



Nanna Heidenreich

Spektakel und Möglichkeitsraum

Kunst und der lange Sommer
der Migration

[transcript]

Post_koloniale Medienwissenschaft

Nanna Heidenreich
Spektakel und Möglichkeitsraum

Post_koloniale Medienwissenschaft | Band 9

Diese Publikation wurde im Rahmen des *Fördevorabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung* sowie mit Mitteln der Open Library Community Medienwissenschaft 2022 im Open Access bereitgestellt. Die Open Library Community Medienwissenschaft 2022 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren

Humboldt-Universität zu Berlin; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek; Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität Bochum; Universitäts- und Landesbibliothek Bonn; Staats- und Universitätsbibliothek Bremen; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt; Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden); Universitätsbibliothek Duisburg-Essen; Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf; Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main; Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek; Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen; Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek; Karlsruher Institut für Technologie (KIT) – KIT-Bibliothek; Universitätsbibliothek Kassel; Universitätsbibliothek in Landau; Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek; Universitätsbibliothek Leipzig; Universitätsbibliothek Mannheim; Universitätsbibliothek Marburg; Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München; Fachhochschule Münster; Universitäts- und Landesbibliothek Münster; Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg; Universitätsbibliothek Siegen; Universitätsbibliothek Vechta; Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar; Jade Hochschule Wilhelmshaven / Oldenburg / Emsfleth; Zürcher Hochschule der Künste; Zentralbibliothek Zürich

Sponsoring Light

Universität der Künste – Universitätsbibliothek; Freie Universität Berlin; Fachhochschule Bielefeld, Hochschulbibliothek; Hochschule für Bildende Künste Braunschweig; Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek; Technische Universität Dortmund / Universitätsbibliothek; Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg; Hochschule Hannover – Bibliothek; Landesbibliothek Oldenburg; Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek; ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Mikrospensoring

Filmmuseum Düsseldorf; Bibliothek der Theologischen Hochschule Friedensau; Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg; Hochschule Hamm-Lippstadt; Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover; ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe Bibliothek; Hochschule Fresenius; Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF – Universitätsbibliothek; Bibliothek der Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt (FHWS)

Nanna Heidenreich (Dr. phil.)

ist Medienkulturwissenschaftlerin & Kuratorin für Film/Video/Theorie/Interventionen. Seit Oktober 2020 ist sie Professorin für Transkulturelle Studien an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Als Kuratorin hat sie u. a. für das HKW Berlin, für Forum Expanded bei der Berlinale und für die AdKdW Köln gearbeitet, zuletzt hat sie dort das Symposium ›Hotspots. Migration und Meer‹ (November 2019) realisiert und im Juli 2021 hat sie zusammen mit Marcus Held die Film- und Exkursionsreihe ›Auslaufende Umwelten‹ beim Kunstverein D21 in Leipzig organisiert. Sie lebt in Berlin und in Wien.

Nanna Heidenreich

Spektakel und Möglichkeitsraum

Kunst und der lange Sommer der Migration

[transcript]

Mit freundlicher Unterstützung der Universität für Angewandte Kunst Wien.

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Nanna Heidenreich

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Felix Link

Umschlagabbildungen: Stills aus Amel Alzakouts und Khaled Abdulwaheds Film
Purple Sea (D 2020)

Korrektur: Melanie Konrad

Satz & Layout: Felix Link

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4808-9

PDF-ISBN 978-3-8394-4808-3

EPUB-ISBN 978-3-7328-4808-9

<https://doi.org/10.14361/9783839448083>

Buchreihen-ISSN: 2703-1209

Buchreihen-eISSN: 2703-1217

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter
www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

0.	ANFANG	7
	Konversion der Weltsicht	7
	Anders sehen	13
	Im falschen Film	14
	Danke	15
1.	DIE KUNST DER MIGRATION	17
	Migration Macht Kunst	17
	Bilder formen Migration	33
	Aufmerksamkeitsökonomien	39
2.	FUTURE WAVES	61
	Klima/Flucht und Bilder fischen: .tv	68
	Im Film wie in der Realität	70
	This makes me want to predict the past: Er/Zählweisen	78
	Futures: Klimatisierung, Wetter und Szenarien	86
	Die Bewegungen der Migration	98
	Mauern, Menschen und andere Arten	111
	Invasive Arten?	114
3.	DIE FARBEN DES MEERES	127
	Das Blau, das über das Meer kam	140
	Rot ist eine un/natürliche Farbe	145
	Das Purpurrote Meer	148
	Was du mit Farben anstellst, ist mir unerklärlich.	158
4.	(ENDE)	167
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	169
	QUELLENVERZEICHNIS	171
	Print-Quellen	171
	Quellen online	180
	Künstlerische Arbeiten, Filme, Digitale Projekte, Aktionen	191

Anfang

Konversion der Weltsicht¹

Diese Schrift fängt da an, wo mein erstes Buch *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*² aufgehört hat und nimmt das Spannungsverhältnis zwischen Kunst als Möglichkeitsraum der Migration und Kunst als Profiteurin der Krise des europäischen Grenzregimes in den Blick. Der Band reflektiert damit auch meine eigene Praxis zwischen Theorie (das meint hier auch meine Arbeit als Hochschullehrende), aktivistischen Interventionen und kuratorischer Arbeit.

Wenn ich hier von Kunst und Migration spreche, rufe ich vermeintlich klar definierte Felder auf. Gegen diese Definitionen schreibe ich immer auch an. So erscheint Migration zunächst als ein Begriff der Politik, als eine Sache von Regierung, Verwaltung und Recht, von Grenzkontrolle, von Erfassung, Aufenthaltsrecht und Statistiken. Damit verbunden sind Anrufungs- und Subjektivierungsprozesse, vergleichbar zu dem, was ich zum Begriff des ‚Ausländers‘ geschrieben habe,³ der als soziale Kategorie ‚missverstanden‘ wird. Aus Migration werden Migrant*innen, scheinbar klar benennbare Personengruppen, deren Erbschaft in sogenannten Migrationshintergründen diskursiv fortgeschrieben wird. Dabei ist klar, dass die Sache, um die es eigentlich geht, Rassismus heißt. Migration zu thematisieren, bedeutet für mich daher stets, über Rassismus zu sprechen.⁴ Aber wie auch die Kategorie ‚Rasse‘ erzeugt die Regierung von und mit Migration Realitäten. Nicht zuletzt deshalb bietet sich der Einsatz von post_migrantisch (als heuristische Kategorie) vergleichbar zu post_kolonialer Kritik

- 1 „Politik beginnt eigentlich erst mit der Aufkündigung dieses für die ursprüngliche Doxa charakteristischen unausgesprochenen Vertrags über die Bejahung der bestehenden Ordnung; mit anderen Worten: Politische Subversion setzt kognitive Subversion voraus, Konversion der Weltsicht.“ (Pierre Bourdieu: *Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, übersetzt von Hella Beister, Wien: Braumüller² 2005 [1982], S. 131.)
- 2 Nanna Heidenreich: *V/Erkennungsdienste, Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld: transcript 2015.
- 3 Ebd.
- 4 Rassistische Diskriminierung wird in Deutschland als verfassungskonforme Differenzierung nach der Staatsangehörigkeit im Arbeits-, Ausländer- und Asylrecht verstanden, daher wurde das 12. Zusatzprotokoll zur europäischen Menschenrechtskonvention von 2005 bis heute nicht ratifiziert, wie Kijan Espahangizi, Sabine Hess, Juliane Karakayali, Bernd Kasperek, Simona Pagano, Mathias Rodatz, Vassilis S. Tsianos in „Rassismus in der postmigrantischen Gesellschaft. Zur Einleitung“ ausführen (in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 2/1 2016). In diesem Artikel führen die Autor*innen auch aus, wie Migration und Rassismus zusammenzudenken sind, und dass und wie Migration neue Rassismusanalysen erforderlich macht.

und Theorie an. Dabei geht es immer auch um die gezielte Verknüpfung von Migration und Post-/Kolonialität, wie Juliane Karakayali und Vassilis Tsianos formulieren:

Mit der Chiffre ‚postmigrantische Gesellschaft‘ verweisen wir auf die politischen, kulturellen und sozialen Transformationen von Gesellschaften mit einer Geschichte der postkolonialen und der Gastarbeiter-Migration. Für die Geschichte und Gegenwart von Einwanderungsgesellschaften wie die Deutschlands sind diesbezüglich insbesondere die Transformationen durch die Kämpfe um ein Recht auf Einbürgerung bedeutsam, das viele der ehemaligen Migrantinnen und Migranten inzwischen zu Staatsbürgerinnen und Staatsbürgern macht. Der Begriff postmigrantisch versucht nicht, die Tatsache der Migration zu historisieren, sondern beschreibt eine Gesellschaft, die durch die Erfahrung der Migration strukturiert ist, was auch für alle aktuellen Formen der Einwanderung (wie Flucht, temporäre Migration) politisch, rechtlich und sozial bedeutsam ist.⁵

Auch deshalb ist eine der üblichen Herangehensweisen, dem gegenwärtigen Migrationsregime zu widersprechen, problematisch. Darin wird Migration als überhistorische Gegebenheit verstanden, mit der wiederum unterschiedlichste Formen menschlicher Wanderungsbewegungen erfasst werden. Dieser vor allen Dingen in der historischen Migrationsforschung entwickelten Perspektive wohnt die Tendenz zur Fixierung und Naturalisierung politischer Kategorien inne, und damit auch die Übernahme der Logiken des Zählens, der empirischen Erfassung und der Idee von territorialer Nicht-/Zugehörigkeit. Mir geht es hier aber darum, Migration als Politikum zu thematisieren. Von Migration zu sprechen macht eben nur Sinn als Teil einer bestimmten Weise staatlicher Organisation, im Zusammenhang mit Territorialisierungen und geopolitischen Ungleichheiten. Diese Gefüge, die Migration bedingen, Migration allererst formatieren, gilt es politisch zu fassen, was immer auch heißt, auf deren Veränderung hinzuarbeiten. Migration ist dabei auch als Bewegung zu verstehen, die genau an dieser Veränderung von Politik arbeitet: Migration fordert Repräsentation heraus, wie ich immer wieder formuliert habe.⁶

5 Vassilis S. Tsianos, Juliane Karakayali: „Rassismus und Repräsentationspolitik in der postmigrantischen Gesellschaft“, in: *APuZ*, 18.03.2014. Zum Begriff ‚postmigrantisch‘ siehe auch: Kijān Espahangizi et al., „Rassismus in der postmigrantischen Gesellschaft“.

6 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; „Do you think I could borrow some of your refugees?“ Art, Activism, Migration“/ „Kann ich mir mal deine Flüchtlinge ausleihen?“ Kunst, Aktivismus, Migration“, in: Anna Jehle, Artists Unlimited, Paul Buckermann (Hg.): *Kinship in Solitude. Perspectives on Notions of Solidarity*, Hamburg: adocs 2017, (dt./engl.) S. 24–60; „Die Perspektive der Migration aufzeichnen/einnehmen/ausstellen/ak-

Politische Repräsentation ist jedoch nur ein Aspekt. Wenn von Repräsentation die Rede ist, wird damit zuallererst Vorstellung und Darstellung aufgerufen (der Zusammenhang dieser drei Bereiche ist jedoch wesentlich). Damit komme ich zum zweiten Feld, zu dem der Kunst. Auch dieses Feld ist zunächst ganz klar über dessen Institutionen und die entsprechenden Praktiken zu verstehen. Mir geht es jedoch nicht nur um die Orte, Szenen und Protagonist*innen wie Künstler*innen, Kurator*innen, Museumsmitarbeiter*innen, Kunstwissenschaftler*innen und Sammler*innen, Ausstellungen, Kataloge und andere Publikationen, sondern auch um die Künste selbst, was ich hier als Vielzahl von kunstfertigen Praktiken und deren Wissen begreife, zu denen auch die Bewegungen und Kämpfe der Migration zählen. Die Findigkeit von Migration, die Kraft der Imagination, die Migration realisiert und die wie gesagt von mir immer wieder betonte Tatsache, dass Migration Repräsentation herausfordert, denkt den Zusammenhang von Kunst und Migration über eine reine Korrelation hinaus und vor allen Dingen andersherum. Migration ist in diesem Sinne nicht nur Thema oder Material für künstlerisches Schaffen, sondern selbst kunstvoll, im Sinne von kundig und erfindungsreich. Dass Migration so häufig in künstlerischen Arbeiten Verwendung findet, hat auch damit zu tun, dass Kunst von Migration lernt, wenn sie dies auch nicht unbedingt immer honoriert.⁷ Von Künsten zu sprechen meint so auch „einen genuine Bereich der Vermittlung, Speicherung und Produktion von Wissen“, insbesondere „marginalisierte Wissensbestände“. ⁸ Von Kunst im Plural, also von Künsten zu sprechen, ruft weiters die verschiedenen Bereiche, oder Gattungen und Genres von Kunst auf, wie Videokunst, Malerei, Tanz, Musik, oder auch Konzeptkunst, Literatur und Film, die geradezu dazu einladen, von den Medien der Kunst zu sprechen. Diese Bereiche stehen jedoch zur Verhandlung.⁹ Was ist mit Comics, Design, Architektur, Mode? Wo verläuft die

tivieren“, in: Doris Guth, Alexander Fleischmann (Hg.): *Kunst, Theorie, Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*, Bielefeld: transcript 2015, S. 113–146; „Die Kunst der Migrationen“, in: Annika McPherson et al. (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013, S. 217–230.

- 7 Also anerkannt beziehungsweise ganz wörtlich bezahlt. (Hilfreich ist hier auch Pierre Bourdieu's Unterscheidung in ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital, wobei von anderen Autor*innen noch andere Kapitalsorten vorgeschlagen wurden). Dies geschieht meistens, indem das Mitwirken von Migrant*innen oder Geflüchteten als Protagonist*innen als etwas verstanden wird, von dem diese als Sache für sich gewinnen, dass sie also von künstlerischen Projekten allein durch Teilnahme und Sichtbarkeit profitieren. Ich komme im ersten Kapitel auf mehrere solche Beispiele zu sprechen. Siehe außerdem: Nanna Heidenreich: „Kann ich mir mal deine Flüchtlinge ausleihen?“.

- 8 So die Beschreibung des Forschungsansatzes des DFG Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“, das von 2012–2021 an der Universität der Künste in Berlin angesiedelt war.

- 9 Wie mit Bezug auf Adornos Begriff der ‚Verfransung‘ zwischen den Kunstgattungen in seinem Text „Die Kunst und die Künste“ von 1967 vielfach diskutiert wurde, siehe dazu u.a. Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.): *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006. Siehe zum Verhältnis von Kunst und den Küns-

Grenzlinie zur Populärkultur, was unterscheidet den Markt für Games von dem für Malerei? Wie funktioniert der Markt für Arbeiten, die als Kopie zirkulieren (Filme, Videos, VR und andere transmediale Arbeiten) und nur mühsam in die berühmte Form der ‚limited edition‘ gezwungen werden können? Ist Marktförmigkeit ohnehin das verbindende Element, da Kunst mittlerweile Teil von Anlagestrategien ist und ein Großteil der Sammler*innen aus dem Investmentbanking kommt? ¹⁰ Die Gegenwartskunst profitiert direkt von globalen Ungleichheiten:

[I]t is clear that the contemporary art world has been a direct beneficiary of the inequality of which the outsized rewards of Wall Street are only the most visible example. A quick look at the Gini Index, which tracks inequality worldwide, reveals that the locations of the biggest art booms of the last decade have also seen the steepest rise in inequality: the United States, Britain, China, and, most recently, India. Recent economic research has linked the steep increase in art prices over the past decades directly to this growing inequality

schreibt Andrea Fraser in ihrem Beitrag zur Whitney-Biennale 2012 ¹¹ und erläutert zugleich den intrinsischen Zusammenhang mit der zunehmenden Prekarisierung im Feld der Kunst:

[t]he art world itself has developed into a prime example of a winner-take-all market, one of the economic models that emerged to describe the extremes of compensation that have become endemic in the financial and corporate worlds and now also extend to major museums and other large nonprofit organizations in the United States, where compensation ratios can rival those of the for-profit sector. At all levels of the art world, one finds extreme wealth breezing past grinding poverty, from the archetypal struggling artist to the often temporary and benefitless studio and gallery assistants to the low-wage staffers at non-profit organizations. ¹²

Auch darüber sind Migration und Kunst zusammen zu denken, nicht zuletzt auch, weil sie sich das ‚Personal‘ und die Strukturen der Prekarisierung teilen und weil die Orte der Kunst auch strukturelle (nicht nur inhaltliche) Schauplätze von Migration sind (Biennalen müssen/können Visa ermöglichen, Residencies können als Beginn von Aufenthalt und Ankunft fungieren, u. a. m.).

ten auch Georg W. Bertram, Stefan Deines, Daniel Martin Feige (Hg.): *Die Kunst und die Künste. Ein Kunstkompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp 2021.

10 Siehe Julia Voss: *Hinter weißen Wänden / Inside the White Cube*, Berlin: Merve 2015.

11 Andrea Fraser: „There’s No Place Like Home“, Whitney-Biennale 2012.

12 Ebd.

Um die ökonomischen und politischen Aspekte von Kunst fassen zu können, wäre möglicherweise hilfreich, umfassender von kulturellen Produktionen zu sprechen. Für Pierre Bourdieu ist das künstlerische Feld beispielsweise Teil des kulturellen Feldes, welches er zwar vom sozialen und politischen Feld abgrenzt, aber stets bezogen auf diese denkt.¹³ Dies ist hier auch deshalb hilfreich, da dem kulturellen Feld neben den Künsten auch die Unterhaltungsindustrie, alltägliche kulturelle Praktiken und ‚die Medien‘ zuzurechnen sind¹⁴ und ich mich im Weiteren nicht nur mit künstlerischen Arbeiten, sondern auch mit Filmen und anderen audiovisuellen Medien und deren Weisen, Realität zu gestalten und zu organisieren, befasse. Dennoch bleibt ‚die Kunst‘ hier als Horizont meines Nachdenkens über/mit Migration gesetzt. Mir geht es hier aber nicht um eine genaue Bestimmung dessen was Kunst ist (oder sein sollte), entsprechend der ewigen Frage der Medienwissenschaft, was Medien sind, was sie sein könnten oder was sie nicht sind, ob sie alt oder neu sind, und ob sie überhaupt sind, sondern um die Auseinandersetzung mit einem Beziehungsgefüge, das von den Begriffen Kunst und Migration ausgeht. Mir geht es dabei auch nicht darum, herauszuarbeiten, wie eine ‚gute‘ künstlerische Auseinandersetzung mit Migration aussieht oder aussehen könnte, oder wie das Politische und die Kunst ‚gelingen‘ zueinander finden. Eine solche Festlegung vorzunehmen wäre ohnehin bereits die Austreibung jeden politischen Anliegens und jeden Anspruchs auf Widerspruch. Was mich umtreibt, ist eher eine Suchbewegung, die immer vor dem Horizont einer anderen Weltwerdung stattfindet (im Sinne des alten Mottos des Weltsozialforums, dass eine andere Welt möglich ist – und nötig). Ich verorte die Antwort aber nicht einfach nur in den Entwürfen, die in der Kunst entwickelt werden, sondern auch in der kritischen Auseinandersetzung mit diesen. Es geht nicht nur um positive Entwürfe, wie sie beispielsweise T. J. Demos in *Beyond the World's End*¹⁵ in den Mittelpunkt stellt (in Abgrenzung zu Arbeiten, die vor allen Dingen kritisch Probleme benennen). In diesem Sinne verhandelt dieses Buch die Überschneidungen von Kunst und Politik, von Aktivismus und künstlerischer Intervention aus und mit der Perspektive der Migration und fragt nach dem Verhältnis von Hype zu Möglichkeitsraum. Wo wird Kunst mit Migration zum Spektakel? Wie stehen ästhetische Schwellenerfahrungen zum Anspruch auf politische Transformation? Welche strukturellen Aufgaben kann Kunst übernehmen? Wo werden die Ökonomien des Kunstfeldes ausgeblendet? Welche Rolle spielen Bildpolitiken, die Zirkulationen und Distributionen digitaler Bilder? Diese Fragen beschäftigen mich vor allem in Kapitel 1. Eine wichtige Rolle spielt auch die Frage nach Zukünf-

13 Siehe zu Bourdieus Auseinandersetzung mit Kunst, Jens Kastner: *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien: Turia + Kant 2009.

