

Mitten im White Cube breiten sich Kochtöpfe auf Elektrokochern über den Boden aus. Deren Stromkabel verbinden alle Küchenutensilien fast wie verschiedene Erdteile auf einer Landkarte. Wasser köchelt in den Töpfen, Dampf tritt aus, verschleiert die Umgebung, vieles wird fast unsichtbar. Doch das Wasser kocht nicht über, bleibt im Schwellenzustand einer anhaltenden Transformation, die mit dem Nebel auch die umliegenden Arbeiten betrifft. Auf gleichermaßen profane wie anschauliche Weise illustriert Pravdoliub Ivanovs Installation *Transformation Always Takes Time and Energy* (Abb. 1) von 2008 eine Umwandlung. Die Rahmung dieser Versuchsanordnung in der Ausstellung *No Place – Like Home. Perspectives on Migration in Europe*<sup>1</sup> (2008) im Argos Centre for Art and Media in Brüssel bietet einen Bezug der Installation zum Phänomen Migration an und wirft in diesem Kontext wichtige Fragen auf wie diejenige nach der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der MigrantInnen und ihrer Mobilität. Von der künstlerischen Inszenierung optisch wie metaphorisch durch den Dampf ans Licht gebracht, wird diese Blickrichtung auf Migration leitend für die folgende Untersuchung sein.

Die gegenwärtigen Wanderungsbewegungen von Flüchtlingen und MigrantInnen erweitern und vermehren sich quer über Kontinente. Denn die Mobilisierung



1 Ursula Biemann, *Sahara Chronicle*, 2006–2007, Mehrkanal-Videoinstallation, Fototexttafeln und Wandkarte / Pravdoliub Ivanov, *Transformation Always Takes Time and Energy*, 2008, Installation, Installationsansicht, Brüssel, Argos Centre for Art and Media, 2008.

ist meist ein Effekt der Globalisierung mit deren Schattenseiten von zunehmender Ungleichgewichtung für weite Teile der Weltbevölkerung sowie wachsender militärischer Konflikte. Während zumindest WesteuropäerInnen selbst kaum zu solchem Standortwechsel gezwungen sind, so ist häufig ihre Heimat, die Europäische Union, ein Ziel oder zumindest eine temporäre Transitzone für MigrantInnen aus benachbarten und fernen Staaten. Durch die migrantischen Bewegungen erhalten vermeintliche Dichotomien von Nähe und Ferne eine komplexe Verdichtung an den Ankunftsorten. Dort werden BewohnerInnen aus unterschiedlichen Herkunftsländern in ungewohnter räumlicher und sozialer Nähe vereint. Die Herausforderungen im Umgang mit solchen migrantischen Gesellschaften in den eigenen Staaten sowie eine globale Verantwortung und ein transnationales Selbstverständnis gehören somit zu zentralen Fragen für die Migrationspolitik Europas. Debatten darüber werden in verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen geführt. Dabei wird die Flüchtlingspolitik der EU häufig aus humanitärer Sicht kritisiert. Solche Diskurse kann auch das kulturelle Feld der Museums- und Ausstellungsinstitutionen nicht ignorieren. Wie verhalten sich kuratorische Projekte aus Europa hierzu? Diese Frage kann aus verschiedenen Perspektivierungen aufschlussreich sein, da Ausstellungen, insbesondere Themen- beziehungsweise Forschungsausstellungen sich meist mit gesellschaftsrelevanten Problemen beschäftigen und als multidisziplinäre Reflexionsinstrumente damit verbundene kulturelle, soziale und politische Aspekte wie in einem Nukleus verdichten können.

Diese neuen Kunstausstellungsformate zum Thema der Migration sind bisher kaum untersucht worden. Im Gegensatz dazu gibt es vielzählige kulturwissenschaftliche Untersuchungen über historische Migrationsausstellungen und -museen<sup>2</sup>. Liegt diese Diskrepanz an fehlenden Fallbeispielen außer dem eingangs genannten Brüsseler Kunstprojekt? Oder vielmehr an einem blinden Fleck der Kunstgeschichte in Hinblick auf die Ausstellungsanalyse? Einzelwerke zeitgenössischer Kunst zu Migration sind hingegen in mehreren jüngeren Publikationen im Konnex mit Globalisierungsdiskursen bearbeitet worden. Zu nennen sind hier etwa die viel beachtete Monografie *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (2013) von T. J. Demos, Mieke Bals Publikation zu *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency* (2011) oder Burcu Dogramacis Untersuchung über *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven* (2013). Ziel der vorliegenden Studie ist es, diesen Forschungsstand auf die europäische Ausstellungspraxis im Bereich der zeitgenössischen Kunst zu erweitern.

Haben in den letzten Jahren die kontroversen Debatten zur Migrationsthematik zunehmend Wiederhall in Biennalen mit globaler Reichweite gefunden, so stellen Politiken der Migration in europäischen Kunstinstitutionen bis heute im Themenspektrum tatsächlich eher eine Marginalie, jedoch keinesfalls ein singuläres Phänomen dar. Zu nennen sind hier neben der bereits eingangs erwähnten Ausstellung *No Place – Like Home* (2008) das wegweisende *Projekt Migration* (2005–2006) im Kölnischen Kunstverein sowie weitere Initiativen, unter anderem *B-ZONE. Becoming Europe and Beyond* (2005) in den KunstWerken Berlin, *Port City. On Mobility and Exchange* (2007) im Arnolfini Centre for Contemporary Arts in Bristol und *Be(com)ing Dutch* (2007–2008) im Van Abbemuseum in Eindhoven. Sie haben meist kritische Positionen zu Nationalidentitäten, Flüchtlingspolitik der eigenen Regierungen sowie zu einseitiger oder spektakulär aufgebauschter Berichterstattung über den Themenkomplex in den Massenmedien exponiert. Alle stammen aus einem ähnlichen

Zeitraum. In den letzten Jahren gab es im europäischen Raum kaum entsprechende explizit migrationsbezogene Projekte, was angesichts der zunehmenden politischen Brisanz des Themas überraschend ist.

