

Gemeinschaft – Grenze – Geschlecht
Repräsentationen von Weiblichkeit
in künstlerischen Arbeiten
zu Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
(Fakultät III - Sprach- und Kulturwissenschaften)
zur Erlangung des Grades einer Doktorin (Dr. phil)
genehmigte Dissertation

von Katrin Hamid

geboren am 07.11.1979 in Landau (Pfalz)

Referentin: Prof. Dr. Silke Wenk
Korreferentin: Prof. Dr. Barbara Paul
Datum der Disputation: 15.06.2022

Inhalt

Einleitung.....	3
Forschungsstand.....	5
Europa	7
Grenzen	12
Weiblichkeit.....	14
Auswahl der künstlerischen Arbeiten	22
Meine (bild-) theoretischen und methodischen Zugänge	23
Darlegung meiner Bezeichnungspraxis	29
Bildanhang.....	33
1) Weiblichkeit in der transnationalen und postkolonialen narrativen Rahmung gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa:	
<i>WESTERN UNION: Small Boats</i> (2007), Isaac Julien	34
1.1) Dokumentarische Erzählebene: „given-to-be-seen“	36
1.2) Fiktionale Erzählebene: Transnationale und postkoloniale narrative Rahmung.....	48
1.2.1) Weibliche Allegorien von unterschiedlichen Konzepten „imaginierten Gemeinschaften“	68
Die Schwarze Frau als Allegorie einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“	71
Oppositionelle Gegenüberstellung der beiden weiblichen Figuren	75
Die Entwicklung eines neuzeitlichen Konzeptes von Europa aus der Perspektive visueller Kultur.....	79
Die <i>weiße</i> Frau als Allegorie Europas	90
1.2.2) Neu-Konzeptionen von Flucht, Migration und Europa	93
Eine transnationale Perspektivierung gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa.....	93
(Post-) Kolonialismus als „gemeinsamer Rahmen der wechselseitigen Konstitution“ von Flucht, Migration und Europa	94
1.2.3) Naturalisierung und Autorisierung einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“	96
1.2.4) Tod, Trauer, Trauma und die Fetischfunktion der Allegorie.....	98
1.3) Zusammenfassung	107
Bildanhang.....	109

2) Entnaturalisierung (der weiblichen Allegorie) Europas/ der EU: <i>Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm) (2004), Tanja Ostojic</i>	122
2.1) Sexualität und Geschlechterbeziehungen in allegorischen Repräsentationen Europas	126
2.2) <i>Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm):</i> verschiedene Lektüren	152
2.2.1) Reflexionen zur Vergeschlechtlichung, Sexualisierung und Naturalisierung (der weiblichen Allegorisierung) Europas/der EU	152
2.2.2) Das Motiv des ‚Mutterschoßes‘ – Europa/die EU und Ausschlüsse der ‚Anderen‘	156
2.2.3) Grenzüberschreitungen der ‚Anderen‘	160
2.3) Die Gegenüberstellung Europas/der EU und des Islams	167
2.4) Zusammenfassung	176
Bildanhang.....	180
3) <i>Agency</i> im vergeschlechtlichten und sexualisierten Grenzregime Europas/der EU: <i>Looking for a Husband with EU Passport (2000-2005), Tanja Ostojic</i>	190
3.1) Körper – (Lein-) Wand – Projektion	192
3.2) Die Metapher der Nacktheit	196
3.2.1) Nacktheit und Vulnerabilität.....	196
3.2.2) (Menschen-) Rechte und die Vergeschlechtlichung des „nackten Lebens“	198
3.3) Akteurin sein	209
3.4) Gegenwärtige Flucht und Migration und der Holocaust in der Historiografie Europas/der EU	213
3.5) Partiiell sichtbar werden	218
3.6) Zusammenfassung	229
Bildanhang.....	232
4) Resümee.....	237
5) Literaturverzeichnis.....	248
6) Abbildungsnachweise.....	260
Dank.....	263

Einleitung

Mieke Bal beschreibt den Prozess einer Forschungsarbeit mit dem Begriff der „Reise“, bei der sich Forschungsgegenstand, Erkenntnisinteressen, theoretische und methodische Ansätze sowie auch die Forschenden miteinander entwickeln und von der alle verändert zurückkehren.¹ Dies war auch bei der vorliegenden Arbeit der Fall, an deren Anfang die recht weit gefasste Frage stand, wie Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa in zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten repräsentiert werden. Die Beschäftigung damit führte mich zunächst in unterschiedliche Richtungen. Durch die vertiefte Auseinandersetzung mit den künstlerischen Arbeiten drängten sich nach und nach die beiden Hypothesen auf, die für den weiteren Arbeitsprozess richtungsweisend wurden: Wie Flucht- und Migrationsbewegungen nach und innerhalb von Europa repräsentiert werden, hängt auch davon ab, wie der europäische Kontinent selbst imaginiert wird. Daher liegt mein Fokus nicht nur auf Repräsentationen von Flucht und Migration, sondern auch dezidiert darauf, wie Europa in den untersuchten künstlerischen Arbeiten repräsentiert wird. Die zweite zentrale Hypothese ist, dass Weiblichkeit eine wichtige Rolle in der Formierung spezifischer (Vorstellungs-) Bilder von Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa spielt.² Sie stellt daher eine Perspektive dar, mit der ich auf *Repräsentationen* des Verhältnisses von Flucht und Migration einerseits und Europa andererseits blicke.

Meine Forschungsreise fand durch eine Zeit hindurch statt, in der sich die Ereignisse im Zusammenhang von Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa fast überschlugen. Die Realität von Flucht- und Migrationsbewegungen und des gesellschaftlichen und politischen Umgangs mit ihnen stellen eine Art ‚Blaupause‘ der vorliegenden Arbeit dar. Ich gehe davon aus, dass im Feld des Visuellen die kollektive

¹ Vgl. Bal, Mieke: *Working with Concepts*. In: Pollock, Griselda (Hg.): *Conceptual Odysseys. Passages to Cultural Analysis*. London, New York 2007. S. 1-9. S. 2.

² Geschlecht begreife ich dabei nicht als eine natürlich gegebene, sondern sozial und kulturell hergestellte Kategorie. Wenn ich im Folgenden Körper (-teile) als weiblich oder männlich beschreibe, sind damit immer zweigeschlechtlich codierte Bezeichnungs- und Lesweisen gemeint. Nach einer Formulierung von Sabine Hark und Paula-Irene Villa geht es in meiner Analyse zugleich „nicht um empirische, reale, dynamische und komplexe Körper im Plural, sondern um den weiblichen Körper als phantasmatische Projektion“. Hark, Sabine; Villa, Paula-Irene: *Unterscheiden und Herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*. Bielefeld 2017. S. 68.

Wahrnehmung des ‚Themenkomplexes‘ besonders geprägt wird. Dabei bilden Filme, Videos, Fotografien, Grafiken und andere visuelle Formate Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa nicht transparent ab, sondern sie bringen spezifische (Vorstellungs-) Bilder von ihnen überhaupt erst mit hervor. Letztere beeinflussen gesellschaftliche Meinungsbilder und wirken sich auch auf die Gestaltung der europäischen Flucht- und Migrationspolitik aus, indem sie bestimmte politische Praktiken legitimieren oder delegitimieren können. Nach einer Formulierung von Barbara Paul und Johanna Schaffer in ihrer Beschäftigung mit queeren Bilder- und Kunstpolitiken gehe ich davon aus, dass „visuelle Argumentationen mit rechtlichen und politischen Diskursen interagieren“³. Denn was John Rajchman in Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Ausführungen zum Feld des Visuellen in Bezug auf Psychosen schreibt, gilt auch für Flucht und Migration: Wie sie gesehen werden, ist „involviert in die Fragestellung, was wir mit diesen tun sollen. Sehen und Handeln hängen auf verschiedene Weise zusammen“.⁴ Vor dem beschriebenen Hintergrund verfolge ich den von Paul in der queeren Perspektivierung visueller Kultur formulierten Ansatz „Kunst und Theorie, Wissenschaft und Praxis nicht nur als prinzipiell gleichberechtigte und -wertige Aussageformationen, sondern auch als argumentativ ineinander verwobene“⁵ zu betrachten und als solche zu diskutieren.

Die Motivation dieser Arbeit besteht in der Skepsis gegen das vermeintlich Natürliche, so Gegebene, Evidente, worin im Reden über Flucht und Migration gerne Zuflucht genommen wird und der Suche nach einer „rupture d’évidence“⁶, nach einer Repräsentationspraxis, die die Gewordenheit und unterschiedliche Gestaltbarkeit des Nexus von Gemeinschaftsentwürfen, Grenze und Geschlecht hervorhebt. Daraus resultiert mein Erkenntnisinteresse, welche – möglicherweise ‚anderen‘, neuen, ungewohnten – Weisen die untersuchten künstlerischen Arbeiten anbieten, um Flucht

³ Paul, Barbara; Schaffer, Johanna: *Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis*. In: Dies. (Hg.): *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken/Queer Added (Value)*. *Visual Culture, Art, and Gender Politics*. Bielefeld 2009. S. 7-33. S. 7.

⁴ Rajchman, John: *Foucaults Kunst des Sehens*. In: Holert, Tom (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln 2000. S. 40-63. S. 50.

⁵ Paul, Barbara: *XXY oder: Die Kunst, Theorien zu durchque(e)ren*. In: Bartl, Angelika u. a. (Hg.): *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld 2011. S. 187-204. S. 191.

⁶ Rajchman: *Foucaults Kunst des Sehens*. 2000. S. 44.

und Migration, Europa und ihr Verhältnis zueinander zu imaginieren. Dabei geht es nicht darum, einmalig ‚bessere‘, ‚richtigere‘ Bilder zu finden, sondern einen Beitrag zu einem fortlaufenden Prozess der Reflexion über Praktiken der visuellen Repräsentation zu leisten, denn wie Lann Hornscheidt schreibt: „Es gibt nicht die eine richtige Form“⁷.

Forschungsstand

In den Publikationen, die in den letzten Jahren zu Flucht, Migration und Visualität erschienen sind, wird dieser Themenkomplex aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet: In der Einleitung der Ausgabe *Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen* der *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur* fragt Kerstin Brandes, wie Flucht und Migration „ins Bild gesetzt“⁸ und auf welche „Ikonografien, Darstellungskonventionen und Motive“⁹ dabei zurückgegriffen wird. Ähnlich formulieren die Herausgeber_innen der Anthologie *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*:

„The representation of illegalization can only be properly analyzed in the relation to the actual concrete form: This requires the analysis of the actual visual images, figures, symbols, narratives, metaphors – the material forms – in which symbolic meaning is circulated.“¹⁰

In anderen Publikationen wird darauf verwiesen, dass in dem Prozess der Visualisierung spezifische (Vorstellungs-) Bilder von Flucht und Migration und daher die Art und Weise, wie diese wahrgenommen werden (können), maßgeblich mit geschaffen werden.¹¹ Mitunter wird in diesem Zusammenhang auch der naturalisierende Effekt der bildlichen Bedeutungsproduktion betont.¹² Darüber hinaus wird der Zusammenhang zwischen

⁷ Hornscheidt, Lann: *Es ist eine Frage der Zeit, bis wir bei der Geburt kein Geschlecht mehr zugewiesen bekommen*. Interview mit Andreas Lebert und Katrin Zeug. In: *ZEIT ONLINE*. 20. Juli 2016. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/04/lann-hornscheidt-geschlecht-identitaet-sprache-diskriminierung/>

komplettansicht (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

⁸ Brandes, Kerstin: *Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen*. In: Dies. (Hg.): *Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Juni 2011, Heft 51. S. 5-11. S. 5.

⁹ Ebd.

¹⁰ Bischoff, Christine; Falk, Francesca; Kafehsy, Sylvia: *Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld 2010. S. 7-12. S. 7.

¹¹ Vgl. hierzu beispielsweise: Rass, Christoph; Ulz, Melanie: *Migration ein Bild geben. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Migration ein Bild geben: Visuelle Aushandlungen von Diversität*. Wiesbaden 2018. S. 1-7. S. 2.

¹² Vgl. Bischoff, Falk; Kafehsy: *Introduction*. 2010. S. 12.

visuellen Repräsentationen und politischen, sozialen und juridischen Diskursen und Praktiken herausgestellt. Ein früher Verweis auf diesen Zusammenhang findet sich in der Einleitung zu der Anthologie *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*:

„Unsere Forschungen auf EU-Ebene und zur regionalen Praxis haben eine ‚Kunst, Migration zu regieren‘ aufgefunden, einen neuen gouvernementalen Politikstil der Steuerung und Aktivierung. Diese neue Kunst, Migration zu regieren, zeichnet sich unter anderem durch die gestiegene Bedeutung aus, die den medialen Diskursen und der visuellen Kultur als gewichtiges Kampfterrain zukommt.“¹³

Insbesondere in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten zu dem Themenkomplex geht es auch um Möglichkeiten ‚alternativer‘ Bildproduktionen beziehungsweise der kritischen Bearbeitung hegemonialer Bilder.¹⁴ Ferner wird danach gefragt, wie die Erfahrung der Migration nicht nur thematisch, sondern auch konzeptuell in künstlerische Produktionen einfließt. Burcu Dogramaci formuliert in dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven* hierzu:

„[Migration kann] zu anderen künstlerischen Themen, zu Verfahrensweisen und Reflexionen führen. Dies meint nicht nur das motivische Reflektieren von Migration oder Migranten, sondern auch künstlerische Verfahren wie Praktiken des Sampelns oder das Überschreiten von Gattungsgrenzen, einen soziologischen oder künstlerischen Ansatz, ein besonderes Interesse für Sprache, Handlungs- und Ausdrucksweisen.“¹⁵

¹³ Karakayali, Serhat; Tsianos, Vassilis: *Movements that matter. Eine Einleitung*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 7-17. S. 7f.

Vgl. hierzu auch Brigitta Kusters Beitrag im gleichen Band: Kuster, Brigitta: *Die Grenze filmen*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 187-201. S. 187.

¹⁴ Vgl. beispielsweise Marion von Ostens konzeptuelle Überlegungen zur Ausstellung „Projekt Migration“: Osten, Marion von: *Eine Bewegung der Zukunft. Die Bedeutung des Blickregimes der Migration für die Produktion der Ausstellung Projekt Migration*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 169-185. S. 182.

¹⁵ Dogramaci, Burcu: *Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld 2013. S. 7-20. S. 16. Eine von Burcu Dogramaci und Birgit Mersmann initiierte Arbeitsgemeinschaft fragt weitergehend „welche Bedeutung das Zusammenwirken von Migration und Globalisierung [...] für die kunstwissenschaftliche Forschung, die kuratorische Theorie und Praxis sowie die künstlerische Produktion hat.“ Arbeitsgemeinschaft *Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen globaler Migration* im Ulmer Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. <https://www.ag-kunst-migration.de/deutsch/die-ag/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Auch wird der Frage nachgegangen, wer Bilder zu Flucht und Migration aus welcher Position heraus und mit welchem Interesse nicht nur produziert, sondern auch rezipiert und analysiert.¹⁶ In diesem Zusammenhang werden zudem das Sprechen ‚über‘ Flüchtlinge und Migrant_innen problematisiert und Praktiken der Selbstrepräsentation mehr in den Fokus gerückt. So verfolgen die Herausgeber_innen der Anthologie *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik* das Anliegen, Flucht und Migration aus „Sicht der Akteure“¹⁷ Raum zu geben, damit diese vom „Forschungsobjekt [...] zum Subjekt, zum Agenten und Dialogpartner“¹⁸ werden. Schließlich werden anhand visueller Repräsentationen, insbesondere *illegalisierter* Flucht und Migration, verschiedene grundlegende Aspekte von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie Repräsentationskritik diskutiert.¹⁹ Nanna Heidenreich fasst dies in dem Satz zusammen: „Migration fordert Repräsentation fundamental heraus.“²⁰

Europa

Flucht und Migration sind interdependente Kategorien, die nicht für sich genommen definiert sind, sondern stark in Relation zu meist nationalen Einheiten. In meinem Untersuchungskontext ist das Ziel von Flucht- und Migrationsbewegungen Europa, das aus einzelnen Nationen besteht und auch als Ganzes von der nationalstaatlichen

¹⁶ Vgl. Gutberlet, Marie-Hélène; Helff, Sissy: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*. Bielefeld 2011. S. 9-17. S. 10f.

¹⁷ Ebd. S. 11.

¹⁸ Ebd.

Vgl. zu einem Projekt der Selbstrepräsentation außerdem „picture service“, bei dem sich die Bewohner_innen einer Unterkunft für neu angekommene Flüchtlinge und Migrant_innen in der Nähe von Basel Kameras ausleihen konnten. Damit nahmen sie von sich Bilder auf, die in erster Linie für sie selbst bestimmt waren, die aber teilweise auch ausgestellt wurden: Rembges, Almut: *Who is a Refugee – Strategies of Visibilization in the Neighbourhood of a Refugee Reception Camp and a Detention Centre*. In: Bischoff, Christine; Falk, Francesca, Kafehsy, Sylvia (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. S. 167-176. S. 167.

¹⁹ Vgl. beispielsweise: Heidenreich, Nanna: *Die Kunst der Migrationen*. In: McPherson, Annika u. a. (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*. Bielefeld 2013. S. 217-230. S. 222ff.

²⁰ Ebd. S. 223.