14 Siehe Jens Kastner: *Die ästhetische Disposition*, S. 41f.

15 T. J. Demos: *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham: Duke UP 2020.

tigkeiten und Geschichte(n). Der vielzitierte Nexus von Klimawandel und Migration beispielsweise dient dem immer noch weiter getriebenen Verschrauben von Migrations- und (als) Sicherheitspolitik, indem vor dem Kommenden anhand der Kommenden gewarnt wird. Damit befasse ich mich in Kapitel 2, auch vor dem Hintergrund, dass Klimawandel Migration als ‚angesagtes‘ Thema in der Kunst einerseits ersetzt, andererseits aktualisiert und weiterschreibt.

Wenn ich hier vom langen Sommer der Migration spreche, dann beziehe ich mich nicht nur auf die Kritik an der Ausrufung der sogenannten Flüchtlingskrise im Jahr 2015, die sich in diesem Begriff verdichtet, ich rufe auch einen anderen ‚Sommer‘ auf, den der steigenden Temperaturen des sogenannten Treibhauseffekts, der „menschengemachten Aufheizung des globalen Klimas“. ¹⁶ Dieser Effekt imperialer Lebensweisen wird als Bedrohung für ein global gedachtes ‚Wir‘ vorgestellt, ein Denkfehler, wie Marcus Termeer ausführt: „Die Erzählung eines globalen ‚Wir‘, das im ‚Treibhaus‘ sitzt, in dem die zunehmende Wärme gefangen ist, überdeckt ein Geflecht von Herrschaft, Macht, (Post-)Kolonialismus und Kapitalismus“. ¹⁷ Im Bild vom Treibhaus und seinen Erzählungen in Literatur, Kino und Politik werden „kolonialrassistische Konstruktionen von afrikanischem ‚Treibhausklima‘ und ‚Rasse‘“ aufgerufen und Vorstellungen von „Überfremdung und Vermischungsszenarien“ weitergeschrieben. ¹⁸ Zugleich sind die realen Treibhäuser im Süden Europas, dem ‚Gewächshaus Europas‘, Orte für jene neuen Formen von Ausbeutung, die immer wieder auch als moderne Sklaverei bezeichnet ¹⁹ und durch die zunehmende Illegalisierung von Migration ermöglicht, ja gezielt hervorgebracht werden. Diese Illegalisierung hat auch Auswirkungen auf die Routen der Migration. Anstatt sichere Wege zu wählen, zu fliegen, mit der Bahn, dem Auto zu fahren, führt die notwendige Klandestinität regelmäßig zu gefährlichen Passagen, wie über das Mittelmeer, auf dem unzählige Menschen deshalb sterben mussten. Die Weltmeere als Schauplätze von Migration ebenso wie als wichtiger Projektions- und Aushandlungsraum der Kunst beschäftigen mich daher in Kapitel 3.

16 Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die sozialen Konstruktionen von Fremdheit*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2020, S. 9.

17 Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die sozialen Konstruktionen von Fremdheit*, S. 10.

18 Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die sozialen Konstruktionen von Fremdheit*, S. 192f.

19 Diese Bezeichnung ausbeuterischer Arbeit von Migrant*innen in der Landwirtschaft in Europa besitzt natürlich große rhetorische Kraft, ist aber analytisch nicht unumstritten. Die Migrationsforscherin Manuela Bojadžijev, die auch zentrale Texte zur deutschsprachigen Auseinandersetzung mit Rassismus vorgelegt hat, zeichnet in einem Interview einige der Eckpunkte des Verhältnisses von Ausbeutung, Zwangsarbeit und Sklaverei in der Gegenwart sowie die historischen Zusammenhänge nach. (Siehe Kathrin Kirstein im Interview mit Manuela Bojadžijev, „Versklavte Plantagenarbeiter und europäische Fabrikarbeiter gehören zeitgeschichtlich zusammen“, Nachricht vom 30.11.2021 auf der Webseite der Humboldt-Universität zu Berlin.)

Anders sehen

Der Rechtswissenschaftler Stefan Schlegel hat sich mit dem staatlichen Interesse an der Kategorienbildung im Umgang mit Migration befasst, mit der Flucht und Migration verwaltbar gemacht werden (sollen).²⁰ Wie schon für die sogenannte Ausländerforschung diagnostiziert,²¹ kritisiert Schlegel, dass die Kategorien der institutionellen Verwaltbarkeit von Migration in der Wissenschaft zu normativen Kategorien geworden sind:

Aber wenn schon der Staat nicht anders ‚sehen‘ kann als in verwaltbaren Kategorien, wäre es umso wichtiger, dass seine Beobachter und Kritiker*innen selber nicht verlernen, in noch ganz *anderer* Weise zu sehen. Doch dieser Verlernprozess ist mittlerweile fast völlig abgeschlossen, auch in der politischen Theorie zu Migration.²²

Die staatlichen – nun normativen – Kategorien werden anhand von stets singulär gesetzten Motiven unterschieden und binären Ordnungsvorstellungen in Gegensatzpaare einsortiert: ökonomisch vs. politisch, ökologisch vs. ökonomisch und besonders perfide persönlich vs. politisch, was besonders Geschlecht und Sexualität betrifft. Bereits 2001 hat das anti-rassistische Netzwerk Kanak Attak kritisch von der antirassistischen Arbeitsteilung gesprochen, die die in aufenthaltsrechtlichen Regelungen und migrationspolitischen Direktiven vorgenommenen Unterscheidungen (Flucht, Migration, Arbeitsmigration, Asylbewerber*in usw.) im aktivistischen Bereich trotz bester Absichten reproduziert (Antifa, Pro Asyl, migrantische Selbstorganisation, usw. „Diese Arbeitsteilung ist ein Spiegelbild der Hegemonie des rassistischen Regimes in den 90er Jahren“).²³ Auch wissenschaftlich wird unterschieden u.a. in Migrations- und Fluchtforschung (und in Rassismusforschung).

Dieses Buch nimmt als Ausgangspunkt den langen Sommer der Migration, der für andere die sogenannte Flüchtlingskrise von 2015 ist.²⁴

20 Stefan Schlegel: „Linien ziehen? Über die unmögliche Unterscheidung zwischen Flüchtlingen und Migrierenden“, in: Geschichte der Gegenwart, 28.04.2021. Schlegel hat zu Migrationsrecht promoviert und habilitiert sich zum Zeitpunkt des hier zitierten Artikels in Eigentumsrecht. Das erwähne ich auch deshalb, weil sich hier vielleicht ein Hinweis auf den Zusammenhang von Migration und IP / Copyright / Piraterie ablesen lässt, wenn auch spekulativ.

21 Siehe dazu Nanna Heidenreich, *V/erkennungsdienste*, S. 301, Anm. 38.

22 Stefan Schlegel, „Linien ziehen?“.

23 Siehe „Der KANAK-AHA-EFFEKT und die Überwindung der antirassistischen Arbeitsteilung“; ebenso erhellend: „Selbstermächtigung unter Bedingungen eines rassistisch stratifizierten Elends. Kanak Attak im Gespräch mit SUBTROPEN“. Beide Texte sind von 2001 und verfügbar auf der Webseite von Kanak Attak.

24 Während ich dies schreibe, führt Russland Krieg gegen die Ukraine. Die zahlreichen Geflüchteten aus der Ukraine – dazu zählen auch sogenannte Drittstaatsangehörige, also Personen mit anderen als ukrainischen Pässen, u.a. die zahlreichen Studierenden aus Afrika, Asien und dem Mittleren Osten – werden diesmal nicht vom Begriff einer Krise ‚begrüßt‘. (Siehe dazu Soraya Ali: „Ukraine: Why so many

Diese Umbenennung ist ein aktiver Begriffswechsel, der konstitutiv ist, obwohl oder vielmehr gerade weil es dabei nicht unbedingt um unterschiedliche Dinge geht: Flucht, Migration, Geflüchtete, Migrant*innen, postmigrantisch. Die scheinbare Ungenauigkeit der Begriffe ist hier Programm – Verlernprogramm und das Programm eines anderen Sehens. Dass dabei immer wieder auch verhandelt wird, was unter Migration überhaupt zu verstehen ist, und gegen die überhistorische Behauptung einer anthropologischen Konstante menschlicher Wanderungsbewegungen ein Verständnis von Migration als soziale und politische Bewegung stark gemacht wird, ist jedoch immer auf einen Fluchtpunkt hin gedacht: jenem Fluchtpunkt, wonach Migration als Kategorie abgedankt hat, die normativen Setzungen mürbe geworden sind und den Behauptungen von Nicht-/Zugehörigkeit der Boden entzogen wurde und so eine Situation denkbar wird, in der Migration zwar, wenn man so will, stattfindet, aber nicht mehr ist.

Im falschen Film

Im Februar 2020 ermordet ein Rechtsterrorist im hessischen Hanau neun Menschen: Gökhan Gültekin, Sedat Gürbüz, Said Nesar Hashemi, Mercede Kierpacz, Hamza Kurtović, Vili Viorel Păun, Fatih Saraçoğlu, Ferhat Unvar und Kaloyan Velkov. Der schwer bewaffnete Mann konnte in seinem Wagen von einem zum nächsten Tatort fahren, weil Notrufe ins Leere gingen, beziehungsweise weil einem Überlebenden, der direkt nach den Schüssen am ersten Tatort, einer Shisha-Bar, mit seinem Anruf durchkam, gesagt wurde, er solle sich zur nächsten Wache begeben (die 2,5 km entfernt war), um eine Meldung aufzugeben. In dem vom Hessischen Rundfunk produzierten Film HANAU – EINE NACHT UND IHRE FOLGEN (DE 2021) von Marcin Wierczowski kommen die Überlebenden und Betroffenen zu Wort. Immer wieder kommentieren sie die Unterlassungen der Polizei, die fast unglaublich erscheinenden Handlungen mit „ich glaube, ich bin im falschen Film“ – u. a. benutzten Polizisten und Rettungssanitäter den in den

African and Indian students were in the country“, BBC News vom 04.03.2022.) Da ukrainische Männer (das betrifft auch Trans* Personen, weil in der Ukraine Transsexualität geahndet wird) nicht außer Landes gelassen werden, handelt es sich v. a. um Frauen und Kinder. Dass heute nicht sofort wieder von einer Krise gesprochen wird und zudem die „Massenzustrom-Richtlinie“ der EU von 2001 Berücksichtigung findet, ist dabei nicht einfach ein ‚learning from‘ 2015, sondern gerahmt von Vorstellungen, dass hier ‚der Westen‘ angegriffen wird, dass es Europäer*innen betrifft, dass es daher eine andere Situation sei. Dass sich hier Rassifizierung, Geschlecht, Migration und Flucht (neu?) konfigurieren, scheint offensichtlich und muss Sache von weiteren kritischen Analysen sein, die auch längerfristige Entwicklungen berücksichtigen. Klar ist jedoch: An den Grenzen und in der Weise der Aufnahme findet *racial profiling* statt. Klar ist jedoch auch, dass die stereotype Verknüpfung von Sexarbeit und Osteuropa als wichtiger Bestandteil antislawischen Rassismus‘ zum Tragen kommt, siehe Margarete Stokowskis Kolumne zu den „geifernden Projektionen“: „Finger weg von den Frauen!“, Kolumne in Spiegel Online vom 08.03.2022.

Hals geschossenen Said Etris Hashemi als lebenden Schutzschild, wird der blonde und blauäugige Hamza Kurtović in den Akten als ‚orientalisch aussehend‘ geführt. Rassismus, der auf Rassismus folgt: *im falschen Film*.

Im falschen Film sein heißt also, in das Drehbuch der falschen Verhältnisse eingeschrieben zu sein. Was heißt es also, im richtigen Film zu sein? Wann – und wie – ist ein Film richtig? Was ist das Richtige im Filmschaffen und was heißt es überhaupt, im Film zu sein? Vom falschen Film zu sprechen, heißt für mich, eine Option aufzumachen: die Option, das Bild zu verlassen, also das Drehbuch und die Kameraeinstellung nicht als gegeben hinzunehmen. Der richtige Film ist schlicht Möglichkeitsraum der Veränderbarkeit der Verhältnisse. Und das sind auch die Verhältnisse der Film/Bilder selbst – ob im Kino, im Kunstkontext, im Fernsehen oder im Netz.²⁵

Danke

Niemand denkt alleine. Alle Unzulänglichkeiten sind jedoch meine Verantwortung. Aber es gibt immer Personen (und Institutionen), denen mein ganz besonderer Dank gilt, die mir auf die eine oder andere Weise geholfen haben, wissentlich wie unwissentlich: die ‚Angewandte‘ in Wien (insbesondere meine Kolleg*innen von der Abteilung Transkulturelle Studien, Viktoria Luisa Metschl und Zehra Baracklıç), ADKDW Köln, Alexandra Gerbaulet, Alisa Lebow, Amel Alzakout, Andreas Heidenreich, Antonia Baehr, Arsenal – Institut für Film und Videokunst, Ayse Güleç, Azin Feizabadi, Başak Ertür, Brigitta Kuster, Cana Bilir-Meier, Constanze Fischbeck, Daniel Henrickson, Dodo Heidenreich, Felix Gregor, Felix Link, Flo Sperrle, Florian Krautkrämer, Henriette Gunkel, HKW Berlin, Lisa Klinkenberg, Jan Künemund, Jiré Emine Gözen, John Akomfrah/Smoking Dogs Filmproduktion, Julia Tieke, Kathleen Hilsing, Katrin Klingan, Khaled Abdelwahed, Lena Thiele, Luc-Carolin Ziemann (DOK Leipzig), Madhusree Dutta, Maja Figge, Marc Siegel, Marcus Held, Mareike Bernien, Maren Haffke, Maya Schweizer, Melanie Konrad, Merle Kröger, Michael Annoff, Naomie Gramlich, Natalie Lettenewitsch, Natascha Frankenberg, Nicole Wolf, Nuray Demir, Ömer Alkın, Philip Scheffner, Pong Berlin, Rana Dasgupta, Rett Rossi, Salome Gersch, Sharon Mantel, Simone Dede Ayivi, Stefanie Schulte Strathaus, Stefanie von Schnurbein, Steffen Köhn, Surur Abdul-Hussain, Susanne Sachsse, Susanne Taggruber, Sybille Bauriedl, Ulrich Ziemons, Vaginal Davis, Valerie Riepe.

Mein ganz besonderer Dank gilt Ulrike Bergermann, der Reihenherausgeberin, die mich auf die großzügigste Weise in allen meinen (be-

25 Die veraltete englische Bezeichnung *picture* für Film mache ich mir hier zunutze und verwende Film hier nicht nur als Synonym für alle Formen audiovisueller Bewegtbilder, sondern auch als Platzhalter für einen anderen großen Sammelbegriff, den des Bildes.

ruflichen) Schritten begleitet hat. Ohne ihr Mentorat – und unser geteiltes Interesse für die Ränder von *academia* – wäre aus mir vermutlich keine Wissenschaftlerin geworden.

Die Kunst der Migration

Migration Macht Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 1 Europawahlkampagne der Grünen 2014.

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

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

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

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

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

34
35 Die Beschwörung der Genfer Konvention als Reaktion auf die Gräueltaten der ersten Jahrhunderthälfte verkennt die eigentliche, wesentlich komplexere Entstehungsgeschichte. Dazu zählt u.a. die Idee einer internationalen Migrationssteuerung mit der das ‚Flüchtlingsproblem‘ nach 1945 aus der Welt geschafft werden sollte und die rechtliche Anomalie der Geflüchteten (deren Rechtlosigkeit Hannah Arendt beschreibt – darauf komme ich noch). Angesichts der Realisierung, dass Flucht nach 1945 nicht etwa aufhörte, sondern zu einem wachsenden globalen Phänomen wurde, setzte sich in den USA und zahlreichen Staaten in Europa die Rede von der begrenzten Aufnahmefähigkeit durch, was sich an den Einschränkungen in der Definition von Flucht, Flüchtling und Asyl(recht) in der Konvention ablesen lässt und daran, dass die Souveränität von Staaten nicht angetastet wurde. Die Genfer Konvention, so Jakob Schönhagen, „definierte Personen als Flüchtling, die vor dem 1. Januar 1951 und ‚aus begründeter Furcht‘ vor rassistischer, religiöser oder politischer Verfolgung aus ihrem Heimatland geflohen waren. Diese Flüchtlinge erhielten soziale und wirtschaftliche Rechte, fortan durften Staaten sie nicht mehr in ihre Fluchtländer zurückschicken. Damit aber gewährte die Konvention kein Recht auf Asyl und keine Einreiserechte für Individuen, sondern normierte das Recht im Asyl, nicht auf Asyl. Vor allem aber konnten die Unterzeichnerstaaten bei der Ratifizierung die Definition des Flüchtlings einschränken und wählen, sie auf Europa zu limitieren. Die New York Times kommentierte: „Was als Konvention für die gesamte Welt begonnen hatte, endete als Konvention für Europa.“ (Jakob Schönhagen: ‚Ambivalentes Recht. Zur Geschichte der Genfer Flüchtlingskonvention‘, in: *Geschichte der Gegenwart*, 11.07.2021; zuletzt aufgerufen am 28.07.2021.) Zwar wurden im New York Protocol von 1967 die geographischen und zeitlichen Beschränkungen der Konvention aufgehoben, aber „[w]enn heute vom Scheitern der Flüchtlingspolitik gesprochen wird, missversteht das die historischen Entwicklungen und romantisiert eine Vergangenheit, die es so nie gab“, so Schönhagen (ebd.). Aktuell lässt sich das Recht *im* nicht *auf* Asyl im EGMR Urteil N. D. & N. T. vom 13.02.2021 ablesen (siehe dazu auch Anm. 42). Kurz: die Genfer Konvention stellte und stellt keine völkerrechtliche Innovation dar – auch deshalb ist sie nicht nur heute so einfach auszuhebeln. In Schönhagens deutlichen Worten trifft das Bild des ‚Scheiterns‘ der Genfer Flüchtlingskonvention kaum zu. „Vielmehr sollte man fragen, ob eine Konvention, deren Gründung so zurückhaltende Ziele im Blick hatte und die anschließend immer wieder gezielt unterminiert wurde, überhaupt scheitern konnte.“ (Ebd.) Das *Netzwerk Fluchtforschung* hat anlässlich des 70. Jubiläums der GFK verschiedene Beiträge auf dem *FluchtforschungsBlog* publiziert.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 54 Bettine Menke, „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, Symptome der Menschenrechte“, S. 22.
- 55 Cornelia Vismann: „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, in: Christoph Menke, Francesca Raimondi (Hg.): *Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, S. 161–185.
- 56 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 164.
- 57 Ebd. Siehe dazu auch Gilles Deleuze zur Schaffung von Recht durch Rechtssprechung, zitiert und aus dem Französischen übersetzt von Brigitta Kuster, Vassilis S. Tsianos: „Erase them! Eurodac und die digitale Deportabilität“, in: *transversal*, 1 2013.
- 58 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 167.
- 59 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 168.
- 60 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 171.
- 61 Siehe Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 183.
- 62 Cornelia Vismann: „Menschenrechte“, S. 185.
- 63 Siehe u.a. das Interview mit Jens Adam und Valeria Hänsel: „After Humanitarian Reason? Formations of Violence, Modes of Rule and Cosmopolitical Struggles at the ‚European Margins‘“, in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 6/1 2021. Adam und Hänsel zitieren darin u.a. Didier Fassin, der im Humanitarismus stets sowohl *compassion* als auch *repression* erkennt, sie konstatieren heute jedoch eine Übernahme der repressiven Anteile. Aber auch Fassin, so die beiden, schreibt 2016 von der Verschiebung von Recht zum Gunst erweisen (*right to favour*) (vgl. ebd.). Humanitarismus dient, so ihre Diagnose, heute zunehmend der Durchsetzung von Einsperrung und Ausschluss, zur Humanitarisierung der Grenze (gerade in

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

86 Vgl. ebd.

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

88 Ebd.

89 Ebd.

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

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

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

Bilder formen Migration

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

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

92 Siehe u.a. Kevin Smets et al.: *The SAGE Handbook*; Steffen Köhn: *Mediating*; Dana Diminescu: „The connected migrant. An epistemological manifesto“, in: *Social Science Information* 47 (4) 2008, S. 565–579; sowie Nanna Heidenreich: „Editorial“, in: dies. (Hg.): *Migration*, S. 5–10.

