‘ bzw. ‚Invasion‘ ist besetzt mit negativen Assoziationen wie Unterdrückung und Tod. Einen naturwissenschaftlichen Forschungszweig nach einem solchen Terminus zu benennen, darf in Bezug auf die Invasionsbiologie daher fraglich anmuten [...], zumal im üblichen naturwissenschaftlichen Gestus diese Implikationen an keiner Stelle explizit gemacht werden. Verhandelt wird in der Debatte um ‚invasive‘ Arten folglich kein neutraler Begriff, mit dem es einen Umgang zu finden gilt, sondern dieser Begriff ist von Beginn an einer negativen Bewertung unterzogen. ⁴³⁰

Zumal die Invasionsbiologie es grundsätzlich versäumt, die ökonomischen und geopolitischen und historischen Aspekte mitzuproblematisieren, was auch hieße, Menschen als ungleich verteilte Akteur*innen zu adressieren. So haben die in Europa im 19. Jahrhundert gegründeten Akklimationsgesellschaften vor allen Dingen in Australien, Neuseeland und den Amerikas schlicht ökologischen Imperialismus betrieben. ⁴³¹ Und auch heute sind die

- 426 Uta Eser führt aus, welche Schlüsselbegriffe eingesetzt werden, um die Reproduktionskraft ‚invasiver Arten‘ als problematisch zu beschreiben: Masse, Triebe, Massenvermehrung, Triebhaftigkeit, Potenz, siehe Uta Eser: *Der Naturschutz und das Fremde. Normative und ökologische Grundlagen der Umweltethik*, Frankfurt a. M.: Campus 1999, S. 152f.
- 427 Vergleichbar zur ‚migrantischen Fertilität‘, die Susanne Schultz als Figur der Demografisierung kritisiert, siehe Susanne Schultz: „Die zukünftige Nation“.
- 428 Siehe Stefan Helmreich, *Alien Ocean. Anthropological Voyages in Microbial Seas*, Berkeley/Los Angeles/London: UC Press 2009, S. 151
- 429 Teilweise schon seit über 20 Jahren, siehe z. B. Uta Eser, *Der Naturschutz und das Fremde*.
- 430 Leonie Bossert: „Von Hirschkühen, ‚Milchkühen‘ und Waschbären: Begründung unterschiedlich bestehender Hilfspflichten und ihre Anwendung auf ‚invasive‘ Arten“, in: *TIERethik*, 10. Jahrgang 2018/2, S. 58–84, hier S. 74. Siehe zur Invasionsbiologie auch Franz Rebele: „Thesen zur ‚Invasionsbiologie‘ und ihrem Einfluss auf den Naturschutz“, März 2017, veröffentlicht auf Researchgate.
- 431 Den Begriff hat der Historiker Alfred W. Crosby geprägt: Alfred W. Crosby: *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900–1900*, Cambridge: Cambridge University Press 1986 (dt.: *Die Früchte des weißen Mannes*, Frankfurt a. M.: Campus 1991).

meisten als invasiv beschriebenen Arten Teil kapitalistischer Verwertungs-träume, sie werden (anfangs) fast immer gezielt eingebracht, weshalb Karen Cardozo und Banu Subramaniam daher auch von „invited invasions“ sprechen.⁴³² Interessanterweise geht selbst die Invasionsbiologie vom Menschen als Verursacher, als bewusstem oder unbewusstem „Einträger“ und „Ausbringer“ aus – aber zum Problem erklärt und beforscht werden nur die nichtmenschlichen Arten.⁴³³

Schon vor zwanzig Jahren haben Jean und John L. Comaroff den Zusammenhang zwischen Rassismus, postkolonialem Nationalstaat und ökologischer Katastrophe thematisiert und gefragt, was der Diskurs über invasive Pflanzen über neoliberale Vorstellungen von politischer Ordnung aussagt und was die „Natur“ mit der Organisation des Nationalstaats macht.⁴³⁴ Und mehr noch, wie Naturkultur mit Vorstellungen geopolitischer Ordnung zusammenhängt. Banu Subramaniam betont beispielsweise nachdrücklich, dass „[g]eography, it turns out, is central to the idea of variation in biology as we understand it today.“⁴³⁵ Die Idee von der ‚Einheimischkeit‘ von Pflanzen, ihre *nativeness*, wurde Mitte des 19. Jahrhunderts von englischen Botanikern in direkter Bezugnahme auf Vorstellungen von Bürgerrechten im englischen Common Law entwickelt.⁴³⁶

432 Siehe Karen Cardozo, Banu Subramaniam: „Assembling Asian/American Naturecultures. Orientalism and Invited Invasions“, in: *Journal of Asian American Studies*, 16/1 Februar 2013, S. 1–23. Der Autor und Journalist Helmut Höge hat in einem Gespräch mit mir mal treffend kommentiert, dass Klimakrise und Artensterben eigentlich keine Forschungsexpeditionen beispielsweise ins verschwindende arktische Eis erfordern, sondern Kapitalismuskritik.