Verknüpfung von Territorium, Gemeinschaft, Identität und Zugehörigkeit geprägt ist.²¹ Eine kritische Auseinandersetzung mit Repräsentationen von Migration und Flucht erfordert meines Erachtens zwingenderweise auch die Infragestellung der „imaginierten Gemeinschaften“²², in Abgrenzung zu denen sie erst ihre jeweilige Bedeutung erlangen. In der bisherigen Forschungsliteratur bleibt dies jedoch meist unberücksichtigt und der Fokus liegt größtenteils ausschließlich auf Migration und Flucht. Ähnlich wie in Bezug auf *Weißsein* bedarf es jedoch auch hier einer Umkehrung des Blicks beziehungsweise des Verständnisses, dass die Art und Weise, wie die vermeintlich ‚Anderen‘ betrachtet werden, sich nur dann verändert, wenn auch die Konzeption der ‚Norm‘ einer kritischen Revision unterzogen wird: „The objective is not merely to change the way people see immigrants, [...] *but to change the way they see themselves.*“²³ (Hervorhebung K. H.) Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt daher dezidiert auch auf Repräsentationen von Europa und des *Verhältnisses* zwischen europäischem Kontinent einerseits und Flucht und Migration andererseits.²⁴ Theoretischer Bezugspunkt hierfür sind postkoloniale und kritische Europastudien. Sie dekonstruieren das Bild von Europa als einer autonomen, klar abgegrenzten und sich seit der Antike aus sich selbst heraus entwickelnden Einheit im Zentrum der Welt und fokussieren stattdessen, dass sich Europa in

²¹ Dies gilt umso mehr für die Institution der Europäischen Union (auch wenn diese durch ihren supranationalen Charakter organisatorisch ‚über‘ dem Nationalstaat angesiedelt ist).

²² Als „imaginierte Gemeinschaft“ bezeichne ich in Anlehnung an Benedict Anderson Nationen und in meinem Untersuchungskontext darüber hinaus Europa ebenso wie transnationale Konzepte von Gemeinschaft. Im englischen Original spricht Anderson von „imagined communities“, was in der deutschen Ausgabe mit „vorgestellten Gemeinschaften“ übersetzt wird. (Vgl. Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998. S. 14ff.) Ich verwende den Begriff „imaginiert“, da er meines Erachtens präziser als „vorgestellt“ zum Ausdruck bringt, dass die „Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert“ (Ebd. S. 14f.). Anderson betont, dass jede Gemeinschaft, die eine Größe übersteigt, bei der sich alle untereinander kennen können, „vorgestellt“ ist und dass es ihm nicht darum geht, darin etwas „Falsches“ auszumachen (Ebd. S. 15). Vielmehr untersucht er, wie sich solche Gemeinschaften – auch über mediale Vermittlungen durch zum Beispiel Zeitungen, Bücher und visuelle Kultur – konstituieren.

²³ Bischoff; Falk; Kafehsy: *Introduction*. 2010. S. 8.

²⁴ Eine ähnliche Argumentation in Bezug auf Europa vertreten die Herausgeber_innen des Sammelbandes *Europa dezentrieren: Programm und Perspektiven einer Anthropologie reflexiver Europäisierung*: „So verstehen postkoloniale Studien, die sich gezielt mit dem ‚Rest‘ der Welt beschäftigen und den ‚Westen‘ ausblenden, dies als notwendige Dezentrierung eurozentrischer Blickrichtungen – und tragen so paradoxerweise selbst zu einem methodologischen Eurozentrismus bei, der Europa weiterhin als machtvollen, unmarkierten Hintergrund mitführt.“ Adam, Jens u. a.: *Europa dezentrieren: Programm und Perspektiven einer Anthropologie reflexiver Europäisierung*. In: Dies. (Hg.): *Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken*. Frankfurt/Main, New York 2019. S. 7-33. S. 14.

Austauschbeziehungen und „geteilten Geschichten“²⁵ mit der nicht-europäischen Welt konstituierte und legen darüber hinaus die Gewaltförmigkeit in der Genealogie Europas offen. Sebastian Conrad und Shalini Randeria beschreiben in dem von ihnen herausgegebenen Band *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften* postkoloniale Ansätze in der Auseinandersetzung mit Europa als solche,

„die aus einer postkolonialen Sicht den Blick auf die Verwobenheit der europäischen mit der außereuropäischen Welt lenken und den Imperialismus als den gemeinsamen Rahmen der wechselseitigen Konstitution von Metropole und Kolonien begreifen. Diese Perspektive formuliert eine Kritik an der Vorstellung, die europäische/westliche Entwicklung sei abgekoppelt vom ‚Rest‘ der Welt verlaufen und könne daher aus abendländischen Besonderheiten heraus verstanden werden.“²⁶

Dabei stehen die „Rückwirkungen der kolonialen Begegnungen auf Europa im Vordergrund“²⁷ oder anders formuliert erscheint Europa „als Produkt und Produzentin globaler Verflechtungen“²⁸.

In ihrer Studie *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*²⁹ beschäftigt sich Fatima El-Tayeb damit, dass das „Bild eines hermetisch abgeschlossenen und homogenen Europas“³⁰ (das sich zudem darüber definiert, weiß³¹ und christlich zu sein) auch dazu führt, rassifizierte Bevölkerungsgruppen auf dem europäischen Kontinent zu „interne[n] Andere[n]“³² zu machen, sie zu

²⁵ Vgl. zum Begriff der „geteilten Geschichte“: Randeria, Shalini: *Geteilte Geschichte und verwobene Moderne*. In: FU Berlin, Institut für Ethnologie, Schwerpunkt Sozialanthropologie (Hg.): *Sozialanthropologische Arbeitspapiere*. Nr. 83. Berlin 1999.

²⁶ Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini: *Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt*. In: Dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main, New York 2002. S. 9-49. S. 10.

²⁷ Ebd.

²⁸ Randeria, Shalini: *Das Verborgene entdecken: Zur Geschichte und Methodologie des Verflechtungsansatzes*. Shalini Randeria im Gespräch mit Jens Adam und Regina Römhild. In: Adam, Jens u. a. (Hg.): *Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken*. Frankfurt/Main, New York 2019. S. 35-65. S. 35.

²⁹ El-Tayeb, Fatima: *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Münster 2015.

³⁰ Ebd. S. 43.

³¹ Ich verwende die von den Herausgeber_innen von *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* modifizierte Schreibweise von weiß, die der Kennzeichnung des konstruierten Charakters dieser Kategorie dient, ohne durch die Großschreibung eine Gleichsetzung mit dem politischen Impetus der Schreibweise von Schwarz zu implizieren. Vgl. Eggers, Maureen Maish u. a.: *Konzeptionelle Überlegungen*. In: Dies. (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005. S. 11-13. S. 12f.

³² El-Tayeb: *Anders Europäisch*. 2015. S. 45.

„externalisieren“³³ beziehungsweise sie „als ewige Störenfriede, für immer im Zustand verfangen, gerade angekommen zu sein“³⁴ darzustellen. Daraus resultiere nicht zuletzt „wenig bis gar keine öffentliche Anerkennung der tatsächlichen ethnischen und religiösen Diversität nicht nur des gegenwärtigen, sondern auch des historischen, Europas“³⁵.

In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass eine „relationale Perspektive“³⁶ auf Europa und die nicht-europäische Welt sowie eine wirkliche Anerkennung der bereits existierenden und „irreversible[n] multiethnische[n] Wirklichkeit“³⁷ auf dem europäischen Kontinent auch den Blick auf gegenwärtige Flucht und Migration verändern.

Neben dem von Randeria eingeführten Verflechtungsansatz ist es die Aufforderung von Dipesh Chakrabarty, Europa zu „provinzialisieren“, die die postkolonial informierte Europaforschung nachhaltig prägte.³⁸ Die Herausgeber_innen des Sammelbandes *Europa dezentrieren: Programm und Perspektiven einer Anthropologie reflexiver Europäisierung* schließen an Chakrabarty mit dem Vorhaben einer Dezentrierung des europäischen Kontinents an und zwar „aus der Perspektive seiner Ränder“³⁹ und „von verschiedenen Positionen des Ausgelassenen, des Anderen oder Marginalisierten“⁴⁰. In seiner Beschäftigung mit der Konstitution eines europäischen Selbstbildes tut dies Stråth ebenso „by focusing on the limits and demarcations of Europe“⁴¹. Denn im Spiegel des ‚Anderen‘ konstituiert sich (wie in allen Prozessen der Identitätskonstruktion) eine

³³ Ebd. S. 39.

³⁴ Ebd. S. 7.

³⁵ Ebd. S. 74.

³⁶ Conrad; Randeria: *Einleitung*. 2002. S. 14.

³⁷ El-Tayeb: *Anders Europäisch*. 2015. S. 78.

³⁸ Chakrabarty, Dipesh: *Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte*. In: Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main, New York 2002. S. 283-312.

³⁹ Adam, Jens u. a.: *Europa dezentrieren*. 2019. S. 7. Der Sammelband entstand im Kontext von postkolonial informierter Forschung zu Europa am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin, die auch zur Gründung des Labors „Kritische Europäisierungsforschung“ führten. Vgl.: <https://www.euroethno.huberlin.de/de/forschung/labore/europaesierungsforschung/standardseit> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

⁴⁰ Adam, Jens u. a.: *Europa dezentrieren*. 2019. S. 17.

⁴¹ Stråth, Bo: *Introduction. Europe as a Discourse*. In: Ders. (Hg.): *Europe and the Other and Europe as the Other*. Brüssel u. a. 2000. S. 13-44. S. 15.

spezifische Vorstellung des ‚Eigenen‘: „Its [Europe’s, K. H.] perceived nature is always dependent upon whatever mirror it is reflected in.“⁴² Auch vor dem Hintergrund, dass sich Europa nicht zuletzt über seine Grenzen definiert und konstituiert, sind Flucht und Migration in den Blick zu nehmen. Denn in der Diskursivierung von Flucht- und Migrationsbewegungen und wie mit ihnen umzugehen ist, wird mitverhandelt, was Europa ist beziehungsweise sein will – sei es zum Beispiel, dass über eine ‚großzügige‘ Flucht- und Migrationspolitik Europas humanistische Werte beschworen werden oder in dem Ruf nach Abgrenzung die Vorstellung einer originär europäischen Identität geschaffen wird.

Europa ist keine räumlich fixe, historisch stabile und in ihrer Zusammensetzung homogene Einheit. Ulrich Beck beschreibt dies treffend:

„Will man sich Europa nähern, [...], dann scheint es, als befände man sich in einem Spiegelkabinett. Je nach Standort des Beobachters wird es größer oder kleiner, bei der kleinsten Bewegung verzerren sich seine Proportionen. Wo es anfängt und wo es aufhört, was es ist und was es sein soll – all das lässt sich nicht einfach und eindeutig beantworten. Ob man Europa mit der Europäischen Union und ihren Mitgliedsstaaten gleichsetzt oder damit ein größerer geographischer und politischer Raum gemeint ist, etwa unter Einbeziehung Russlands und Weißrusslands: Europa per se gibt es nicht [...]. Europa ist ein anderes Wort für variable Geometrie, variable nationale Interessen, variable Betroffenheit, variable Innen- und Außenverhältnisse, variable Staatlichkeit, variable Identität. Das gilt auch für den institutionalisierten Kern der Europäisierung, die Europäische Union.“⁴³

Daran anschließen lässt sich, dass zu spezifischen Konzepten Europas auch innereuropäische Differenzen und Ungleichheiten sowie die bereits erwähnte Hervorbringung von (internen) europäischen ‚Anderen‘ gehören. Damit hängt nicht zuletzt zusammen, dass ich nicht nur Flucht und Migration *nach*, sondern auch *innerhalb von* Europa behandle. Denn neben Flucht- und Migrationsbewegungen, die in nicht-europäischen Ländern ihren Ausgang nahmen und sich in Europa fortsetzen (oder auf dem europäischen Kontinent weiter ‚zirkulieren‘), migrieren und flüchten auch Personen aus europäischen Ländern in die EU. Vor diesem Hintergrund verkompliziert sich auch die präzise Benennung der jeweiligen geografischen, politischen und institutionellen Einheiten, vor allem zwischen Europa und der Europäischen Union. Im Feld der Flucht- und Migrationspolitik kommt hinzu, dass auch Abkommen zwischen

⁴² Ebd. S. 39.

⁴³ Beck, Ulrich: *Die Krise Europas im Kontext der Kosmopolitisierung*. In: Adam, Jens u. a. (Hg.): *Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken*. Frankfurt/Main, New York 2019. S. 223-238. S. 227.

europäischen Ländern, die nicht Teil der EU sind, und letzterer bestehen.⁴⁴ Da Europa den zeitlich, geografisch und ideell umfassenderen Begriff darstellt, bezeichne ich damit einen meiner zentralen Untersuchungsgegenstände, den ich anhand der Analyse der künstlerischen Arbeiten ausdifferenziere.

Vor dem Hintergrund der skizzierten theoretischen Vorannahmen wird der Frage nachgegangen, wie in den untersuchten künstlerischen Arbeiten Europa, seine Geschichte, Erinnerungspraktiken, Grenzziehungen, Austauschbeziehungen, Selbstbilder und Narrative in Relation zu Flucht und Migration repräsentiert und verhandelt werden.

Grenzen

In meiner Analyse der künstlerischen Arbeiten betrachte ich unterschiedliche Formen von Grenzziehungen zum einen unter dem Aspekt von Aus- und Einschlüssen und zum anderen in ihrer Funktion, spezifische Vorstellungen von ‚Selbst‘ und ‚Anderen‘ zu formieren.

In der Thematisierung von Flucht und Migration nehmen räumliche Grenzen einen prominenten Platz ein. Ein besonderer Fokus bei Flucht- und Migrationsbewegungen nach Europa liegt dabei auf den südeuropäischen Außengrenzen. Grenzübertritte finden aber auch an vielen anderen Orten statt und auch innerhalb des europäischen Kontinents überqueren Flüchtlinge und Migrant_innen oft mehrfach Ländergrenzen (die teils mit denen der EU in eins fallen). Hinzu kommen weitere räumliche Grenzziehungen innerhalb Europas durch Wohnsitzauflagen und Residenzpflicht, denen Flüchtlinge und Migrant_innen (je nach Aufenthaltsdauer und -titel) beispielsweise in Deutschland unterliegen oder in Form von jederzeit möglichen Personenkontrollen (*Racial Profiling*) an öffentlichen Orten. Ebenso wie sich das europäische Grenzregime in Europa fein

⁴⁴ Hier ist vor allem das Schengen-Abkommen (relevant vor allem für Grenzkontrollen, Einreisebestimmungen und Visavergabe) zu nennen, dem nicht alle EU-Mitgliedsstaaten angehören, dafür aber auch europäische Länder, die nicht Teil der Europäischen Union sind.

verästelt, reicht es bis weit außerhalb des Kontinents.⁴⁵ Die Grenzen Europas sind daher keine klar gezogene Linie, die einmalig überschritten wird, sondern eine großflächige, omnipräsente Struktur, innerhalb derer sich Menschen dauerhaft bewegen, die aber je nach Pass und Aufenthaltstitel unterschiedlich in Erscheinung tritt beziehungsweise sich realisiert. Eine Grenze, die von einer Person kaum als solche wahrgenommen wird, kann für eine andere Person unüberwindbar oder sogar tödlich sein. Dies resultiert daraus, dass das räumliche Grenzregime mit juristischen Grenzziehungen entlang der Kategorien Pass und Aufenthaltstitel und entsprechend abgestufter Rechte einhergeht. Das unterschiedliche Recht auf Mobilität ist in diesem Zusammenhang am deutlichsten sichtbar, aber der Entzug oder die Einschränkung von Rechten bei Flüchtlingen und Migrant_innen betreffen auch zum Beispiel die Bereiche Bildung, Arbeit, medizinische Versorgung und Familie. Damit wiederum korrelieren soziale Grenzen, denn eine Person, die beispielsweise qua Aufenthaltsstatus keine Ausbildung machen, nicht studieren oder arbeiten darf, wird in Folge von der Teilhabe in nahezu allen Bereichen der Gesellschaft ausgegrenzt und in eine prekäre gesellschaftliche Position gedrängt. Bei Grenzziehungen, die Ein- und Ausschlüsse regulieren, überlagern sich verschiedene Ebenen, wobei der juristischen eine zentrale Rolle zukommt, ohne die auch räumliche Grenzen an Bedeutung verlieren würden.

Die Beschäftigung mit Grenzen ist auch deshalb aufschlussreich, weil sie etwas darüber aussagen, in welches Verhältnis Flucht und Migration auf der einen Seite und Europa auf der anderen Seite zueinander gesetzt werden. Denn deren Relationierung ist nicht zuletzt über Grenzziehungen figuriert. Besonders deutlich wird dies bei der Vorstellung, dass Europa eine autonome und klar konturierte Einheit sei, die sich aus sich selbst heraus entwickelt habe und in dessen Gegenüberstellung zu einem fundamental ‚Anderen‘. Die Grenzen, die in diesem Kontext gezogen werden, sind ebenso vielfältig (räumlich, zeitlich, kulturell, historisch, religiös) und miteinander verwoben. Randeria verweist darauf, dass Grenzziehungen den Effekt haben können, Verflechtungen zu

⁴⁵ Vgl. zur „Exterritorialisierung“ des europäischen Grenzregimes: Hess, Sabine; Tsianos, Vassilis: *Europeanizing Transnationalism! Provincializing Europe! – Konturen eines neuen Grenzregimes*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 23-38. S. 32ff.

kappen und unsichtbar zu machen und plädiert für ihre Sichtbarmachung.⁴⁶ Diesen Ansatz verfolge ich auch in der Analyse der künstlerischen Arbeiten, die ich nicht nur danach befrage, welche „geteilten Geschichten“ sie erzählen, sondern auch in welcher Weise sie Grenzen thematisieren, die vor allem der Aufrechterhaltung spezifischer Vorstellungen von ‚Selbst‘ und ‚Anderen‘ dienen.