93 Den Begriff der digitalen Deportabilität haben Brigitta Kuster und Vassilis Tsianos geprägt: „Mit diesem Begriff meinen wir die Ausweitung der Risiken der migrantischen Mobilität – Geld, Dauer des Unterwegsseins und manchmal auch das Leben selbst – auf den gesamten von der Schengener Grenze eingefassten Raum und darüber hinaus. Digitale Deportabilität ist das Resultat einer Verflüssigung der europäischen Grenze mit der Folge, dass die Möglichkeit, abgeschoben zu werden im glatten Raum des Datenflusses allgegenwärtig wird. Hier zirkulieren allerdings nicht die MigrantInnen selbst, sondern die ‚verkörperte Identität der Migration‘ als Summe ihrer ‚data doubles‘.“ Brigitta Kuster: Vassilis Tsianos, *Erase them!*.

94 Sandro Mezzadra: „Lo sguardo dell’ autonomia/ Der Blick der Autonomie“, in: Kölischer Kunstverein et al. (Hg.): *Projekt Migration*, DuMont: Köln 2005, S. 794f., hier S. 794.



Abb. 3 Die Formatierung der Kommentaren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

103 Ebd.

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

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

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



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

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

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

Aufmerksamkeitsökonomien

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

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

107 Ebd.

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

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

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

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

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

Kuster widerspricht dieser „kausale[n] Konstitutionsbeziehung von Migration und Bildern“¹¹⁵ und betont, dass es die Migration ist, die die Bilder zum Zirkulieren bringt. Dabei geht es ihr durchaus um die konstitutive Funktion von Bildern, die Migration formatieren, wie sie bereits in einem früheren wegweisenden Text zu dokumentarischen Arbeiten an/über die Grenze festgehalten hat¹¹⁶ und was sie in der neueren Formulierung weiterdenkt, das „Bildereignisse auf die Migrationsregime (zurück)wirken“.¹¹⁷ Was diese verschiedenen Ansätze gemeinsam deutlich machen, ist, dass Filme, Videos, künstlerische Arbeiten und Bilder, die in verschiedenen Medien zirkulieren, nicht deskriptiv, sondern konstitutiv zu denken sind: Die

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

122 Ebd.

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

124 Ebd.

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

126 Ebd.

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



Abb. 5 A(y)lan Kurdi als Bildikone

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

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

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

128 Ebd.

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

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

131 Ebd.

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

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

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

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

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

134 Ebd.

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

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

137 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

143 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

148 Ebd., S. 438.

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

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

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

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

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

151 Siehe European Border Guard Days.

152 Ebd.

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

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

154 Julia Voss: „Künstler Ai Weiwei“.

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

156 Ebd.

157 Ebd.

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

159 Julia Voss: „Künstler Ai Weiwei“.

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

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

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

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

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

160 Ebd.

161 Siehe zu Humanitarismus auch Anm. 63

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

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

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

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

162 Zu seinen zahlreichen Projekten.

163 Siehe die Beschreibung auf der Webseite des EBCGDay.

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

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

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

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

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

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

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

168 Sabine Hess: „Die humanitäre Grenze“.

169 Ebd.

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



Abb. 6 Kampagne DEPORTATION CLASS, 2000

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

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

171 Siehe: Die wichtigsten Aktionen, Webseite des ZPS.

172 Siehe: Aggressiver Humanismus, Webseite des ZPS.

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

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

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

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

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

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

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

176 Ebd.

177 Siehe dazu die Informationen auf der Webseite des Künstlers.

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

179 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

181 Ebd.

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

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

184 Ebd.

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

186 Ebd.

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

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

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

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

189 Ebd.

190 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

195 Ebd.

196 Ebd.

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

198 Ebd.

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

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

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

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

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

201 Ebd.

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

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

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

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

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

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

207 So die Beschreibung auf der Webseite von WochenKlausur.

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 kommandiert, 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-Außengrenzen“, 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 zuspielt. 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: *Unruhig 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 *Unmöglichkeit*,
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: Passagen 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 Furuhata, 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 Wetterschwankungen 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 A³ 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, Zeitrafferaufnahmen 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 rassisierter „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 Verissimo: „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 Baumkarders 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 nach-eiszeitliche 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.

Die Farben des Meeres

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

461 Forensic Oceanography ist Teil von Forensic Architecture.

462 Siehe die Webseite von Forensic Architecture.

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

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

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

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

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

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

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

465 Ebd.

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

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

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

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

- 469 Vgl. ebd. Schürmann verweist hier besonders auf Julius S. Scotts Dissertation an der Duke University von 1986, *The Common Wind. Currents of Afro-American Communication in the Era of the Haitian Revolution*, die Verso Books in London 2020 mit einem Vorwort von Marcus Rediker herausgebracht hat. Sowie ebenso: Peter Linebaugh/Marcus Rediker: *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston: Beacon Press 2000.
- 470 Die Einführung des Begriffs wird Literaturwissenschaftler Steven Mentz zugeschrieben, der 2009 einen Aufsatz zu *blue cultural studies* schrieb und dort auch von maritime humanities sprach, siehe ders.: „Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature“, in: *Literature Compass*, 6/5 2009, S. 997–1013; siehe auch: John R. Gillis: „The Blue Humanities. In studying the sea we are returning to our beginnings“, in: HUMANITIES, 34/3 May/June 2013.
- 471 Astrida Neimanis, die seit 2009 von Bodies of Water, hydrologischen Kreisläufen und *hydrocommons* schreibt, hat den Begriff 2012 eingeführt in: „Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water“, in: Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni und Fanny Söderbäck (Hg.): *Undutiful Daughters. Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 85–99. Siehe auch ihre Monografie: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, London [u.a.]: Bloomsbury 2019.
- 472 Siehe Eva Hayward: „FingeryEyes: Impressions of Cup Corals“, in: *Cultural Anthropology*, 24/4 2010, S. 577–599; dies.: „SpiderCitySex“, in: *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 20/3 2010, S. 225–251; sowie dies.: „Sensational Jellyfish: Aquarium Affects and the Matter of Immersion“, in: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23/1 2012, S. 161–196. Siehe auch Donna Haraway: „Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene“, in: *e-flux Journal*, 75 Sept. 2016.
- 473 Der Geograph Philip E. Steinberg, der mit *The Social Construction of the Ocean*, Cambridge: Cambridge UP 2001, einen wichtigen Beitrag zur politischen und ökonomischen Geschichte der Ozeane geleistet hat, hat zusammen mit der Humangeografin Kimberley Peters 2012 das Projekt „Wet Ontologies“ begonnen. Siehe dazu der Eintrag auf Steinbergs Webseite.
- 474 Ebd.
- 475 Das Ocean Memory Project lief von 2019–2022 und wurde durch National Academies Keck Futures Initiatives (NAKFI) finanziert. Das Zitat stammt von der Beschreibung des Projekts auf seiner Webseite.

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

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

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

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

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

476 Ebd.

477 Siehe der Eintrag auf der Webseite der Künstlerin.

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

479 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

505 Ebd.

506 So soll zumindest Prince den Song kommentiert haben.

507 John Akomfrah, „Vital Materialism“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aber welche Farbe hat das Meer?

Das Blau, das über das Meer kam

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

522 Das Foto zeigt Afrika und die arabische Halbinsel.

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

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

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

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

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

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

526 Siehe die Webseite zur Dekade der Meeresforschung.

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

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

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

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

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

530 Jordanna Bailkin: „Indian Yellow. Making and Breaking the Imperial Palette“, in: *Journal of Material Culture*, 10/2 2005, S. 197–214.

531 Blair B. Kling (Hg.): *The Blue Mutiny. The Indigo Disturbances in Bengal 1859–1862*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press; London: Oxford University Press 1966.

532 Taussig spricht von der „colossal historical resonance“ von Indigo und beschreibt die koloniale Welt als „an emporium of color to be shipped to Europe from plantations or from insects and precious saps and resins tapped from trees in tropical forests“. (Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, S. 3.) Siehe auch Natasha Eaton: *Colour, Art and Empire. Visual Culture and the Nomadism of Representation*, London, New York: I. B. Tauris 2013; sowie Christopher Pinney: „Opium, Indigo, Photography“, 02.06.2012, Vortrag im Rahmen des Documentary Forum 2, HKW Berlin.

533 Siehe dazu u.a. die Arbeit *UNTOLD INTIMACY OF DIGITS* (2011) des Raqs Media Collectives, einer Auseinandersetzung mit dem kolonialen Archiv, Biometrie und Indigo.

534 „[T]he very word aniline rests on the Sanskrit name for indigo, nila (meaning dark blue and darkness), carried into the Arabic, nil or an-nil, thus entering into the Spanish as añil“. (Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, S. 10.)

535 Ebd.

536 Zu Walter Benjamins Obsession mit Wong, Fehl-, Rück- und anderen Übersetzungen siehe Patty Changs Videoinstallation *THE PRODUCT LOVE* von 2009.

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

Rot ist eine un/natürliche Farbe

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

Umweltverschmutzung lässt auch das Meer selbst auf verschiedene Weisen rot werden. So verfärbte das durch Auftauen von Permafrostböden ausgelöste gigantische Dieselölunglück im Mai 2020 in Norilsk das Nordpolarmeer rot. Das Absinken der Böden ließ ohnehin schon instabile Öltanks der Firma Nor Nickel aufbrechen, wodurch tausende Tonnen Treib- und Schmierstoffe in den Fluss Ambarnaya und den umliegenden Untergrund gelangten, um von da aus den Pjasinosee zu verunreinigen, der wiederum in den Karasee mündet, ein eigentlich geschütztes Randmeer des Arktischen Ozeans. Letztendlich hat das Öl 350 Quadratkilometer verschmutzt und die Reinigungsarbeiten werden geschätzt bis zu zehn Jahre dauern. 2021 wurde das Bergbauunternehmen Nor Nickel zu einer Geldstrafe verurteilt, aber im selben Jahr kam es zu neuen Nachrichten leckender Pipelines in der russischen Arktis. Das Unternehmen Nor Nickel, der weltweit größte Palladium-, Kupfer-, Platin- und Nickelproduzent, zählt ganz wesentlich zu jenem Gefüge, das als Ursache für den Klimawandel auszumachen ist. Eben jener Klimawandel, der zum Absinken des Untergrunds und Aufreißen der Lagerbehälter geführt hat. Die Stadt Norilsk, deren einziger Existenzgrund Nor Nickel ist und die zu den am meisten verschmutzten Städten der Welt zählt, ist so auch zum Schauplatz elegischer Klimawandelkommunikation geworden, genauer für Bilder der charismatische Megafauna, die für die Klimakrise schlechthin stehen, den verhungierenden Eisbären. ⁵³⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

542 Ebd., S. 204.

543 Ebd.

544 Siehe ebd.

545 Zunächst bekannt als Berliner Blau.

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

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

Das Purpurrote Meer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

557 Ebd.

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

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

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

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

*

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

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

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

562 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

569 Ebd.

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



Abb. 10 Simulationen der Mittelmeerpassage

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

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

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

572 Siehe die Webseite von UNVR.

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

574 Siehe der Trailer auf YouTube.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

578 Siehe die Webseite zum Projekt.

579 Ebd.

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

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

Was du mit Farben anstellst, ist mir unerklärlich.⁵⁸²

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

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

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

Es klingelt.

Es klingelt.

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

Eine rote Zigarettenschachtel schwebt vorbei.

Ein blauer Schokoriegel.

Füße in bunten Sneakers.

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

Beine in Jeans.

Kleine Füße in weißen Turnschuhen.

Schmetterlinge auf einer dunkelblauen Bluse.

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

Lass uns wieder.

Abtauchen.⁵⁸³

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

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

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

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

Versinken.

Im Nichts.

I've had enough.

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

583 Ebd.

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

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

586 Merle Kröger: „Das Purpurmeer“.

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

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

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

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

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



Abb. 11 PURPLE SEA

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

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

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

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

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

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

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

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

591 Merle Kröger: „Das Purpurmeer“.

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

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

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

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



Abb. 12 PURPLE SEA

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

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

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

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

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

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

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

595 Merle Kröger: „Das Purpurmeer“.

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

(Ende)

... That's great, it starts with an earthquake
Birds and snakes, and aeroplanes
And Lenny Bruce is not afraid

... Eye of a hurricane, listen to yourself churn
World serves its own needs
Don't mis-serve your own needs
Speed it up a notch, speed, grunt, no, strength
The ladder starts to clatter
With a fear of height, down, height
Wire in a fire, represent the seven games
And a government for hire and a combat site
Left her, wasn't coming in a hurry
With the Furies breathing down your neck

... Team by team, reporters baffled, trumped, tethered, cropped
Look at that low plane, fine, then
Uh oh, overflow, population, common group
But it'll do, save yourself, serve yourself
World serves its own needs, listen to your heart bleed
Tell me with the Rapture and the reverent in the right, right
You vitriolic, patriotic, slam fight, bright light
Feeling pretty psyched

... It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it and I feel fine

... Six o'clock, T. V. hour, don't get caught in foreign tower
Slash and burn, return, listen to yourself churn
Lock him in uniform, book burning, bloodletting
Every motive escalate, automotive incinerate
Light a candle, light a motive, step down, step down
Watch your heel crush, crush, uh oh
This means no fear, cavalier, renegade and steering clear
A tournament, a tournament, a tournament of lies
Offer me solutions, offer me alternatives and I decline

... It's the end of the world as we know it (I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine

(time I had some time alone)
I feel fine (I feel fine)

... It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine
(time I had some time alone)

... The other night I drifted nice continental drift divide
Mountains sit in a line, Leonard Bernstein
Leonid Brezhnev, Lenny Bruce and Lester Bangs
Birthday party, cheesecake, jellybean, boom
You symbiotic, patriotic, slam but neck, right, right

... It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine
(time I had some time alone)

... It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it
It's the end of the world as we know it and I feel fine
(time I had some time alone)

... It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine
(time I had some time alone)

... It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it (time I had some time alone)
It's the end of the world as we know it and I feel fine
(time I had some time alone)

— R.E.M.: *It's The End of the World As We Know It
(And I Feel Fine)* (1987)

Abbildungsverzeichnis

Zahlreiche Bilder, die in diesem Buch diskutiert werden, sind schwierig. Die Gewalt, die mit diesen Bildern zirkuliert – indem sie beispielsweise Migration als Bedrohung formatieren und kadrieren – macht es problematisch, sie zu zeigen. Sie nicht zu zeigen würde jedoch bedeuten, dass sie einer kritischen Auseinandersetzung entzogen werden. Felix Link und ich haben daher verschiedene Verfahrensweisen diskutiert, wie diese Bilder kritisch kontextualisiert werden können. Das Ergebnis sind Bildmontagen, die hier aufgeführt sind.

Abb. 1 Europawahlkampagne der Grünen 2014 (S. 20)

Die Europäische Grünen werben für die Europawahlkampagne 2014 unter anderem mit diesem Bild. Europa wird in der Tat als Europa der Kommenden realisiert: „2013 haben wir definitiv zu verstehen begonnen, dass die TransmigrantInnen, die nach Europa unterwegs sind – ähnlich wie eine oder zwei Generationen davor die ‚GastarbeiterInnen‘ –, nichts Geringeres herausfordern als die Grenzen Europas. Gegen das beschränkte Europa realisieren sie ihr Europa, ein Europa der Kommenden, der nach Europa Kommenden, ein kommendes Europa.“ (Brigitta Kuster, Vassilis S. Tsianos: „Erase them! Eurodac und die Digitale Deportabilität“, in: *transversal*, 1 2013, <https://transversal.at/transversal/0313/kuster-tsianos/de>; zuletzt aufgerufen am 09.07.2022.) Die Selbstidentifizierung der Grünen als Partei von Refugees ist jedoch mindestens problematisch. Die Wahl der abgebildeten Person, die gängigen normativen Schönheitsidealen entspricht (die Erscheinung: jung, weiblich, *weiß gelesen*) und die Realität der Vorenthaltung von politischen Rechten – auch dem Wahlrecht – für Geflüchtete und Migrant*innen lassen das Bild als Vorahnung für kommende Palimpseste und Geflüchteten-Posen im langen Sommer der Migration in Erscheinung treten. Das Plakat wurde konzipiert von der Agentur *KKLD* und dem Beratungsunternehmen des ehemaligen deutschen Außenministers Joschka Fischer, *Joschka Fischer & Company*. Foto: © Gerhard Wannenmacher, <https://gerhardwannenmacher.at/2014/05/europa-wahlt-wir-wahlen/>.

Abb. 2 MIT DEM ZWEITEN SIEHT MAN BESSER. ÇIFT PASSAPORT, MINDESTENS!

Kanak-Attak-Kampagne 2005 (S. 24)

MIT DEM ZWEITEN SIEHT MAN BESSER. ÇIFT PASSAPORT, MINDESTENS! *Kanak-Attak*-Kampagne für doppelte bzw. mehrfache Staatsbürgerschaft 2005. (Siehe <https://www.kanak-attak.de/ka/aktuell/dpass.html>; zuletzt aufgerufen am 09.07.2022). Zeichnung der Plakataktion in Berlin von Andreas Bertschi für das Projekt *Die Ganze Welt in Zürich. Konkrete Interventionen in die Schweizer Migrationspolitik*, Shedhalle, Zürich, Oktober 2015–2016, kuratiert / konzipiert von Katharina Morawek und Martin Krenn unter Mitarbeit einer interdisziplinären Arbeitsgruppe.