Der vorliegende Beitrag betrachtet daher den historischen Zeitraum ab dem Jahr 2005 und verknüpft ihn mit aktuellen Diskursfragen. Für eine nähere Untersuchung entsprechender Themenausstellungen werden im Folgenden *No Place – Like Home* (2008) und *Projekt Migration* (2005–2006)<sup>3</sup> als Fallbeispiele gewählt, denn beide stellen nach wie vor maßgebliche Positionen im kuratorischen Diskurs zur Migration dar. Zudem wurden beide Projekte international viel beachtet und rezipiert. Insbesondere eine transdisziplinär ausgerichtete Initiative wie das Kölner Projekt, welches künstlerische und wissenschaftlich-archivalische Positionen zum migrantischen Ortswechsel kuratorisch vereinte und damit das museale Format der Themenausstellung selbst grenzüberschreitend auslotete, hat es meines Wissens seither in europäischen Kontexten nicht mehr gegeben.

Mit welchen kuratorischen Strategien verhandeln die Fallbeispiele das Phänomen globaler Migration? Zur Klärung dieser Fragestellung ist es sowohl wichtig, die Perspektiven und Foki zu erkennen, die jene Themenausstellungen auf ihr Sujet werfen, als auch die kuratorisch gesetzten, aus der Auseinandersetzung mit künstlerischen Exponaten entwickelten Positionierungen zum anvisierten politischen Themenkomplex weltweiter Mobilität von Menschen und daraus resultierender Transformationen von (Aufnahme-)Gesellschaften zu analysieren. Ein Ziel liegt in der Klärung, inwieweit die Fallbeispiele Zugänge ermöglichen zu Aspekten von Migration, die etwa von der offiziellen Berichterstattung in Massenmedien nicht gezeigt werden und somit alternative Zugriffsmöglichkeiten für RezipientInnen bieten können. Oder, um an das Eingangsbeispiel anzuknüpfen: ob und auf welche Weise die kuratorischen Strategien zur Sichtbarmachung scheinbar unsichtbarer Aspekte des Phänomens beitragen. Dies ist auch zu bedenken vor dem Horizont der politischen Relevanz der Schauen als Orte der Selbstbefragung für Publiken in Europa. Insofern sind die Ausstellungen auch auf ihr Potential als politische Handlungszonen oder *contact zones* beim Austarieren des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik hin zu befragen, wie es sich in musealen Räumen widerspiegeln kann. Dementsprechend verankert sich der Beitrag an der Schnittstelle zwischen Kunst, kuratorischer Praxis und dem Politischen. Dieses weit verflochtene Feld konkretisiert sich anhand inhaltlicher Schwerpunktsetzungen in den Ausstellungen. Im Folgenden wird das *Projekt Migration* im Vergleich mit der Brüsseler Schau unter den Aspekten Ausstellungskonzept, Szenografie<sup>4</sup> im White Cube sowie Schlüsselexponaten näher betrachtet.

### **Projekt Migration**

Das *Projekt Migration* entstand aus einer ungewöhnlichen mehrjährigen Liaison zwischen Ausstellungsinstitution, Wissenschaft und Archiv. Als Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes versammelte es den Kölnischen Kunstverein, das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e. V. (DOMiD), das Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main sowie das Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Die künstlerischen Projektleiterinnen für die Ausstellung (2005–2006) waren Marion von Osten und Kathrin Rhomberg. Die Schau fand im Kölnischen Kunstverein sowie – ebenso außergewöhnlich – in

leer stehenden Bürogebäuden am Rudolfplatz und Friesenplatz sowie im Crowne Plaza Hotel statt. DOMiD brachte textliche, visuelle fotografische und filmische Archivalien der Massenmedien und populären Kultur sowie Objekte des migrantischen Alltags in die Ausstellung ein. Diese Exponate wurden spartenübergreifend und gleichberechtigt mit künstlerischen Positionen ausgestellt, wodurch sich ein anders gewichteter Kunststatus als der übliche von im White Cube isolierten künstlerischen Arbeiten formierte. Im Gegenzug traf die unkommentierte, lediglich mit Basisbeschilderung ergänzte Präsentation der künstlerischen Arbeiten auf die stark didaktisch angelegte Kontextualisierung der Archivexponate, wodurch sich gleichermaßen produktive wie auch irritierende Brüche ergaben.

Ein Anlass der Initiative war das 50-jährige Jubiläum des Anwerbeabkommens zwischen Deutschland und Italien zur Initiierung von ‚Gastarbeit‘. Entsprechend lag der Fokus auf der Entwicklung der Arbeitsmigration von der deutschen Nachkriegsgesellschaft bis zur Gegenwart. Grundlage des Ausstellungskonzepts war dabei die Haltung: «Der Blick entscheidet darüber, ob und wie wir Migration sehen. Die Perspektive der Nation macht aus den Menschen, die über die Grenze kommen, die Anderen. [...] Die Nation gebraucht den Anderen, um sich selbst ins Zentrum zu setzen.»<sup>5</sup> Demgegenüber war die «Perspektive der Migration» eine der konzeptionellen Säulen für multidirektionale Thesen: «Das mediterranierte, europäisierte, transnationale Deutschland ist ein Ergebnis dieser Praxis der Migration».<sup>6</sup> Diese rückblickende identifikatorische Befragung der eigenen Aufnahmegesellschaft wurde konzeptionell mit einer zweiten historischen Genealogie, der dynamischen Entwicklung von Migration seit 1989, gekoppelt. Dabei wurde vor allem auf die undokumentierte Einwanderung<sup>7</sup> aus Osteuropa abgehoben. Sie werde – ebenso wie die aktive Rolle von MigrantInnen bei der Entwicklung der multikulturellen Nachkriegsgesellschaft – weithin nicht genügend betrachtet, so die Projektleiterinnen, obwohl laut der Rechercheergebnisse aller beteiligten Institutionen beide Phänomene in ihrer transformatorischen Rolle für die heutige Situation in Deutschland und Europa als maßgeblich einzuschätzen seien. Marion von Osten sah es als zentrale Projektaufgabe an, «angesichts einer transdisziplinären Debatte um Sichtbarkeit und Sichtbarmachung migrantischer Realität [...] die Darstellbarkeit [...] transnationaler Migrationserfahrungen zu befragen und neue Strategien der Repräsentation zu entwickeln».<sup>8</sup>