Weiblichkeit

In der journalistischen Berichterstattung gegenwärtiger Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa ist Weiblichkeit größtenteils abwesend. Obwohl Frauen einen großen Anteil der flüchtenden und migrierenden Menschen in Europa ebenso wie weltweit ausmachen, tauchen sie in den Medien kaum auf, sondern diese sind bestimmt von dem Bild des jungen männlichen Flüchtlings oder Migranten.⁴⁷ Marion von Osten beschreibt dies bereits für die Repräsentation sogenannter ‚Gastarbeiter‘ in der Nachkriegszeit und dass schon damals

„[i]m kollektiven (Bild-)Gedächtnis des Gastarbeiterregimes auch unterbelichtet [blieb], dass eine große Zahl allein stehender Frauen nach Deutschland kam und die weibliche Migration ganz eigenständige, auch emanzipative Motive hatte.“⁴⁸

Auch bei aktuelleren Darstellungen von Flucht und Migration beobachtet von Osten, dass „nun wieder meistens Männer, allein stehend, ungebunden, meistens dunkelhäutig in den Fokus geraten“⁴⁹ und dabei weibliche Flüchtlinge und Migrantinnen in den

⁴⁶ Vgl. Randeria: *Das Verborgene entdecken*. 2019. S. 58.

⁴⁷ Vgl. zu genauen Zahlen die Ausführungen von Vera Hanewinkel: „Weltweit leben schätzungsweise 258 Millionen Menschen nicht in dem Land, in dem sie geboren wurden oder dessen Staatsangehörigkeit sie besitzen. Rund die Hälfte (48,4 Prozent) dieser internationalen Migrant_innen sind Frauen. Insbesondere im Globalen Norden, der in der Statistik der Vereinten Nationen die Industrienationen in Nordamerika und Europa sowie Australien, Neuseeland und Japan umfasst, haben Frauen einen hohen Anteil am Migrationsgeschehen: In dieser Weltregion waren im Jahr 2017 51,8 Prozent aller Migrant_innen weiblich.“ Und zu dem prozentualen Anteil von Frauen, die in Deutschland und Europa Asyl beantragen: „Wie in Deutschland ist auch in der EU-28 insgesamt ein (leichter) Anstieg des Frauenanteils unter Asylsuchenden zu beobachten. Stellten Frauen im Jahr 2015 einen Anteil von 27,4 Prozent aller Personen, die in der EU-28 erstmalig Asyl beantragten, waren es 2016 32,3 Prozent und 2017 33,2 Prozent.“ Hanewinkel, Vera: *Frauen in der Migration: Ein Überblick in Zahlen*. Bundeszentrale für politische Bildung, 2018. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdosiers/280217/ein-ueberblick-in-zahlen> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

⁴⁸ Osten: *Eine Bewegung der Zukunft*. 2007. S. 174.

⁴⁹ Ebd. S. 179.

Hintergrund rücken.⁵⁰ Ebenso stellt Vera Hanewinkel fest: „Geflüchtete und migrierte Frauen bleiben in der wissenschaftlichen und öffentlichen Wahrnehmung häufig unsichtbar.“⁵¹ Wenn sie doch in Erscheinung treten, dann häufig auf eine viktimisierte Weise. Eine aufschlussreiche Analyse hierzu hat Rutvica Andrijašević vorgelegt. Sie untersuchte Repräsentationen von Frauenkörpern in Kampagnen der Internationalen Organisation für Migration (IOM) gegen Menschenhandel, die Frauen aus Osteuropa vor den Gefahren einer Migration in die EU aufklären sollen.⁵² Andrijašević problematisiert, dass sie durch die Darstellung als passive Opfer (statt als handelnde Akteurinnen) nicht „empowert“ werden.⁵³ Schließlich findet in Andrijaševićs Lesweise der von ihr untersuchten Bilder über weibliche Körper auch eine „Auseinandersetzung über Grenzen und Mitgliedschaft in der Europäischen Gemeinschaft“⁵⁴ statt und sie stellt fest, dass sie etwas repräsentieren, was sie über sie hinausweist:

„Was in der IOM-Kampagne in den baltischen Staaten tatsächlich dargestellt wird, nämlich der verletzte weibliche Körper, ‚durchdringt‘ seine Repräsentation (und geht über sie hinaus): es offenbart sich so die Beunruhigung über die Veränderungen, denen die Grenzen der politischen Gemeinschaft unterworfen sind, und zwar durch die Migration von Frauen, durch den ‚Übergang‘ zur Marktwirtschaft wie durch die europäische Integration. Die Ambivalenz und Krisenhaftigkeit von Grenzen repräsentiert ein poröser weiblicher Körper.“⁵⁵

Die Figur der ‚einheimischen‘ Frau ist eine Chiffre im thematischen Kontext von Flucht und Migration, die insbesondere dann aufgerufen wird, wenn es um die Abwehr von Flüchtlingen und Migrant_innen geht. Ein markantes Beispiel hierfür ist die Berichterstattung über die Silvesternacht 2015/2016 in Köln. Männer, die nach polizeilicher Identifikation überwiegend aus nordafrikanischen Ländern stammten und die sich größtenteils in Deutschland in einem Asylverfahren befanden beziehungsweise einen ‚illegalen‘ oder ungeklärten Aufenthaltsstatus hatten, verübten damals sexualisierte Übergriffe auf Frauen im öffentlichen Raum.⁵⁶

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Hanewinkel: *Frauen in der Migration*. 2018.

⁵² Vgl. Andrijašević, Rutvica: *Das zur Schau gestellte Elend. Gender, Migration und Repräsentation in Kampagnen gegen Menschenhandel*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 121-140.

⁵³ Vgl. ebd. S. 128.

⁵⁴ Ebd. S. 124.

⁵⁵ Ebd. S. 137.

⁵⁶ Vgl. zu einer ausführlichen Rekapitulation der Kölner Silvesternacht 2015/2016: Werthschulte, Christian: *„Nach“ Köln ist „vor“ Köln: Die Silvesternacht und ihre Folgen*. Bundeszentrale für politische

Die Diskurse hierzu sind nicht losgelöst von dem Kontext zu betrachten, dass das Jahr 2015 ein einschneidendes Jahr in Hinblick auf Flucht und Migration nach Europa und den gesellschaftlichen und politischen Umgang damit war: Die Zahl der flüchtenden und migrierenden Menschen war gegenüber den Vorjahren deutlich gestiegen und der Tod an und innerhalb Europas Grenzen wurde auf besonders drastische Weise sichtbar. Im Frühjahr 2015 ertranken bei einem einzelnen Schiffsunglück über 800 Flüchtlinge und Migrant_innen im Mittelmeer, im Sommer erstickten 71 flüchtende und migrierende Menschen in einem LKW, der auf dem Standstreifen einer österreichischen Autobahn gefunden wurde und Anfang September wurde der Leichnam des zweijährigen Alan Kurdi, dessen Familie mit ihm über das Meer nach Europa gelangen wollte, am Strand in der Türkei angespült. Die damalige Bundeskanzlerin Angela Merkel äußerte in diesem Zeitraum den Satz „Wir schaffen das!“ in Hinblick auf die Aufnahme von Flüchtlingen und Migrant_innen. Kurz darauf brachen Tausende Flüchtlinge und Migrant_innen, die am Budapester Hauptbahnhof ‚festsäßen‘ und an ihrer Weiterfahrt gehindert wurden, zu Fuß über die Autobahn zur Grenze nach Österreich auf. Die deutsche und österreichische Regierung beschlossen, ihre Grenzen zu öffnen und die Menschen einreisen zu lassen. Dies führte zu einer starken gesellschaftlichen Polarisierung. Auf der einen Seite entwickelte sich eine sogenannte „Willkommenskultur“, wofür der Empfang von Flüchtlingen und Migrant_innen an deutschen Bahnhöfen mit Applaus und Geschenken symbolträchtig wurde. Die Registrierung, Versorgung und Unterbringung der Flüchtlinge und Migrant_innen stellte eine Herausforderung dar, die bundesweit oft nur mit einer breiten Unterstützung an freiwilligen Helfer_innen bewerkstelligt wurde.⁵⁷ Auf der anderen Seite formierte sich ein starker gesellschaftlicher und politischer

Bildung, 2017. <https://www.bpb.de/apuz/239696/die-silvesternacht-und-ihre-folgen?p=all> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

⁵⁷ Diese „Willkommenskultur“ ist nicht unkritisch zu betrachten. Die europäische Flucht- und Migrationspolitik wurde dabei selten *grundsätzlich* infrage gestellt und es wurden auf breiter Ebene keine gleichen Rechte für Flüchtlinge und Migrant_innen gefordert. Was im Sommer 2015 in Deutschland geschah, hatte eher den Charakter einer kollektiven humanitären Aktion. Flüchtlinge und Migrant_innen traten hierbei nicht als gleichberechtigte Subjekte auf, sondern als zu Dank verpflichtete Hilfeempfänger_innen und die deutsche Mehrheitsbevölkerung gefiel sich größtenteils in der Rolle der ‚Helfer_innen‘. Dies setzte ungleiche Machtverhältnisse voraus und zementierte sie zugleich statt um ihre strukturelle Aufhebung bemüht zu sein. Bezeichnenderweise erfuhren Flüchtlinge und Migrant_innen im Rahmen selbst organisierter politischer Proteste als sprechende, handelnde und gleiche Rechte fordernde Subjekte nicht die gleiche Sympathie und Solidarität wie im Zustand von Schwäche, Hilfsbedürftigkeit und Abhängigkeit. Zusammengefasst ging es nicht um grundlegende Veränderungen in der Flucht- und Migrationspolitik. Im Gegenteil: Die „Willkommenskultur“ schien sogar einen immunisierenden Effekt auf diesbezügliche Forderungen zu haben.

Widerstand gegen den Zuzug von Flüchtlingen und Migrant_innen. Dieser reichte von der scharfen Kritik innerhalb der Regierungskoalition in Person des damaligen CSU-Vorsitzenden und bayerischen Ministerpräsidenten Horst Seehofer gegen die Öffnung der Grenzen über das Erstarken rechter politischer Kräfte wie der AfD. Die Ereignisse in der Silvesternacht 2015/2016 in Köln fanden also am Ende eines Jahres statt, in dem Flucht und Migration *das* bestimmende Thema in Deutschland waren und hierzu sehr gespaltene Meinungen bestanden. Die sexualisierten Übergriffe in der Kölner Silvesternacht wurden mit dem Anstieg der Zahl an Flüchtlingen und Migrant_innen in direkten Zusammenhang gebracht und mit der Frage verknüpft, wie viele und welche Personen Deutschland aufnehmen sollte oder gleich als Argument für eine restriktive Flucht- und Migrationspolitik genutzt beziehungsweise als Beweis, dass die Politik der deutschen Regierung in den vorangegangenen Monaten ein großer Fehler war.⁵⁸ Wie Sabine Hark und Paula-Irene Villa feststellten, haben sich mit der Kölner Silvesternacht gesellschaftliche Kräfteverhältnisse und Diskurse um Flucht und Migration nachhaltig verändert:

„‘Nach Köln’ ist wie ein Eintrag in den Kalender, der die Zeit danach – und womöglich auch davor – neu rahmt. Die Fluchtlinien der Debatten über den politischen Umgang mit Migration und Asyl, über Sexualität und Geschlecht, über die strafrechtliche Behandlung von sexualisierter Gewalt, darüber, welche Rechte den Neuankommenden zustehen, über das Verhältnis zwischen uns und den Anderen, über den Verflechtungszusammenhang von Rassismus, Sexismus und Feminismus, von Kultur, ‚Rasse‘, Geschlecht, Religion und Moral, von Einwanderung, Integration und innerer Sicherheit wurden in jener Silvesternacht jedenfalls unwiderruflich verschoben.“⁵⁹

Aus dem komplexen Geflecht des konkreten Geschehens, seiner Diskursivierung sowie der vielschichtigen und differenzierten Kritik an diesen Diskursen möchte ich hier einen spezifischen Aspekt herausstellen⁶⁰: die Übersetzung der Ereignisse in der Kölner Silvesternacht 2015/2016 in die vergeschlechtlichte und sexualisierte Formierung einer „imaginierten Gemeinschaft“ bei gleichzeitiger Grenzziehung nach außen. Dies möchte

⁵⁸ Vgl. Hark; Villa: *Unterscheiden und Herrschen*. 2017. S. 45.

⁵⁹ Ebd. S. 20.

⁶⁰ Die Kritik an den vorherrschenden Diskursen zu den sexualisierten Übergriffen in der Silvesternacht 2015/2016 in Köln umfassten verschiedene Aspekte, wie unter anderem: die Ethnisierung von Sexismus, die Reproduktion rassistischer Stereotype über Schwarze Männlichkeit, die Instrumentalisierung von Sexismuskritik zur Abwehr von Flüchtlingen und Migrant_innen und der doppelte Standard im Umgang mit Sexismus. Vgl. hierzu neben dem Essay von Hark und Villa auch: Dietze, Gabriele: *Das ‚Ereignis Köln‘*. In: *Femina Politica*, 2016, Ausgabe 1, S. 93-102. <https://budrich-journals.de/index.php/feminapolitica/article/view/23602/20617> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

ich aus der Perspektive visueller Kultur anhand eines Bildbeispiels aus der Berichterstattung über die Übergriffe in der Kölner Silvesternacht skizzieren.

Das ausgewählte Bild erschien zunächst als Teaser-Grafik für die Wochenendausgabe der *Süddeutschen Zeitung* vom 10.01.2016 auf Facebook (Abb. 1) und dann (in deutlich kleinerem Format) auf deren tatsächlichen Titelseite.⁶¹ Es handelt sich dabei um eine schwarz-weiße Illustration, die an einen Scherenschnitt erinnert. Auf einem komplett schwarzen Hintergrund ist der Umriss eines *weißen* Frauenkörpers von den Füßen bis zur Hüfte zu sehen. Zwischen ihren Beinen ist ein Schwarzer Männerarm nach oben gereckt und die Hand befindet sich mit gespreizten Fingern auf dem weiblichen Geschlecht. Da die Form des Armes genau den Konturen der Innenseiten der *weißen* Frauenbeine entspricht, entsteht ein Vexierbild. Die illustrative Gestaltung der Körper gemeinsam mit dem Kontrast der Farben schwarz und weiß verstärken den reduktionistischen und somit auch abstrahierenden Charakter des Bildes. Der nur zur Hälfte gezeigte *weiße* Frauenkörper wird auf ein sexualisiertes Objekt reduziert, das passiv gegenüber seiner sexualisierten ‚Besitzergreifung‘ ist. Der den Frauenkörper umgebende Bildraum ist komplett schwarz und aus der schwarzen Fläche ragt der Männerarm, die somit eine Einheit bilden. Dies erhöht den Eindruck von Bedrohlichkeit Schwarzer Männlichkeit, der die Frau von allen Seiten ausgesetzt ist. Dass der Männerarm mit einer schwarzen Fläche verschmilzt, legt nahe, dass er nicht zu einem einzelnen Mann gehört und auch nicht sinnbildlich zu einer Mehrzahl an männlichen Personen. Vielmehr kann dies dahin gehend gelesen werden, dass hier eine abstrakte und in Schwarzer Männlichkeit verkörperte Gefahr durch Migration und Flucht nach Deutschland dargestellt wird, die den Raum für sich einnimmt. In der Einleitung zu der von ihnen im Jahr 2011 herausgegebenen Anthologie *Identitäten in Bewegung. Migration im Film* verweisen Bettina Dennerlein und Elke Frietsch darauf, dass

⁶¹ Das Bild wurde bereits kurz nach seinem Erscheinen als rassistisch und sexistisch kritisiert und führte zu heftigen Debatten, die den Chefredakteur der *Süddeutschen Zeitung* veranlassten, dazu eine Stellung abzugeben und sich zu entschuldigen. Vgl. Krach, Wolfgang: *Entschuldigung*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 10.01.2016. <https://www.sueddeutsche.de/kolumne/in-eigener-sache-entschuldigung-1.2812327> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021). Die Teaser-Grafik ist unterschrieben mit einem Zitat von Ahmad Mansour (siehe Abb. 1) und das Bild auf der tatsächlichen Titelseite erschien mit dem schriftlichen Zusatz: „Auf Armlänge. Was tun mit den Männern, die Frauen sexuell belästigen?“ Ein ähnlich gestaltetes Titelbild fand sich im gleichen Zeitraum auch bei dem Magazin *Focus*. Exemplarisch gehe ich jedoch nur auf das in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichte Bild ein.

„Konstruktionen kollektiver Identität geschlechtlich und sexuell codiert sind“⁶² und „[w]eibliche Figuren in der visuellen Kultur häufig als Allegorien eingesetzt [werden]“⁶³.

Daran schließen sie mit der Aussage an, dass

„das weit verbreitete Bild von Frauen als Opfer dazu dienen [kann], eine ganze Gesellschaft zu viktimisieren und als hilf- bzw. wehrlos darzustellen. Umgekehrt wird das Bild des Mannes als Aggressor häufig für die Untermalung einer Bedrohung eingesetzt.“⁶⁴

Dies ist auch in dem vorliegenden Bild der Fall, in dem der Frauenkörper etwas bedeutet, was über ihn selbst beziehungsweise die Frauen, die am Kölner Hauptbahnhof sexualisierten Übergriffen ausgesetzt waren, hinausweist. Er wird zu einer weiblichen Allegorie des ‚eigenen‘ (*weiß* imaginierten) Kollektivs, das von Flucht und Migration in Gestalt ‚fremder‘/Schwarzer Männlichkeit bedroht wird. Sabine Hark und Paula-Irene Villa schreiben in Bezug auf dieses Bild (und dem ähnlich gestalteten Titelblatt des Magazins *Focus*):

„In diesen Bildern wird der Westen, wird Europa, werden ‚wir‘ von einer Frau verkörpert. Sie steht in neo-rassistischer Manier für das *Ganze* des Westens, während die Männer das *Ganze* ‚des Anderen‘ und die Gefahr personifizieren.“⁶⁵ (Hervorhebung K. H.)