Abb. 3 Die Formatierung der Kommenden (S. 34)

Die Formatierung der Kommenden: Wellen, Fluten, volle Boote, Sedimente, Ströme. Das Bild ist zusammengesetzt aus Titelbildern des *Spiegel*, einem Still aus *BORDERS* (Damian Kozole, SI 2016) und Stills aus *THE MARCH* (David Wheatly, BBC 1990) sowie Bilder der *Vlora*, die im August 1991 mit über 10000 Geflüchteten in Bari gelandet war, von denen die meisten nach wenigen Tagen von den italienischen Behörden abgeschoben wurden, eine demonstrative Anbiederung gegenüber der anstehenden Aufnahme in das Schengen-System. Die am häufigsten abgebildete und zirkulierende Fotografie des Schiffs von Luca Turi (AP) wurde im

Jahr darauf Teil der umstrittenen Werbekampagne der Firma Benetton von Oliviero Toscani. Montage: Felix Link.

- Abb. 4 Installation von Ai Weiwei bei der Cinema for Peace-Gala, Konzerthaus Berlin 2016 (S. 38)
Cinema for Peace-Gala, 15.02.2016 mit der Installation von Ai Weiwei, Konzerthaus Berlin. Montage: Felix Link.
- Abb. 5 A(y)lan Kurdi als Bildikone (S. 43)
Nilüfer Demirs Fotografie des dreijährigen Alan Kurdi, der 2015 im Mittelmeer beim Versuch seiner Familie nach Europa zu fliehen ertrunken ist, wird zur viralen Bildikone. Montage: Felix Link.
- Abb. 6 Kampagne DEPORTATION CLASS, 2000 (S. 53)
Anlass für die von *kein mensch ist illegal* initiierte Kampagne DEPORTATION CLASS – GEGEN DAS GESCHÄFT MIT ABSCHIEBUNGEN war der Tod des sudanesischen Flüchtlings Aamir Ageeb an Bord des Lufthansafluges LH558 von Frankfurt nach Kairo am 28. Mai 1999 in Folge der brutalen Misshandlung durch Beamte des Bundesgrenzschutzes. Künstler*innen waren aufgerufen, sich kritisch mit der Abschiebep Praxis der Lufthansa auseinanderzusetzen. Das hier abgebildete Plakat ist der Entwurf von Matthias Weinzierl, <https://matthiasweinzierl.de/plakate/2000-plakat-deportation-class/>; siehe auch: <https://www.tmcrow.org/borderzero/depde/index.htm> sowie den weiteren Aktionen der Kampagne: <http://www.noborder.org/archive/www.deportation-class.com/lh/faq.html>; alle URL zuletzt aufgerufen am 09.07.2022.
- Abb. 7 FOUR NOCTURNES (S. 110)
John Akomfrah: FOUR NOCTURNES (2019). Stills aus der Preview-Version der Dreikanalinstallation. Danke an Smoking Dogs Films für den Screener.
- Abb. 8 Migration ist eine soziale und politische Bewegung (S. 115)
Kollektivierung, sich zusammen organisieren, Widerstand, Protest, *exit* – die Bewegungen der Migration sind immer auch als soziale und politische zu verstehen. Pressebilder des March of Hope 2015 und des Marschs der Vielen 2018, sowie Stills aus THE MARCH (R: David Wheatly, BBC 1990). Montage: Felix Link.
- Abb. 9 KRIEG DER HÖRNCHEN (S. 122)
Simone Dede Ayivi: KRIEG DER HÖRNCHEN (2012/2013). Foto: Andreas Hartmann, <https://www.simonedededayivi.com/krieg-der-hoernchen/>; zuletzt aufgerufen am 09.07.2022.
- Abb. 10 Simulationen der Mittelmeerpassage (S. 153)
Simulationen von Flucht und Migration über das Mittelmeer: 2016 lässt sich Sylvi Listhaug in ihrer Funktion als Ministerin für Migration in Norwegen in einem unsinkbaren Anzug vor Lesbos ins Wasser werfen und wieder herausfischen. 2019 organisiert die Münchner Agentur Serviceplan im Auftrag von Sea-Watch mit 40 Freiwilligen ein immersives Erlebnisprojekt in einer maritimen Trainingsanlage, das LIFEBOAT-Experiment. Montage: Felix Link.
- Abb. 11 PURPLE SEA (S. 161)
Stills aus PURPLE SEA (R: Amel Alzakout, unter Mitarbeit von Khaled Abdelwahed, DE 2020).
- Abb. 12 PURPLE SEA (S. 164)
Stills aus PURPLE SEA (R: Amel Alzakout, unter Mitarbeit von Khaled Abdelwahed, DE 2020).

Quellenverzeichnis

Print-Quellen

- „Aber wer sind ‚sie‘? Roundtablegespräch mit Manuela Bojadžijev, Nikhita Dhawan, und Christoph Menke, moderiert von Helmut Draxler zu Flucht und Migration als Herausforderung politischen Denkens“, Heft 105: „Wir sind ihr/They are us“, *Texte zur Kunst*, 27. Jg. März 2017, S. 35–61, <https://www.textezurkunst.de/de/105/>; zuletzt aufgerufen 12.07.2022.
- Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*, München: Fink 2017.
- Chimamanda Ngozi Adichie: *Americanab*, Alfred A. Knopf 2013.
- Ömer Alkin: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*, Bielefeld: transcript 2019.
- Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: C.H. Beck 1961 [1956].
- Hannah Arendt: „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“, in: dies.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Band 2: Imperialismus*, Frankfurt a. M.: Ullstein 1975, S. 220–268.
- Ilker Ataç, Sieglinde Rosenberger: „Inklusion/Exklusion – ein relationales Konzept der Migrationsforschung“, in: dies. (Hg.): *Politik der Inklusion und Exklusion*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 35–52.
- Jordanna Bailkin: „Indian Yellow. Making and Breaking the Imperial Palette“, in: *Journal of Material Culture*, 10/2 2005, S. 197–214.
- Mieke Bal: „Heterochrony in the Act. The Migratory Politics of Time“, in: dies. (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam / New York: Rodopi B.V. 2011, S. 211–237.
- , Miguel Ángel Hernández-Navarro: (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam / New York: Rodopi B.V. 2011.
- : *2MOVE Video, Art, Migration*, Murcia: Cendeac 2008.
- Joachim Baur: *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld: transcript 2009.
- Natalie Bayer, Nora Sternfeld, Belinda Kazeem-Kamiński (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin / Boston: de Gruyter 2017.
- Nilgün Bayraktar: *Mobility and migration in film and moving image art. Cinema beyond Europe*, New York / London: Routledge, Taylor & Francis Group 2016.
- Richard Beck: „Costing Planet Earth“, in: *Film Quarterly*, 63/3 2010, S. 63–66.
- 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.
- Ulrike Bergmann: „Darstellungsraum Welt: gekrümmte Horizonte“, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 3/2009, S. 24–33.
- : „Das Planetarische“, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz (Hg.): *Handbuch Mediologie - Signatures des Medialen*, München: Fink 2012, S. 215–220.
- Herwig Birg: *Die ausgefallene Generation. Was die Demographie über unsere Zukunft sagt*, München: Beck 2005.
- : *Auswirkungen und Kosten der Zuwanderung nach Deutschland. Gutachten im Auftrag des Bayerischen Staatsministeriums*, Bielefeld: Dezember 2001.
- Christine Bischoff, Francesca Falk, Sylvia Kafehsy (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*, Bielefeld: transcript 2010.
- Marcel Bleuler, Anita Moser (Hg.): *Ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld: transcript 2018.

- Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Franz Boas: *Beiträge zur Erkenntnis der Farbe des Wassers*, Inaugural-Dissertation, Kiel: Schmidt & Klaunig 1881.
- Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink ² 1995, S. 11–38.
- Ulrike Borchardt: „Zur Menschenrechtsproblematik an den EU-Außengrenzen“, in: diess., Angelika Dörfler-Dierken, Hartwig Spitzer (Hg.): *Friedensbildung. Das Hamburger interdisziplinäre Modell*, Göttingen: V&R Unipress 2014, S. 119–138.
- Leonie Bossert: „Von Hirschkühen, ‚Milchkühen‘ und Waschbären: Begründung unterschiedlich bestehender Hilfspflichten und ihre Anwendung auf ‚invasive‘ Arten“, in: *TIERetik*, 10. Jhrg. 2018/2, S. 58–84.
- Mark Bould: „Introduction“, in: ders.: *The Anthropocene Unconscious. Climate, Catastrophe, Culture*, London: Verso, 2021, e-pub.
- Pierre Bourdieu: *Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, übersetzt von Hella Beister, Wien: Braumüller ² 2005 [1982].
- Gernot Böhme: „Vorwort: Neue Ästhetik?“, in: ders.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.
- : *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- : *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a. M.: Campus 2010.
- 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.
- 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.
- Dipesh Chakrabarty: *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter*, aus dem Englischen von Christine Pries, Berlin: Suhrkamp 2022.
- : „Postcolonial Studies und die Herausforderung des Klimawandels“, in: Ulrike Bergemann, Nanna Heidenreich (Hg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*, Bielefeld: transcript 2014, S. 329–348.
- : „The Climate of History. Four Theses“, in: *Critical Inquiry*, 35/2 Winter 2009, wieder veröffentlicht unter <https://www.eurozine.com/the-climate-of-history-four-theses/>; dt. in: ders., *Europa als Provinz*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2010, S. 169–199.
- Matthias Christen, Kathrin Rothmund (Hg.): *Cosmopolitan Cinema. Kunst und Politik in der zweiten Moderne*, Marburg: Schüren 2019.
- Charmaine Chua: „Logistics“, in: Svenja Bromberg, Sara R. Farris, Beverly Skeggs, Alberto Toscano (Hg.): *The SAGE Handbook of Marxism*, Los Angeles [u.a.]: SAGE 2021, S. 1444–1462.
- Wendy Hui Kyong Chun: „On Patterns and Proxies, or the Perils of Reconstructing the Unknown“, in: *e-flux Architecture*, September 2018, <https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/212275/on-patterns-and-proxies/>; zuletzt aufgerufen am 18.05.2022.
- 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.
- Joseph Conrad, *Almayer's Folly*, London: T. Fisher Unwin 1895.
- Deborah Cowen: *The Deadly Life of Logistics*, Minneapolis: UP Minnesota 2014.
- Robin Curtis, Christiane Voss (Hg.): *montage A/V* zum Thema „Immersion“, 17/2 2008, https://www.montage-av.de/a_2008_2_17.html; zuletzt abgerufen am 06.07.2022.
- 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).
- 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].

- Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus dem Französischen von Gabriele Rieke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992 [1980].
- T. J. Demos: *Beyond the Worlds End. Arts of Living at the Crossing*, Durham: Duke UP 2020.
- : *The Migrant Image. Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham / London: Duke UP 2013.
- Jacques Derrida: *Grammatologie*, aus dem Französischen von Hans Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 [1967].
- 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, .pdf verfügbar unter <https://www.budrich-journals.de/index.php/peripherie/article/viewFile/24065/21027>; zuletzt aufgerufen am 22.04.2022.
- Diedrich Diederichsen: *Politische Korrekturen*, Köln: KiWi 1996, S. 101f.
- Alessandra Di Maio: „The Mediterranean, or Where Africa Does (Not) Meet Italy. Andrea Segre’s A Sud di Lampedusa (2006)“, in: Sabine Schrader, Daniel Winkler (Hg.): *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2013, S. 41–52.
- Dana Diminescu: „The connected migrant. An epistemological manifesto“, in: *Social Science Information*, 47/4 2008, S. 565–579.
- Wolfgang Dietrich: *Variationen über die vielen Frieden*, Band 3: *Elicitive Conflict Mapping*, Wiesbaden: Springer VS 2015.
- Burcu Dogramaci: *Leave, left, left: Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis 2020.
- , Birgit Mersmann (Hg.): *Handbook of art and global migration. Theories, practices, and challenges*, Berlin: De Gruyter 2019.
- (Hg.): *Migration und Künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013.
- : „Flee, erase, territorialize“, in: *transversal*, 03 2013, <https://transversal.at/transversal/0313>, zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Matilda Eve Dunn, Morena Mills, Diogo Veríssimo: „Evaluating the impact of the documentary series *Blue Planet II* on viewers’ plastic consumption behaviors“, in: *Conservation Science and Practice*, 2/10 October 2020, .pdf verfügbar unter <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/csp2.280>; zuletzt aufgerufen am 24.05.2022.
- Natasha Eaton: *Colour, Art and Empire. Visual Culture and the Nomadism of Representation*, London, New York: I.B. Tauris 2013.
- Tanja Ebner: „Invasive Tiere‘ und der ‚Heimat‘-Begriff. Eine diskursanalytische Annäherung“, in: *Tierstudien*, 19/2021, S. 78–87.
- Barbara Eder: *AlienNation. Migration in Graphic Novels*, Berlin: Ch. A. Bachmann 2021.
- Jens Eder, Charlotte Klöckner (Hg.): *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester: Manchester UP 2017.
- 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.
- 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.
- , Loy Bilderback, Anne H. Ehrlich: *The Golden Door. International Migration, Mexico, and the United States*, New York: Ballantine Books 1979.
- Marc Engelhardt (Hg.): *Die Flüchtlingsrevolution. Wie die neue Völkerwanderung die ganze Welt verändert*, München: Pantheon 2017.
- 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, https://snu.rlp.de/fileadmin/4_Mediathek/PDF/Denkanstoesse/2009_SNU_Denkanstoesse_07.pdf; zuletzt aufgerufen am 10.07.2022.
- : *Der Naturschutz und das Fremde. Normative und ökologische Grundlagen der Umweltethik*, Frankfurt a. M.: Campus 1999, als .pdf verfügbar hier: https://www.umweltethikbuero.de/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/Der_Naturschutz_und_das_Fremde.pdf; zuletzt aufgerufen am 10.07.2022.

- Carsten Felgentreff: „Klimaflüchtlinge“, in: Sybille Bauriedl (Hg.): *Wörterbuch Klimadebatte*, Bielefeld: transcript 2015, S. 141–148, hier S. 144.
- Alexander Fleischmann, Doris Guth (Hg.): *Kunst - Theorie - Aktivismus: emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*, transcript: Bielefeld 2015.
- Maria Framke, Joël Glasman und die Redaktion: „Editorial“, in: *Werkstatt Geschichte*, 68 Mai 2015, <https://werkstattgeschichte.de/editorial/nr-68-humanitarismus/>; zuletzt aufgerufen am 23.04.2022.
- Yuriko Furuhata: *Climatic Media: Transpacific Experiments in Atmospheric Control*, Durham / London: Duke UP 2022.
- 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: Bloomsbury 2014, S. 38–46.
- 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.
- Amitav Ghosh: *Die Große Verblendung. Der Klimawandel als das Udenkbare*, München: Karl Blessing 2017 [*The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, London: Penguin 2016].
- John R. Gillis: „The Blue Humanities. In studying the sea we are returning to our beginnings“, in: *HUMANITIES*, 34/3 May/June 2013, <https://www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities>; zuletzt aufgerufen am 16.06.2022.
- Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (MA): Harvard UP 1993.
- Jürgen Goldstein: *Blau. Eine Wunderkammer seiner Bedeutungen*, Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Adeline Grand-Clément: „Das purpurfarbene Meer, oder von den Arten und Weisen, wie die Griechen die Farben sahen. Literarische Darstellungen der Farben des Meeres in der archaischen Zeit“, in: *Trivium*, 17 2017, .pdf verfügbar unter <https://journals.openedition.org/trivium/pdf/5588>; zuletzt aufgerufen am 30.06.2022.
- Richard Grusin: *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, New York/London: Palgrave Macmillan 2010.
- Félix Guattari: *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen 1994 [1989].
- Marie-Hélène Gutherlet, Sissy Helf (Hg.): *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*, Bielefeld: transcript 2011.
- 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.
- Orit Halpern, Robert Mitchell, Benard Dionysius Geoghegan: „The Smartness Mandate: Notes toward a Critique“, in: *Grey Room*, 68 Summer 2017, S. 106–129, <http://www.greyroom.org/issues/68/72/the-smartness-mandate-notes-toward-a-critique/>; zuletzt aufgerufen am 18.05.2022.
- Donna Haraway: „SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far“, in: *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, 3 2013, <http://dx.doi.org/10.7264/N3KH0K81>; online verfügbar unter <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/>; zuletzt abgerufen am 15.06.2022.
- : *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.
- Epeli Hau'ofa: „Our Sea of Islands“, in: Eric Waddell, Vijay Naidu, ders. (Hg.): *A New Oceania: Rediscovering Our Sea of Islands*, The University of the South Pacific School of Social and Economic Development in association with Beake House: Suva, Fiji 1993: S. 2–17.
- Stephanie Hawkins: *American Iconographic, National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination*, Charlottesville: University of Virginia Press 2010.
- Eva Hayward: „FingeryEyes: Impressions of Cup Corals“, in: *Cultural Anthropology*, 24/4 2010, S. 577–599.
- : „SpiderCitySex“, in: *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 20/3 2010, S. 225–251.
- : „Sensational Jellyfish: Aquarium Affects and the Matter of Immersion“, in: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23/1 2012, S. 161–196.
- 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.