433 Tatsächlich werden, worauf mich Marcus Held hingewiesen hat, in kulturpessimistischen und ökofaschistischen Naturschutzkontexten auch Menschen als ‚invasive Art‘ in den Blick genommen – aber entlang rassistischer Einteilungen. So schreibt auch Uta Eser: „Die angeblich dramatischen Folgen ungebremsster Fortpflanzung sind im Kontext menschlicher Gesellschaften ein gängiges Stereotyp. Frühe Geschlechtsreife und ungehemmte Triebhaftigkeit sowie daraus resultierend eine ungehinder- und unverünftige Vermehrung auf Kosten der Gesellschaft – solche Zuschreibungen finden sich nicht nur im Bezug auf problematische Neophyten, sondern in der politischen Diskussion auch im Bezug auf MigrantInnen bzw. die Bevölkerung der sog. 3. Welt. Auch in diesem Kontext wird Fortpflanzung bevorzugt mit dem Begriff der Masse assoziiert, werden Menschen zu Menschenmassen und zu bedrohlichen Fluten stilisiert.“ (Uta Eser: *Der Naturschutz und das Fremde*, S. 153)

434 Siehe Jean und John L. Comaroff: „Naturing the Nation: Aliens, Apocalypse, and the Postcolonial State“, in: *Journal of Southern African Studies, Special Issue for Shula Marks*, 27/3 Sept. 2001, S. 627–651.

435 So Banu Subramaniam in ihrem Kapitel „Alien Nation: A Recent Biography“, in: *Ghost Stories for Darwin*, S. 97.

436 Banu Subramaniam: „Alien Nation: A Recent Biography“, S. 98. Im Deutschen dreht sich der Diskurs, wie Tanja Ebner argumentiert, regelmäßig um das Konzept und den Begriff der Heimat. Sie analysiert dessen Einsatz basierend auf der ihm inhärenten identitätspolitischen Macht und damit zusammenhängendem Ausgrenzungspotential (dabei wird selten direkt von Heimat gesprochen/geschrieben, sondern eher indirekt, wie in der Rede von heimischen Arten, die vor Verdrängung zu schützen seien). Siehe Tanja Ebner: „Invasive Tiere“ und der ‚Heimat‘-Begriff. Eine diskursanalytische Annäherung“, in: *Tierstudien*, 19/2021, S. 78–87.

Die notwendige Kritik menschlich invasiven Verhaltens – die Ursache von Klimakrise, Artensterben und Pandemien – darf also nicht verstellen, dass unser klassifizierendes Verhältnis zur Natur (genauer: *Naturcultures*, wie Donna Haraway das nennt und die so präzise die entscheidende Frage gestellt hat: „What counts as nature, for whom, and at what costs?“) spezifische Grenzziehungen vornimmt, von drinnen (Kultur) und draußen (Natur), von einheimisch und zugewandert, die zur Verhandlung gestellt werden müssen. Denn wie der Anthropologe Eben Kirksey zurecht fragt: „Wer [...] als normal gelten darf, welche Arten von biologischer Vielfalt wir schätzen, das sind ganz subjektive Urteile.“⁴³⁷ Kirksey richtet seine Aufmerksamkeit daher auf das, was er *emergent ecologies* nennt: „multispecies communities that have been formed and transformed by chance encounters, historical accidents, and parasitic invasions.“⁴³⁸ Gebietsneue Arten sind an solchen *emergent ecologies* beteiligt, aber die Bewertung eines neuen Ökosystems bzw. das neue Gleichgewicht in einem Ökosystem bilden nicht den Ausgangspunkt für seine Untersuchungen, sie stehen stets zur Verhandlung. Wie Banu Subramaniam formuliert:

The language of invasive species misidentifies the problem that faces us and misplaces and displaces the locus of the problem. It scapegoats the foreign for a problem they did not create and whose removal will not solve the problem. The problem is not the foreign species per se but rather the human-made ecological disturbances that have caused ecological change to the plant and soil communities. [...] We need to approach the problem with thought and reflexivity.⁴³⁹

2017 hat der Rechtswissenschaftler Lawrence Liang im Rahmen der von mir, Rana Dasgupta und Katrin Klingan konzipierten Befragung des Ordnungsprinzips Nationalstaat am Haus der Kulturen der Welt in Berlin (HKW) in der Sektion zum sogenannten Zivilisationsstandard über das „Recht auf Handel“ bis zu „Good Governance“ gesprochen.⁴⁴⁰ Sein Vortrag adressierte die Verbindung von aggressivem Weizenexport der USA nach dem Zweiten Weltkrieg nach Indien, und dem damit verbundenen ‚Import‘ von Büchern in die Universitätsbibliotheken der neu entstandenen Regionalwissenschaften in den USA (Bücher und Weizen waren zentrale Waffen im Kalten Krieg). Was diese beiden Bewegungen in die Gegenwart trägt, sind eine Reihe von allergischen Symptomen, die in Indien teils dramati-

437 Julia Diekämper: „The Mutant Project‘ von Eben Kirksey. Krimi um die Crispr-Cas9-Babys. ‚The Mutant Project‘ von Eben Kirksey“, in: *Zeitfragen, Deutschlandfunk Kultur*, Beitrag vom 19.11.2020.

438 Eben Kirksey: *Emergent Ecologies*, Durham/London: Duke UP 2015, S. 1.

439 Banu Subramaniam: *Ghost Stories for Darwin*, S. 140.

440 Lawrence Liang: Vortrag als Teil von „The Standard of Civilization – From the ‚Right to Trade‘ to ‚Good Governance‘“, im Rahmen von „Now is the Time of Monsters. What happens after nations?“, 24.03.2017, HKW Berlin. Zum rahmenden Projekt „Die Jetztzeit der Monster. What Comes After Nations?“.

sche Ausmaße annehmen und auch mit Suiziden in Verbindung gebracht werden. Auslöser ist das mit dem Weizen nach Indien eingeschleppte Karottenkraut, *Parthenium hysterophorus* (engl.: *parthenium weed* oder auch *congress weed*), auch Santa-Maria-Prärieampfer genannt. Während es in europäischen und deutschen Datenbanken zwar als Neobiota geführt wird, das theoretisch für den Ackerbau eine Gefährdung darstellt, fällt das Kraut, laut dieser Listen, in Europa unter die Kategorie Früherkennung: beobachtbar aber noch nicht dramatisch. In den Amerikas heimisch, breitet es sich seit den 1950er Jahren massiv in Australien, Asien und Afrika aus, wo es sowohl für Nutztiere toxisch, für Ackerbau verdrängend aber vor allem in tropischen Klimazonen hochaggressiv allergisch wirkt (insbesondere führt es zu Asthma und Hauterkrankungen). Die für die Buchbindung verwendete Jute trägt das Kraut wieder zurück in die US-amerikanischen Bibliotheken und stellt juckende, tränende und atemlose Verbindungen her und macht so deutlich, dass die Frage, wann von Invasion die Rede ist, und welche bzw. wessen Invasion, immer, wirklich immer geopolitische und ökonomische Bedeutung hat. Dass sich darin auch rassistische Stereotype widerspiegeln, belegen auch Liangs Ausführungen zu den Beschwerden der Bibliotheks-Mitarbeiter*innen der University of Iowa, die bereits in den 1970ern von einer „dirty sensation“ bei der Arbeit mit Büchern aus Indien berichteten, die dieser mit postkolonialen „racial anxieties“ vor „contamination“ in Verbindung bringt.⁴⁴¹