Wie spiegelt sich diese Mission in der Szenografie der Ausstellung? Mittels der räumlichen Inszenierung der Exponate wurden über mehrere Gebäude inhaltlich verbundene, aber auch assoziativ offen gehaltene Themeninseln konstruiert. Diese thematischen Komplexe orientierten sich an historischen, politischen und soziokulturellen Kategorien. Zum Thema ‚Stadt und Alltagskultur‘ wurden im Kunstverein neben einer Diaprojektion von Candida Höfers künstlerischen Fotografien aus den 1970er Jahre dokumentarische Abbildungen aus Archiven präsentiert, die MigrantInnen als festen Bestandteil der urbanen Gemeinschaft zeigten. Kunst und Archivalie wurden in dieser szenografischen Verbindungslinie entsprechend gleichwertig behandelt. In einer benachbarten Themeninsel wurden prekäre Unterkünfte von Flüchtlingen und AsylbewerberInnen ins Bild gesetzt, die im öffentlichen Bildgedächtnis von Wohnkultur der Nachkriegszeit bis heute meist fehlen. Die Offenlegung und Rekonstruktion migrantischer Lebenswelten war dementsprechend das Hauptanliegen an diesem Ausstellungsort. Einzelne künstlerische Arbeiten hingen näherten sich dem Sujet eher indirekt an – wie der poetische Film *Door* (2003)



2 Edith Schmidt, David Wittenberg, *Pierburg: Ihr Kampf ist unser Kampf*, 1974/1975, 16-mm-Film, S/W und Farbe, Ton, 49 min, Installationsansicht der Ausstellung *Projekt Migration*, Kölnischer Kunstverein, Köln, Rudolfplatz/Hahnenort, 2005.

von Ene-Liis Semper, in dem eine Person hinter einer nur einen Spalt geöffneten Tür verharrt und es nicht schafft, einen dunklen Raum zu betreten. Dieser im Film nicht näher kommentierte «Kampf mit einer imaginären oder realen Barriere, und die Unmöglichkeit sie zu überschreiten»<sup>9</sup> zählte zu einem der opaken Randverweise in der Ausstellung, die sich mit Migration und Mobilität eher auf metaphorischer Ebene auseinandersetzen.

Im Hahnenort am Rudolfplatz, einem weiteren Präsentationsort, stand der Themenkomplex «Arbeit» im Mittelpunkt. Während historische Dokumente den oftmals verschleierte Anteil der «ausländischen Mitbürger» am «Wirtschaftswunder Deutschland» illustrierten, thematisierte ein Exponat einen in diesem Zusammenhang politisch brisanten Aspekt, den Arbeitskampf. In dem Dokumentarfilm *Pierburg: Ihr Kampf ist unser Kampf* (Abb. 2) aus den Jahren 1974 bis 1975 hatten sich die FilmemacherInnen Edith Schmidt und David Wittenberg die Sichtbarmachung der «Perspektive der Migration», die sich durch Positionierung der Exponate zueinander auch in der szenografischen Bedeutungskonstruktion der Ausstellung widerspiegelte, zur politischen Mission gemacht. Unabhängig, ohne Sendeanstalt und in enger Absprache mit den Streikenden hielten Schmidt und Wittenberg den «wilden Streik» aus dem Jahr 1973 bei der Automobilzulieferfirma Alfred Pierburg AG fest, bei dem sich migrantische und einheimische Frauen erfolgreich miteinander solidarisierten.<sup>10</sup> Im Bewegtbild kamen alle AkteurInnen mit subjektiven Meinungsbeiträgen und Parolen wie «Gleicher Lohn für gleiche Arbeit» zu Wort. Als Dokumentarfilm situierte er sich auf der Kommentarebene aus dem Off mit Sympathiebekundungen für die ProtagonistInnen nicht als vermeintlich objektive Repräsentation der Geschehnisse, sondern vielmehr als ein politisches Manifest für die Rechte der «Arbeiterklasse». Während diese Art filmischer Inszenierung von politischen Pathosformeln und affektiver Anteilnahme



3 Gustav Deutsch, *Tatort Migration 1–10*, 2005, 10-Kanal-DVD-Installation, Farbe, Ton, Installationsansicht der Ausstellung *Projekt Migration*, Kölnischer Kunstverein, Köln, Crowne Plaza City Centre, 2005.

historisch verortet werden muss, finden wiederum aktuelle Formen des Umgangs mit Affekt bei der Suche nach «Wahrheiten» in zeitgenössischen dokumentarischen Positionen ein Wiederaufleben, wenn auch unter gegenwärtigen globalisierungsbezogenen Vorzeichen, wie es sich im zweiten Fallbeispiel erweisen wird. *Ihr Kampf ist unser Kampf* hat insofern einerseits eine neue Aktualität in der ästhetischen Form und ist andererseits ein Beleg für die grundlegenden Veränderungen in Deutschland hin zur Anerkennung der eigenen kollektiven Identität als Migrationsgesellschaft.