- Christiane Heibach: „Zwischen Kapitalismus, Kybernetik und Katastrophe. Zur Epistemologie der Klimakapsel“, in: *Dritte Natur*, 1 2021, Sonderheft *Climate Engineering*, S. 167–180.
- 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.
- : „Fishes, Their Eyes: A No Hero’s Journey“, in: Winfried Gerling, Florian Krautkrämer (Hg.): *Versatile Camcorders – Looking at the GoPro Movement*, Berlin: Kadmos Kulturverlag 2021, S. 191–203.
- : „„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.
- : „Do you think I could borrow some of your refugees? Art, Activism, Migration / „Kann ich mir mal deine Flüchtlinge ausleihen?“ Kunst, Aktivismus, Migration“, in: Anna Jehle, Artists Unlimited, Paul Buckermann (Hg.): *Kinship in Solitude. Perspectives on Notions of Solidarity*, Hamburg: adocs 2017 (dt./engl.), S. 24–60.
- (Hg.): „Migration“, in: *Frauen und Film*, 67, Stroemfeld: Frankfurt a. M. 2016.
- : „Die Perspektive der Migration aufzeichnen/einnehmen/ausstellen/aktivieren“, in: Doris Guth, Alexander Fleischmann (Hg.): *Kunst, Theorie, Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*, Bielefeld: transcript 2015, S. 113–146.
- : *V/erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld: transcript 2015.
- : „Die Kunst der Migrationen“, in: Annika McPherson, Barbara Paul, Sylvia Pritsch, Melanie Unseld, Silke Wenk (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013, S. 217–230.
- Ursula Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago: UP Chicago 2016.
- : *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Stefan Helmreich: *Alien Ocean. Anthropological Voyages in Microbial Seas*, Berkeley / Los Angeles / London: UC Press 2009.
- Sabine Hess, Bernd Kasperek, Stefanie Krön, Mathias Rodatz, Maria Schwertl, Simon Sontowski: „Der lange Sommer der Migration. Krise, Rekonstitution und ungewisse Zukunft des europäischen Grenzregimes“, in: dies. (Hg.): *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin: Assoziation A 2016, S. 6–24.
- Stefanie Hessler (Hg.): *Tidalectics. Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science*, Cambridge/Mass, London: MIT Press 2017.
- Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln: Oktagon 2000.
- : *Regieren im Bildraum*, Berlin: b_books 2008.
- Sabine Höhler: „Die Wissenschaft von der ‚Überbevölkerung’. Paul Ehrlichs ‚Bevölkerungsbombe’ als Fanal für die 1970er-Jahre“, in: *Zeithistorische Forschungen*, 3 2006, <https://zeithistorische-forschungen.de/3-2006/4532>; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.
- Eva Horn: „Aesthetics“, in: diess., Hannes Bergthaller: *The Anthropocene. Key Issues for the Humanities*, London/New York: Routledge 2020, S. 96–111.
- : *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M.: Fischer 2014.
- icon Düsseldorf (Hg.): *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*, Bielefeld: transcript 2020.
- Eberhard Jungfer: „Migrationen im Sozialen Weltkrieg“, in: Komitee für Grundrechte und Demokratie (Hg.): *Jenseits der Menschenrechte. Die europäische Flüchtlings- und Migrationspolitik*, Münster 2009, S. 16–27, als pdf verfügbar auf: <http://archiv.labournet.de/diskussion/grundrechte/asyl/jahrbuch09.pdf>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Serhat Karakayali (unter Mitarbeit von Mareike Heller): „Ehrenamtliches Engagement für Geflüchtete in Deutschland“, State-of-Research Paper 09, Verbundprojekt ‚Flucht: Forschung und Transfer’, Osnabrück: Institut für Migrationsforschung

- und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück/Bonn: Internationales Konversionszentrum Bonn (BICC), Juni 2018; zum Download verfügbar auf der Webseite des Forschungsverbunds: <https://flucht-forschung-transfer.de/publikationen/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- : „Helfen, Begründen, Empfinden. Zur emotionstheoretischen Dimension von Solidarität“, in: *Helfen zwischen Solidarität und Wohltätigkeit*, Schwerpunkt-ausgabe von *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1/2019, S. 101–112.
- , Katarina Stjepandić: „Solidarität in postmigrantischen Allianzen: Die Suche nach dem Common Ground jenseits individueller Erfahrungskontexte“, in: Naika Foroutan, Juliane Karakayali und Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M./New York: Campus 2018, S. 219–234.
- , Olaf Kleist: „Strukturen und Motive der ehrenamtlichen Flüchtlingsarbeit in Deutschland (EFA)“, Teil 1 2015, Teil 2 2017, beide online erschienen und als .pdf verfügbar unter: https://fluechtlingshelfer.info/fuer-profis/detail-materialien?tx_news_pi1%5Bnews%5D=155&cHash=380c9b074d3fe38dfe1ed2aefde99060; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Jens Kastner: *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien: Turia + Kant 2009.
- Thomas Keenan: „Mobilizing Shame“, in: *The South Atlantic Quarterly*, 103 2/3 2004, S. 435–449.
- Marietta Kesting: „Hybride Medien-Archipele in Sondra Perrys ‚Typhoon Coming on‘ und Louis Hendersons ‚All that is solid‘“, in: dies., Maria Muhle, Jenny Nachtigall, Susanne Witzgall (Hg.): *Hybride Ökologien*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2019, S. 167–182.
- Russel Kilbourn: „Pattern Pre-Recognition“, in: *Reviews in Cultural Theory*, 2/2 Summer 2011, <http://reviewsinculture.com/archive/volume-2-issue-2/>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Eben Kirksey: *Emergent Ecologies*, Durham/London: Duke UP 2015.
- Blair B. Kling (Hg.): *The Blue Mutiny. The Indigo Disturbances in Bengal 1859–1862*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press; London: Oxford University Press 1966.
- Gerhard Kowalski: „Juri Gagarin. Der unbequeme Held“, in: *Spektrum der Wissenschaft*, April 2011, .pdf verfügbar unter https://www.spektrum.de/pdf/suw-2011-04-so32-pdf/1065701?file&_wis=1; zuletzt aufgerufen am 21.06.2022.
- Steffen Köhn: *Mediating Mobility. Visual Anthropology in the Age of Migration*, London / New York: Wallflower 2016.
- Gesine Krüger: „Franz Boas und die Schule der Rebellinnen. Eine andere Geschichte der Anthropologie“, in: *Geschichte der Gegenwart*, 03.02.2021, <https://geschichtedergegenwart.ch/franz-boas-und-die-schule-der-rebellinnen-eine-andere-geschichte-der-anthropologie/>; zuletzt aufgerufen am 19.06.2022.
- Kai Kupferschmidt: *Blau. Wie die Schönheit in die Welt kommt*, Hamburg: Hoffmann und Campe ³2020.
- Brigitta Kuster: *Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktion an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2018.
- , Vassilis S. Tsianos: „Erase them! Eurodac und die digitale Deportabilität“, in: *transversal*, 01/2013, https://transversal.at/transversal/0313/kuster-tsianos/de#_ftnref3; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- : „Die Grenze filmen“, in: Transit Migration Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript 2007, S. 187–201.
- Bruno Latour: *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, aus dem Französischen von Achim Russe und Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Maurizio Lazzarato: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*, Berlin: b_books 2002.
- Lawrence Liang: „Zurück in die Zukunft. Ein Besuch der Asian Relations Conference“, in: Nanna Heidenreich, Rana Dasgupta, Katrin Klingan (Hg.): *Gezeitendenken. Recherchen abseits des Nationalstaatsystems*, Berlin: Matthes & Seitz 2019, S. 66–85.
- : „Beyond Representation: The Figure of the Pirate“, in: Lars Eckstein, Anja Schwarz (Hg.): *Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London: Bloomsbury Academic 2014, S. 49–78.

- Peter Linebaugh, Marcus Rediker: *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston: Beacon Press 2000.
- Elisa Linseisen: „Protodokumentarismus. Welterschließung mit National Geographic“, in: *ffK Journal*, 6 2021, S. 166–185.
- : *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*, Lüneburg: Meson Press 2020.
- Ramon Lobato: „The Paradoxes of Piracy“, in: Lars Eckstein, Anja Schwarz (Hg.): *Post-colonial Piracy. Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London: Bloomsbury Academic 2014, S. 121–134.
- Krista Lynes, Tyler Morgenstern, Ian Alan Paul (Hg.): *Moving Images. Mediating Migration as Crisis*, transcript: Bielefeld 2020.
- Karolin Machtans: „Ich finde, sie gehören nicht in diese Landschaft – das sind so schleichende, komisch stapfende Tiere. ‘Rassistische Rhetorik, ‘Staatsbürgerschaft‘ und die Nandus von Nordwestmecklenburg“, in: *TIERstudien*, 19/2021, S. 67–77.
- Florian Malzacher, Ahmet Ögüt, Pelin Tan (Hg.): *The Silent University. towards a transversal pedagogy*, Berlin: Sternberg Press 2016.
- Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Joseph Masco: „Bad Weather: On Planetary Crisis“, in: *Sociel Studies of Science*, 40/1 February 2010, S. 7–40.
- Saloni Mathur (Hg.): *The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora*, Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute/Yale UP 2011.
- 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.
- Bettine Menke: „Die Rechts-Ausnahme des Flüchtlings, Symptome der Menschenrechte“, in: Sigrid Köhler, Matthias Schaffrick (Hg.): *Wie kommen die Rechte des Menschen in die Welt?*, Winter: Heidelberg 2021. Auf der Verlagsseite ist das Erscheinen des Bandes aktuell mit Oktober 2022 angekündigt; verfügbar als .pdf auf der Webseite der Autorin bei der Universität Erfurt, wo der Text unter Vorabveröffentlichungen eingestellt ist: <https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-professuren/literaturwissenschaft/professuren/allgemeine-und-vergleichende-literaturwissenschaft/lehrende/prof-dr-bettine-menke>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Sandro Mezzadra: „Preface“, in: Krista Geneviève Lynes, Tyler Morgenstern, Ian Alan Paul (Hg.): *Moving Images. Mediating Migration as Crisis*, Bielefeld: transcript 2020, S. 11ff.
- , Brett Neilson: *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham: Duke UP 2013.
- : „Lo sguardo dell'autonomia/Der Blick der Autonomie“, in: Kölnischer Kunstverein et al. (Hg.): *Projekt Migration*, DuMont: Köln 2005, S. 794f.
- W.J.T.Mitchell: „Migration, Law, and the Image: Beyond the Veil of Ignorance“, in: Saloni Mathur (Hg.): *The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora*, New Haven / London: Yale UP 2011, S. 59–77.
- Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, Moritz Schramm (Hg.): *The Culture of Migration. Politics, Aesthetics and Histories*, London/New York: I.B. Tauris 2015.
- Astrida Neimanis: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, London [u.a.]: Bloomsbury 2019.
- : „Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water“, in: Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, Fanny Söderbäck (Hg.): *Undutiful Daughters. Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York: Palgrave Macmillan 2012, S. 85–99.
- Solvejg Nitzke: „Das Unvorhersehbare planen. Katastrophen zwischen Szenario und Science Fiction“, in: Matthias Koch, Christian Köhler, Julius Othmer, Andreas Weich (Hg.): *Planlos! Zu den Grenzen von Planbarkeit*, Paderborn: Fink 2017, DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3865>, S. 151–164; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.
- Cord Pagenstecher: „Das Boot ist voll – Schreckensvision des vereinten Deutschland“, in: Netzwerk MiRA (Hg.): *Kritische Migrationsforschung? Da kann ja jedeR kommen*, 2012, DOI: 10.18452/17883, S. 123–127; verfügbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/18546>; zuletzt aufgerufen am 27.07.2021.

- Michel Pastoreau: *Blau. Die Geschichte einer Farbe*, Wagenbach: Berlin ⁴ 2018.
- 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 October 2018, S. 740–743, <https://academic.oup.com/bioscience/article/68/10/740/5057517>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Anne Ring Petersen: *Migration into Art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester: Manchester UP 2017.
- Jacques Rancière: „Das unerträgliche Bild“, in: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, S. 101–123.
- Christoph Rass, Melanie Ulz (Hg.): *Migration ein Bild geben. Visuelle Ausbandlungen von Diversität*, Wiesbaden: Springer VS 2018.
- Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013.
- 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.
- Dieter Richter: *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft*, Berlin: Klaus Wagenbach 2014.
- Monika Rinck: *Risiko und Idiotie*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2017.
- 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, <https://davidclaerbout.com/Full-Text-2020-Toni-Ross-Slow-aesthetics-and-deanthropomorphism-as>; zuletzt aufgerufen am 25.05.2022.
- Christian Rossipal: „Poetics of Refraction. Mediterranean Migration and New Documentary Forms“, in: *Film Quarterly*, 74/3 2021, S. 35–45.
- Thilo Sarrazin: *Deutschland schafft sich ab*. München: DVA 2010.
- Birgit Schneider: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin: Matthes & Seitz 2018.
- , Thomas Nocke (Hg.): *Image Politics of Climate Change. Visualizations, Imaginations, Documentations*, Bielefeld: transcript 2014.
- Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, Mirjam Gebauer, Hans Christian Post, Sabrina Vitting-Seerup und Frauke Wiegand (Hg.): *Reframing migration, diversity and the arts: the postmigrant condition*, London/New York: Routledge 2019.
- 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, DOI: <https://dx.doi.org/10.25969/mediarep/2682>, S. 194–205.
- 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.
- : „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.
- Felix Schürmann: „Raum ohne Ort? Meere in der Geschichtsforschung“, in: *APuZ, Aus Politik und Zeitgeschichte*, 15.12.2017, verfügbar unter <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/261382/raum-ohne-ort/>; zuletzt abgerufen am 14.06.2022.
- Julius S. Scotts: *The Common Wind. Currents of Afro-American Communication in the Era of the Haitian Revolution*, mit einem Vorwort von Marcus Rediker, London: Verso Books 2020.
- Paul Slovic, Daniel Västfjäll, Arvid Erlandsson, Robin Gregory: „Iconic photographs and the ebb and flow of empathic response to humanitarian disasters“, in: *PNAS. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 114/ 4, 24.01.2017, <https://doi.org/10.1073/pnas.1613977114>, S. 640–644.

- Kevin Smets, Koen Leurs, Myria Georgiou, Saskia Witteborn, Radhika Gajjala (Hg.): *The SAGE Handbook of Media and Migration*, London / Thousand Oaks / New Delhi / Singapore: Sage 2020.
- Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München: Carl Hanser 2003.
- : „The Imagination of Disaster“, in: *Commentary*, 1965, S. 42–48, verfügbar unter <https://www.commentary.org/articles/susan-sontag/the-imagination-of-disaster/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Ole Sparenberg: „Das ‚Schaufenster Fischereihafen‘ in Bremerhaven und die deutsche Hochseefischerei“, in: Bernd Herrmann, Christine Dahlke (Hg.): *Schauplätze der Umweltgeschichte. Werkstattbericht*, Göttingen: Universitätsdrucke im Universitätsverlag 2008, S. 139–147.
- Gayatri Chakravorty Spivak: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten / Imperatives to Re-Imagine the Planet*, hg. von Willi Goetschel, Wien: Passagen ² 2013 [1999].
- Nicole Starosielskis: *The Undersea Network*, Durham: Duke UP 2015.
- Petra Stegmann, Peter C. Seel (Hg.): *Migrating Images. producing ... reading ... transporting ... translating*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2004.
- Philip E. Steinberg: *The Social Construction of the Ocean*, Cambridge: Cambridge UP 2001.
- Ravi Sundaram: *Pirate Modernity. Delhi's Media Urbanism*, London: Routledge 2009.
- Banu Surbramian: *Ghost Stories for Darwin. The Science of Variation and the Politics of Diversity*, Chicago: Illinois UP 2014.
- Natascha Süder Happelmann, Franciska Zólyom (Hg.): *Ankersentrum*, Berlin: Archive Books 2019.
- Michael Taussig: „Redeeming Indigo“, in: *Theory, Culture & Society*, 25/3 2008, <https://doi.org/10.1177/0263276408090655>, S. 1–15.
- Martina Tazzioli: „Crimes of Solidarity. Migration and Containment Through Rescue“, in: *Radical Philosophy*, 2/1 2018, S. 4–10.
- Zoran Terzić: *Idiocracy. Denken und Handeln im Zeitalter des Idioten*, Berlin: Diaphanes 2020.
- Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die soziale Konstruktion von Fremdheit*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2020.
- B. Traven: *Das Totenschiff*, Hamburg: Rowohlt ³⁹ 2006.
- Nicos Trimikliniotis, Dimitris Parsanoglou, Vassilis S. Tsianos: *Mobile Commons, Migrant Digitalities and the Right to the City*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2015, DOI: 10.1057/9781137406910.0001.
- Wolfgang Ullrich: „Kunst und Flüchtlinge: Ausbeutung statt Einfühlung“, in: *Perlentaucher. Das Kulturmagazin*, 20.06.2016, <https://www.perlentaucher.de/essay/wolfgang-ullrich-ueber-kunst-und-fluechtlinge.html>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.
- Cornelia Vismann: „Menschenrechte: Instanz des Sprechens – Instrument der Politik“, in: Christoph Menke, Francesca Raimondi (Hg.): *Die Revolution der Menschenrechte. Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, S. 161–185.
- Julia Voss: *Hinter weißen Wänden / Inside the White Cube*, Berlin: Merve 2015.
- Derek Walcott: „The Sea is History“, in: ders., Edward Baugh (Hg.): *Selected Poems*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2007.
- Frank B. Wilderson III: *Afropessimismus*, übersetzt von Jan Wilm, Berlin: Matthes & Seitz 2021.
- Kathryn Yusoff: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis: UPM 2019.
- , Jennifer Gabrys: „Climate change and the imagination“, in: *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 2/4 2011, S. 516–534.
- Kathrin Zeiske: „Mittelamerika: Die Karawane der Hoffungslosen“, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 1 2019, S. 29–32, <https://www.blaetter.de/archiv/jahrgaenge/2019/januar/mittelamerika-die-karawane-der-hoffungslosen>; zuletzt aufgerufen am 23.05.2022.

Quellen online

35. Kasseler Dokfest, Kurzfilmprogramm, „Wem gehört die Welt?“, .pdf verfügbar unter https://www.kasselerdokfest.de/assets/archive/35_dokfest_programm_181030.pdf, zuletzt aufgerufen am 22.05.2022.
- „Flucht und Migration als Thema der Zeitgenössischen Kunst“, *Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung und Kritik*, 01/2017, <https://ojs.ub.rub.de/index.php/GA2/issue/view/71>; zuletzt aufgerufen am 02.08.2021.
- Jens Adam, Valeria Hänsel: „After Humanitarian Reason? Formations of Violence, Modes of Rule and Cosmopolitical Struggles at the ‚European Margins‘“, in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 6/1 2021, <https://movements-journal.org/issues/09.open-call/pre01.adam,hansel--after-humanitarian-reason.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Adenauer Campus: „Planspiel Magnet Europa“, 2015, .pdf verfügbar unter <https://www.adenauercampus.de/documents/12411/1471531/KAS-Planspiel-MagnetEuropa02-Einf%C3%BChrung.pdf/2282b7b1-7884-5877-3eb7-6ca217a396a0?t=1593525109565>; zuletzt aufgerufen am 18.04.2022.
- ADKDW Köln: „Hotspots. Migration und Meer“, 16.11.2019, https://www.adkdw.org/de/article/1672_hotspots_migration_und_meer; zuletzt aufgerufen am 07.07.2022.
- Sophie Albers Ben Chamo: „Feiern bis die Schwimmweste kracht“, in: *Stern*, 16.02.2016, <https://www.stern.de/lifestyle/leute/cinema-for-peace—charlize-theron--ai-wei-wei-und-die-geschmacklosigkeit-6700302.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Céline Albert, Gloria M. Luque, Franck Courchamp: „The twenty most charismatic species“, in: *PLOS ONE*, 13/7 2018; <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199149>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Moritz Altenried, Manuela Bojadžijev, Leif Höfler, Sandro Mezzadra, Mira Wallis: „Arbeit, Migration und Logistik. Vermittlungsinfrastrukturen nach dem Sommer der Migration“, in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 4/2 2018; <http://movements-journal.org/issues/07.open-call/03.altenried,bojadzijev,hofler,mezzadra,wallis--arbeit-migration-und-logistik.html>; zuletzt abgerufen am 07.07.2022.
- Amel Alzakout und Khaled Abdelwahed): PURPLE SEA (DE 2019), Seite des Films auf der Webseite der Produktionsplattform Pong Berlin, <https://purplesea.pong-berlin.de/de>; englische Synopsis, <https://purplesea.pong-berlin.de/en/16/synopsis>; zuletzt aufgerufen am 11.07.2022.
- Mohamed Amjahid: „Sexism: A New Desire for Refugee Porn“, in: *Zeit Online*, 15.05.2018, <https://www.zeit.de/gesellschaft/2018-05/sexisms-refugeeporn-refugees-pornography-germany-analysis>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Charles Anderson: „New Zealand considers creating climate change refugee visas“, in: *The Guardian*, 31.10.2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/oct/31/new-zealand-considers-creating-climate-change-refugee-visas>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Antony T. Anghe: 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, Haus der Kulturen der Welt Berlin, Video verfügbar unter: <https://www.hkw.de/en/app/mediathek/video/55707>; zuletzt aufgerufen am 18.04.2022.
- ARD-Chronik, [http://web.ard.de/ard-chronik/index/999?year=1990&rubric\[\]=4](http://web.ard.de/ard-chronik/index/999?year=1990&rubric[]=4); zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.
- ARD-Nachtmagazin vom 28.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=5CgiHoQVDPQ&t=3s>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- ARTE360, „ARTE360: la réalité. Mais en mieux“, Trailer auf YouTube, 07.12.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=MM8xdkvNQ3I>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.: „Living Archive – Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart“, <https://www.arsenal-berlin.de/archiv-distribution/archivprojekte/living-archive-archivarbeit-als-kuenstlerische-und-kuratorische-praxis-der-gegenwart-2011-2013/>; zuletzt aufgerufen am 02.05.2022.