An dieser Stelle möchte ich noch einmal an die exzessive Verwendung von Naturkatastrophenbegriffen im Umgang mit Migration erinnern: aus Daten werden Vorhersagen, und Vorhersagen verflüssigen diese zu Wellen, Strömen und Fluten, wodurch sie sich wiederum zu Naturgesetzen verfestigen, die wiederum in Aufforderungen für politisches Handeln zur Eindämmung münden.⁴⁴² So führt beispielsweise das Schweizer Bundesamt für Bevölkerungsschutz (absurderweise mit dem Akronym BABS versehen) zwölf mögliche Gefährdungsszenarien auf, neben Flüchtlingswelle eben auch Tierseuchen, Epidemien und Hochwasser (aber auch Anschläge, Erdbeben und Störfälle). Die darin vorgenommene Engführung von Bedrohung durch Natur, Technik und Gesellschaft gleichermaßen und deren Rahmung als politischem Auftrag zur Prävention bedeutet eben auch, dass ‚die Natur‘ selbst, wie der Umgang mit ‚invasiven Arten‘ zeigt, politisiert bzw. *policed* wird. Die Biologie menschlichen Handelns (die massive Nutzung von Land und Meer, die Zerstörung – oder wertfrei: die Transformation – existierender Ökosysteme) übersetzt sich in einerseits politische Handlungsanweisungen und in eine Biologie der Invasion, die dieses menschliche Handeln zugleich davon entkoppelt. So werden schließlich

441 Lawrence Liang: Vortrag als Teil von „The Standard of Civilization – From the ‚Right to Trade‘ to ‚Good Governance‘“.

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

bestimmte Arten bekämpft und sollen ‚ausgerottet‘ werden, während andere wiederum kaum zur Sprache oder zur Geltung kommen.

Künstler*innen setzen sich zunehmend mit *emergent ecologies* und dem Zusammentreffen und Zusammenleben von Menschen und anderen Arten auseinander, wozu auch der Blick auf gebietsneue Arten zählt. So setzt sich Natascha Sadr Haghighian in der Installation *PASSING ONE LOOP INTO ANOTHER* (2017) mit der asiatischen Tigermücke auseinander, die als Überträgerin u.a. verschiedener Krankheitsviren gilt, und deren Eintreffen in Europa in Verbindung mit der Deregulierung des Welthandels in der Aktualisierung des Allgemeinen Zoll- und Handelsabkommens (GATT) von 1994 steht.

Um sich vor ihr zu schützen, entwickelten die Italiener*innen eine neuartige Allianz mit der heimischen Pippistrellus – einer Zwergfledermaus, die sich von Insekten ernährt. Die Installation zeigt ein überlebensgroßes Modell der Tigermücke, das über einer mit industriellen Garnrollen bestückten Palette thront. Das Garn stammt aus der italienischen Stadt Prato, einem Zentrum der globalisierten Textilindustrie. Über dem Insekt erklingen die biosonaren Jagdgeräusche der Pippistrelli, abgesenkt auf für den Menschen hörbare Frequenzen.⁴⁴³

Genau diese Mücke nimmt den Park in der Deutschen Akademie Rom, Villa Massimo, zunehmend für sich in Anspruch, einem gestalteten Landschaftspark, zu dem die Villa Massimo heute auf der Webseite der Stipendienresidenz schreibt, dass der Park gegenwärtig Experimentierfeld ist „für die Frage inwiefern es möglich ist, mit neuen Pflegemaßnahmen und mediterranen Pflanzen das Erscheinungsbild eines englischen Landschaftsparks zu erhalten und ihn zugleich an sich verändernde Umweltbedingungen anzupassen.“⁴⁴⁴ Susanne Bosch stellt die Frage nach den ‚veränderten Umweltbedingungen‘ aus einer anderen Perspektive, der der verschiedenen Arten, und hat mit *PARADIESGEHEGE* (2022) eine akustische und visuelle Tour entwickelt:

„[G]eführt von einer Tigermücke, wird [der Park der Villa Massimo in Rom] zum Schauplatz von Überlegungen über ein konviviales Zusammenleben zwischen Mensch, Tier und Natur. Alle Akteur*innen sind Kulturfolgende, alle sind exzellent.“⁴⁴⁵

An dieser Stelle möchte ich auf Simone Dede Ayivis Theaterstück *DER KRIEG DER HÖRNCHEN* (2012) eingehen. Darin verhandelt sie Vorstellun-

443 So die Beschreibung auf der Webseite des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) anlässlich der Verleihung des Hannah-Höch-Förderpreises 2020 an Natascha Sadr Haghighian.