An anderer Stelle verweisen die Autorinnen mit einem Zitat von Nira Yuval-Davis darauf, dass Frauen hier zu „cultural signifiers of the national collectivity“ werden.⁶⁶

Wenn auch auf subtilere Weise, ist das, was in der beschriebenen Illustration der *Süddeutschen Zeitung* deutlich ‚ins Bild gesetzt wurde‘, eine konnotative Schablone, in der die Silvesternacht in Köln im Jahr 2015/2016 häufig gefasst wurde: Es ging nicht nur um die *konkreten* sexualisierten Übergriffe, die *konkreten* Personen, die dabei – als Opfer und Täter – involviert waren und den *konkreten* Maßnahmen, die daraus gezogen werden müssen. Vielmehr wurden Flüchtlinge und Migrant_innen in ihrer Gesamtheit als eine männliche Figur repräsentiert, deren Beziehung zu dem seinerseits feminisierten ‚eigenen‘ Kollektiv als eine gewaltvolle sexualisierte Handlung dargestellt wurde. Die Diskurse über die Silvesternacht 2015/2016 in Köln sind selbsterklärend nicht

⁶² Dennerlein, Bettina; Frietsch, Elke: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film*. Bielefeld 2011. S. 7-17. S. 8.

⁶³ Ebd. S. 8f.

⁶⁴ Ebd. S. 9.

⁶⁵ Hark; Villa: *Unterscheiden und Herrschen*. 2017. S. 66.

⁶⁶ Ebd. S. 60.

allein darauf zu reduzieren, aber dass Flucht und Migration (mittels der figurativen Konstellation des männlichen Flüchtlings/Migranten, der ‚einheimische‘ Frauen angreift⁶⁷) auf einer Metaebene in ein vergeschlechtlichtes und sexualisiertes Verhältnis zu dem Aufnahmeland ‚übersetzt‘ wurden, erscheint als ein zentrales Charakteristikum.⁶⁸ In anderen Worten ging es um Konstitutionsprozesse und Grenzziehungen „imaginierten Gemeinschaften“ entlang der Kategorien Geschlecht, Sexualität und ‚Rasse‘⁶⁹, in deren Mittelpunkt die Figur der ‚einheimischen‘ Frau stand. Für die Verknüpfung der Vorfälle in Köln mit grundsätzlichen Fragen im politischen Umgang mit Flucht und Migration war die Feminisierung des Eigenen, die Maskulinisierung des ‚Anderen‘ und die Sexualisierung ihrer Beziehung zueinander zentral. Auf diesen Aspekt hinzuweisen bedeutet nicht, die stattgefundenen sexualisierten Übergriffe zu verharmlosen oder als zweitrangig zu betrachten. Mir geht es an dieser Stelle jedoch darum, die Virulenz der Feminisierung „imaginierten Gemeinschaften“ im Kontext von Flucht und Migration nach Europa herauszustellen, die

⁶⁷ Es gehört zur Differenzkonstruktion zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Anderen‘, dass im Reden über die Kölner Silvesternacht die angegriffenen weiblichen Personen größtenteils als *weiß* und deutsch repräsentiert wurden beziehungsweise implizit suggeriert wurde, dass es sich hierbei ausschließlich um *weiße* deutsche Frauen handelte.

⁶⁸ Wie verschiedene Autor_innen herausgestellt haben, folgt dies einem tradierten Narrativ in der Geschichte ‚westlicher‘ Gemeinschaftsbildung: zur Analogie der „Schwarzen Schmach“, der Kampagne gegen den Einsatz afrikanischer Soldaten bei der französischen Besetzung des Rheinlandes nach dem Ersten Weltkrieg, vgl. Werthschulte: „*Nach Köln ist „vor“ Köln*. 2017. Gabriele Dietze sieht eine Parallele zu den Vergewaltigungsvorwürfen *weißer* Frauen durch ehemalige Sklaven in den USA nach der Beendigung des Bürgerkrieges 1865: „Auch hier wird eine Großverschiebung des politischen Feldes, wie sie die Ankunft von bisher einer Million Bürgerkriegsflüchtlingen darstellt (und die plötzliche Existenz Millionen freier Ex-Sklav_innen in den USA dargestellt hat), in eine Narration um die Bedrohung der *weißen* Frau übersetzt.“ Dietze: *Das „Ereignis Köln“*. 2016. Lea Susemichel schreibt in der Auseinandersetzung mit der Bildsprache, die die Kölner Silvesternacht visualisierte: „Herabwürdigende Zeichnungen, in denen Schwarze Vergewaltiger animalisch über blonde Frauen herfallen, waren seit der Kolonialzeit ein beliebtes Mittel, um drohende ‚fremde‘ Gefahr für die deutsche Nation zu versinnbildlichen“. Susemichel, Lea: *Warum sich das feministische Magazin „an.schläge“ gegen einen Shitstorm behaupten muss. Und was das mit rassistischer Bildsprache zu tun hat. Ein Kommentar aus Wien*. In: *Missy Magazine*. 02.05.2016. <https://missy-magazine.de/blog/2016/05/02/warum-sich-das-feministische-magazin-an-schlaege-gegen-einen-shitstorm-behaupten-muss/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

⁶⁹ In Anlehnung an die Ausführungen der Herausgeber_innen der Anthologie „Mythen, Masken und Subjekte“ verwende ich nicht den englischsprachigen Begriff ‚race‘, sondern den deutschsprachigen Terminus ‚Rasse‘, um die Bedeutung dieser Kategorie in einem deutschen Kontext herauszustellen. Allerdings möchte ich nicht ihre Unterscheidung in der Schreibweise von ‚Rasse‘ (als biologistische Konstruktion) und *Rasse* (als Wissens- und Analyse-kategorie) übernehmen. Diese Differenzierung lässt sich meines Erachtens nur schwer vollziehen, da die Analyse der Kategorie ‚Rasse‘ sich gerade darauf bezieht, dass es sich dabei um eine soziale Konstruktion handelt, die jedoch biologisiert wird und in ihrer biologistischen Charakterisierung eine aktuelle Wirklichkeit besitzt. Vgl. Eggers u. a.: *Konzeptionelle Überlegungen*. 2005. S. 12f.

gerade eine Loslösung von konkreten Geschehen (wie der Silvesternacht 2015/2016 in Köln) erforderte und eine differenzierte Auseinandersetzung mit diesen gleichzeitig überlagerte und erschwerte.

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich damit, wie visuelle Repräsentationen von Flucht und Migration einerseits und Europa andererseits durch die Kategorie Weiblichkeit figuriert werden und ihnen dabei Bedeutung verliehen wird. In Abwandlung von Gabriele Dietzes und Sabine Harks Formulierung von „Geschlecht als wissensgenerierende [...] Kategorie“⁷⁰ steht hier Geschlecht als (*Vorstellungs-*) *Bilder* generierende Kategorie im Fokus. Um auf eine bereits zitierte Formulierung zurückzukommen, soll die Feminisierung der „Ikonografien, Darstellungskonventionen und Motive“ herausgearbeitet werden, mittels derer Migration/Flucht und Europa ins „Bild gesetzt werden“. Dabei knüpfe ich an bisherige Beiträge zur Behandlung von Weiblichkeit im thematischen Kontext der visuellen Repräsentation von Flucht und Migration an und will die Auseinandersetzung mit dem Thema vertiefen.⁷¹ Eine besondere Rolle in den ausgewählten künstlerischen Arbeiten nehmen weibliche Allegorien sowohl in der Repräsentation von Europa als auch von Flucht und Migration ein. Um diese theoretisch zu erfassen, sind die Beiträge, die in der feministischen Forschung insbesondere von Silke Wenk zur Bedeutung von Weiblichkeit für die Repräsentation „imaginerter Gemeinschaften“ entstanden sind, zentraler Bezugspunkt.⁷² In Anlehnung an Anne McClintocks Beobachtung, dass Frauen oft als „boundary and metaphoric limit“⁷³ von Nationen beziehungsweise als „national boundary marker“⁷⁴ erscheinen, wird außerdem der Blick darauf gelenkt, dass über Repräsentationen weiblicher Körper Grenzziehungen nach außen markiert werden.

⁷⁰ Dietze, Gabriele, Hark, Sabine: *Unfehlbare Kategorien – Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*. Königstein 2006. S. 9-18. S. 10.

⁷¹ Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch der Sammelband *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*, der „die vielfältigen Formen von Wanderungen, Überkreuzungen und Transformationen als geschlechtliche und vergeschlechtlichte Prozesse erörtert“. McPherson, Annika u. a.: *Wanderungen von Menschen, Dingen und Konzepten aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*. In: Dies. (Hg.): *Wanderungen. Migrationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*. Bielefeld 2013. S. 7-16. S. 8.

⁷² Vgl. Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln, Weimar, Wien 1996.

⁷³ McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London 1995. S. 354.

⁷⁴ Ebd. S. 355.

In der Analyse der künstlerischen Arbeiten werden folgende Fragen behandelt: Welche Rolle und Funktionen nehmen weibliche Figuren für Repräsentationen von Flucht und Migration einerseits und Europa andererseits und schließlich ihres Verhältnisses zueinander ein? Welche Entwürfe ‚imaginiertes Gemeinschaften‘ gehen damit einher? Wie werde diese über Repräsentationen von Weiblichkeit formiert und autorisiert beziehungsweise infrage gestellt? Wie erfolgen mittels verschiedener Repräsentationen von Weiblichkeit Grenzziehungen ‚imaginiertes Gemeinschaften‘ gegenüber ihrem ‚Außen‘? Welche Rolle spielt Weiblichkeit für das Reflektieren spezifischer Konzepte von Europa und seiner Relation zu der nicht-europäischen Welt? Durch welche historischen Narrative werden gegenwärtige Flucht und Migration nach Europa ‚gerahmt‘ und welche Rolle spielt dabei Weiblichkeit? Welche weiblichen Figuren und Vor-Bilder werden zitiert? Wie werden die Betrachter_innen emotional adressiert, in welches Verhältnis werden sie zu dem Betrachteten gesetzt und welche Bedeutung nimmt hier Weiblichkeit ein? Wie werden im Vergleich zu weiblichen Personifikationen Frauenkörper repräsentiert, die keinen allegorischen Charakter besitzen?

Auswahl der künstlerischen Arbeiten

Für meine Analyse habe ich künstlerische Arbeiten ausgewählt, in deren Auseinandersetzung mit dem Thema Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa zwei Aspekte zentral sind: Zum einen werden Europabilder nicht nur implizit mitverhandelt, sondern der Fokus liegt auch explizit auf ihnen. Zum anderen nehmen in den ausgewählten künstlerischen Arbeiten weibliche Figuren eine zentrale Rolle ein. Es handelt sich dabei um die Filminstallation *WESTERN UNION: Small Boats* (2007) von Isaac Julien, die zwar sehr bekannt ist, bei der die Kategorie Weiblichkeit jedoch bisher nicht weitergehend thematisiert wurde, obwohl sie sehr präsent ist. Mehr noch wurde die Schauspielerin Vanessa Myrie, die die zentrale Figur in dieser Arbeit darstellt und mit der Julien auch in anderen Projekten zusammenarbeitete, in tradierter Weise darauf reduziert, seine „Muse“ zu sein.⁷⁵ Darüber hinaus werde ich die Fotografie mit dem Titel

⁷⁵ Vgl. Julien, Isaac: Interview with Isaac Julien by Martina Kudláček. In: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle Warsaw u. a. (Hg.): *Isaac Julien. WESTERN UNION: Small Boats*. Köln 2009. S. 100-105. S. 101.

Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm) (2004) von Tanja Ostojić besprechen. Diese künstlerische Arbeit löste bei der Ausstellung *euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU* in Wien einen Eklat aus, indem sie in der medialen Berichterstattung als pornografisch deklariert wurde. Gegenstand einer theoretischen Auseinandersetzung wurde sie bisher jedoch kaum. Schließlich widme ich mich Ostojićs mehrjährigem Projekt *Looking for a Husband with EU Passport*, das in Form einer multimedialen Rauminstallation präsentiert wird. Meine Überlegungen knüpfen an elaborierte Beiträge zu dieser Arbeit an und zielen auf deren Weiterentwicklung in Hinblick auf meine spezifischen Fragestellungen.

Die Auswahl der genannten künstlerischen Arbeiten ist auch darin begründet, dass sie von zwei Künstler_innen stammen, die auf unterschiedliche Weise zu dem Thema positioniert sind: Dies ist zum einen der Filmemacher und Künstler Julien, dessen Eltern von der Karibik nach Großbritannien migrierten und der sich in seinem Werk immer wieder mit den Themen Flucht, Migration und Diaspora beschäftigt. Zum anderen handelt es sich um Ostojić, die im Zuge von *Looking for a Husband with EU Passport* aus Serbien in die EU migrierte und die Flucht und Migration ebenso in mehreren ihrer künstlerischen Arbeiten zum Thema macht und dabei selbst in verschiedenen Rollen in Erscheinung tritt. Nicht zuletzt sind bei den ausgewählten künstlerischen Arbeiten verschiedene mediale Formate vertreten: eine Filminstallation, eine Fotografie und eine multimediale Rauminstallation.

Meine (bild-) theoretischen und methodischen Zugänge

Methodische Verfahrensweisen warten nicht in einem Werkzeugkasten darauf, einfach angewendet zu werden, wie Mieke Bal schreibt.⁷⁶ Sigrid Schade und Silke Wenk präzisieren, dass methodische Zugänge gemeinsam mit dem Gegenstand, der Art und Weise, wie dieser theoretisch gefasst wird und mit den Fragen und Erkenntnisinteressen, die an ihn herangetragen werden, entwickelt werden müssen.⁷⁷

⁷⁶ Vgl. Bal: *Working with Concepts*. 2007. S. 7.

⁷⁷ Vgl. Schade, Sigrid; Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld 2011. S. 66f.

Die Autorinnen verweisen darüber hinaus auf die Notwendigkeit, auch hinsichtlich methodischer Verfahren, die Forschenden selbst und deren „Affiziert-Sein“⁷⁸ in den Blick zu nehmen.

Der Gegenstand meiner Analyse sind visuelle Repräsentationen, weil sie mich in ihrem Vermögen interessieren, spezifische Vorstellungen von Realität hervorzubringen. Dies basiert auf einem konstruktivistischen und durch die Semiologie fundierten Verständnis von Repräsentation, das Stuart Hall folgendermaßen zusammenfasst:

“Representation is the production of meaning through language. [...] The world is not accurately or otherwise reflected in the mirror of language. Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in and through various representational systems which, for convenience, we call ‚languages‘. Meaning is produced by the practice, the ‚work‘, of representation. It is constructed through signifying – i. e. meaning-producing – practices.”⁷⁹

Die Produktion von Bildern (gleich welchen Mediums) begreife ich in Anlehnung an Victor Burgin als „Signifikationspraxis“⁸⁰, der als solche die Fotografie bezeichnet hat. Bei visuellen Repräsentationen und hier insbesondere bei kameragenerierten Aufnahmen wie Fotografie, Video und Film ist der Prozess der Bedeutungsproduktion selbst oft nicht sichtbar. Vielmehr erscheinen insbesondere sie zu garantieren, dass die Bedeutung der Repräsentation vorausgehe und innerhalb dieser nur auf transparente Weise ‚festgehalten‘ wird. Aus diesem Grund sind (vor allem als indexikalisch bezeichnete) Bilder trotz ihrer dekonstruktivistischen Bearbeitung im Feld der Studien visueller Kultur noch besonders wirkmächtig darin, Bedeutung zu generieren und zugleich als evident erscheinen zu lassen.⁸¹

Wissensproduktion ist nach Michel Foucault niemals neutral, sondern findet immer innerhalb von Machtverhältnissen statt und Macht äußert sich in modernen Gesellschaften nicht in erster Linie repressiv, sondern vor allem produktiv, zum Beispiel über die Herstellung von Wissen.⁸² In diesem Komplex von Macht und Wissen sind auch

⁷⁸ Ebd. S. 68.

⁷⁹ Hall, Stuart: *The Work of Representation*. In: Ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi 1997. S. 13-63. S. 28.

⁸⁰ Burgin, Victor: *Einleitung zu „Thinking Photography“*. In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/Main 2003. S. 25-37. S. 25.

⁸¹ Vgl. zur Naturalisierung von Bedeutung visueller Repräsentationen und dem dadurch entstehenden Anschein von „Evidenz“ ausführlicher: Schade; Wenk: *Studien zur visuellen Kultur*. 2011. S. 98.

⁸² Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main 1999.

Bilder und in einem weiteren Sinn das Feld des Visuellen eingebunden. Rajchman schreibt hierzu: „Eine ‚Visualisierung‘, ein Schema, durch das die Dinge zu sehen gegeben werden, gehört zur ‚Positivität‘ von Wissen und Macht einer Zeit und eines Ortes.“⁸³ Durch die Naturalisierung visueller Signifikationspraxis werden auch die Machtverhältnisse unsichtbar gemacht beziehungsweise legitimiert, die in sie eingeschrieben sind. Darin ist für mich die besondere Relevanz von Repräsentationskritik im Bereich des Visuellen begründet.