- ArtReview: „Liste der Power 100“, <https://artreview.com/artist/ai-weiwei/?year=2020>; „Introducing the Power 100: the Most Influential People in the Artworld in 2020“, in: *ArtReview*, 02.12.2020, <https://artreview.com/introducing-the-power-100-the-most-influential-people-in-the-artworld-in-2020/>; zuletzt aufgerufen am 29.07.2021.
- Artsy Editors: „We Broke Down ArtReview’s Power 100 by Race, Gender, Profession, and Place of Birth“, in: *Artsy*, 03.11.2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-broke-artreviews-power-100-race-gender-profession-place-birth>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- 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.
- Simone Dede Ayivi: KRIEG DER HÖRNCHEN, <https://www.simonededeayivi.com/krieg-der-hoernchen/>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Simone Bader: „Lässt sich Krieg kuratieren?“, in: *Migrazine*, 1/2020, <https://migrazine.at/artikel/lasst-sich-krieg-kuratieren>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.
- Silvia Bahl: „Human Flow“, für die Filmkunstkinos Düsseldorf, <https://filmkunstkinos.de/filme/human-flow-2017/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Sybille Bauriedl: *Klimadebatte*, Blog, <https://klimadebatte.wordpress.com/>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- BBC: „Blue Planet“, <https://www.bbc.com/shows/blue-planet>; zuletzt aufgerufen am 18.06.2022.
- Melanie Berger, Christine Wahl und Richard Elsner: „Mit Tigern gegen die Flüchtlingspolitik. Wir wollen den Menschen den Appetit verderben“, in: *Der Tagesspiegel*, 17.06.2016, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/mit-tigern-gegen-die-fluechtlingspolitik-wir-wollen-den-menschen-den-appetit-verderben/13742242.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Mareike Bernien: „Chromapolitics. On the Material, Historical and Political Dimensions of Color in Film“, PhD Akademie der Bildenden Künste, Wien 2015, .pdf verfügbar unter https://repository.akbild.ac.at/en/sammlungen_dissertationen/query/20761; zuletzt aufgerufen am 19.06.2022.
- Katrin Blawat: „Krieg der Hörnchen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.11.2013, <https://www.sueddeutsche.de/wissen/artenvielfalt-krieg-der-hoernchen-1.1828170>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Holger Bleich: „Unwissenheit schützt nicht. Massenabmahner nehmen Flüchtlinge ins Visier“, in: c’t 6/2016, online verfügbar auf Deutsch, Englisch und Arabisch unter https://www.heise.de/select/ct/2016/6/softlinks/yxb6?wt_mc=pred.red.ct.cto62016.060.softlink.softlink; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Friedrich von Borries: „Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe“, Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 28.05.–12.09.2010, <https://www.friedrichvonborries.de/de/projekte/ausstellung-klimakapseln>; zuletzt aufgerufen am 04.05.2022.
- Angela M. Brown: „Color Dictionaries and Corpora“, in: *Encyclopedia of Color Science and Technology*, 2015, DOI 10.1007/978-3-642-27851-8_54-1, S. 1–9, .pdf verfügbar unter http://imbs.uci.edu/~kjamison/ECST/Brown_ColorDictionariesAndCorpora.pdf; zuletzt aufgerufen am 22.06.2022.
- Sabeth Buchmann, Clemens Krümmel, Susanne Leeb: „132 Flick Watch Drei Statements zur Schliessung der ‚Flick-Collection‘“, in: *Texte zur Kunst*, 57 März 2005, <https://www.textezurkunst.de/de/57/flick-watch/>; zuletzt aufgerufen am 11.07.2022.
- Christoph Büchel /MAGA: Webseite der Landart Exhibition „Prototypes“, <https://www.borderwallprototypes.org/>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Candice Breitz: LOVE STORY (2016), <https://www.candicebreitz.net/>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.
- Audrey Chan: „Artists at Work: Patrick Berniere and Olive Martin“, in: *Afterall*, 03.11.2009, <http://www.afterall.org/online/bernier-martin.essay#Vy3T76YWGd7>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Cinéma Copains: FICTIONS AND FUTURES #1, <http://www.cinemacopains.org/project/index.php?pid=4>; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.
- : *Futures*, Eintrag im Glossar, Materialien zur Arbeit FICTIONS AND FUTURES, <http://www.cinemacopains.org/project/Material.php?pid=4&sid=1&id=39>; zuletzt aufgerufen am 29.04.2022.

- Giorgos Christides, Steffen Lüdke, Maximilian Popp: „Europas Grenzen sind ein rechtsfreier Raum“, in: *Spiegel Online*, 17.07.2021, <https://www.spiegel.de/ausland/skandal-um-eu-grenzschutzbehoerde-frontex-europas-grenzen-sind-ein-rechtsfreier-raum-a-2d9fdf01-ff88-4f98-90dc-4545573e8117>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Cenk Cigdem: „Fotografen Nilüfer Demir: ‚Ich wollte den verstummten Schrei des Jungen hörbar machen‘“, in: *RP Online*, 03.09.2015, https://rp-online.de/politik/ausland/toter-junge-von-bodrum-jetzt-spricht-fotografen-niluefer-demir_aid-17588775; zuletzt aufgerufen am 29.07.2021.
- Center for Immigration Studies: „Migrant Caravans“: <https://cis.org>; zuletzt aufgerufen am 23.05.2022.
- Climate Visuals, <https://climatevisuals.org/>; zuletzt aufgerufen am 22.05.2022.
- Volker Corsten: „Santiago Sierra in Hamburg. Über Kunst lässt sich heftig streiten“, in: *FAZ*, 07.10.2013, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/santiago-sierra-in-hamburg-ueber-kunst-laesst-sich-heftig-streiten-12606251.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Aime Grant Cumberbatch: „Blue Planet II is so popular in China that it ‚caused the internet to temporarily slow down‘“, in: *Evening Standard*, 13.11.2017, <https://www.standard.co.uk/culture/tvfilm/blue-planet-ii-is-so-popular-in-china-it-caused-the-internet-to-temporarily-slow-down-a3689806.html>; zuletzt aufgerufen am 11.07.2022.
- H.D., W.B.: „Anmerkungen zu Stephen Smith, Nach Europa! Das junge Afrika auf dem Weg zum alten Kontinent“, Eintrag auf FFM-Online, Januar 2019, Forschungsgesellschaft Flucht & Migration e.V., <https://ffm-online.org/anmerkungen-zu-stephen-smith-nach-europa-das-junge-afrika-auf-dem-weg-zum-alten-kontinent/>; zuletzt aufgerufen am 24.05.2022.
- Iris Därmann im Gespräch mit René Aguigah: „Rassismus bei Hannah Arendt. Blind für den Widerstand der Kolonisierten“, Beitrag zu *Sein und Streit, Deutschlandfunk Kultur*, 22.11.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/rassismus-bei-hannah-arendt-blind-fuer-den-widerstand-der.2162.de.html?dram:article_id=487933; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- DFF (Deutsches Filminstitut Filmmuseum): „Im Tiefenrausch. Film unter Wasser“, Frankfurt a. M., 01.07.2022–08.01.2023, <https://www.dff.film/ausstellung/im-tiefenrausch-film-unter-wasser/>; zuletzt abgerufen am 03.07.2022.
- Deutsche Presse-Agentur (dpa): „Human Rights Watch: Foto von ertrunkenem Jungen nicht anstößig“, in: *RP Online*, 03.09.2015, https://rp-online.de/politik/eu/toter-fluechtlingsjunge-am-strand-foto-laut-human-rights-watch-nicht-anstoessig_aid-17550337; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- : „Promis in Rettungsdecken ernten Kritik“, *RP Online*, 16.02.2016, https://rp-online.de/kultur/film/berlinale/berlinale-promis-in-rettungsdecken-ernten-scharfe-kritik_aid-19012877; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- dpa-infocom: „Konflikte – Berlin. Kretschmer gegen Aufnahme von Migranten aus Belarues“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.11.2021, <https://www.sueddeutsche.de/politik/konflikte-berlin-kretschmer-gegen-aufnahme-von-migranten-aus-belarus-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-211114-99-991100>; zuletzt aufgerufen am 23.04.2022.
- Julia Diekämper: „The Mutant Project“ von Eben Kirksey. Krimi um die Crispr-Cas9-Babys“, in: *Zeitfragen, Deutschlandfunk Kultur*, 19.11.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/the-mutant-project-von-eben-kirksey-krimi-um-die-crispr.976.de.html?dram:article_id=487788; zuletzt aufgerufen am 10.06.2022.
- Anthony Downey: „Vital Materialism. Filming the Anthropocene. John Akomfrah in Conversation with Anthony Downey“, in: *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, Transkription eines Gesprächs in der Barbican Centre's Curve Gallery am 12.12.2017, <http://thirdtext.org/akomfrah-downey>; zuletzt abgerufen am 14.06.2022.
- Lars Eckstein: „Postcolonial Piracy“, Universität Potsdam 2017, online publiziert im *Institutional Repository of the University of Potsdam*, <https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/10330/file/eckstein16.pdf>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Barbara Eisenmann: „Spielball Erde. Vor, während oder nach der Apokalypse. Wo stehen wir heute?“, Das Feature, eine Produktion von SWR/Deutschlandfunk, 25.12.2020,

- <https://www.hoerspielundfeature.de/klimadebatte-vor-waehrend-oder-nach-der-apokalypse-wo-100.html>; zuletzt aufgerufen am 04.05.2022.
- Ólafur Eliasson: GREEN LIGHT A WORKSHOP, <https://olafureliasson.net/greenlight/>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.
- Kodwo Eshun von der Otolith Group im Interview mit *Bad at Sports*, Episode 335, 15.02.2012, <https://badatsports.com/2012/episode-335-kodwo-eshun/>, zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Europäischer Gerichtshof für Menschenrechte (EGMR): „N.D. und N.T. v. Spain“: [https://hudoc.echr.coe.int/eng#{%22itemid%22:\[%22001-201353%22\]}](https://hudoc.echr.coe.int/eng#{%22itemid%22:[%22001-201353%22]}); zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- European Border and Costal Guard Day (EBCGDay), <https://ebcgday.eu/ed4bg-photo-competition-starts-off-again/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Rachel Frazin: „Italian minister slams migrant ‚piracy‘ after hijacked ship heads for Europe“, in: *The Hill*, Blogbeitrag, 27.03.2019, <https://thehill.com/blogs/blog-briefing-room/news/436169-italy-reports-first-act-of-piracy-on-the-high-seas-by-migrants>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Forensic Architecture: „Forensic Oceanography“, <https://forensic-architecture.org/subdomain/forensic-oceanography>; zuletzt aufgerufen am 04.07.2022.
- : „Shipwreck at the Threshold of Europe“, <https://forensic-architecture.org/investigation/shipwreck-at-the-threshold-of-europe>; zuletzt aufgerufen am 07.07.2022.
- Claudia Fromme: „Dem Adel verpflichtet“, Interview mit Rolf Seelmann-Eggebert, *Süddeutsche Zeitung*, 30.09.2019, <https://www.sueddeutsche.de/leben/seelmann-eggebert-adel-interview-1.4570693>; zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.
- Katy Furby: „Thousands of scientists object to Trump’s border wall“, in: *The Washington Post*, 24.07.2018, https://www.washingtonpost.com/news/speaking-of-science/wp/2018/07/24/thousands-of-scientists-object-to-trumps-border-wall/?utm_term=.46fe7babo73; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Jennifer Gabrys: „Art, Sciences and Climate“, Eintrag auf ihrer Webseite, <https://www.jennifergabrys.net/2012/04/arts-sciences-climate-change-2/>; zuletzt aufgerufen am 05.05.2022.
- Sarah Gibbens: „Heart-Wrenching Video Shows Starving Polar Bear on Iceless Land“, in: *National Geographic*, 08.12.2017, <https://www.nationalgeographic.com/science/article/polar-bear-starving-arctic-sea-ice-melt-climate-change-spd>; zuletzt abgerufen am 22.06.2022.
- Joël Glasman: „Gefährliches Hirngespinnst“, in: *Spiegel online*, 22.10.2018, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/nach-europa-von-stephen-smith-gefaehrliches-hirngespinnst-a-1234057.html>; zuletzt aufgerufen am 24.05.2022.
- Gesa Gottschalk: „Naturschutz ist der neue Kolonialismus“, Interview mit dem Ökologen und Aktivisten Mordecai Ogada, in: *GEO*, 8.2020, <https://www.geo.de/natur/oekologie/23131-rtkl-umweltschutz-afrika-naturschutz-ist-der-neue-kolonialismus>; zuletzt aufgerufen am 04.06.2022.
- Jule Govrin: „Das Affektive ist politisch. Eine schemenhafte Skizze des Zusammenhangs zwischen Affektivität und Politik“, in: *Praefaktisch. Ein Philosophieblog*, 08.04.2021, <https://www.praefaktisch.de/emotionen/das-affektive-ist-politisch-eine-schemenhafte-skizze-des-zusammenhangs-zwischen-affektivitaet-und-politik/>; zuletzt aufgerufen am 07.07.2022.
- Tabea Grzeszyk: „Die syrische Band Khebez Dawle. Von Beirut nach Berlin – Tagebuch einer Flucht“, fünfteiliger Podcast für das Programm *Kompressor* von *Deutschlandfunk Kultur*; erste Folge vom 04.01.2016: https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-syrische-band-khebez-dawle-teil-1-5-von-beirut-nach-2156.de.html?dram:article_id=341466; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Gulf Labor Artist Coalition (GLC): <https://gulflabour.org/>; zuletzt aufgerufen am 30.07.2021.
- Tobias Haberkorn: „Die Sintflut kommt“, in: *Die Zeit*, 04.11.2018, <https://www.zeit.de/kultur/2018-10/klimawandel-schuld-anerkennung-klimakrieg-weltklimakonferenz>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Donna Haraway: „Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene“, in: *e-flux Journal*, 75. Sept. 2016, <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>; zuletzt aufgerufen am 18.06.2022.

- Helmholtz-Allianz: „ROBEX (Robotische Exploration unter Extrembedingungen)“, 2012–2017, <https://www.robex-allianz.de/>; zuletzt abgerufen am 18.06.2022.
- Stefan Helmreich in Zusammenarbeit mit Sonia Levy, *Coral and Algae, Blue and Unblue*, Kommentar zu Sonia Levys FOR THE LOVE OF CORALS, 27.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=ntti-BQHBx4&t=576s>; zuletzt abgerufen am 22.06.2022.
- Malte Herwig: „Wir haben sie kommen sehen“, in: *FAZ*, 11.10.2005; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/fluechtlingsstrom-wir-haben-sie-kommen-sehen-1278871.html>; zuletzt aufgerufen am 17.04.2022.
- Gunnar Herrmann: „Norwegische Ministerin springt ins Meer, um Flüchtlinge zu verstehen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.04.2016, <https://www.sueddeutsche.de/politik/norwegen-norwegische-ministerin-springt-ins-meer-um-fluechtlinge-zu-verstehen-1.2962337>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Sabine Hess: „Die humanitäre Grenze: Zur Funktionslogik humanitaristischer Praktiken zwischen Stabilisierung und Subversion/Transgression“, Vortrag gehalten auf der Fachtagung „Dimensionen des Politischen“, Graz 25.–28. Mai 2016, als .pdf zum download verfügbar unter: https://transmigration-2.org/wp-content/uploads/2016/09/Vortrag_Die-humanit%C3%A4re-Grenze.pdf; alle zuletzt aufgerufen am 28.07.2021.
- Moshtari Hilal, Sinthujan Varatharajah: Instagram Live-Gespräch zu „mit Nazihintergrund“, 2021, <https://www.instagram.com/tv/CLU2dZiqvMG/?igshid=13lw2jn283o89>; zuletzt aufgerufen am 07.07.2022.
- HKW-Projekt „Die Jetztzeit der Monster. What Comes After Nations?“, kuratiert von Rana Dasgupta, Nanna Heidenreich und Katrin Klingan: https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2017/die_jetztzeit_der_monster/die_jetztzeit_der_monster_start.php; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Ana Hoffner ex-Prvulovic*: PRIVATE VIEWS (2018–2021), <https://www.anahoffner.com/private-view>, zuletzt abgerufen am 14.06.2022.
- India Today Web Desk: „Artist Ai Weiwei poses as Aylan Kurdi for India Today magazine“, in: *India Today*, 01.02.2016, <https://www.indiatoday.in/india/story/artist-ai-weiwei-poses-as-aylan-kurdi-for-india-today-magazine-306593-2016-02-01>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Island Directory: „Important Islands at Risk“, <http://islands.unep.ch/Tiatriisk.htm>; zuletzt abgerufen am 18.06.2022.
- Kanak Attak, „Der KANAK-AHA-EFFEKT und die Überwindung der antirassistischen Arbeitsteilung“, verfügbar unter: <https://www.kanak-attak.de/ka/text/ako7o6o1.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Kanak Attak (Manuela Bojadžijev, Serhat Karakayali, Vassilis Tsianos) im Gespräch mit SUBTROPEN (Thomas Atzer und Jost Müller), „Selbstermächtigung unter Bedingungen eines rassistisch stratifizierten Elends“, 2001, verfügbar unter: <https://www.kanak-attak.de/ka/text/subtropen1101.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Laris Karklis, Ann Gerhart, Joe Fox, Armand Emamdjomeh, Kevin Schaul: „Borderline. Navigating the invisible boundary and physical barriers that define the U.S.-Mexico border“, in: *The Washington Post*, 17.10.2018, https://www.washingtonpost.com/graphics/2018/national/us-mexico-border-flyover/?noredirect=on&utm_term=.36630578b36a; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Bernd Kasperek: „Was war Mare Nostrum? Dokumentation einer Debatte um die italienische Marineoperation“, in: *movements*, 1/1 2015, <https://movements-journal.org/issues/01.grenzregime/11.kasperek--mare-nostrum-debatte.html>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Bernd Kasperek, Marc Speer: „Of Hope. Ungarn und der lange Sommer der Migration“, Beitrag auf der Seite von bordermonitoring.eu, 07.09.2015, <https://bordermonitoring.eu/ungarn/2015/09/of-hope/>; zuletzt aufgerufen am 11.07.2022.
- Bernhard Kegel: *Die Ameise als Tramp. Von biologischen Invasionen*, Köln: DuMont 2013, aktualisierte und erweiterte Neuauflage [1999]. e-pub.
- Kein Mensch ist illegal: „DeportationClass - gegen das Geschäft mit Abschiebungen‘ Ausstellung des bundesweiten Netzwerks“, 2000, <https://www.tmcrow.org/borderzero/depde/index.htm>; zuletzt aufgerufen am 13.07.2022.
- Regina Kerner: „Schiffbruch unter aller Augen“, in: *Frankfurter Rundschau*, 09.05.2019, <https://www.fr.de/kultur/wrack-mahnmal-12267587.html>; zuletzt aufgerufen am 04.06.2022.