Eine weitere Ausstellungsstation im Crowne Plaza Hotel widmete sich dem Massenmedium Fernsehen. Sie suchte die medialen Sichtweisen der deutschen Gesellschaft auf MigrantInnen und auf die mit ihnen verbundenen Veränderungen in der populären Krimiserie *Tatort* seit den 1970er Jahren zu ermitteln. Dieser Mammutaufgabe hat sich der Filmemacher Gustav Deutsch mit der Installation *Tatort Migration 1–10* (Abb. 3) von 2005 gestellt. Seiner Beobachtung nach nimmt die Präsenz migrantischer Figuren erst seit den 1990er Jahren deutlich zu. In der Episode «Arbeitskräfte» manifestiert sich dies quantitativ wie qualitativ. Sieht man in einem frühen Krimi noch eine türkische Putzfrau mit kurzem Wortbeitrag in gebrochenem Deutsch sowie weitere eher klischeehafte Darstellungen, so sind später komplexer angelegte migrantische Rollen integriert. Ihre Präsenz wird zunehmend auch für die Thematisierung des politisch kontroversen Umgangs mit MigrantInnen genutzt, und sie selbst erhalten mehr Spielraum, etwa für Proteste gegen unterbezahlte illegale Beschäftigungen. Außerdem werden auch migrantische Bildungsaufsteiger gezeigt, unter anderem in den Hauptrollen einiger Kommissare. Die Ausschnitte hat Deutsch collagenartig hintereinander geschnitten, sodass sie unkommentiert für sich sprechen. Die cinematische Kompilation erscheint auf diese Weise wie ein ethnografischer Blick auf die Anderen in der eigenen Kultur. Einerseits verstärkt die

Multiplikation der Collage die migrantische Präsenz, andererseits entsteht bei der Betrachtung auch ein gewisser exotistischer Effekt, der jene, die so nah sind, doch wieder filmisch entrückt. Um diese Lesart weiter zu verfolgen, lassen sich postkoloniale Fragestellungen nach Exotismus mit postmigrantischen Sichtweisen auf die sozialen und politischen Transformationsprozesse nach der Ankunft von MigrantInnen verknüpfen. Diese Perspektivierung wirft kritische Fragen auf: nicht zuletzt nach Nähe und Distanz in einer transkulturell verfassten migrantischen Gemeinschaft.

Um die historische Transformation Deutschlands zur Migrationsgesellschaft (als Exemplum für vergleichbare europäische Staaten) zu belegen, verfolgte die Ausstellung *Projekt Migration* eine Transparenzstrategie auf allen Ebenen – vom kuratorischen Konzept über die Exponatauswahl bis zur Szenografie. Offen bleibt meines Erachtens die Frage der Nahbeziehung zwischen Aufnahmegesellschaft und migrantischen *communities*. Okwui Enwezor, Kurator der thematisch ähnlich gelagerten Triennale (2012) in Paris, bezeichnete diesen an einem Ort gebündelten Kontakt von «fremden» und «einheimischen» BewohnerInnen als «intense proximity». Die intensive Nähe in migrantischen Gesellschaften unter den Bedingungen der Globalisierung definiert er «as the degree of nearness in which cultural, social, and historical identities and experiences share and co-exist within the same space, while exposing the fault lines of cultural antagonism.»<sup>11</sup> Enwezors Konzept transkultureller Nähe in westlichen urbanen Zusammenhängen ist ein maßgeblicher Effekt vielfältiger Migrationsbewegungen der letzten Jahrzehnte, der im Diskurs über die «Fremden» oft vernachlässigt wird. In der Frage der Sichtbarmachung ist er ebenso relevant wie der Aspekt der Mobilität, wie ich am folgenden Fallbeispiel darlegen werde.

### **No Place – Like Home**

Die Themenausstellung *No Place – Like Home. Perspectives on Migration in Europe* (2008) im Argos Centre for Art and Media in Brüssel konzentrierte sich auf globale Wanderungsbewegungen im Rahmen undokumentierter Migration der Gegenwart. In Differenz zum Kölner Projekt nahm *No Place – Like Home* keine historische Perspektive ein und beschäftigte sich nicht mit der Binnensituation von Migrationsgesellschaften. Die Schau thematisierte vielmehr die Strukturen, Kartografien und Prozesshaftigkeit von Flüchtlingsmobilität, die oftmals bereits an den EU-Außengrenzen gestoppt werde. Dieser häufig im Bewusstsein europäischer Gesellschaften ausgeblendeten Zielgruppe irregulärer MigrantInnen widmete sich die Schau multiperspektivisch anhand 18 kritischer künstlerischer Positionen und Mapping-Forscheprojekten von Aktivistengruppen wie Migreurop.

Bereits der Ausstellungstitel *No Place – Like Home* negiert essentialistische und idealisierende Vorstellungen von Heimat und stellt stattdessen einen Dauerzustand von Mobilität in den Vordergrund. In diesem Sinne ist auch die folgende Zuschreibung kritisch zu verstehen: «Illegal refugees [...] are today's modern nomads.»<sup>12</sup> Hier werden weder historische Imaginationen freiheitlichen Nomadentums indigener Gruppen noch poststrukturalistische Lobgesänge auf nomadische Befreiungen von Subjekten von den Fesseln einer Nationalzugehörigkeit im Sinne von Hardt und Negri<sup>13</sup> adressiert. Vielmehr lag das Hauptaugenmerk der Brüsseler Schau auf der Sichtbarmachung der prekären und krisenhaften Existenz solcher vor militärischen Konflikten oder ökonomischer Not fliehenden Menschen. Der Kurator Paul Willemssen formulierte das Ausstellungsziel wie folgt:

This exhibition hopes to help visualize an issue that cannot be summarized in black-and-white contrasts: an interwoven, variegated tale of migration networks and refugee trafficking, cartography and geographical military data, migration management and border infiltrations, international rights, lack of rights and lawlessness.<sup>14</sup>