Meine Analyse bewegt sich an der Schnittstelle visueller Kultur-, Medien- und Kunstwissenschaft. Aus einer geschlechtertheoretischen und in Hinblick auf die europäische Flucht- und Migrationspolitik kritischen Perspektive, bilden folgende Fragen den Horizont des übergreifenden Erkenntnisinteresses: In welchem Verhältnis stehen (visuelle) Repräsentationen und politische, juristische und soziale Praktiken in Bezug auf Flucht und Migration? Wie organisieren die Kategorien Geschlecht und Sexualität spezifische Vorstellungen „imaginerter Gemeinschaften“ und ihrer Grenzen? Was bedeuten bestimmte (Vorstellungs-) Bilder des ‚Eigenen‘ für die Gestaltung von Gesellschaft und die Beziehung zu denjenigen, die jeweils zu den ‚Anderen‘ gemacht werden? Welche Auswirkungen darauf hätten ‚andere‘ Bilder, um das ‚Eigene‘ zu repräsentieren? Wie können Kollektive anders als in Nationen und deren Zusammenschlüssen und ohne Hierarchisierungen entlang der Kategorien Staatsangehörigkeit und Aufenthaltstitel vorgestellt werden? Diese übergeordneten Fragen stecken das gedankliche Terrain ab, innerhalb dessen sich die vorliegende Arbeit bewegt und zu dem sie einen Beitrag zu leisten versucht.

Die Basis des methodischen Zugangs zu meinem Untersuchungsgegenstand stellt die ikonografisch-ikonologische Analyse von Erwin Panofsky dar. Dieses bildanalytische Verfahren ist mit einem theoretischen Bildverständnis kompatibel, das mit einem semiologischen Zeichenbegriff operiert.⁸⁴ Sie ist in drei Analyseschritte untergliedert: In der vor-ikonografischen Beschreibung werden die Bildmotive identifiziert,

⁸³ Rajchman: *Foucaults Kunst des Sehens*. 2000. S. 42.

⁸⁴ Vgl. zur engen Beziehung zwischen Ikonologie und Semiologie: Schade; Wenk: *Studien zur visuellen Kultur*. 2011. S. 83.

beispielsweise die kartografische Darstellung Europas.⁸⁵ Die sekundäre Bedeutung der Bildmotive beziehungsweise das mit ihnen verknüpfte Thema wird in der darauffolgenden ikonografischen Analyse ermittelt. Bezogen auf das kartografische Beispiel könnte dies die Vorstellung sein, dass Europa eine autonome Einheit im Zentrum der Welt darstellt. Im letzten Analyseschritt soll die „eigentliche Bedeutung“⁸⁶ des Bildes ermittelt werden. Anders formuliert: Es sollen die Prinzipien, die den Bildern zugrunde liegen beziehungsweise sich in ihnen verdichten und die die „Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen“⁸⁷, erfasst werden. In Bezug auf die kartografische Darstellung Europas wäre dies beispielsweise die Schlussfolgerung, dass sie eine eurozentristische Weltsicht zum Ausdruck bringt. Mit diesem Analysemodell lässt sich in den Worten von Roland Barthes nachvollziehen, wie ein bereits vollständiges Zeichen zum Signifikanten einer zweiten semiologischen Kette wird.⁸⁸ Die Ermittlung der konnotativen Bedeutung im zweiten und dritten Schritt in Panofskys Modell steht im Fokus meiner Analyse.⁸⁹

Sigrid Schade und Silke Wenk unterziehen das ikonografisch-ikonologische Analyseverfahren von Panofsky einer kritischen Revision und problematisieren unter anderem die Ermittlung einer vermeintlich „eigentlichen Bedeutung“ als abschließenden Schritt der Interpretation.⁹⁰ Bilder besitzen keine singuläre *eigentliche* Bedeutung, die es – wie Panofsky schreibt – qua „synthetischer Intuition“⁹¹ heraus zu extrahieren gilt. Wie Schade und Wenk anmerken, setzt dies zudem ein Verstehen unter ‚Gleichen‘ voraus, also dass Bildinhalt und Forschende dem gleichen kulturellen, sozialen und historischen Kontext angehören. Mit W. J. T. Mitchell plädieren sie daher

⁸⁵ Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1996. S. 38 ff.

⁸⁶ Ebd. S. 40.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. Barthes' Modell zu einem sekundären semiologischen System (das er im Zusammenhang seiner Erläuterungen zum Mythos entwickelt hat): Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main 1964. S. 92ff.

⁸⁹ Vgl. Schade und Wenk zur Parallelisierung der denotativen und konnotativen Bedeutung mit den Schritten der ikonografisch-ikonologischen Analyse: „Der ‚Denotation‘ entspräche die Ermittlung dessen, was entsprechend den historisch gewordenen oder konventionellen Codes dargestellt ist, der ‚Konnotation‘ das Verfolgen der über diesen Gegenstand (oder auch Referenten) hinausweisenden Bedeutungen (wie in dem Modell Panofskys auf der zweiten und dritten Ebene angesprochen).“ Schade; Wenk: *Studien zur visuellen Kultur*. 2011. S. 94.

⁹⁰ Vgl. ebd S. 79f.

⁹¹ Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. 1996. S. 48.

für die Berücksichtigung der jeweiligen Positioniertheit der forschenden Subjekte bei Panofskys Analyseverfahren. Dies erscheint umso bedeutsamer, wenn davon ausgegangen wird, dass Bilder ein Bedeutungspotenzial besitzen, das in der und durch die Interpretation immer wieder neu realisiert wird. Hall beschreibt dies in folgenden Worten:

„In the same way, what is seen – the image and its meaning – is understood as not externally fixed, but relative to and implicated in the positions and schemas of interpretation which are brought to bear upon it.“⁹²

Daher suche ich nicht nach der *einen* ‚richtigen‘ Interpretation, sondern gehe von einer Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten eines Bildes aus. In anderen Worten lese ich nichts aus den Bildern heraus, sondern etwas in sie hinein, insofern mich interessiert, was die Bilder in Bezug auf meine dargelegten Fragestellungen und Erkenntnisinteressen zu sagen haben und dies geschieht aus der zwangsläufigen Begrenztheit meiner eigenen Perspektive. Auf der Ebene des zweiten und dritten Analyseschritts (also zur Ermittlung der sekundären Bedeutungsebene und deren Reflexion in Hinblick auf meine Fragestellungen und Erkenntnisinteressen) ziehe ich historische und aktuelle Diskurse um Flucht, Migration und Europa ebenso wie Bezüge zu anderen Bildern hinzu. Bei der Filminstallation *WESTERN UNION: Small Boats* wird die analytische Verfahrensweise medienspezifisch um Ansätze aus der Filmanalyse ergänzt. Panofsky selbst stellt fest, dass die einzelnen Schritte seines Analysemodells in der Praxis nicht voneinander zu trennen sind.⁹³ Auch in meiner Analyse gehen die einzelnen Analyseschritte ineinander auf.

Ein weiterer wichtiger Ansatz sowohl für mein bildtheoretisches Verständnis als auch meine methodischen Zugänge sind Kaja Silvermans Ausführungen in *The Threshold of the Visible World*⁹⁴. Mit Bezugnahme auf Jacques Lacan entwickelte sie eine Theorie des Visuellen. Ein zentraler Begriff ist hierbei der des Bildschirms (engl.: *screen*), der in der deutschen Rezeption von Silverman unter anderem als „Bilderrepertoire“ übersetzt

⁹² Hall, Stuart: *Looking and subjectivity. Introduction*. In: Evans, Jessica; Hall, Stuart (Hg.): *Visual Culture: the Reader*. London, Thousand Oaks, New Delhi 1999. S. 307-314. S. 310.

⁹³ Vgl. Schade; Wenk: *Studien zur visuellen Kultur*. 2011. S. 73.

⁹⁴ Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York, London. 1996.

wird.⁹⁵ Dieser umfasst die Gesamtheit intelligibler Bilder in einem spezifischen zeitlichen und kulturellen Kontext. Ihr Fokus liegt darauf, dass Subjekte sich selbst und andere Personen nur mittels der Bilder repräsentieren und wahrnehmen können, die das Bilderrepertoire zur Verfügung stellt. In Verbindung mit dem Bilderrepertoire beschäftigt sich Silverman auch mit Lacans Kategorien des „Blicks“ und des „Blickens“. Es bedarf nicht nur der Existenz von Bildern, um visuelle Bedeutung zu generieren, sondern auch deren Wahrnehmung, versinnbildlicht in Blickverhältnissen. Silvermans Ausführungen stellen eine geeignete Skizzierung des visuellen Feldes für das Thema der vorliegenden Arbeit bereit, weil sie die Repräsentation und Wahrnehmbarkeit von Subjekten innerhalb visueller Repräsentationssysteme in den Fokus rücken. In Anlehnung an Silverman gehe ich davon aus, dass sich Bilder von Flucht und Migration nach Europa immer innerhalb der Parameter bewegen, die durch ein spezifisches visuelles Set zu dem Thema gesetzt sind. Sofern sie lesbar sein sollen, können sie nicht jenseits dessen komplett neu ‚erfunden‘ werden und die Wahrnehmung des Themenkomplexes ist immer bereits (vor-) geformt durch ein spezifisches Bilderrepertoire. In meiner Analyse der künstlerischen Arbeiten frage ich danach, welche Bilder über Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa produziert werden, wie dabei auf Vor-Bilder Bezug genommen beziehungsweise mit ihnen gebrochen wird oder Bedeutungsverschiebungen vorgenommen werden. Außerdem wird auch den Blickverhältnissen im und außerhalb des Bildes und der Frage nachgegangen, welche Blicke auf Flucht und Migration generiert werden. Schließlich geht es darum, wie die Existenz eines spezifischen Repertoires an Bildern zu Flucht und Migration nach Europa und deren Wahrnehmung selbst zum Gegenstand der Reflexion werden.

Wie ich zuvor beschrieben habe, gehe ich davon aus, dass sich die Bedeutung von Bildern im Prozess des Betrachtens (auf immer wieder neue Weise) konstituiert. Vor diesem Hintergrund betrachte ich nicht zuletzt als einen zentralen Bestandteil meines methodischen Zugangs das Besprechen der künstlerischen Arbeiten und meiner Auseinandersetzung damit in verschiedenen Kontexten und mit unterschiedlichen

⁹⁵ Vgl. hierzu: Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld 2008. S. 112f.

Personen. Durch ihre Kritik, Infragestellungen und Anregungen eröffneten sich immer wieder neue Perspektiven, die ich aus meinem singulären Standpunkt heraus nicht gesehen hätte.

Darlegung meiner Bezeichnungspraxis

Flüchtlinge, Geflüchtete, Refugees, Asylbewerber_innen, Asylsuchende, Migrant_innen, Menschen mit Migrations- oder Fluchthintergrund, Neuankömmlinge, neu Zugewanderte, Non-Citizens, Ausländer_innen: Die Frage der Bezeichnung von Personen, auf die sich meine Analyse bezieht, ist komplex und selbst bereits Teil der (De-) Konstruktion spezifischer (Vorstellungs-) Bilder über sie. Je nach Begriff findet eine Charakterisierung der derart bezeichneten Personengruppe statt, die in allen Fällen spezifische Problematiken birgt.

Bei genauerem Betrachten fällt auf, dass allen genannten Bezeichnungspraxen gemein ist, dass sie nicht einfach die Personen umfassen, die aus unterschiedlichen Gründen ihr Herkunftsland verlassen, um woanders zu leben. Sie sind zunächst an Staatsangehörigkeit und ‚Rasse‘ gebunden: Eine *weiße* europäische Person, die temporär oder dauerhaft in einem anderen Land lebt, wird beispielsweise nicht als Migrant_in bezeichnet, obwohl dies rein faktisch keine falsche Bezeichnung für sie wäre. Aber auch die Schichtzugehörigkeit spielt hier eine Rolle: Bei sozial höher gestellten Personen, die beispielsweise als hoch qualifizierte Fachkräfte oder Studierende nach Europa kommen, findet nämlich eine Bezeichnung wie Migrant_in ebenso selten Anwendung. Selbst der Begriff Flüchtling ist mit Schichtzugehörigkeit verknüpft. Jitka A. Wößner stellt mit Bezugnahme auf Christoph Frilling fest:

„Für prominente Persönlichkeiten wie Thomas Mann, den Dalai-Lama und Albert Einstein wurden weitaus häufiger Bezeichnungen wie *Exilschriftsteller*, *Exilpolitiker* oder *Exilwissenschaftler* genutzt.“⁹⁶

⁹⁶ Wößner, Jitka A.: *Über die Problematik der Bezeichnung für „Menschen auf der Flucht“*. Eine Untersuchung der Bedeutungsgehalte von Flüchtling und Geflüchtete/r. In: Schiewe, Jürgen; Wengeler, Martin (Hg.): *Aptum, Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur*. 2017, 13. Jahrgang, Heft 1. S. 42-67. S. 47.

Darüber hinaus werden Personen durch Bezeichnungen wie Flüchtlinge und Migrant_innen als die ‚Anderen‘ beziehungsweise als eine Abweichung von der Norm oder dem nationalen Kollektiv markiert. Nicht zuletzt besteht die Gefahr, dass sie eine homogenisierende Charakterisierung darstellen, hinter der alle spezifischen Eigenschaften und Handlungsweisen der so bezeichneten Subjekte zurücktreten.

Für meinen Analysekontext verwende ich die Begriffe Flüchtlinge und Migrant_innen für diejenigen, denen das Recht auf Mobilität nicht selbstverständlich zugesprochen wird, deren Bewegungen aufzuhalten oder in besonderer Weise zu regulieren versucht werden und die auch nach der Ankunft in einem anderen Land einen rechtlichen Sonderstatus haben. Die Bezeichnungen Flüchtlinge und Migrant_innen basieren demnach also nicht nur auf der Erfahrung, das eigene Herkunftsland zu verlassen und der Differenzierung der Gründe hierfür, sondern sind in der Existenz von Nationalstaaten und deren Grenzen sowie der Kopplung von Rechten an Staatsangehörigkeit, ‚Rasse‘ und sozialer Schichtzugehörigkeit begründet. Ich verwende Flüchtlinge und Migrant_innen gemeinsam als zwei zentrale (Selbst-) Bezeichnungspraxen, die entweder das Recht auf Bewegung betonen, ohne dafür einen zwingenden Grund zu haben und die sich der Anforderung widersetzen, sich in die Erzählung einer spezifischen (Lebens-) Geschichte einzufügen (als Migrant_in) oder die den politischen Charakter der eigenen Mobilität hervorheben (als Flüchtling).

Der Begriff Flüchtling wurde in den letzten Jahren problematisiert, weil er durch den Suffix *-ling* eine negativ konnotierte und/oder passive Bedeutung habe und mehr einen Zustand oder eine kollektive Eigenschaft als eine Erfahrung beschreibe.⁹⁷ Alternativ wurde der Begriff Geflüchtete eingeführt, der die problematischen Konnotationen des Suffixes *-ling* umgehen und gleichzeitig den Status handelnder Akteur_innen hervorheben soll, deren Fluchterfahrung in der Vergangenheit liege und die darauf nicht zu reduzieren seien.⁹⁸ Wie Wößner feststellt, kann der Begriff Flüchtling eine diskriminierende Wirkung haben, was „jedoch nicht vornehmlich an der Struktur des

⁹⁷ Vgl. zu einer detaillierten Auseinandersetzung mit der Problematik, die dem Begriff des Flüchtlings inhärent ist: ebd. S. 45ff.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 59ff.

Wortes [liegt], sondern mindestens ebenso an seiner undifferenzierten Verwendungsweise [...].“⁹⁹ Gleichzeitig verweist sie darauf, dass die Verwendung der beiden Bezeichnungen sich nicht gegenseitig ausschließen und dass mit der kompletten Verbannung des Begriffs Flüchtling „sowohl die verbreitetste alltagssprachlich als auch die juristische Personenbezeichnung tatsächlich pejorativ besetzt“¹⁰⁰ würden. In Anlehnung daran erachte ich eine kontextspezifische Verwendung von Begriffen wie Flüchtlinge, Geflüchtete und Migrant_innen als sinnvoll, in der sowohl deren jeweilige Problematiken als auch die Motivation für die eigene Bezeichnungspraxis offengelegt werden. In anderen Worten erscheinen mir die fortwährende und transparente Reflexion über die Verwendung von Bezeichnungen konstruktiver als die Suche nach dem einen Begriff, der eine endgültig ‚richtige‘ Lösung darstellt.

Für meinen Analysekontext bevorzuge ich den Begriff Flüchtling, trotz der an ihm formulierten Kritik, gerade weil er nicht darauf fokussiert, dass die Flucht eine in der Vergangenheit liegende und abgeschlossene Erfahrung darstellt. Stattdessen lässt sich mit ihm besser ein Status beschreiben, der nicht nur mit der Fluchterfahrung, sondern mit politischen Rahmenbedingungen zu tun hat, die das Leben der Betroffenen auch noch viele Jahre nach der Ankunft in einem anderen Land negativ beeinträchtigen können. Gerade die Anerkennung als Flüchtling im juristischen Sinne (die nicht selten einen jahrelangen Kampf darstellt) gewährt dann eine zumindest teilweise Wiederherstellung verlorener Rechte. Dem widerspricht meines Erachtens nicht, die Bezeichnung Geflüchtete in Kontexten zu verwenden, in denen andere Aspekte im Vordergrund stehen. Das Gleiche gilt für die Begriffe neu Zugewanderte, Neuankömmlinge und Non-Citizens, die je nach argumentativer Schwerpunktsetzung ihre Berechtigung haben, gegen die ich mich aber entschieden habe, weil sie entweder keinen dezidiert politischen Charakter haben oder defizitär definiert sind.

In der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus auf Flucht- und Migrationsbewegungen, die sowohl auf regulären als auch irregulären Wegen stattfinden. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Grenzen zwischen regulärer und irregulärer Migration und

⁹⁹ Ebd. S. 62.

¹⁰⁰ Ebd. S. 64.