- Kathrin Kirstein im Interview mit Manuela Bojadžijev: „Versklavte Plantagenarbeiter und europäische Fabrikarbeiter gehören zeitgeschichtlich zusammen“, Nachricht vom 30.11.2021 auf der Webseite der Humboldt-Universität zu Berlin, <https://www.hu-berlin.de/de/pr/nachrichten/oktober-2021/nr-211029>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Jan-Christoph Kitzler: „Humanitäre Korridore nach Italien. Flugzeuge statt Flüchtlingsboote“, Beitrag in Informationen am Morgen, *Deutschlandfunk*, 07.02.2018, https://www.deutschlandfunk.de/humanitaere-korridore-nach-italien-flugzeuge-statt.1773.de.html?dram:article_id=410166; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Siegmund Kopitzki: „Die ‚Barca Nostra‘ auf der Biennale – ist das Kunst?“, in: *Südkurier*, 30.05.2019, <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/Die-Barca-Nostra-auf-der-Biennale-ist-das-Kunst;art10399,10166764>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Lill-Ann Körber: Video *Nordic Postcolonialism*, Eintrag vom 03.08.2020, <https://nordics.info/show/artikel/film-nordic-postcolonialism>; zuletzt aufgerufen am 24.05.2022.
- : „Uncovering the Legacies of Nordic Colonialism“, Podcast, <https://nordics.info/show/artikel/uncovering-the-legacies-of-nordic-colonialism-with-lill-ann-koerber-1>; zuletzt aufgerufen am 24.05.2022.
- Sabo Kpade: „In ‚Purple‘, John Akomfrah Confronts Climate Change Head On“, in: *okayafrika*, ohne Datum, <https://www.okayafrika.com/purple-john-akomfrah-climate-change/>; zuletzt aufgerufen am 03.07.2022.
- Merle Kröger mit Amel El Zakout: „Das Purpurmeer“, in: *Culturemag. Literatur, Musik & Positionen*, 15.02.2018 [2017], <http://culturmag.de/crimemag/primaertext-merle-kroeger-das-purpurmeer/107235>; zuletzt aufgerufen am 07.07.2022.
- Ulli Kulke: „Erst dieser Kasten ermöglicht die Globalisierung“, in: *Die Welt*, 09.12.2020, <https://www.welt.de/geschichte/article144880417/Erst-dieser-Kasten-ermoeglichte-die-Globalisierung.html>; zuletzt aufgerufen am 17.04.2022.
- Brigitta Kuster: „Die verkörperte Identität. Kunst und Codes in den Konfliktzonen von Migration, Grenzen und postkolonialen Strategien“, im Gespräch mit Martin Wassermair, DorfTV, 28.04.2022, Kunstuniversität Linz, <https://dorftv.at/video/40155>; zuletzt aufgerufen am 22.05.2022.
- LabourNet Germany: „Lampedusa in Hamburg“, Dossier vom 23.12.2021, <https://www.labournet.de/interventionen/asy/antirassistische-ini/lampedusa-in-hamburg/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Kalev Leetaru: „Virtual Reality For Empathy Versus Entertainment“, in: *Forbes*, 14.10.2017, <https://www.forbes.com/sites/kalevleetaru/2017/10/14/virtual-reality-for-empathy-versus-entertainment/?sh=555d43c16ef2>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Sonia Levy; FOR THE LOVE OF CORALS, <https://www.sonialevy.net/ftloc.html>; zuletzt abgerufen am 14.06.2022.
- : „For the Love of Corals. An Ecology of Perhaps (2018–2020)“, Seite der ZKM Ausstellung Critical Zones (engl.), <https://critical-zones.zkm.de/#1/detail:for-the-love-of-corals>; zuletzt aufgerufen am 08.07.2022.
- Niklas Liebetrau: „Massenabmahnungen treffen auch Geflüchtete“, Beitrag auf iRIGHTS info, 05.03.2016, <https://irights.info/artikel/abmahnungen-stoererhaltung-fluechtlinge/27042>; zuletzt aufgerufen am 27.07.2021.
- 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, Haus der Kulturen der Welt Berlin, Video verfügbar unter: <https://www.hkw.de/en/app/mediathek/video/55787>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Catrin Lorch: „Biennale in Venedig. Ein Totenschiff, das zum Voyeurismus zwingt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.05.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/biennale-venedig-kunstbiennale-1.4440904>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Sean McAllister: A SYRIAN LOVE STORY, <http://asyrianlovestory.com/>; zuletzt aufgerufen am 28.07.2021.
- Angela Melitopoulos: „Möglichkeitsraum“, Arsenal Berlin – Institut für Film und Videokunst e.V., 2011 – 2013, <https://www.arsenal-berlin.de/archiv-distribution/archivprojekte/living-archive-arbeit-als-kuenstlerische-und-kuratorische-praxis-der-gegenwart-2011-2013/moeglichkeitsraum/>; zuletzt aufgerufen am 02.05.2022.

- Steven Mentz: „Toward a Blue Cultural Studies: The Sea, Maritime Culture, and Early Modern English Literature“, in: *Literature Compass*, 6/5 2009, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2009.00655.x>, S. 997–1013.
- Ulrich Meurer: „Goldgrund / Tiefenraum. Politische Perzeption in Richard Mosse‘ ‚Incoming‘“, in: Monika Albrecht (Hg.): *Europas südliche Ränder: Interdisziplinäre Perspektiven auf Asymmetrien, Hierarchien und Postkolonialismus-Verlierer*, Bielefeld: transcript 2020, <https://doi.org/10.14361/9783839449677-008>, S. 199–222.
- Nicholas Mirzoeff: „Don't look away from Aylan Kurdi's Image“, in: *The Conversation*, 08.10.2015, <http://theconversation.com/dont-look-away-from-aylan-kurdis-image-47069>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Multiplicity: Ankündigungstext für eine öffentliche Präsentation des Kollektivs (Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Giovanni La Varra, John Palmesino, Palo Vari, Maki Gherzi, Giovanni Maria Bellu und Francesca Recchia) am 13.09.2002 im Rahmen der Documenta 11, <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0209/msg00054.html>; zuletzt aufgerufen am 04.07.2022.
- : SOLID SEA 01: THE GHOST SHIP, Ausstellung in Lima space in Milan 2003, <https://www.domusweb.it/en/art/2003/10/24/the-solid-sea-installation-in-milan.html>; zuletzt aufgerufen am 04.07.2022.
- : SOLID SEA bzw. ID: A JOURNEY THROUGH A SOLID SEA, Documenta 11 2002, <https://documenta11.de/data/english/artists/multiplicity/index.html>; zuletzt aufgerufen am 04.07.2022.
- : SOLID SEA, Internationales Filmfestival in Rotterdam, IFFR, 2003, <https://iffir.com/en/iffir/2003/films/solid-sea>; zuletzt aufgerufen am 04.07.2022.
- Silke Mühlherr, Interview mit Sebastian Kurz, in: *Die Welt*, 13.01.2016, <https://www.welt.de/politik/ausland/article150933461/Es-wird-nicht-ohne-haessliche-Bilder-gehen.html>; zuletzt aufgerufen am 17.04.2022.
- Nikolaj Nielsen: „Frontex spent €94,000 on a dinner in Warsaw“, in: *euobserver*, 18.01.2021, <https://euobserver.com/institutional/150625>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Noborder Network: Crossing Borders! Movements and Struggles of Migration, Newsletter Nr. 9, Jan–Feb 2011, http://www.noborder.org/crossing_borders/; zuletzt aufgerufen am 17.05.2022.
- Greg Norman: „In the UK, a squirrel's color matters“, in: *DW*, 07.11.2017, <https://www.dw.com/en/in-the-uk-a-squirrels-color-matters/a-41268905>; zuletzt aufgerufen am 10.07.2022.
- Midia Nuri: „Wetten auf das Wetter“, in: *FAZ*, 29.05.2002, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/derivate-wetten-auf-das-wetter-159334.html>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- o.A.: „Heil Dich doch selbst! Die ‚Flick Collection‘ wird geschlossen“, .pdf zur Veranstaltung am 16.12.2004 im Theater Hebbel am Ufer in Berlin auf der Webseite des Autors Raul Zelik, <https://www.raulzelik.net/images/rztextarchiv/feuilleton/HEIL-DICH-DOCH-SELBST.pdf>; zuletzt aufgerufen am 11.07.2022.
- o.A.: „Nadja und Doktor Hollihore: ‚Underdog Separationsskulptur‘“, Programmeintrag auf der Webseite von Kampnagel, 2013, <https://www.kampnagel.de/de/programm/archiv/?rubrik=archiv&detail=1554>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- o.A.: „Norway integration minister's Mediterranean stunt backfires“, in: *The Local*, 21.04.2016, <https://www.thelocal.no/20160421/norway-integration-ministers-mediterranean-stunt-leaves-her-all-wet/>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- o.A.: „Olafur Eliasson and climate change“, in: *Lighbinking*, 24.04.2020, <https://www.iguzzini.com/de/lighbinking/olafur-eliasson-und-der-klimawandel/>; zuletzt aufgerufen am 17.05.2022.
- o.A.: „Open letter to EC from the scientific community concerning the construction of a wall along the Polish- Belarusian border“, Googledocs-Dokument: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSe5XP_G5ZyDl4-dTAwVJlAcrh_IwF2TK5azHHjIolIH46dsg/viewform; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- o.A.: „Trump will eine ‚Mauer aus Menschen‘ bauen“, in: *Die Welt*, 01.11.2018, <https://www.welt.de/politik/ausland/article183083424/US-Grenze-zu-Mexiko-Trump-will-eine-Mauer-aus-Menschen-bauen.html>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- o.A.: „Weltklimarat rechnet mit immenser Migration“, in: *Die Welt*, 29.08.2019, <https://www.welt.de/politik/ausland/article199369966/Weltklimarat-280-Millionen-Fluechtlinge-wegen-steigender-Meeresspiegel.html>; zuletzt aufgerufen am 17.04.2022.

- Ocean Memory Project (2019–2022), <https://oceanmemoryproject.com/about/>; zuletzt aufgerufen am 17.06.2022.
- Kevin O’Sullivan: „Red squirrels’ battle for survival hindered by non-native conifers“, in: *The Irish Times*, 12.01.2022, <https://www.irishtimes.com/news/environment/red-squirrels-battle-for-survival-hindered-by-non-native-conifers-1.4774120>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Dimitris Papadopoulos, Vassilis Tsianos: „Die Autonomie der Migration. Die Tiere der undokumentierten Mobilität“, in: *translate*, 15.09.2008, aus dem Englischen übersetzt von Birgit Mennel und Stefan Nowotny, <http://translate.eipep.net/strands/02/papadopoulos-tsianos-strands01ene1da.html?lid=papadopoulos-tsianos-strands01de>, zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- 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, <http://movements-journal.org/issues/03.rassismus/05.pieper--assemblagen.von.rassismus.und.ableism.html>; zuletzt aufgerufen am 24.05.2022.
- Christopher Pinney: „Opium, Indigo, Photography“, 02.06.2012, Vortrag im Rahmen des Documentary Forum 2, Haus der Kulturen Berlin, verfügbar unter <https://www.hkw.de/de/app/mediathek/video/25588>; zuletzt aufgerufen am 18.06.2022.
- Stefan Plöschinger: „Foto eines Flüchtlingskinds. Was uns der tote Junge von Bodrum lehrt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 03.09.2015, <https://www.sueddeutsche.de/medien/foto-eines-fluechtlingskinds-was-uns-der-tote-junge-von-bodrum-lehrt-1.2632557>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Janine Prantl: „70 Jahre UNHCR und GFK“, in: *FluchtforschungsBlog*, 20.07.2021, <https://blog.fluchtforschung.net/the-unhcr-in-2021-refugee-resettlement-as-a-challenge-of-underfunding-power-imbalance-and-impartiality/>, zuletzt aufgerufen am 28.07.2021.
- Sonali Prasad: „Japan baut sich eine Insel“, in: *correctiv.org*, 28.07.2017, <https://correctiv.org/aktuelles/steigende-meere/2017/07/28/japan-baut-sich-eine-insel/>; zuletzt aufgerufen am 18.06.2022.
- Thomas Pringle: „Scenario and Security in Climate Change Documentaries“, Vortrag am Institute on the Formation of Knowledge, University of Chicago, 18.02.2021, verfügbar auf YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=NDd2qykjIqo>; zuletzt aufgerufen am 05.05.2022.
- PRO ASYL: „Man sagte uns, das Meer sei voller Toter – Bootskatastrophe vor Lesbos“, 03.11.2015, <https://www.proasyl.de/news/man-sagte-uns-das-meer-sei-voller-toter-bootskatastrophe-vor-lesbos/>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Laure Prouvost: „Watch: Laure Prouvost at the 58th Venice Biennale“, in *frieze*, 04.06.2019, <https://www.frieze.com/video/watch-laure-prouvost-58th-venice-biennale>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.
- Béla Rásky: „Flüchtlinge haben auch Pflichten.“ Österreich und die Ungarnflüchtlinge 1956“, Vortrag im Rahmen einer Konferenz der Außenstelle Budapest des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts am 12. Oktober 1998 „Österreich – Ungarn? Und gegen wen?“, .pdf verfügbar unter www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/BRasky1.pdf; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Franz Rebele: „Thesen zur ‚Invasionsbiologie‘ und ihrem Einfluss auf den Naturschutz“, März 2017; veröffentlicht auf Researchgate, DOI:10.13140/RG.2.2.13651.37929, https://www.researchgate.net/publication/314285543_Thesen_zur_Invasionsbiologie_und_ihrem_Einfluss_auf_den_Naturschutz; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Martin Reischke: „Anführer wider Willen. Bartolo Fuentes aus Honduras“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, Studio 9, 14.11.2018, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bartolo-fuentes-aus-honduras-anfuehrer-wider-willen-100.html>; zuletzt aufgerufen am 22.05.2022.
- Kimberley Richards: „People did not see ‘full story’ behind iconic starving polar bear image, photographer says“, in: *The Independent*, 06.08.2018, <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/polar-bear-photo-starving-climate-change-nat-geo-cristina-g-mittermeier-a8479946.html>; zuletzt abgerufen am 22.06.2022.
- Manfred Riepe: „Die Ethno-Packung“, in: *taz*, 06.05.1992, <https://taz.de/Die-Ethno-Packung/!1671411/>; zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.

- Natascha Sadr Haghighian: *passing one loop into another*. Hannah-Höch-Förderpreis 2020, Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.), 12.06.-31.07.2020, <https://www.nbk.org/ausstellungen/nataschasadrhaghighian.html>; zuletzt aufgerufen am 13.06.2022.
- Anja Salomonowitz: KURZ DAVOR IST ES PASSIERT (AT 2006), <https://www.anjasalomonowitz.com/jart/prj3/salomonowitz/main.jart?rel=de&content-id=1551812739627&reserve-mode=active>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.
- Rasha Salti: „Sichtweisen: Hinter syrischen Kameras“, im Gespräch mit Khaled Abdelwahed, in: *Magazin Forum & Forum Expanded*, Berlinale 2016, <https://www.arsenal-berlin.de/forum-forum-expanded/archiv/programmarchiv/2016/magazin/artikel/gesprach-mit-khaled-abdelwahed/>; zuletzt aufgerufen am 03.07.2022.
- Thomas Sankara: „A United Front Against Debt“, Rede gehalten bei der African Unity Organisations Conference am 29. Juli 1987, Transkript mit einer Einführung von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, in: *Magazin South. As a State of Mind*, documenta 14 (2017), https://www.documenta14.de/en/south/37_a_united_front_against_the_debt; zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.
- Santiago Sierra: 8 PEOPLE PAID TO REMAIN IN CARD BOXES, https://www.santiago-sierra.com/994_1024.php; zuletzt aufgerufen am 01.08.2021
- 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, <http://hearings.contour8.be/2016/11/30/i-will-burn-myself-again-and-again-notes-on-the-self-immolations-in-tibet/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Max Scharnigg: „Wir spielen Flüchtling“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16.02.2016, <https://www.sueddeutsche.de/panorama/cinema-for-peace-wir-spielen-fluechtling-1.2866005>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Stefan Schlegel: „Linien ziehen? Über die unmögliche Unterscheidung zwischen Flüchtlingen und Migrierenden“, in: *Geschichte der Gegenwart*, 28.04.2021, <https://geschichtedergegenwart.ch/linien-ziehen-ueber-die-unmoegliche-unterscheidung-zwischen-fluechtlingen-und-migrierenden/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Simone Schlindwein: „Das koloniale Erbe der Nationalparks“, in: *taz*, 24.3.2020, <https://taz.de/Militarisierte-Naturschutz-in-Afrika/!5671721/>; zuletzt aufgerufen am 04.06.2022.
- Matthias Schmidt: „Zwischen Moral und Skandal. Humanitarismus und Menschenrechte in der Migrations- und Grenzpolitik Marokkos“, in: *Movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies*, 1/1 2015, <https://movements-journal.org/issues/01.grenzregime/16.schmidt--moral-skandal-marokko-humanitarismus-menschenrechte.html>; zuletzt aufgerufen am 11.07.2022.
- Jakob Schönhagen: „Ambivalentes Recht. Zur Geschichte der Genfer Flüchtlingskonvention“, in: *Geschichte der Gegenwart*, 11.07.2021, <https://geschichtedergegenwart.ch/ambivalentes-recht-zur-geschichte-der-genfer-fluechtlingskonvention/>; zuletzt aufgerufen am 28.07.2021.
- Anne Schult: „Wellen, Ströme, Fluten. Zur politischen Geschichte aquatischer Metaphern“, in: *Geschichte der Gegenwart*, 11.04.2021, <https://geschichtedergegenwart.ch/wellen-stroeme-fluten-zur-politischen-geschichte-aquatischer-metaphern/>; zuletzt aufgerufen am 27.07.2021.
- Markus C. Schulte von Drach: „Die vergängliche Macht der furchtbaren Bilder“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.01.2017, <http://www.sueddeutsche.de/politik/aylan-kurdi-die-vergaengliche-macht-der-furchtbaren-bilder-1.3331828>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- 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; [http://movements-journal.org/issues/03.rassismus/06.schultz--die.zukuenftige.nation.html](http://movements-journal.org/issues/03.rassismus/06.schultz--die-zukuenftige.nation.html); zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Felix Schürmann: „Ein Schädel in Seronera. Myles Turner und das kolonialmilitärische Erbe des Naturschutzes in Ostafrika“, in: *Geschichte der Gegenwart*, 06.01.2021, <https://geschichtedergegenwart.ch/ein-schaedel-in-seronera-myles-turner-und-das-kolonialmilitaerische-erbe-des-naturschutzes-in-ostafrika/>; zuletzt aufgerufen am 04.06.2022.