Die kuratorische Mission der Visualisierung solcher politischer Missstände im Feld der Kunst verfolgte das belgische Projekt im Unterschied zum Kölner *Projekt Migration* und dessen weitgehender Transparenzstrategie mit einem variablen Ansatz. Einerseits ging es Willemsen bei der Exponatauswahl um die Sichtbarkeit von undokumentierter Migration und, auf einer weiteren Wahrnehmungsebene, um die Transparenz von Überwachungsmechanismen zur Kontrolle dieser Mobilität: «Observation and visibility is literally addressed in the works of Hans Op de Beek, Pieter Geenen, Michael Abad and Ursula Biemann (especially the part «Desert Radio Drone»).»<sup>15</sup> Andererseits selektierte er Arbeiten für die Schau, die eher mit Opazität operieren. Seine theoretische Referenz hierzu adaptierte er im weiteren Sinne von der Auslegung des Begriffs durch Édouard Glissant.<sup>16</sup> Opazität, eine Trübung, mangelnde Durchsichtigkeit oder Verschwommenheit der Wahrnehmung, definiert Glissant als ein postkoloniales Anrecht gegen das westliche Paradigma der Transparenz, demzufolge die Differenz vollständig durchdrungen werden müsse, auch in einem hierarchisierenden und objektivierenden Sinne, um sie verstehen und dadurch mit dem Anderen in Beziehung treten zu können. Da ein solcher Vergleich stets Reduktion fordere – «Transparency whose aim was to reduce us»<sup>17</sup> –, postuliert Glissant demgegenüber aus der Perspektive des Anderen das Recht auf Opazität: «Agree not merely to the right to difference but, carrying this further, agree also to the right to opacity that is not enclosure within an impenetrable autarchy but subsistence within an irreducible singularity.»<sup>18</sup> Für Glissant ermöglicht gerade die Opazität trotz einer unumgänglichen Differenz neue Relationen, insofern lässt sie sich produktiv machen für die Nachzeichnung transkultureller Verbindungslinien.<sup>19</sup> Unter Bezugnahme auf diese Glissantschen Herleitungen lässt sich Willemsens Ausstellungskonzept über die westliche Perspektive hinaus weiter denken. Kernpunkt darin ist die Integration von beidem, von (postkolonialer) Opazität und (westlicher) Transparenz, die sich als maßgeblicher Impetus der Ausstellung auch in der Selektion der künstlerischen Positionen festmachen lässt.

Der Shockwave-Flash-Film *How to Reach Lampedusa* (2005–2007) von Federico Baronello und Takuji Kogo widmet sich der politisch brisanten Situation der italienischen Insel Lampedusa, die einerseits ein Touristenressort am Mittelmeer und andererseits eine Außengrenze der EU ist. Traurige Berühmtheit erlangte sie durch zahlreiche Bootsunglücke und tote Flüchtlinge aus Afrika vor ihrer Küste. Während solche Unfälle als inszenierte Katastrophenbilder in den Massenmedien erscheinen, bleiben die irregulären MigrantInnen ansonsten in den offiziellen Bildmedien unsichtbar. Auch im Exponat von Baronello und Kogo sind sie nicht zu sehen. In einer Sequenz sieht man lediglich unzählige UrlauberInnen mit Kameras, die hinter Sicherheitsabsperrungen gebannt auf das Meer schauen und fotografieren, wohingegen das Ziel ihrer Kameras eine filmische Leerstelle bleibt. Die Szene suggeriert unterschwellig jedoch eine weitere Flüchtlingskatastrophe und zielt damit ab auf voyeuristische Ökonomien der Aufmerksamkeit im Tourismus.

Tom Holert und Mark Terkessidis sehen in der Verbindung von Migration und Tourismus eine sich gegenseitig bedingende «Fliehkraft» und stellen zum Beispiel Lampedusa regelrecht zynische Einschätzungen lokaler Stimmen gegeneinander;



4 Pieter Geenen, *Nocturne (Lampedusa – Fort Europa)*, 2006, Video, S/W, 28 min, Videostill.

einerseits steigere die Presse über Bootsunglücke die mediale Präsenz der Insel, auch als Urlaubsort, andererseits behindere die Präsenz des Auffanglagers laut lokalpolitischer Meinung den Tourismus.<sup>20</sup> Auch aufgrund solcher ökonomischer Interessen werden die Ankommenden in einem System von Unsichtbarkeiten von den TouristInnen abgeschottet und bis zur Klärung ihres Status und einer möglichen Abschiebung in diesem Lager untergebracht. Hier treffen sich politische Interessen der Europäischen Union, die Zahl der aufzunehmenden Flüchtlinge zu begrenzen, mit Zielen der Reiseindustrie nach Profitsteigerung. Auf diese Wechselbeziehung verweist *How to Reach Lampedusa* indirekt mit einem Soundtrack, der Sprüche von Tourismusverbänden wie «Renting you a little boat!» im Kontext des Migrations-themas demaskiert. Die Künstler arbeiten selbst mit einer Strategie von Opazität, um die geschilderte Unsichtbarmachung der Flüchtlinge kritisch zu demonstrieren. Dabei perpetuiert die künstlerische Strategie des Nicht-Zeigens der irregulären MigrantInnen nicht etwa die Unsichtbarkeitsstrategie von offizieller politischer und lokaler Seite. Im Gegenteil kann man sie meines Erachtens im Sinne Glissants als «right to opacity» verstehen, als eine widerständige Positionierung, um eben diese offizielle Verschleierung offenzulegen.