Flucht fließend sind. Ein legaler Status kann in einen illegalisierten Aufenthalt kippen (zum Beispiel bei sogenannten ‚Visa Overstayern‘) und umgekehrt ist dies ebenso der Fall (wenn beispielsweise eine Person nach einem unerlaubten Grenzübertritt einen Aufenthaltstitel erhält). Ich verzichte daher auf die bergiffliche Unterscheidung von regulärer und irregulärer, legaler und illegalisierter Flucht und Migration.

Bildanhang



Abb.1: Grafik-Teaser für die Wochenendausgabe der *Süddeutschen Zeitung* vom 09.01.2016, Facebook.

1) Weiblichkeit in der transnationalen und postkolonialen narrativen Rahmung gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa: *WESTERN UNION: Small Boats* (2007), Isaac Julien

WESTERN UNION: Small Boats ist eine Arbeit des britischen Filmemachers und Videokünstlers Isaac Julien aus dem Jahre 2007.¹⁰¹ Sie rahmt das Thema gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa in einem transnationalen und postkolonialen Narrativ. Dabei nehmen zwei weibliche Figuren eine zentrale Rolle ein, von denen ausgehend ich *WESTERN UNION: Small Boats* analysiere.

Die künstlerische Arbeit existiert in verschiedenen medialen Formaten. In meiner Analyse beschäftige ich mich mit *WESTERN UNION: Small Boats* als Filminstallation (in Farbe und mit Ton) auf drei Bildschirmen, die auf Super 16 und digital gedreht ist und eine Länge von 18:22 Minuten hat (Abb. 2). Einige formale Besonderheiten möchte ich vorab zusammenfassend darstellen. Die drei Bildschirme bilden einen über den einzelnen Bildschirm hinausgehenden Rahmen für die filmischen Handlungen, Zeiten und Orte. Auf den Bildschirmen ist nie dieselbe Aufnahme zeitgleich zu sehen und selten erstreckt sich eine Aufnahme über alle drei Bildschirme. Nichtsdestotrotz korrespondieren sie auf verschiedene Weise miteinander: Die gleiche Aufnahme ist spiegelverkehrt oder um 180 Grad gedreht auf zwei nebeneinanderliegenden oder auf den beiden äußeren Bildschirmen zu sehen. Die gleiche Kamerafahrt wird zeitversetzt auf zwei Bildschirmen gezeigt. Das gleiche Objekt wird in zwei unterschiedlichen Einstellungsgrößen und/oder aus zwei verschiedenen Aufnahmewinkeln zeitgleich auf zwei Bildschirmen präsentiert. Die Aufnahme einer Bewegung wechselt die Bildschirme oder zwei Einstellungen einer Bewegung werden abwechselnd auf zwei Bildschirmen gezeigt. Ebenso findet (zum Beispiel über Blicke der filmischen Protagonist_innen) eine inhaltliche ‚Kommunikation‘ zwischen den Bildschirmen statt. Die zeitgleichen Einstellungen auf den drei Bildschirmen werden teilweise auf ähnliche Weise

¹⁰¹ Die Arbeit ist Teil einer Trilogie, zu der auch die Filminstallationen *True North* (2004) und *Fantôme Afrique* (2005) gehören. Da sich letztere anderen Themen als *WESTERN UNION: Small Boats* widmen und mein Fokus nicht darauf liegt, deren Bezüge zueinander herauszuarbeiten, beziehe ich sie in meine Analyse nicht mit ein. Hierfür spricht ebenso, dass die Arbeiten zwar in einer Performance unter dem Titel *Cast No Shadow* gemeinsam gezeigt wurden, häufig aber auch einzeln präsentiert und behandelt werden.

miteinander verknüpft, wie Knut Hickethier dies für zeitlich aufeinanderfolgende Einstellungen beschreibt:

„Zwischen den verschiedenen Einstellungen mit ihren Raumfragmenten entsteht eine Raumkontinuität durch die direkte Kontinuität einer Bewegung, durch Blickverweise sowie inhaltliche Überleitungen [...]. Es sind vor allem Verweispartikel (deiktische Elemente), die auf der visuellen Ebene Brückenköpfe in den einzelnen Einstellungen darstellen (Blicke, die aus dem Bild hinausgehen und im folgenden Bild scheinbar erwidert werden; Bewegungsabläufe, die in der nächsten Einstellung eine Fortsetzung finden, usf.).“¹⁰²

Die filmischen Handlungen, Zeiten und Räume folgen oft nicht chronologisch, linear und einmalig aufeinander, sondern fächern sich in verschiedenen Wiederholungen und Variationen und aus verschiedenen Perspektiven synchron aus.

Die filmische Handlung von *WESTERN UNION: Small Boats* bewegt sich auf zwei Erzählebenen. Die eine Erzählebene bezeichne ich als dokumentarisch, insofern sie einem Repräsentationsmodus entspricht, der die Differenz zwischen der filmischen Handlung und der Realität, auf die diese referiert, nicht deutlich markiert. Mittels bekannter Vor-Bilder und für die Betrachter_innen schnell erkennbar, geht es hier um das Thema gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa. Auf der Erzählebene, die ich fiktional nenne, ist der Bezug auf reale Personen, Dinge und Ereignisse mehrdeutiger und Ausgangspunkt einer Erzählung, die über aktuelle Flucht- und Migrationsbewegungen nach Europa hinausweist. *WESTERN UNION: Small Boats* beginnt und endet mit der fiktionalen Erzählebene, in die Szenen der dokumentarischen Erzählebene ‚eingestreut‘ sind. Entgegen der chronologischen Reihenfolge skizziere ich im Folgenden zunächst zusammenfassend die im dokumentarischen Repräsentationsmodus gehaltene filmische Handlung.

¹⁰² Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar 2012. S. 83.

1.1) Dokumentarische Erzählebene: „given-to-be-seen“

Die dokumentarische Erzählebene beginnt mit der dritten Szene der Filminstallation, die in einem Fischerhafen spielt.¹⁰³ In der Eingangssequenz sind auf allen drei Bildschirmen Aufnahmen des Hafens zu sehen: Bilder eines Mannes, der mit einem Seil hantiert, der Wasser und Sonnenlicht reflektierenden Außenwand eines Bootes sowie eines weiteren Mannes, der in einer langsamen Bewegung ein Boot von sich wegschiebt, stehen nebeneinander. In der darauffolgenden Sequenz ist zunächst auf dem linken Bildschirm der hüfthohe Ausschnitt eines Mannes zu sehen, der eine Nylonschnur spannt. Er bewegt sich mit der Schnur nach rechts und in dem Moment, in dem er aus dem rechten Bildrand tritt, erscheint er auf dem rechten Bildschirm und der linke Bildschirm wird schwarz. Diese Bewegung wird nach links und nochmals nach rechts wiederholt, so dass es so wirkt, als spanne der Mann die Schnur über die gesamte Breite der Bildschirme. Danach folgt eine Sequenz, in der sich auf dem rechten Bildschirm die Großaufnahme des Gesichts eines Mannes befindet, der ernst und unbewegt in Richtung Kamera schaut, während hinter ihm ein Holzboot vorbeifährt. Auf dem linken Bildschirm sind währenddessen die Beine einer Person zu sehen, die ein auf dem Boden liegendes Fischernetz hochhebt. Mit einer spiegelverkehrten Anordnung von Bildern der Außenwand eines Bootes, auf der das Wasser und die Sonne reflektieren, endet die Szene. Insgesamt wird auf der visuellen Ebene das Bild eines kleinen idyllischen Hafens gezeichnet, in dem die Fischer in routinierter und gemächlicher Weise ihrer Arbeit nachgehen. Da auf einer der Bootswände der italienische Name „Massimo“ zu lesen ist und im Kontext der filmischen Erzählung, kann davon ausgegangen werden, dass sich der Fischerhafen in Italien befindet.

Auf der Audioebene vermischt sich das Geräusch zirpender Grillen mit dem eines elektronischen (Kommunikations-) Geräts sowie einem diffusen Stimmengewirr. Im Laufe der Szene im Fischerhafen sind die Stimmen deutlicher zu vernehmen. Zunächst ist eine weibliche Stimme zu hören, die im Stil einer Nachricht in Englisch davon berichtet, dass Menschen bei dem Versuch, Europa zu erreichen, ertrunken sind.

¹⁰³ *WESTERN UNION: Small Boats* ist in zwanzig längere Szenen unterteilt, die ihrerseits aus verschiedenen Sequenzen bestehen, innerhalb derer die Aufnahmen auf den drei Bildschirmen wechseln.

Danach sind einige Sätze einer Frau zu vernehmen, die ebenso in englischer Sprache von einem Bootsunglück spricht, allerdings klingt es bei ihr so, als sei sie selbst dabei gewesen. Dann folgt eine italienische Männerstimme. Abschließend ist nochmals die Stimme zu hören, die möglicherweise die einer Nachrichtensprecherin ist: „Thousands of migrants try to make that same crossing every year trying to land in the tiny [...] island of Lampedusa.“ Dies ist der erste deutliche Ortsverweis und bestärkt die Annahme, dass sich der Fischerhafen in Italien beziehungsweise genauer auf Lampedusa befindet. Die Audioebene, die von Bootsunglücken und dem Tod von Menschen handelt, steht in Kontrast zu der ‚idyllisch‘ wirkenden visuellen Ebene der Szenerie eines kleinen Fischerhafens.

In der sechsten Szene, in der ein Bootsfriedhof mit hölzernen Bootswracks zu sehen ist, wird das Thema gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa auf dokumentarische Weise wieder aufgegriffen. Die erste Sequenz dieser Szene wird mit einem lauten Gongschlag eingeleitet und zeigt auf dem linken Bildschirm den Sonnenschutz eines Bootswracks. Der große rot-blau-weiß gestreifte Stoff hat sich an einer Seite von seiner Befestigung gelöst und weht nun wie eine Fahne im Wind. Kurz darauf erscheint auf dem mittleren Bildschirm das gleiche Bild aus einer weiteren Perspektive, so dass ein größerer Ausschnitt des verfallenden blauen Holzbootes erkennbar wird. Auf dem rechten Bildschirm folgt eine – ebenso von einem lauten Gongschlag begleitete – Aufnahme von Wracks kleiner blauer Boote, die aufeinander getürmt in einer kargen und trockenen Landschaft liegen (Abb. 3). In den folgenden Sequenzen sind auf den drei Bildschirmen verschiedene Aufnahmen des Bootsfriedhofes zu sehen: übereinander gehäufte und teils schon stark verfallene Bootswracks aus verschiedenen Perspektiven, Nahaufnahmen arabischer Schriftzeichen auf der Außenwand von Booten sowie Detailansichten einzelner Gegenstände, wie eine gelbe Plastikkiste, Kleidung, eine Schwimmweste und ein Wasserkanister. Manche der Bilder werden wieder von einem lauten Gongschlag begleitet, das zum einen wie eine akustische Akzentuierung und zum anderen bedrohlich klingt. Ansonsten sind während der Szene, die mit einer Weitaufnahme des Bootsfriedhofes auf dem mittleren Bildschirm endet, nur das Zirpen von Grillen, die leisen Bewegungen des schweren Stoffes im Wind und in unregelmäßigen Abständen ein dumpfes, hallendes Geräusch zu hören.

Die Aufnahmen des Bootsfriedhofes erinnern an die zuvor beschriebene Szene des Fischerhafens, in dem ähnlich aussehende Holzboote zu sehen waren. Während die Szene in dem Hafen den Eindruck von einem gemächlichen Treiben vermittelt, stellen die Boote hier Signifikanten von Flucht und Migration nach Europa dar. Eigentlich zum Zwecke des Fischens konstruiert und als Transportmittel für Flüchtlinge und Migrant_innen über das Mittelmeer umfunktioniert, stehen die kleinen Boote aus Holz für die gefährlichen, teils tödlich endenden Wege der Flucht und Migration nach Europa. Mit den Bootswracks wird ein bekanntes ‚Symbolbild‘ für die Flucht und Migration über das Mittelmeer nach Europa zitiert. Die arabischen Schriftzeichen auf den Außenwänden sind ein eindeutiger Hinweis darauf, dass es sich bei den Booten um solche handelt, mit denen flüchtende und migrierende Menschen aus Nordafrika aufgebrochen sind. Wo sich der Bootsfriedhof selbst befindet, ist nicht ersichtlich. Da es auf Lampedusa auch einen Bootsfriedhof mit den Booten von Flüchtlingen und Migrant_innen gibt, handelt es sich möglicherweise um diesen.

Ein zusätzliches Bedeutungspotenzial erhält die Szene dadurch, dass sie bildlich den Titel der Filminstallation *WESTERN UNION: Small Boats* aufgreift. Kleine Boote werden hier der ‚Übermacht‘ einer ‚westlichen‘ Gemeinschaft gegenübergestellt, die durch die Referenz auf den gleichnamigen Anbieter für weltweiten Bargeldtransfer Western Union auch ein monetäres Ungleichgewicht anzeigt. Da Western Union häufig von Flüchtlingen und Migrant_innen genutzt wird, um ihren Familien im Herkunftsland Geld zu schicken, wird schließlich darauf verwiesen, dass Flucht und Migration nach Europa (mit bescheidensten Mitteln und unter Gefahr, das eigene Leben zu verlieren) durch private Rücküberweisungen auch das Überleben vieler Menschen in den jeweiligen Herkunftsländern sichert und dort eine wichtige Wirtschaftskraft darstellt.

In der achten Szene von *WESTERN UNION: Small Boats* sind in dem Bild auf der linken Seite verschwommen Holzstangen zu erkennen, die zu einem Boot gehören, das auf dem Wasser schaukelt. Im mittleren Bild ist die Hand einer Schwarzen Person zu sehen, die sich an solch einer Holzstange festhält. Auf dem rechten Bildschirm befindet sich der Ausschnitt einer Person, die in dem Boot liegt. Bei allen drei Aufnahmen herrscht ein hoher Wellengang. Mit der Szene setzt auf der Audioebene abrupt das laute Rauschen

des Meeres ein. Nacheinander werden erst der linke und dann der rechte Bildschirm schwarz. Für ein paar Sekunden ist nur die Hand auf dem mittleren Bildschirm zu sehen, die sich an dem Holz festhält. Danach erscheint auf dem rechten Bildschirm die Nahaufnahme eines Schwarzen Mannes, der in dem Boot auf dem Rücken liegt und dessen Augen geschlossen sind. In der darauffolgenden Sequenz befindet sich auf dem mittleren Bildschirm die Nahaufnahme eines Schwarzes Mannes in einem grün-weiß gemusterten Oberteil, der in dem Boot sitzt, seinen Kopf mit der Hand abstützt und mit leerem Blick vor sich hinschaut.

In den folgenden Einstellungen erscheinen zunächst auf dem linken und dann auf dem rechten Bildschirm Aufnahmen sich drehender Baumkronen, durch die das Sonnenlicht fällt. Zwischendurch ist nochmals das Bild des Mannes in dem grün-weißen Oberteil zu sehen, dessen Kopf nun nach unten hängt. Auf der Audioebene setzt in dieser Sequenz nach einiger Zeit das Geräusch einer schnell läutenden Glocke ein. Kurz danach mischt sich damit eine elektronisch klingende Geräuschkulisse, während das Rauschen des Meeres immer leiser wird. Dass der Kopf des Mannes hinabgesunken ist, lässt darauf schließen, dass er eingedöst oder eingeschlafen ist. Die Aufnahmen der sich drehenden Baumkronen verbunden mit der Geräuschkulisse des schnellen Glockenläutens und dem elektronischen Sound wirken etwas surreal und zeigen möglicherweise seinen Übergang in einen Traum beziehungsweise Erinnerungen (an das Herkunftsland und die bereits zurückgelegte Route der Flucht und Migration) an. Dies wird dadurch untermauert, dass das Meeresrauschen immer mehr in den Hintergrund rückt und dies darauf schließen lässt, dass sich der Mann mental von dem Ort entfernt, wo er sich physisch befindet. In der nächsten Sequenz ist zunächst auf dem linken Bildschirm eine Aufnahme weißer Häuser mit blau gestrichenen Fenstern und Türen zu sehen. Die Kamera fährt an den Hausfassaden hoch und wieder hinab, wie ein flüchtiger Blick. Die Architektur und ihre Farben deuten darauf hin, dass sich die Häuser in Nordafrika befinden. Danach sind auf dem linken und rechten Bildschirm in Rottönen gehaltene Aufnahmen zu sehen, die an einen Ort in Subsahara-Afrika erinnern. Dabei handelt es sich um dieselbe, jedoch an unterschiedlichen Punkten einsetzende und dadurch zeitlich leicht versetzte Kamerafahrt über eine Straße, auf der zwei vereinzelte Personen zu sehen sind. Kurze Zeit nachdem die Bilder links und rechts erscheinen, sind auf dem mittleren Bildschirm

nacheinander wieder verschiedene Aufnahmen der Männer auf dem Holzboot zu sehen. Darunter ist erneut der Mann in dem grün-weißen Oberteil, der seinen Kopf abstützt. Er öffnet kurz seine Augen und schließt sie dann wieder. Dabei wirkt er sehr erschöpft und etwas apathisch. Die Rahmung dieses Bildes durch die Aufnahmen des afrikanischen Ortes auf den beiden äußeren Bildschirmen legt auch auf formaler Ebene nahe, dass es sich dabei um Träume oder Erinnerungen an Herkunfts- und/oder Transitländer handelt. Schließlich ist auf dem mittleren Bildschirm die leuchtend gelbe Sonne vor einem rötlichen Himmel zu sehen. Dieses Bild wird zunächst auf der linken und dann auch auf der rechten Seite von Aufnahmen der Männer auf dem Boot gerahmt (Abb. 4) und schließlich durch eine Nahaufnahme des Gesichts des Mannes in dem grün-weißen Oberteil ersetzt. Er stützt nach wie vor seinen Kopf ab und seine Augen sind wieder geschlossen. Die Szene endet damit, dass der linke und rechte Bildschirm schwarz werden und der Kopf des Mannes abrupt hinabsackt. Vor dem Hintergrund bekannter Erzählungen drängt sich die Assoziation auf, dass das Boot seit längerer Zeit ziellos auf offenem Meer unter glühender Sonne vor sich hintreibt und die Männer sich im Zustand des Wartens auf eine Rettung befinden.