- Sea-Watch: „10 tragischsten Momente 2016 auf dem Mittelmeer“: <https://sea-watch.org/10-tragischsten-momente-2016-auf-dem-mittelmeer/>; zuletzt aufgerufen am 29.07.2021.
- Sea-Watch: „Lifeboat – Das Experiment“, <https://sea-watch.org/lifeboat-das-experiment/>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Sea-Watch: „Lifeboat – Das Experiment“, YouTube-Kanal von Sea-Watch e.V., <https://www.youtube.com/watch?v=ToqBSKyV-Dg>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Sea-Watch und Die Partei: „#holdyourbreath“, Max Award 2019, <https://www.max-award.de/details/sea-watch-holdyourbreath.html>; zuletzt aufgerufen am 02.08.2021.
- Secession: „John Akomfrah“, Ausstellung, 21.02.2020–21.06.2020, <https://www.secession.at/exhibition/john-akomfrah/>; zuletzt aufgerufen am 10.07.2022.
- Jan Selby, Omar S. Dahi, Christiane Fröhlich, Mike Hulme: „Climate change and the Syrian civil war revisited“, in: *Political Geography*, 60 2017, <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2017.05.007>, S. 232–244, zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Shaunak Sen: „Cell Phone Videos, Mobilizing Shame and the Image collisions“, in: Sarai, ohne Datum, <https://sarai.net/cell-phone-videos-mobilizing-shame-and-the-image-collisions/>; zuletzt aufgerufen am 20.04.2022.
- Haleema Shah: „The Unexpected History of the Air Conditioner“, in: *Smithsonian Magazine*, 24.06.2019, <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/unexpected-history-air-conditioner-180972108/>; zuletzt aufgerufen am 17.04.2022.
- Steven Shaviro: „Defining Speculation: Speculative Fiction, Speculative Philosophy, and Speculative Finance“, in: *Alienocene, Theory/Fiction*, 23.12.2019, .pdf verfügbar unter: <https://alienocene.com/2019/12/23/defining-speculation/>; zuletzt aufgerufen am 07.05.2022.
- Olivera Stajić: „Ungarn 1956: Von armen Flüchtlingen zu ‚Parasiten des Wohlstands‘“, in: *Der Standard*, 10.09.2015, <https://www.derstandard.at/story/2000022018004/ungarn-1956-von-armen-fluechtlingen-zu-parasiten-des-wohlstands>; zuletzt aufgerufen am 02.08.2021.
- Nicole Starosielski, Erik Loyer, and Shane Brennan: SURFACING, <http://surfacing.in/>; zuletzt aufgerufen am 07.07.2022.
- Philip E. Steinberg, Kimberley Peters „Wet Ontologies“, 2012, Eintrag auf Steinbergs Webseite: <https://philsteinberg.wordpress.com/research/wet-ontologies/>; zuletzt aufgerufen am 17.06.2022.
- Hito Steyerl: „In Defense of the Poor Image“, in: *e-flux Journal*, 10 Nov. 2009, <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>; zuletzt aufgerufen am 25.05.2022.
- Georg Anthony Svatek: .TV, <http://svatekfilm.com/work-type/shorts/>; zuletzt aufgerufen am 28.06.2022.
- Ala Tannir: „Blood in the Water. Tracing an interspecies alliance between at-risk humans and jellyfish in the Mediterranean“, MA Thesis 2017, <https://digitalcommons.risd.edu/mastertheses/136/>; zuletzt abgerufen am 22.06.2022.
- TBA21: „John Akomfrah – Purple“, <https://www.tba21.org/#item--Purple-Madrid--1762>; „Territorial Agency“, <https://www.tba21.org/#item--oit--2042>; „Tidalectics“, <https://www.tba21.org/#item--tidalectics-d--1623>; zuletzt abgerufen am 11.07.2022.
- Daniel Thym: „Menschenrechtliche Grenzen für Pushbacks – und der weitergehende Schutz nach EU-Sekundärrecht“, in: *Verfassungsblog. On matters constitutional*, 17.05.2021, <https://verfassungsblog.de/menschenrechtliche-grenzen-fur-pushbacks-und-der-weitergehende-schutz-nach-eu-sekundarrecht/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- The Voice Refugee Forum Germany, <http://www.thevoiceforum.org/>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Michael Tiefgraber: „Geschichte der computergestützten Wettervorhersage“, 24.06.2014, © Deutscher Wetterdienst, verfügbar unter: https://www.wetterdienst.de/Deutschlandwetter/Thema_des_Tages/1402/geschichte-der-computergestuetzten-wettervorhersage; zuletzt aufgerufen am 18.04.2022.
- Tourism Watch, „Das Boot ist voll‘ (Ursprung)“, in: *Tourism Watch. Tourismus – Gerechtigkeit – Entwicklung*, 14.12.2002, <https://www.tourism-watch.de/de/kurzmeldung/das-boot-ist-voll-ursprung>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Donald J. Trump (@realDonaldTrump) 28.12.2017 (1901 EST), siehe die Meldung auf Reuters, 29.12.2017, <https://www.reuters.com/article/us-usa-trump-tweet-factbox-idUSKBN1EN04M>; zuletzt aufgerufen am 18.04.2022.

- United-Domains, „Russland in Bayern und TV auf acht Inseln“, Blogbeitrag des Unternehmens vom 31.08.2010, <https://www.united-domains.de/blog/ccetld-assoziationen/>; zuletzt aufgerufen am 24.05.2022.
- Julia Voss: „Künstler Ai Weiwei. Ich bin Aylan Kurdi“, in: *FAZ*, 03.02.2016, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kritik-an-ai-weiwei-fuer-aufnahme-als-toter-fluechtling-aylan-kurdi-14048462.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- WDR, *Quarks* vom 14.05.2019, <https://www.quarks.de/gesellschaft/wissenschaft/darum-wissen-wir-von-der-tiefsee-weniger-als-vom-mond/>; zuletzt aufgerufen am 19.06.2022.
- Weather Channel: EXODUS: THE HUNGER THAT CONSUMES YOU, Video, 11.01.2019, <https://weather.com/science/environment/video/exodus-the-hunger-that-consumes-you>; zuletzt aufgerufen am 23.05.2022.
- Webseite von Alien Scenarios: <https://alien-scenarios.org/>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Webseite von Arsenal Berlin – Institut für Film und Videokunst e.V.: <http://films.arsenal-berlin.de/index.php>; zuletzt aufgerufen am 29.07.2021.
- Webseite von Biodiversa+ European Biodiversity Partnership: <https://www.biodiversa.org/2>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Webseite von Susanne Bosch: <https://susannebosch.de/>; zuletzt aufgerufen am 13.06.2022.
- Webseite zur Dekade der Meeresforschung, <https://ozeandekade.de/>; zuletzt aufgerufen am 18.06.2022.
- Webseite des Deutschen Wetterdienstes, <https://www.dwd.de/>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Webseite Deutsches Zentrum für integrative Biodiversitätsforschung (iDiv), Halle-Jena-Leipzig: <https://www.idiv.de/de>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Webseite Horniman Museum & Gardens: „Project Coral“, <https://www.horniman.ac.uk/project/project-coral/>; zuletzt abgerufen am 10.07.2022.
- Webseite des KlimaCampus Hamburg, Eintrag unter „Colloquium“, <https://www.klimacampus-hamburg.de/klimacampus-colloquium/>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Webseite von Steffen Köhn: <http://steffenkoehn.com/>; zuletzt aufgerufen am 29.07.2021.
- Webseite der Produktionsfirma MobyDok von Max Mönch und Alexander Lahl: <http://mobydok.de/work/>; zuletzt abgerufen am 15.06.2022.
- Webseite des n.b.k., Eintrag für Natascha Süder Happelmann, https://www.nbk.org/editionen/natascha_sueder_happelmann_2019.html; zuletzt aufgerufen am 04.06.2022.
- Webseite des Netzwerks Moving Europe, das im September 2015 von bordermonitoring.eu, welcomezeurope und Forschungsgesellschaft Flucht & Migration e.V. gegründet wurde: <http://moving-europe.org/march-of-hope/>; zuletzt aufgerufen am 05.06.2022.
- Webseite zur Ausstellung *Santiago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, 07.09.2013–12.01.2014, Deichtorhallen Hamburg, <https://www.deichtorhallen.de/ausstellung/santiago-sierra-skulptur-fotografie-film>; zuletzt aufgerufen am 01.08.2021.
- Webseite von Sea-Watch: <https://sea-watch.org/>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Webseite von Smoking Dogs Films: *FOUR NOCTURNES*, <https://www.smokingdogsfilms.com/projects/exhibition/four-nocturnes/>; zuletzt aufgerufen am 22.05.2022.
- Webseite von Proactiva Open Arms: <https://www.openarms.es/en>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Webseite des Projekts Ocean Space von Francesca Habsburg: <https://www.ocean-space.org/about>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.
- Webseite der UN, „UNCLOS“, https://www.un.org/depts/los/convention_agreements/texts/unclos/unclos_e.pdf; zuletzt aufgerufen am 07.07.22.
- Webseite von UNVR, <https://unvr.sdgactioncampaign.org/home/about/>; zuletzt aufgerufen am 06.07.2022.
- Webseite Deutsche Akademie Rom, Villa Massimo: <https://www.villamassimo.de/de/informationen>; zuletzt aufgerufen am 13.06.2022.
- Moira Weigel: „Feminist cyborg scholar Donna Haraway: The disorder of our era isn't necessary“, in: *The Guardian*, 20.06.2019, https://www.theguardian.com/world/2019/jun/20/donna-haraway-interview-cyborg-manifesto-post-truth?CMP=share_btn_fb; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.

- Matthias Weinzierl, Plakat zu DEPORTATION CLASS, <https://matthiasweinzierl.de/plakate/2000-plakat-peortation-class/>; zuletzt aufgerufen am 08.06.2022.
- Lukas Wieselberg: „Flüchtling‘. Vom Beruf zur Diagnose“, in: *science.ORF.at*, 19.05.2017, <https://science.orf.at/v2/stories/2843879/>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Eric Dean Wilson: „AC Feels Great, But Ist’s Terrible for the Planet. Here’s How to Fix That“, in: *Time* 2030, 30.06.2021, <https://time.com/6077220/air-conditioning-bad-for-planet-how-to-fix/>; zuletzt aufgerufen am 17.04.2022.
- WochenKlausur: „Arbeit ohne Beschäftigungsbewilligung“, Steirischer Herbst, Graz 1995, <https://wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=6>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022.
- Peter Wollen: „The Two AvantGardes“, 23.02.2018, in: Verso Books Blog, <https://www.versobooks.com/blogs/3634-the-two-avant-gardes>; zuletzt aufgerufen am 05.05.2022.
- World Color Survey: <https://www1.icsi.berkeley.edu/wcs/>; zuletzt abgerufen am 22.06.2022.
- Kathryn Yussuf: „Frames of Climate“, Vortrag im Rahmen von „Figuring Sea Level Rise“, UCSB vom 18.10.2013; Aufzeichnung durch UCTV, Video verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=VeIUk1KrOgo>; zuletzt aufgerufen am 06.06.2022.
- Zentrum für Politische Schönheit (ZPS): FLÜCHTLINGE FRESSEN. NOT UND SPIELE (2016), <https://politicalbeauty.de/fluechtlinge-fressen.html>; zuletzt aufgerufen am 12.07.2022
- Zeit Museum of Contemporary Art Africa (MOCAA): „Indigo Waves and Other Stories: Re-Navigating the Afrasian Sea and Notions of Diaspora“, Cape Town, 30.06.2022–29.01.2023, <https://zeitmocaa.museum/exhibition/exhibitions/indigo-waves-and-other-stories-re-navigating-the-afasian-sea-and-notions-of-diaspora-2/>; zuletzt abgerufen am 03.07.2022.
- Ulrich Ziemons, *Forum Special* bei der Berlinale 2022, Reihe *Fiktionsbescheinigung*, Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V., <https://www.arsenal-berlin.de/forum-forum-expanded/programm-forum/forum-special/>; zuletzt aufgerufen am 16.05.2022.

Künstlerische Arbeiten, Filme, Digitale Projekte, Aktionen

- Khaled Abdelwahed: JELLYFISH (DE 2016)
- Ai Weiwei: Installation und Aktion bei der Cinema for Peace Gala (OT, 2016);
HUMAN FLOW (DE 2017)
- Amel Alzakout und Khaled Abdelwahed) PURPLE SEA (DE 2020)
- Michael Andrews: ON THE 8TH DAY (GB 1984)
- John Akomfrah: HANDSWORTH SONGS (GB 1986); MNEMOSYNE (2010); PERIPETEIA (2012);
VERTIGO SEA (2015); FOUR NOCTURNES (2019);
- Simone Dede Ayivi: KRIEG DER HÖRNCHEN (2012/2013)
- Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytė: SUN & SEA (MARINA)
- BBC Earth: THE BLUE PLANET (GB 2001), BLUE PLANET II (GB 2017)
- Patrick Bernier und Olive Martin: X. C/ PRÉFET DE ... , PLAIDOIRIE POUR UNE
JURISPRUDENCE (X AND Y V. FRANCE: THE CASE FOR A LEGAL PRECEDENT)
(2007–)
- Canan Bilir-Meier: SEMRA ERTAN (2013), THIS MAKES ME WANT TO PREDICT THE PAST
(2019); SEMRA ERTAN (2013)
- Susanne Bosch: PARADIESGEHEGE (2022)
- Candice Breitz: LOVE STORY (2016)
- Christoph Büchel: PROTOTYPES (MAGA - MAKE ART GREAT AGAIN) (2017);
FROM THE COLLECTION – VERLUST DER MITTE (2017); BARCA NOSTRA (2019)
- Patty Chang: THE PRODUCT LOVE (2009)
- Cinéma Copains: FICTIONS AND FUTURES (2014f.)
- Georg Drivas: LABORATORY OF DILEMMAS (2017)

- Olafúr Eliasson: WEATHER PROJECT (2003); EARTH PERSPECTIVE (2020);
ICE WATCH (2014); GREEN LIGHT – AN ARTISTIC WORKSHOP (2017–);
GLACIAL PERSPECTIVES (2020)
- Forensic Architecture: SHIPWRECK AT THE THRESHOLD OF EUROPE (2020)
- Chester M. Franklin: THE TOLL OF THE SEA (US 1922)
- John Carlos Frey: EXODUS. THE HUNGER THAT CONSUMES YOU (US 2019)
- Cyprien Gaillard: OCEAN II OCEAN (2019)
- Davis Guggenheim & Al Gore: AN INCONVENIENT TRUTH (US 2006)
- Patricio Guzmán: NOSTALGIA DE LA LUZ (FR, CL, DE, ES, US 2010);
EL BOTÓN DE NACAR (CL 2015)
- Damien Hirst: TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE (2017)
- Ana Hoffner ex-Prvulovic: PRIVATE VIEWS (2018–2021)
- Ole Jacobs, Arne Büttner: NASIM (DE 2021)
- Derek Jarman: BLUE (GB 1993)
- Elfriede Jelinek: DIE SCHUTZBEFOHLENE (2012/2013)
- Kanak Attak-Kampagne: MIT DEM ZWEITEN SIEHT MAN BESSER. ÇİFT PASSAPORT,
MINDESTENS! (2005)
- kein Mensch ist illegal-Kampagne: DEPORTATION CLASS –
GEGEN DAS GESCHÄFT MIT ABSCHIEBUNGEN (2000)
- Steffen Köhn und Paola Calvo: A TALE OF TWO ISLANDS (2012)
- Viktor Kossakowsky: AQUARELA (GB/D/DK/US, 2018)
- Damian Kozole: BORDERS R (SI 2016)
- Sonja Levy: FOR THE LOVE OF CORALS (FTLOC) (2018);
FOR THE LOVE OF CORALS: AN ECOLOGY OF PERHAPS (2018 – 2020);
mit Stefan Helmreich CORAL AND ALGAE, BLUE AND UNBLUE (2021)
- Sean McAllister: A SYRIAN LOVE STORY (GB 2015)
- Adam McKay: DON'T LOOK UP (US 2021)
- Sarah Mekdjian, Pathé Diallo, Mamy Kaba, Marie Moreau, Saâ Raphaël Moundekeno,
Ousmane Kouyaté, Mamadou Djouldé Baldé, Ben Bangoura, Aliou Diallo, Laye
Diakité: BUREAU DES DÉPOSITIONS: EXERCICE DE JUSTICE SPECULATIVE
(THE BUREAU OF DEPOSITIONS: AN EXERCISE IN SPECULATIVE JUSTICE) (2019–)
- Max Mönch und Alexander Lahl: DIE EROBERUNG DER WELTMEERE (DE 2022/2016);
OCEAN'S MONOPOLY (DE 2016)
- Multiplicity: SOLID SEA bzw. ID: A JOURNEY THROUGH A SOLID SEA (2002),
SOLID SEA 01: THE GHOST SHIP (2003)
- Nadja und Doktor Hollihore: UNDERDOG SEPARATIONSSKULPTUR (2013)
- Michael P. Nash: CLIMATE REFUGEES (US 2010)
- Sondra Perry: TYPHOON COMING ON (2018)
- Wray Physioc: THE GULF BETWEEN (US 1917)
- Sydney Pollack: JENSEITS VON AFRIKA (OUT OF AFRICA) (US 1985).
- Laure Prouvost: DEEP SEE BLUE SURROUNDING (2019)
- Raqs Media Collectives: UNTOLD INTIMACY OF DIGITS (2011)
- R.E.M.: IT'S THE END OF THE WORLD AS WE KNOW IT (AND I FEEL FINE) (1987)
- Anja Salomonowitz: KURZ DAVOR IST ES PASSIERT (AT 2006)
- Jared P. Scotts: THE AGE OF CONSEQUENCES (US 2016)
- Natascha Süder Happelmann: ANKERSENTRUM (2019)
- Natascha Sadr Haghighian: PASSING ONE LOOP INTO ANOTHER (2017)
- Santiago Sierra: 8 PERSONAS RENUMERADAS PARA PERMANECER EN EL INTERIOR DE
CAJAS DE CARTÓN / 8 PEOPLE PAID TO REMAIN INSIDE CARDBOARD BOXES
(1999–); SECHS MENSCHEN, DIE FÜR DAS SITZEN IN PAPPKARTONS NICHT
BEZAHLT WERDEN DÜRFEN (2000); 3000 HOLLOW OF 170×70×70 CM EACH (2002)
- Christoph Schlingensief: OPERNDORF AFRIKA (2010)
- Nicole Starosielski, Erik Loyer, and Shane Brennan: SURFACING (2016)
- Georg Anthony Svatek: .TV (US 2017)
- Hito Steyerl: THIS IS THE FUTURE (2019)
- Ala Tannir: BLOOD IN THE WATER (2017)
- Georg Tressler: DAS TOTENSCHIFF (BRD/MX 1959)
- Christine und Margaret Wertheim: CROCHET CORAL REEF (2019–)
- David Wheatly: THE MARCH (GB 1990)
- Marcin Wierzechowski: HANAU – EINE NACHT UND IHRE FOLGEN (DE 2021)

WochenKlausur: ARBEIT OHNE BESCHÄFTIGUNGSBEWILLIGUNG (AT 1995)
Zentrum für Politische Schönheit (ZPS): KINDERTRANSPORTHILFE DES BUNDES (2014);
ERSTER EUROPÄISCHER MAUERFALL (2014); DIE TOTEN KOMMEN (2015);
DIE JEAN MONNET BRÜCKE (2015); FLÜCHTLINGE FRESSEN. NOT UND SPIELE
(2016)

Medienwissenschaft



Florian Sprenger (Hg.)

Autonome Autos

Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität

2021, 430 S., kart., 29 SW-Abbildungen

30,00 € (DE), 978-3-8376-5024-2

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5024-6

EPUB: ISBN 978-3-7328-5024-2



Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking:

Nachrichten im digitalen Zeitalter

Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus

Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk

Wikis und die Wikipedia verstehen Eine Einführung

2021, 340 S., kart., 13 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3

EPUB: ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft 25 Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

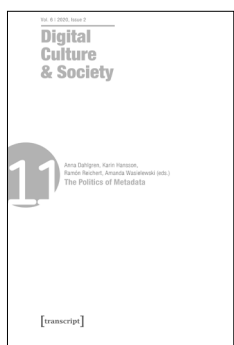
2021, 180 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8

EPUB: ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson, Ramón Reichert,
Amanda Wasielewski (eds.)

Digital Culture & Society (DCS) Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

2021, 274 p., pb., ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