Ähnlich lässt sich ein weiterer Film, *Nocturne (Lampedusa – Fort Europa)* (Abb. 4) aus dem Jahr 2006 von Pieter Geenen, einordnen, der szenografisch in dialogischer Nachbarschaft zu Baronellos und Kogos Exponat platziert wurde. Im Reigen mit einem dritten filmischen Beitrag – *Südeuropa* (2007) von Raphaël Cuomo und Maria Iorio – vereint sich im Obergeschoss des Argos Centre eine Art Fallstudie zu Lampedusa als «einem *der* [Hervorhebung durch die Autorin] Symbole des europäischen Grenzregimes [...], das auch Grenzen der Gastfreundschaft absteckt.»<sup>21</sup> Geenens Film verfolgt hierbei eine ähnliche Unsichtbarkeitsstrategie wie das erste Beispiel.

*Nocturne* zeigt die Insel bei Nacht, aus der Ferne, das Bild bleibt fast schwarz, nur verschwommene Lichter des Infrarotlicht-Überwachungssystems an der Küstengrenze zur Aufspürung von Flüchtlingen leuchten im Film auf. Dies ist eine Reflexion auf die Situation vor der Küste: bereits die Bewegungen der Flüchtlinge auf Europa hin sollen erst gar nicht zu sehen sein (außer für die nächtlichen Kameras), um so die Anreisenden bereits vor Ankunft an Land stoppen zu können. Im Sinne von Holerts und Terkessidis' Definition von Mobilität als «erstarrter Bewegung»<sup>22</sup> kann man diese grenzpolizeilichen Eingriffe als verordnete Erstarrung verstehen. Geenen kreiert eine ästhetisch kulminierende Übersetzung von Opazität, die entgegen des ersten Anscheins einer neoimpressionistischen Bildidylle gleichermaßen visuell wie inhaltlich die Drastik der politischen Verschleierungstaktik von unerwünschter Mobilität vor Augen führt.

Im Untergeschoss war neben den eingangs skizzierten Kochtöpfen von Ivanov mit ihrem opaken Dampfnebel Ursula Biemanns Bewegtbildinstallation *Sahara Chronicle* (Abb. 1) aus den Jahren 2006 bis 2007 platziert. Sie setzt sich mit der gegenwärtigen Auswanderung aus Afrika nach Europa auseinander. Begleitet von einem Wandtext und Fotografien werden auf Monitoren Interviews mit unterschiedlichen AkteurInnen eines ausgeklügelten Flüchtlingstransportsystems durch die Sahara gezeigt. Biemann begleitet ihre in den Massenmedien ausgeblendeten GesprächspartnerInnen auf deren Transportrouten. Auf diese Weise bietet sie Einblicke in die komplexe Organisation undokumentierter Migration in den Ländern südlich der Sahara, wie sie in der offiziellen Berichterstattung nie erscheinen. Für diese Offenlegung komplexer Netzwerke und Sachverhalte von Migration hat die Künstlerin in Marokko, Niger und Mauretanien recherchiert und gefilmt. Ihr Ziel – in Differenz zu den opaken Lampedusa-Filmen – ist die Transparentmachung undokumentierter Migration und vor allem der Flüchtlinge selbst. Deren Interviews, die gleichermaßen informativ, subjektiv gefärbt und emotional bewegend sind, werden zu einer direkten Ansprache an die BetrachterInnen. Diese Form der Dokumentation verknüpft Aspekte von Affekt, «Wahrheiten» und Authentizität jenseits essentialistischer Fundierungen, die das Dokumentarische auch als emanzipatorisches Moment einer Globalisierungskritik neu austarieren.<sup>23</sup> Ihren Ansatz formuliert Biemann folgendermaßen: «an affective, imaginary and symbolic cartography [...] intended to contribute to the emergence of a transnational consciousness and in this way to help to empower political participation.»<sup>24</sup>

### **Wechselspiel zwischen Opazität und Transparenz zur Sichtbarmachung globaler Migration**

Biemanns Exponat und die Lampedusa-Beiträge stehen exemplarisch für die kuratorische Strategie von *No Place – Like Home*: Durch ein Hin- und Herbewegen zwischen strategischer Verschwommenheit und klarer Durchsicht offenbarte das Projekt die Unsichtbarmachung der Mobilität von MigrantInnen auf dem Weg nach Europa seitens der EU mit deren politischem Ziel der «erstarrten Bewegung» und angestrebten Remigration von Flüchtlingen an der europäischen Außengrenze. Dahingegen operierte das *Projekt Migration* hauptsächlich mit einer Transparenzstrategie, jedoch im Dialog mit opaken Randverweisen durch einzelne künstlerische Positionen, um die aktive Rolle der MigrantInnen bei der Transformation zu einer Migrationsgesellschaft in Deutschland sowie die Effekte der dortigen «intense proximity», einer Verdichtung verschiedener kultureller Zonen an einem Ort, zu offenbaren.

Denn diese Aspekte werden in der offiziellen politischen und allgemeingesellschaftlichen Debatte meist verschleiert, nicht zuletzt um eine vermeintliche nationale Identitätswahrung gegen den Status des Einwanderungslands zu sichern und Austauschprozessen mit migrantischen MitbürgerInnen um deren politische und soziale Teilhabe auszuweichen. Insgesamt lässt sich für beide Ausstellungen als These zusammenfassen, dass sie sich dem Phänomen Migration durch ein Wechselspiel von Opazität und Transparenz genähert haben. Die beiden Projekte markieren mit dieser Herangehensweise sowohl an Arbeitsmigration der Vergangenheit als auch an undokumentierte Migration der Gegenwart Schlüsselpositionen eines politisch brisanten Spannungsfelds, in dem sich die Debatte um Migration bis heute bewegt.