In der dreizehnten Szene von *WESTERN UNION: Small Boats* ist nochmals das gleiche Boot zu sehen. Zunächst befindet sich nur auf dem linken Bildschirm ein Anschnitt des Bootes, das sich vor dem Hintergrund eines Felsens mit den Bewegungen des Wassers auf und ab bewegt. Dann erscheinen auf dem mittleren und rechten Bildschirm gleichzeitig zwei Aufnahmen: in der Mitte die eines Mannes, der mit geschlossenen Augen in dem Boot auf dem Rücken liegt. Auf dem rechten Bildschirm befindet sich die Aufnahme einer Hand, die sich an einem Seil des Bootes festhält. In dem linken Bild der darauffolgenden Sequenz liegt der schlafende Mann, der auch in der vorherigen Sequenz zu sehen war, zusammengerollt auf der Seite. Dann erscheint auf dem mittleren Bildschirm die Aufnahme einer Felsformation, die Kamera schwenkt nach unten und derselbe Mann wie auf dem linken Bildschirm erscheint in einer fast identischen Position in einem größeren Ausschnitt. Es ist zu erkennen, dass um ihn herum noch zwei weitere Personen liegen. Kurz danach ist auf dem rechten Bildschirm der Ausschnitt eines angewinkelten Beines einer Person zu sehen, die auf dem Boot liegt. Die Felsen, die im Hintergrund einiger der Aufnahmen zu sehen sind, verweisen

darauf, dass sich die Männer in dem Boot in der Nähe von Land befinden und nicht mehr wie zuvor auf offenem Meer treiben. Da sie schlafen, in einem Zustand völliger Erschöpfung oder möglicherweise sogar tot sind, reagieren sie darauf jedoch gar nicht. In der darauffolgenden Szene wird erkennbar, dass sich das Boot vor der Bucht von Scopello auf Sizilien befindet. Wie bereits in der achten fällt auch in dieser Szene auf, dass weder das komplette Boot noch eine ganze Person, sondern immer nur sehr nah wirkende, kleinteilige und teilweise bedeutungslos erscheinende Aufnahmen zu sehen sind. Dadurch wird bei den Betrachter_innen der Eindruck einer räumlichen Nähe geschaffen, als säßen sie mit in dem Boot. Verstärkt wird dies durch die starken Bewegungen der Kamera, die suggerieren, dass sich die betrachtenden Subjekte mit dem Schaukeln des Bootes bewegen. Während der gesamten Szene ist neben dem Plätschern von Wasser der Gesang der malischen Sängerin Oumou Sangaré zu hören.¹⁰⁴

In der darauffolgenden vierzehnten Szene erstreckt sich über die drei Bildschirme ein (an den Übergängen etwas versetzter) Panoramablick auf die Bucht von Scopello. Neben Felsformationen, die aus dem türkis-grünen Wasser ragen, ist die *Tonnara di Scopello*, ein großes Gebäude aus hellem Stein, zu sehen. Nach wie vor ist der Gesang von Oumou Sangaré zu hören, der jedoch nach und nach ausklingt. In der darauffolgenden Sequenz erscheint auf dem linken Bildschirm die Aufnahme eines roten, in flachem Wasser schwimmenden Stoffes, der vom linken Rand ins Bild treibt (Abb. 5). Dann erscheint der rote Stoff auf dem mittleren Bildschirm und das linke Bild wechselt im gleichen Moment zu einem Ausschnitt der *Tonnara di Scopello*. Das gleiche wiederholt sich auf dem mittleren Bildschirm: Nach der Aufnahme des roten Stoffes ist hier ein weiterer und sich an das linke Bild anfügender Teil der *Tonnara di Scopello* zu sehen. Dort befinden sich Menschen auf Felsen, am Strand und im Wasser. Gleichzeitig erscheint der rote Stoff auf dem rechten Bildschirm und wird dort schließlich von dem vergrößerten Ausschnitt des mittleren Bildes ersetzt. Mit dem Erscheinen des roten Stoffes ist das leise Plätschern von Wasser sowie ein disharmonisch klingendes Geräusch zu hören, das etwas ‚Unheilvolles‘ in der bildlichen Idylle anzukündigen scheint. Danach setzt eine elektronische Klangkulisse ein. Mit dem Bild badender Menschen sind auch deren

¹⁰⁴ Ihr Gesang ist erstmals in der Anfangsszene der Filminstallation zu hören.

Stimmen aus der Ferne zu hören. Gleichzeitig wird der Rest der Geräuschkulisse lauter, ‚aufdringlicher‘ und noch ‚unangenehmer‘. Das Geräusch eines Kindes, das von einem Felsen springt und im Wasser aufkommt, wird von einem lauten, dumpfen und hallenden Ton begleitet.

In der folgenden Sequenz ist auf dem mittleren Bildschirm der unscharfe Ausschnitt einer silbernen Folie zu sehen, in der sich das Sonnenlicht spiegelt. Das Erscheinen des Folienstoffes wird von einem dezenten, dumpfen Ton begleitet. Dieser wird in den folgenden Bildwechseln wiederholt, bei denen die Zusammenstellung des Bildes der Folie und schwarzer Bildschirme variiert. Währenddessen klingt das Stimmengewirr der badenden Menschen aus und verstummt schließlich ganz.

Durch die Präsenz der Flüchtlinge und Migranten in dem Boot und der badenden Menschen am gleichen Ort in zwei aufeinanderfolgenden Szenen wird der Kontrast zweier Lebensrealitäten eingeführt, für die der gleiche Raum auf der einen Seite Lebensgefahr und auf der anderen Seite Freizeitvergnügen bedeutet. Dieses Thema wird in dem Motiv des roten Stoffes, der in die Szenerie des Strandvergnügens treibt (und von dem – wie ich an späterer Stelle ausführe – nahegelegt wird, dass er einer flüchtenden oder migrierenden Person gehörte, die im Meer ertrank), aufgegriffen. Die Audioebene ist hier sehr präsent und schafft eine Atmosphäre, die im Kontrast zur idyllischen Badeszenerie steht.

In der folgenden Szene sind in unterschiedlichen Zusammenstellungen auf den drei Bildschirmen Aufnahmen von Menschen zu sehen, die sich am Sandstrand und im Meer vergnügen. Dazwischen erscheint eine Aufnahme von Fußzehen, die mit Sand bedeckt sind (Abb. 6). Kurz danach folgt das Bild von zwei Füßen, die unter einer Folie hervorragen. Schließlich erscheint die Aufnahme einer Leiche, die am Strand liegt und in silberne Folie eingewickelt ist (Abb. 7). Mit diesem Bild auf dem mittleren Bildschirm und zwei schwarzen äußeren Bildschirmen endet die Sequenz. Die erste Aufnahme des Fußes wirkt im Kontext der Bilder von Menschen am Strand und im Wasser harmlos und wie ein typisches Strandbild. Erst nachdem die Füße zu sehen sind, die aus der Folie hervorragen, wird die Vermutung nahegelegt, dass sie die eines toten Menschen sind,

die in der Ganzkörperaufnahme der Leiche schließlich bestätigt wird. Die visuelle Präsenz des Todes baut sich so langsam auf. In der letzten Sequenz dieser Szene erstreckt sich das Bild einer Bucht mit Sandstrand über alle drei Bildschirme. Im Wasser liegen einzelne Felsbrocken. Im Hintergrund des Bildes sind wieder Menschen am Strand und im Wasser zu sehen. Links im Bild liegen in einer Reihe hintereinander vier Leichen im Sand, die mit silberner Folie bedeckt sind (Abb. 8). In der rötlich-braunen Umgebung des Strandes und neben den rauen Felsbrocken stechen die mit glänzend-silberner Folie bedeckten und nebeneinanderliegenden Leichen heraus. Gleichzeitig wirken sie nicht wie reale tote Körper, sondern eher wie Skulpturen in der Landschaft.

Das Motiv des im doppelten Sinne geteilten Raumes wird in der letzten Sequenz in zugespitzter Form aufgegriffen: Die badenden, spielenden, in der Sonne liegenden Menschen und die Leichen teilen ihn einerseits und sind andererseits trotz der räumlichen Nähe (durch eine Wahrnehmungsgrenze) voneinander getrennt. Die Betrachter_innen hingegen sehen die Leichen, die die filmischen Figuren nicht sehen. Mehr noch blicken sie *über* die toten Körper hinweg auf das entfernte Vergnügen am Strand und dieses rückt daher für sie in einen weiteren (Interpretations-) Rahmen. Das Bild hat den Charakter eines Symbolbildes, in dem auf sehr explizite Weise der Kontrast zweier konträrer Lebensrealitäten gezeichnet wird.

Durch die gesamte Szene zieht sich das Geräusch des Meeres und von Stimmengewirr aus der Ferne. Das Erscheinen der Bilder badender Menschen wird zudem fast immer von einem lauten, bedrohlich klingenden Gongschlag begleitet, wodurch eine besondere Spannung aufgebaut wird. Bei den Aufnahmen des toten Körpers erklingt ein dumpf klingender Ton. Die Kontrastierung von Bild- und Audioebene aus der vorherigen Szene findet hier eine Steigerung. Es werden Assoziationen zu einem Horrorfilm geweckt, indem sich in einer harmlos wirkenden Situation etwas Bedrohliches entwickelt, was über den Ton angekündigt wird.

Die dokumentarische Erzählebene in *WESTERN UNION: Small Boats* scheint vermeintlich authentisch zu sein und erweckt den Eindruck, Ereignisse, Menschen, Orte und Zeiten quasi transparent abzubilden.¹⁰⁵ Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass sprachliche und visuelle ‚Vor-Bilder‘ zitiert werden, die in der Repräsentation von Flucht und Migration nach Europa bereits fest verankert sind: Schwarze Männer, die in einem kleinen Holzboot unter sengender Sonne auf dem Meer dahin treiben, aufgehäuften Bootswracks und mit Folien bedeckte Leichen am Strand, werden kontrastiert durch das gemächliche Treiben in einem kleinen italienischen Fischerhafen und badende und spielende Personen am Meer.¹⁰⁶

Bei der dokumentarischen Erzählebene von *WESTERN UNION: Small Boats* handelt es sich in den Worten von Kaja Silverman um ein „given-to-be-seen“¹⁰⁷. Damit sind die Repräsentationen gemeint, die innerhalb eines spezifischen Bilderrepertoires hegemonial sind. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, ist mit dem Bilderrepertoire die Gesamtheit der Bilder gemeint, die in einem spezifischen kulturellen und zeitlichen Kontext zur Verfügung stehen: „The full range of representational coordinates which are culturally available at a particular moment in time constitute what I have been calling the ‚screen‘ [...].“¹⁰⁸ Silverman vergleicht den *screen* mit der Sprache:

„[...] I will suggest that the screen or cultural image-repertoire inhabits each of us, *much as language does*. What this means is that when we apprehend another person or an object, we do so via that large but ultimately finite range of representational coordinates which determine what and how the members of our culture see – how they process visual detail, and what meaning they give it.“¹⁰⁹ (Hervorhebung K. H.)

Ihre Ausführungen zum *screen* legen nahe, dass es sich dabei um ein visuelles Zeichensystem in Anlehnung an das semiologische Sprachmodell von Ferdinand de Saussure handelt. Die Beschreibung des visuellen Feldes als dem Subjekt

¹⁰⁵ Isaac Julien untermauert diesen Eindruck durch die Aussage, dass es sich bei den dargestellten Flüchtlingen und Migranten in dem Boot um Personen handelte, die tatsächlich illegalisiert in Italien lebten. Vgl. Julien: Interview with Isaac Julien by Martina Kudláček. 2009. S. 102.

¹⁰⁶ Diese Bilder spiegeln Isaacs Juliens Arbeitsweise wider, Bilder aus den Nachrichten aufzugreifen: „I mine the news reports for images that I make into tableaux vivants, such as a scene from a newspaper photograph of corpses wrapped in silver foil on a beach.“ Ebd. S. 103.

¹⁰⁷ Silverman: *The Threshold of the Visible World*. 1996. S. 221.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

vorausgehendes „ready-made“ von Mieke Bal und Norman Bryson, ähnelt Silvermans

Definition des *screen*:

„Learning to speak involves an insertion into preestablished systems of verbal discourse that lay down in advance the paths or networks that the speaker's words are obliged to follow. In the same way, once the subject learns to ‚see‘ it is obliged to orchestrate its personal visual experience with the socially agreed descriptions of the world around it; thereafter, deviation from this social construction of visibility can be named and dealt with, variously, as hallucination, misrecognition, or ‚visual disturbance.‘ What is seen is formed by paths or networks that exist before the subject and continue to operate in the social formation long after the individual's demise. The visual field therefore has the character of a ‚ready-made‘.“¹¹⁰

In *The Threshold of the Visible World* erweitert Silverman die Definition des *screen* dahin gehend, dass er nicht nur ein Set an Bildern umfasst, sondern auch die spezifischen Technologien der visuellen Apparate, die unsere Wahrnehmungsweisen prägen.¹¹¹

Johanna Schaffer beschreibt dies folgendermaßen:

„Und zudem ist der *screen* nicht mehr nur Bilderrepertoire, sondern umfasst nun die Gesamtheit materieller Repräsentationspraktiken ebenso wie die spezifischen Repräsentations- und Wahrnehmungslogiken einer gegebenen Gesellschaft.“¹¹²

Aufgrund Silvermans erweiterter Definition des *screen* übersetzt Schaffer ihn mit „Feld der Sichtbarkeit“¹¹³ ins Deutsche. Ich erwähne diese Übersetzung, da sie auf die Komplexität verweist, mit der Silverman den Begriff benutzt, allerdings verwende ich selbst den des Bilderrepertoires, da er mir für meine Ausführungen passender erscheint.

In Bezug auf das Bilderrepertoire lässt sich Folgendes festhalten: Subjekte nehmen die Welt nicht transparent wahr, sondern was sie sehen *können*, wird durch ein spezifisches visuelles Set strukturiert. Ein Bilderrepertoire umfasst neben hegemonialen auch ‚andere‘, ‚alternative‘, oppositionelle Bilder.¹¹⁴ Jedoch nur, was sich innerhalb seines ‚Rahmens‘ befindet, ist intelligibel, ergibt in Kombination von Signifikant und Signifikat einen Sinn. Alles andere erscheint, wie Bal und Bryson schreiben, als „hallucination, misrecognition, or ‚visual disturbance‘“.

¹¹⁰ Bal, Mieke; Bryson, Norman: *Semiotics and Art History*. In: *The Art Bulletin*, 1991, Vol. 72, Nr. 2. S. 174-208. S. 199.

¹¹¹ Vgl. Silverman: *The Threshold of the Visible World*. 1996. S. 135f.

¹¹² Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. 2008. S. 113.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. Silverman: *The Threshold of the Visible World*. 1996. S. 179.

Auch die Wahrnehmung von Subjekten erfolgt – wie einleitend bereits erwähnt – in dieser Argumentation immer innerhalb eines spezifischen Bilderrepertoires. Silverman schreibt hierzu: „[...] the subject is never ‚photographed‘ as ‚himself‘ or ‚herself‘, but always in the shape of what is now designated as the ‚screen‘.“¹¹⁵ Sie argumentiert, dass das Bilderrepertoire für manche idealisierte Bilder bereithält (deren Deckung daher angestrebt wird) und für Andere vorwiegend negativ besetzte Bilder (die dann auf Abstand zu halten versucht werden). In Bezug auf das Bilderrepertoire, mittels dessen Flüchtlinge und Migrant_innen repräsentiert werden, lässt sich Folgendes festhalten: Sie werden meist innerhalb eines eng gesteckten Bildspektrums repräsentiert, das entweder negativ konnotiert ist und Flüchtlinge und Migrant_innen als Bedrohungen unterschiedlicher Art inszeniert oder als passive und viktimisierte Subjekte. Beides kann außerdem mit der Charakterisierung als „Spektakel“¹¹⁶ verknüpft sein. Auffallend ist dabei die ‚Hyper-Sichtbarmachung‘ in Form von Stereotypen bei gleichzeitiger Unsichtbarwerdung als einzelne und differente Subjekte. Die Sichtbarkeit von Flüchtlingen und Migrant_innen hängt oft damit zusammen, dass sie in ihrer Subjekthaftigkeit und mit ihren unterschiedlichen Geschichten, Persönlichkeiten, Eigenschaften und Überzeugungen unsichtbar werden. In anderen Worten gerinnt eine Person in dem Moment, in dem sie als Flüchtling oder Migrant_in identifiziert wird, in der hegemonialen Wahrnehmung häufig zu einem der wenigen Bilder, das ein spezifisches Bilderrepertoire über sie bereitstellt. Gleichzeitig tauchen Migrant_innen und Flüchtlinge selten als Akteur_innen der Bildproduktion auf, sondern sind in besonderem Maße von Möglichkeiten der (Selbst-) Repräsentation abgeschnitten.

Indem in *WESTERN UNION: Small Boats* auf der dokumentarischen Erzählebene ein bekanntes Set an Bildern, ein „given-to-be-seen“ zitiert wird, sind sie ‚auf Anhieb‘ zu lesen und einzuordnen. Gleichzeitig werden auch die ihnen inhärenten Problematiken reproduziert. Bei den als Flüchtlingen und Migranten repräsentierten Personen, die sich in einem kleinen Holzboot auf dem offenen Meer befinden, handelt es sich ausschließlich um Männer. Wie in der Einleitung beschrieben, entspricht dies einem

¹¹⁵ Ebd. S. 133.