444 Siehe die Informationen auf der Webseite der Villa Massimo.

445 Siehe der Eintrag im Portfolio der Künstlerin.

gen von Herkunft und Zugehörigkeit von Menschen und anderen Arten anhand der ‚Invasion‘ des grauen Eichhörnchens aus Nordamerika nach Europa und der damit verknüpften ‚Verdrängung‘ des roten ‚einheimischen‘ Hörnchens.⁴⁴⁶ In diesem Stück geht es

um Angst vor Veränderung, Angst vor Überfremdung und um die Sehnsucht danach, dass alles so bleibt, wie es schon immer war. Die Performance untersucht den medialen Diskurs um die Ausbreitung der Grauhörnchen im europäischen Raum als Debatte aus der heraus sozialbiologische Kategorien aus dem Rassediskurs als Erklärungsmodell für gesellschaftliche Veränderungsprozesse herangezogen werden.⁴⁴⁷

Die *Süddeutsche-Zeitung* verwendet ein Jahr später denselben Titel wie Ayivi (ohne entsprechende Credits) um in einem Artikel eben jene ‚Verdrängung‘ des „Europäischen Eichhörnchen[s]“ durch seine „Verwandten aus Nordamerika“ zu beschreiben, mit der sich Ayivi auseinandersetzt.

Beliebt sind die Fremden aus Übersee nicht, aber sie sind sehr erfolgreich. [...] Das Grauhörnchen versteht sich bestens darauf, die Fremde zur neuen Heimat zu machen. Den Preis dafür zahlen die Alteingesessenen: die Europäischen Eichhörnchen. Sie verschwinden, wo ihre Verwandten aus Nordamerika durch die Bäume hüpfen. Seinen Siegeszug verdankt das Grauhörnchen zum Teil einer eher plumpen Taktik: viel fressen, viel kämpfen, viele Nachkommen zeugen. Vor allem aber verfügt es über eine tödliche biologische Waffe. Viele Grauhörnchen tragen ein pockenähnliches Virus in sich, das ihnen selbst nicht schadet. Die Europäischen Eichhörnchen aber sterben an diesem Erreger.⁴⁴⁸

Abgesehen von der typischen Verwendung des altbekannten Reservoirs an Stereotypen zur Dominanz und den Verdrängungsabsichten der nicht-menschlichen Eingewanderten – die Ayivi wie folgt zuspitzt:

Es herrscht Krieg im Tierreich. Eine neue Rasse macht sich in Europa breit. Das amerikanische Grauhörnchen ist stärker, widerstandsfähiger, potenter, und wird unser rotes Eichhörnchen über kurz oder lang verdrängen. Das Fremde wird Einzug halten in unsere Wälder⁴⁴⁹

446 Siehe dazu der Eintrag auf der Webseite der Künstlerin, Theatermacherin und Autorin, Simone Dede Ayivi: KRIEG DER HÖRNCHEN. Mein großer Dank gilt Simone Dede Ayivi, die mir großzügig und vertrauensvoll eine Aufzeichnung des Stücks zur Verfügung gestellt hat. Den Hinweis auf die Arbeit verdanke ich wiederum Maja Figge, die das Stück im Ballhaus Naunynstraße 2013 gesehen hat und mich mit ihrem begeisterten Bericht mit auf das Thema der vermeintlich invasiven Arten gebracht hat.

447 Simone Dede Ayivi: KRIEG DER HÖRNCHEN.

448 Katrin Blawat: „Krieg der Hörnchen“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 26.11.2013.

449 Ebd. Zum Einsatz rassistischer Denk- und Sprachfiguren mit Blick auf neue Arten siehe Karolin Machtans: „Ich finde, sie gehören nicht in diese Landschaft – das



Abb. 9 KRIEG DER HÖRNCHEN

– zeigen neuere Studien, dass die Zusammenhänge stets komplexer sind. Das Verschwinden des roten Eichhörnchen hat auch mit der Wahl von Koniferen zur Aufforstung und der Ausrottung des Baummarters zu tun.⁴⁵⁰ Was die Invasionsbiologie ebenfalls vergisst zu fragen, ist, ob die Neuankömmlinge und eine veränderte Artendemografie nicht auch positiv zu bewerten sind.⁴⁵¹ Ayivis Theaterstück bringt ein Archiv der Hörnchen

- sind so schleichende, komisch stapfende Tiere.' Rassistische Rhetorik, 'Staatsbürgerschaft' und die Nandus von Nordwestmecklenburg", in: *TIERstudien*, 19/2021, S. 67–77.
- 450 Siehe u. a. Kevin O'Sullivan: „Red squirrels' battle for survival hindered by non-native conifers“, in: *The Irish Times* vom 12.01.2022.
- 451 Siehe dazu Franz Rebele: „Thesen zur ‚Invasionsbiologie‘“. In Großbritannien werden teils drastische Maßnahmen zum Artenerhalt ergriffen. Blawat schreibt: „Grauhörnchen werden in dem Gebiet gezielt getötet, nur deshalb kann sich die heimische Art dort halten.“ Siehe zu den verschiedenen Weisen des Umgangs mit dem Grauhörnchen auch: Greg Norman: „In the UK, a squirrel's color matters“, in: *DW* vom 07.11.2017.