Für diese Diskurse bietet der nachverfolgte Prozess eines Changierens zwischen Verschwommenheit und Durchsicht einen Mehrwert und ein Potential. Es erreicht laut Demos' Studie zu Kunst und Migration einen Kulminationspunkt in der Figur des Migranten: «The migrant names the potentiality of becoming other, of opacity as a politics of imperceptibility, and defines an increasingly occupied site of resistance, autonomy, and politicization.»<sup>25</sup> Diese optimistische Sichtweise auf die Möglichkeiten des Widerstands im migratorischen Aushandlungsfeld lässt sich zu Recht auf ihre reale Wirksamkeit jenseits utopischer Referenzen befragen. Meines Erachtens liegt jedoch eine Chance in dem Perspektivenwechsel seitens kritischer Kunstpositionen und seitens der hier anvisierten Ausstellungen, die solche künstlerischen Arbeiten kontextualisieren. In Köln ist es «die Perspektive der Migration», in Brüssel der multiperspektivische Blick, wie bei Demos, auf die MigrantInnen selbst. Die vorliegende Fallstudie markiert Schattenseiten von Exklusion, aber auch verborgene Produktivitäten von Inklusion und migratorischer Teilhabe in den Ausstellungen. Damit entstehen für die RezipientInnen Zugänge zu diesem komplexen Thema, die jene in einer solch kritischen inhaltlichen Feindifferenzierung und Multiperspektivität in den Massenmedien nicht finden. Auch die ästhetische Umsetzung der kuratorisch vereinten künstlerischen Positionen bedient sich im dokumentarischen Gestus Mitteln wie Affekt, Subjektivität und Authentizität, die in ihrer fragmentarischen Zusammenstellung neue Zugänge zur Opazität des Phänomens der Migration bieten können.

Damit stehen die Schauen für eine Reihe von Themenausstellungen zu Kunst und Politik, auch über den Migrationsbezug hinaus, die entgegen der diagnostizierten Tendenz einer «Entpolitisierung der Gesellschaft» Symptomträger «einer Politisierung der Kunst und kulturellen Praxis»<sup>26</sup> sind. Handelt es sich hierbei um bloße Alibi-Veranstaltungen oder Ästhetisierungen des Politischen, die ohne Folgen bleiben? Diese Frage wird zum Dreh- und Angelpunkt bei der Bewertung solcher kuratorischer Konzeptionen. Meines Erachtens liegen die Effekte im Dazwischen, zwischen Anstoß gesellschaftlicher Veränderungsprozesse und autonomer Kunstbetrachtung ohne Widerhall nach Verlassen des White Cube. Mit Blick auf das *Projekt Migration* und *No Place – Like Home* möchte ich abschließend darauf verweisen, dass sie weite und abstrakte politische Debatten herunterbrechen auf konkrete Einzelfälle migrantischen Alltags und menschlicher Schicksale – jenseits massenmedialem Spektakeljournalismus oder Viktimisierungsansätzen, die den Betroffenen durch voyeuristische Zugriffe oder Infragestellung ihrer Handlungsmacht die Würde nehmen. Die Ausstellungen bewahren einerseits den Respekt vor MigrantInnen in deren strategischer Verschleierung und verschaffen ihnen andererseits Gehör im Ausstellungsraum. Die persönlichen Erzählungen können die BesucherInnen auf vielschichtigen intellektuellen, affektiven und identitären Ebenen erreichen.

Dadurch werden die kuratorischen Projekte auch zu Orten der Selbstbefragung: in Europa, für EuropäerInnen, denen Migration plötzlich näher kommt als gedacht. Sei es die «intense proximity» in ihrer eigenen Migrationsgesellschaft oder die ferneren Außengrenzen der EU, die kuratorisch in den White Cube geholt werden und durch die dichte Präsenz dort eine ungeahnte Nähe von politischer Verwobenheit erfahren. Sie mögen geografisch weit entfernt sein und politisch fern gehalten werden, aber sie gehen uns alle an angesichts der komplexen Verbindungen in einer globalisierten Welt. Daher liegen die kuratorischen Ziele darin, Migration sowohl in lokaler Anbindung als auch in globalen Reichweiten zu zeigen. Die hierfür gewählten Herangehensweisen changierender Sichtbarkeiten beinhalten auch über die Fallstudie hinaus Potential für transkulturelle Verhandlungen von Migration, die den kulturellen Verflechtungen migratorischer Kulturen Rechnung tragen. Glisants Konzept der Opazität als Widerstand gegen vereinnahmende Identitätszuschreibungen marginaler Gruppen wie der MigrantInnen bietet eine Relation zu Transparenz als westlichem Verständnisparadigma. Beide können in einer simultanen Relationalität Migration letztendlich sichtbar machen. Insofern entwerfen die Themenausstellungen erste Perspektiven für einen Globalismus der Relationen, der Ferne und Nähe, welcher Migration als substantiellen Bestandteil der eigenen Migrationsgesellschaften und globalen Migrationskulturen anerkennt.

## Anmerkungen

1 *No Place – Like Home. Perspectives on Migration in Europe*, Ausstellungsbroschüre, hg. v. Argos Centre for Art and Media, Brüssel 2008.

2 Vgl. zum Beispiel *Museum und Migration. Konzepte, Kontexte, Kontroversen*, hg. v. Regina Wonisch, Bielefeld 2012.

3 Siehe Argos Centre 2008 (wie Anm. 1) zur erstgenannten Ausstellung und für das zweite Fallbeispiel die Publikation *Projekt Migration*, hg. v. Aytaç Eryılmaz u. a., Köln 2005, Ausst.-Kat., Köln, Kölnischer Kunstverein, 2005.

4 Vgl. zur Methode der Szenografie für die

Ausstellungsanalyse im Kontext einer *new museology*: Sharon MacDonald, «Expanding the Museum Studies: An Introduction», in: *A Companion to Museum Studies*, hg. v. ders., Malden 2006, S. 1–12, hier S. 5–6; Bill Hillier, Kali Tzortzi, «Space Syntax: The Language of the Museum Space», in: Ebd., S. 282–301.