auf die Bühne, in dem sie das, was als ‚Natur‘ verstanden wird, historisiert und zeigt, wie viel Politik, und Voraussetzung in Vorstellungen von Natürlichkeit einfließen, nicht zuletzt spezifisch ‚deutsche‘ Aufladungen wie die Frage nach der Herkunft und die ‚Identität‘ des deutschen Waldes. Aber welcher Wald?

Ein für unsere Breiten sehr charakteristischer Baum, die Buche (*Fagus sylvatica*), fand erst relativ spät nach Mitteleuropa. Die Menschen, die hier vor etwa 5000 Jahren mit Ackerbau und Viehzucht begannen, werden kaum je eine Buche zu Gesicht bekommen haben. Verglichen mit ihrem heutigen Areal führte sie damals eine kümmerliche Randexistenz im südlichen Deutschland. Erst seit 3000 bis 4000 Jahren ist sie zur beherrschenden Baumart Mitteleuropas geworden, noch nicht länger als 30 bis 60 Baumgenerationen. Bis die Buche nach Norddeutschland vordrang, dauerte es noch länger

schreibt Bernhard Kegel in seinem erstaunlich widersprüchlichen Buch *Die Ameise als Tramp. Von biologischen Invasionen*,⁴⁵² in dem er einerseits die grundlegenden Missverständnisse in Begriffen wie *ursprünglich* und *zugehörig* thematisiert und horrend unerwartete Auswirkungen von Maßnahmen gegen invasive Arten beschreibt und gleichzeitig mehr von diesen einfordert. Die Buche, so Kegel, breitete sich überall dort aus, wo die Menschen der Jungsteinzeit siedelten und dann weiterzogen. Es kam nur deshalb nicht zu einer völligen Buchenverwaldung, weil die Menschen einige Jahrtausende später dann sesshafte Siedlungen bauten und den Wald nachhaltig rodeten:

Die Botaniker sprechen deshalb von ‚PNV‘, potenzieller natürlicher Vegetation. Buchenwälder sind heute vielfach nur noch das, was wachsen würde, gäbe es keine Äcker, Wiesen und forstlichen Monokulturen. Das Wort ‚einheimisch‘ verliert nach dieser Parforcetour durch die nacheiszeitliche Vegetationsgeschichte Mitteleuropas an Kontur. Auf Mitteleuropa bezogen heißt einheimisch offenbar nicht: hier entstanden und schon immer hier gewesen, sondern nur: ohne Zutun des Menschen nacheiszeitlich eingewandert oder zurückgekehrt, also maximal einige tausend Jahre früher als die ersten Archäophyten, vielleicht sogar gleichzeitig.⁴⁵³

Also, welcher Wald, wessen Natur, welche Maßstäbe? Ayivi beginnt ihr Stück mit einer Geschichte zur Entstehung der Erde und einem Perspektivwechsel – wer war zuerst da? Auf jeden Fall nicht die Menschen. So werden in dem Stück die Hörnchen als Beobachter*innen der Geschichte der

452 Bernhard Kegel: *Die Ameise als Tramp. Von biologischen Invasionen*, Köln: DuMont 2013, aktualisierte und erweiterte Neuauflage [1999], e-pub.

453 Ebd.

Menschen eingeführt. Wir können davon ausgehen, so Ayivi auf der Bühne, dass die Hörnchen uns dabei zugesehen haben, wie wir Kulturtechniken entwickelt haben, wie Landwirtschaft und Schriftzeichen, Kunst, Malerei und Kino aber auch Waffen entstanden, wie wir endlose Kriege geführt haben und führen und sie wurden Zeug*innen der digitalen Technologien zum Speichern und Aufzeichnen. Die Schnittmengen von Natur und Kultur, die Ayivi zur Aufführung bringt, verweisen darauf, wie Diskurse in den verschiedenen Disziplinen der Biologie anschlussfähig gemacht werden in der rassistischen Aneignung des Konzepts von den invasiven Arten nicht nur von Rechts. Dieses Nahverhältnis von Mensch und Tier ist dabei jedoch nicht nur problematisch – auch bei Ayivi nicht –, es ist auch Teil eines ‚Worlding‘, das die Natur/Kultur-Trennung zu überwinden sucht, wie Donna Haraways Konzept der *systemic homelessness*, das *species* aller Art betrifft.⁴⁵⁴ Auch Amitav Ghosh spekuliert darüber, dass die „unheimlichen, unwahrscheinlichen Ereignisse, die an unsere Tür hämmern“ – er meint die Wetterphänomene des Klimawandels – etwas in uns aufkeimen lassen:

[E]in Gewährwerden davon, dass der Mensch noch nie allein gewesen war, dass wir seit eh und je umgeben sind von Wesenheiten aller Arten, die sich Elemente von etwas mit uns teilen, das wir für unverwechselbar und ausschließlich uns eigen hielten: die Begabung zum Willen, zum Denken, zur Bewusstheit.⁴⁵⁵

Also auch jene Hörnchen, die Ayivi als Zeug*innen der Menschheit einführt. Marcus Termeer geht in *Das Treibhaus und die soziale Konstruktion von Fremdheit* nicht nur auf deutsche Waldreinheitsfantasien ein (er zitiert u.a. die *Welt* mit „Ausländer raus aus deutschen Wäldern“),⁴⁵⁶ er macht auch deutlich, dass die Diskussion um Neobiota und die Verwendung problematischer Sprache und Denkfiguren darin nicht neu ist, dass dies sich aber im Kontext von Klimawandeldebatten zunehmend verstärkt:

Infolge des ‚Treibhauseffekts‘ [...] kann dieser Diskurs eine neue Dringlichkeit beanspruchen. Wenn also in Beiträgen von Naturschutz, Ökologie und Invasionsbiologie regelmäßig von ‚aggressiven Invasoren‘ und ‚Integrationsverweigerern‘ die Rede ist, von ‚eingewanderten Fremden‘, die ‚heimische Ökosysteme‘ bedrohen, vom ‚Überrollen‘ von Grenzen, von der ‚Vernichtung heimischer Arten‘ durch Verdrängung oder durch genetische Vermischung mit den ‚Fremden‘, dann lässt sich feststellen, dass rassistische Stereotype verwendet werden, um auf eine Bedrohung der Artenvielfalt aufmerksam zu machen. Mit anderen Worten:

454 Interview von Moira Weigel mit Donna Haraway: „Feminist cyborg scholar Donna Haraway: ‚The disorder of our era isn’t necessary‘“, in: *The Guardian* vom 20.06.2019.

455 Amitav Ghosh: *Die Große Verblendung*, S. 48.

456 Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die soziale Konstruktion von Fremdheit*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2020, S. 7

Akteur*innen, die sich oft mehr oder weniger progressiv verorten, bedienen sich immer wieder einer Sprache, die dem Vokabular der (extremen) Rechten entstammt, dies nicht zuletzt, um auf Auswirkungen des menschengemachten Klimawandels hinzuweisen.⁴⁵⁷

Der Zusammenhang von menschlicher und nichtmenschlicher Migration verläuft einerseits diskursiv und über Sprachbilder sowie Vorstellungsräume, andererseits konkretisiert er sich, wie Termeer ausführt, anhand von Klimawandel. Wesentliche Schauplätze für diese Zusammenhänge sind die Ozeane und Weltmeere, nicht zuletzt, weil die Wahrnehmung dieser Krise über die Metapher ‚des Zuschauers am oder ohne Ufer‘ verläuft. Die Weltmeere sind Schauplätze von Kämpfen der Migration. In ihnen sind bereits zahllose Menschen aufgrund von Grenzregimen umgekommen und werden weiterhin umkommen. Ich werde im nächsten Kapitel daher diese Schauplätze genauer in den Blick nehmen.

457 Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die soziale Konstruktion von Fremdheit*, S. 8. Interessant ist hier auch Félix Guattaris Beschreibung von Donald Trump, dessen Wohnraumspekulationen, Vertreibungen und Gentrifizierungen in den 1980er Jahren er mit mutierenden Algen vergleicht, die in der englischen Übersetzung als invasiv beschrieben werden; im Deutschen ist von „überrennen“ die Rede, siehe Félix Guattari: *Drei Ökologien*, S. 35.