5 Eryılmaz u. a. 2005 (wie Anm. 3), S. 16–17.

6 Ebd. und S. 20.

7 «Undokumentierte» und «irreguläre» Einwanderung sind alternative Bezeichnungen für den problematischen Terminus «illegale»

Migration, denn Letzterer impliziert ungeachtet der Notsituation vieler MigrantInnen eine «Kriminalisierung der Betroffenen, obwohl diese lediglich versuchen, ihr Handeln der Beobachtung durch den Rechtsstaat zu entziehen» (Maren Wilmes, «Irreguläre Migranten», in: *Deutschland Einwanderungsland. Begriffe – Fakten – Kontroversen*, hg. v. Karl-Heinz Meier-Braun u. a., Stuttgart 2013, S. 93–95, hier S. 93). In Diskursen der Politikwissenschaft sowie in der Terminologie von Flüchtlings- und Menschenrechtsorganisationen wird bevorzugt der Begriff der irregulären Migration im Gegensatz zum Begriff der illegalen Migration verwendet, um eine kriminelle Stigmatisierung der MigrantInnen zu vermeiden. Nichtregierungsorganisationen präferieren häufig den Begriff undokumentierte Zuwanderung, womit das Fehlen von gültigen Ausweisdokumenten bzw. Aufenthalts- oder Arbeitsgenehmigungen zur Definitionskategorie erklärt wird.

**8** Marion von Osten, «Verunsichernde Praktiken. Das Projekt Migration», in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 1/2003, Heft 100, S. 72–75, hier S. 74.

**9** *Projekt Migration*, Ausstellungsführer, hg. v. Kölnischen Kunstverein u. a., Köln 2005, S. 29.

**10** «Wilder Streik – das ist Revolution». *Der Streik der Arbeiterinnen bei Pierburg in Neuss 1973*, hg. v. Dieter Braeg, Berlin 2012, S. 93–135.

**11** Okwui Enwezors Definition stammt aus einer Pressemitteilung des Palais de Tokyo in Paris vom April 2012, zitiert nach: Chris Sharp, «La Triennale (Intense Proximity)», in: *art agenda*, Online-Magazin, 26. April 2012, <http://www.art-agenda.com/reviews/la-triennale-intense-proximity/>, Zugriff am 24. Januar 2015. Vgl. eine ausführlichere Diskussion des Konzepts in: Okwui Enwezor, «Intense Proximity: Concerning the Disappearance of Distance», in: *Intense Proximity: An Anthology of the Near and the Far*, hg. v. dems. u. a., Paris 2012, Ausst.-Kat. Paris, La Triennale, 2012, S. 18–34.

**12** Argos Centre 2008 (wie Anm. 1), S. 4.

**13** Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge 2000, S. 360–361.

**14** Argos Centre 2008 (wie Anm. 1), S. 4.

**15** Interview mit Paul Willemsen am 24. Januar 2015.

**16** Ebd. Außerdem hat er Opazität jüngst in einem Aufsatz diskutiert: Paul Willemsen, «Re-Imagining the Image. Documentary Strategies to Put another Visibility into Effect», in: *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Cartagena de Indias*, Ausst.-Kat., Cartagena de Indias, 2014, Online-Publikation, [http://issuu.com/elvivero/docs/biaci\\_book-pps](http://issuu.com/elvivero/docs/biaci_book-pps), Zugriff am 24. Januar 2015, S. 269–283, hier S. 274–275.

Darin bezieht er sich auf die entsprechende Diskussion zu Glissant bei: T. J. Demos, «The Right to Opacity: On the Otolith Group's Nervus Rerum», in: *October*, Heft 129, Sommer 2009, S. 113–128.

**17** Édouard Glissant, «For Opacity», in: *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, hg. v. Gerardo Mosquera u. a., Cambridge 2004, S. 252–257, hier S. 253.

**18** Ebd., siehe auch Glissants weitere Argumentation hierzu auf S. 252–253, außerdem das ausführlichere Kapitel zur Opazität in seiner Monografie: Édouard Glissant, «Transparency and Opacity», in: Ders.: *Poetics of Relation*, Ann Arbor 2010, S. 111–120.

**19** Cecilia Britton, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville 1999, S. 18–20.

**20** Tom Holert, Mark Terkessidis, *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*, Köln 2006, S. 241.

**21** Heidrun Friese, *Grenzen der Gastfreundschaft. Die Bootsflüchtlinge von Lampedusa und die europäische Frage*, Bielefeld 2014, S. 13.

**22** Es ist «der paradoxe Zustand der erstarrten Bewegung, in dem Personen an einem Ort zugleich anwesend und abwesend sind»: Holert, Terkessidis 2006 (wie Anm. 20), S. 247; Vgl. auch ihre Auslegung, inwieweit diese «erstarrte Bewegung» nicht nur als Zustand zwischen Orten, sondern auch durch Flüchtlingsbehörden «von außen zugeschrieben» werden kann: Dies., «Was ist Mobilität?», in: Eryılmaz u. a. 2005 (wie Anm. 3), S. 98–107, hier S. 102–103.

**23** Siehe hierzu einschlägige Diskurse über das Dokumentarische bei: Okwui Enwezor, «Documentary/Verité. Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art», in: *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, hg. v. Maria Lind u. a., Band 1, Berlin 2008, S. 62–102, hier S. 86–90 und T. J. Demos, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin 2013, S. 8–9.

**24** Ursula Biemann, Brian Holmes, «Introduction», in: *The Maghreb Connection. Movements of Life Across North Africa*, hg. v. dems., Barcelona 2006, S. 6–9, hier S. 7–8.

**25** T. J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham 2013, S. 246.

**26** Ursula Frohne, Christian Katti, «Einführung: Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik», in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, hg. v. dems. u. a., Band 9, 2007, S. 15–26, hier S. 19.