¹¹⁶ Vgl. zur Repräsentation als „Spektakel“: Hall, Stuart: *Das Spektakel der „Anderen“*. In: Koivisto, Juha; Merckens, Andrea (Hg.): *Ideologie, Identität und Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg 2004. S. 108-166.

hegemonialen Vorstellungsbild von Flucht und Migration. Die Flüchtlinge und Migranten in *WESTERN UNION: Small Boats* werden in einem Zustand von Passivität und Hilflosigkeit repräsentiert. Sie schlafen entweder oder dösen vor sich hin, während sie in Gedanken, Träumen oder Erinnerungen versunken zu sein scheinen. In der zweiten Szene, in der sie in dem Boot zu sehen sind, sind sie möglicherweise sogar bewusstlos oder bereits tot. Und auf europäischem Boden sind Flüchtlinge und Migrant_innen nur als mit Folien bedeckte Leichen anwesend. Die repräsentierten Flüchtlinge und Migrant_innen erscheinen so nicht als handelnde Akteur_innen, die verschiedene Strategien entwickeln, um Grenzen zu passieren und dabei auch oft erfolgreich sind, sondern eher als „passives Objekt“¹¹⁷, das „seiner eigenen ungesteuerten, fatalen Unternehmung ausgeliefert ist“¹¹⁸ und einen „Auftritt in der Inszenierung seiner Hilflosigkeit“¹¹⁹ erfährt, wie dies Brigitta Kuster in Bezug auf den „TV-Migranten“¹²⁰ beschreibt. Auf die Problematik der Viktimisierung in der Repräsentation von Flüchtlingen und Migrant_innen werde ich in der Besprechung der Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* von Tanja Ostojić ausführlicher eingehen. Die als Flüchtlinge und Migranten repräsentierten Personen in *WESTERN UNION: Small Boats* erscheinen zudem nicht als konkrete Personen, sondern vielmehr als Typisierungen, was dadurch verstärkt wird, dass oft nur einzelne Körperteile zu sehen sind. Es gibt wenig, was sie individualisierbar macht oder auf etwas schließen lässt, was über ihre Repräsentation als Flüchtlinge und Migranten hinausweist. Die Reduzierung darauf, Flüchtling oder Migrant zu sein, wird dadurch unterstrichen, dass sie sich im Moment ihrer Repräsentation ausschließlich an der Grenze, genauer der südeuropäischen maritimen Außengrenze, befinden, die symbolisch wie keine andere für Flucht und Migration nach Europa steht.

¹¹⁷ Kuster: *Die Grenze filmen*. 2007. S. 188.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

1.2) Fiktionale Erzählebene: Transnationale und postkoloniale narrative Rahmung

Die fiktionale Erzählebene ist mit der dokumentarischen Erzählebene eng verwoben: Szenen beider Erzählebenen wechseln sich kontinuierlich ab und greifen ineinander. Außerdem setzt sich die Audioebene teils über Szenen der beiden Erzählebenen fort und verknüpft sie so miteinander. Die fiktionale Erzählebene handelt ebenso von gegenwärtiger Flucht und Migration von Nordafrika nach Europa über das Mittelmeer, trägt jedoch ein Bedeutungspotenzial, das über diesen spezifischen thematischen, räumlichen und zeitlichen Kontext hinausgeht. Das Thema aktueller Flucht- und Migrationsbewegungen wird hier in einem transnationalen und postkolonialen Narrativ gerahmt. In diesem Zusammenhang nehmen zwei weibliche Figuren eine zentrale Rolle ein.

Die Anfangsszene von *WESTERN UNION: Small Boats* beginnt mit der Aufnahme eines eisernen Gittertors auf dem mittleren Bildschirm. Der rechte Flügel des Tores ist nach innen geöffnet. Der Raum, zu dem das Gittertor gehört, ist kaum zu erkennen, da der Bildrahmen fast identisch mit der Rahmung des Tores ist. Zudem wird das im Dunkeln liegende Rauminnere ausschließlich durch das von außen hereinfallende Licht erhellt. Zu erkennen sind daher lediglich ein Boden aus Steinplatten und Wände aus grobem Stein. Durch das halb geöffnete Gittertor sind das Meer, das in ruhigen Wellen an den steinigen Strand plätschert, und der Himmel zu sehen. Der Horizont teilt das Meer und den Himmel in zwei fast gleich große vertikale Streifen. Die beiden hier repräsentierten Räume stehen in Kontrast zueinander: ein dunkler und enger Innenraum einerseits und ein heller und weiter Außenraum andererseits. In dem gegenseitigen Signifikationsprozess der hier gezeigten Bildräume und der sie trennenden Demarkierung in Form des Tores, werden mit dem Meer, dem Himmel und dem Horizont Assoziationen von Weite und Bewegung und mit dem Innenraum Assoziationen von Enge und Eingesperrt-Sein nahegelegt. Das Bild zeichnet sich durch eine besondere räumliche Tiefenwirkung aus. Diese wird zum einen durch die dunkle Rahmung des Blicks auf den weiß-hellblauen Ausschnitt von Meer und Himmel im Bild und durch die umgebenden schwarzen Bildschirme hergestellt. Zum anderen wird hier

der Eindruck räumlicher Tiefe durch das von außen hereinfallende Licht geschaffen, das sich auf dem Boden in einer Kegelform abzeichnet. Die räumliche Tiefenwirkung unterstreicht die Kontrastierung der Räume, indem sie diese zueinander in Distanz rückt. Zudem betont die beschriebene Farb- und Lichtgestaltung sowohl in dem einzelnen Bild als auch in der gesamten Komposition der drei Bildschirme das Gittertor als Öffnung von innen nach außen und von der Dunkelheit ins Licht. Der Blick der Betrachter_innen wird vom dunklen Inneren des steinernen Raumes in die beschriebene Tiefe des filmischen Raums zum Horizont gelenkt.

Zu Beginn der Szene ist für einige Sekunden nur das Rauschen des Meeres zu hören. Dann setzt der Gesang von Oumou Sangaré ein. Kurz darauf geht eine Schwarze¹²¹ Frau aus der rechten vorderen Bildecke schräg zur Blickachse der Betrachter_innen zu dem geöffneten Gittertor. Die Frau trägt ein weißes, transparentes Kleid und wirkt in ihren Bewegungen fast, als schwebte sie. In dem geöffneten Tor bleibt sie stehen und blickt mit zur Seite gedrehtem Kopf auf das Meer. Durch das Gegenlicht ist sie nur als Silhouette zu erkennen und steht somit in einer formalen Korrespondenz zu dem sie umgebenden architektonischen Raum, der sich oben und an den Seiten ebenso wie ein flacher Schattenriss gegen den hellen Hintergrund abhebt. Gemeinsam mit ihrer Unbewegtheit wirkt sie so fast skulptural. Während die Schwarze Frau auf das Gittertor zuläuft, erscheint auf dem linken und kurz darauf auf dem rechten Bildschirm die gleiche, jedoch spiegelverkehrte Aufnahme des nun verschlossenen Gittertors. Diese Aufnahme ist fast identisch mit der auf dem mittleren Bildschirm. In diesem Blickwinkel sind ein Felsen und ein ins Wasser reichender Steg aus Holzbrettern zu erkennen, die sich neben dem Gittertor befinden. Durch die spiegelverkehrten Aufnahmen auf dem linken und auf dem rechten Bildschirm entsteht eine symmetrische Rahmung des mittleren Bildschirms. In der folgenden Sequenz werden die Aufnahmen auf den äußeren Bildschirmen durch spiegelverkehrte Nahaufnahmen des Gittertors ersetzt. Der Felsen und der hölzerne Steg sind hier noch besser zu sehen und es wird erkennbar, dass das Tor mit einer eisernen Kette und einem Vorhängeschloss verschlossen ist. Auf dem

¹²¹ Ich führe Hautfarbe deshalb als differenzierende Bezeichnung zwischen den beiden weiblichen Figuren in *WESTERN UNION: Small Boats* an, weil sie meines Erachtens für deren Charakterisierung von zentraler Bedeutung ist.

mittleren Bildschirm befindet sich nach wie vor die Aufnahme der Frau, die unbewegt auf der Schwelle des geöffneten Tores steht und mit zur Seite gedrehtem Kopf nach draußen blickt. In der letzten Sequenz dieser Szene werden der linke und der rechte Bildschirm wieder schwarz. In diesem Moment wird der Gesang lauter und das Meeresrauschen, das sich bis dahin mit der Stimme von Oumou Sangaré vermischte, verstummt. Die Anfangsszene endet so mit der gleichen Einstellung wie sie begann, nur dass in dem geöffneten Gittertor auf dem mittleren Bildschirm nun die Schwarze Frau steht.

Das Gittertor erinnert an das Motiv des Zaunes, das in der Repräsentation von Flucht und Migration nach Europa über das Mittelmeer häufig auftaucht. Der Zaun funktioniert dabei als visueller Grenzmarker. Die Betrachter_innen blicken meist von ‚innen‘ nach ‚außen‘ durch die Gitterstruktur auf Flüchtlinge und Migrant_innen, die sich auf der anderen Seite des Zaunes befinden. In der Eingangsszene von *WESTERN UNION: Small Boats* befindet sich die Position der betrachtenden Subjekte hingegen imaginär in dem dunklen Innern des steinernen Raums und sie blicken von dort aus nach draußen. Sie teilen daher die (Blick-) Perspektive derer, die von dort aus aufbrechen.

Eine langsame Überblendung der Aufnahme auf dem mittleren Bildschirm leitet zur zweiten Szene über. Dabei sieht es so aus, als strahle ein Lichtkegel von der Mitte des Bildes nach außen. Darin erscheint das Bild der Schwarzen Frau. Sie ist nun im Seitenprofil von hinten zu sehen und schaut aus dem linken Bildrand. Der Hintergrund ist von einem sehr hellen, fast weißen Licht ebenmäßig ausgeleuchtet. Er wirkt wie ein Raum, der von gleißendem Sonnenlicht oder von einer überirdischen Lichtquelle durchflutet ist. Das unbewegte Profil der Schwarzen Frau, das sich farblich und in seinen Konturen scharf von dem Hintergrund abhebt, erhält dadurch – wie bereits in der vorherigen Szene – einen skulpturalen Charakter. Darüber hinaus wirkt der strahlend helle Hintergrund wie ein Nimbus um den Kopf der Schwarzen Frau. Die Überblendung, die von der ersten zur zweiten Szene überleitet, wird auf der Audioebene von einem hohen Ton begleitet, der langsam ausklingt und in eine elektronische und harmonisch klingende Geräuschkulisse übergeht.

Nach einigen Sekunden wechselt die Profilaufnahme der Schwarzen Frau auf den rechten Bildschirm. Im gleichen Moment erscheinen auf dem linken und mittleren Bildschirm sehr ästhetisierte Aufnahmen von leichten Wasserbewegungen in blau-grünen Farbtönen, die wie fließende und sich dabei permanent verändernde, abstrakte Ölgemälde aussehen (Abb. 9). Diese Aufnahmen sind identisch, aber um 180 Grad zueinander gedreht. Da die Schwarze Frau unverändert aus dem linken Bildrand schaut, wirkt es nun so, als blicke sie aus ‚dem Bild hinaus‘ auf das Wasser. Dabei lenkt sie auch den Blick und die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen auf die Wasseraufnahmen, die auf den beiden anderen Bildschirmen zu sehen sind. Mit dem Wechsel der Schwarzen Frau auf den rechten Bildschirm und dem Erscheinen der Wasseraufnahmen verändert sich die Geräuschkulisse. Der Sound der vorangegangenen Sequenz setzt sich kurz als leiser werdendes und schließlich ganz verstummendes Motiv fort. Die mit dem Sequenzwechsel einsetzende Audioebene besteht aus dem Zirpen von Grillen, dem rauschenden Geräusch eines elektrischen Geräts sowie einem diffusen Stimmengewirr. Insgesamt wirkt sie insbesondere im Kontrast zum Ton der vorherigen Einstellung etwas ‚missklingend‘.

[Es folgt die bereits beschriebene Szene in dem kleinen Fischerhafen.]

Die vierte Szene beginnt auf den beiden äußeren Bildschirmen mit Großaufnahmen großer, massiver, verrosteter Eisenringe, die in einem Hafen in den Boden eingelassen und an denen dicke Schiffstau befestigt sind. Auf dem mittleren Bildschirm ist der Ausschnitt einer blauen, ausgefransten Plastikplane zu sehen, die im Wind flattert und deren raschelnde Geräusche zu hören sind. Zudem setzt sich die Geräuschkulisse (Zirpen, Geräusch eines elektronischen Geräts, diffuse Stimmen) aus der vorherigen Szene (im Fischerhafen) fort. Mit der folgenden Sequenz verstummen die Stimmen komplett. Die Aufnahme der im Wind wehenden Plastikplane wechselt nun auf den rechten Bildschirm und im linken Bild befindet sich die Schwarze Frau, die den Betrachter_innen zunächst ihren Hinterkopf zuwendet. Sie schaut in Richtung eines unscharfen, weiß-bläulichen Hintergrunds, bei dem es sich wahrscheinlich um das Meer handelt. Dann dreht sie ihren Kopf um ihre linke Seite um 180 Grad, so dass die Betrachter_innen in einer oben und unten angeschnittenen Großaufnahme und aus

einer leichten Untersicht in ihr Gesicht schauen. Ihr Kopf ist etwas in den Nacken gelegt und sie lehnt ihn nach ein paar Sekunden noch weiter zurück, als habe sie etwas im Himmel erblickt. Ihre Mimik wirkt dabei sehr besonnen und konzentriert. In dem Moment, in dem ihr Blick am höchsten Punkt angekommen ist, wechselt die Aufnahme vom rechten auf den mittleren Bildschirm. Rechts erscheint ebenso die Aufnahme einer blauen Plastikplane, die im Wind weht (Abb. 10). Sie ist jedoch aus größerer Distanz gefilmt und es ist zu erkennen, dass die Plane an einer Stange befestigt ist. Das Bild weckt Assoziationen zu einer Fahne, die im Wind weht. Durch den Zusammenschnitt der Bilder wirkt es so, als blicke die Schwarze Frau ‚aus ihrem Bildrahmen‘ auf die im Wind wehende Plastikplane auf dem mittleren Bildschirm. Da sie nach oben schaut und die Plastikplanen vor dem Hintergrund des Himmels imaginär in der Höhe verortet werden, entsteht der Eindruck, als befinde sie sich unter ihnen und schaue zu ihnen hinauf. Die Schaffung dieser unterschiedlichen filmischen Höhe wird dadurch verstärkt, dass die Betrachter_innen aus der Untersicht auf das Gesicht der Schwarzen Frau schauen. Der Blick der Betrachter_innen wird durch die Schwarze Frau ‚nach oben‘ gelenkt und in den Aufbau des Bildes eingebunden.

In der nächsten Sequenz erscheint auf dem linken und mittleren Bildschirm das zueinander gespiegelte Bild der Außenwand eines im Wasser befindlichen Bootes. Kurz darauf ist zusätzlich auf dem rechten Bildschirm der Ausschnitt eines marode aussehenden Bootes vor dem Hintergrund eines Hafens zu sehen, der an den aus einer der vorherigen Szenen erinnert. Zuerst auf dem mittleren und dann auf dem linken Bildschirm erscheinen danach ebenso Aufnahmen des gleichen Hafens. Damit ändert sich abrupt die Audioebene und es sind quietschende Geräusche zu hören, als werde ein alter Mast durch den Wind bewegt.

Auf dem rechten Bildschirm erscheint mit dem folgenden Sequenzwechsel das Gesicht der Schwarzen Frau genau in der gleichen Position, wie es einige Sequenzen zuvor auf dem linken Bildschirm zu sehen war. Das Erscheinen dieser Aufnahme wird von einem Geräusch begleitet, das an einen dumpfen und langsam ausklingenden Glockenschlag erinnert. Danach erscheint auf dem mittleren Bildschirm die Aufnahme von schwarzen Stoffstücken, die an vier Masten befestigt sind. Auch sie erinnern an Fahnen, die im

Wind wehen. Da es sich um einen schwarzen Stoff handelt, können sie als Zeichen von Trauer gelesen werden. Die Betrachter_innen blicken aus der Untersicht auf die Stoffe, die sich gegen einen wolkenlosen, hellblauen Himmel abzeichnen. Auch mit dieser Aufnahme erklingt der gleiche dumpf klingende Glockenschlag wie zuvor. Kurz nachdem auf dem mittleren Bildschirm der schwarze Stoff zu sehen ist, senkt die Frau ihren Kopf, hält kurz inne, dreht dann den Kopf nach rechts und hält wieder kurz inne, als auch auf dem linken Bildschirm die Aufnahme von Stofffetzen vor dem Hintergrund des Himmels erscheint. Nachdem sie den Kopf anschließend noch etwas weiter abgewandt hat, verschwindet ihr Bild. Sie macht abschließend die genau gegenläufige Bewegung zu der am Beginn der Szene. Dabei wirkt sie wieder sehr besonnen und konzentriert. An die Stelle ihrer Aufnahme tritt auf dem rechten Bildschirm nun das dritte Bild des Schwarzen Stoffes. Dieses Mal handelt es sich um Nahaufnahmen und die Sonne scheint durch den Stoff. Nun ist zu erkennen, dass es sich um ein poröses, ausgefranztes und ‚wertloses‘ Material handelt. Dass der Stoff die Sonne verdeckt beziehungsweise nur zu sehen gibt, wenn er kurz zur Seite flattert, verstärkt den Eindruck, dass er Trauer konnotiert. Dies wird dadurch untermauert, dass in dieser Sequenz nur noch das Geräusch des leiser werdenden, dumpfen Glockenschlages in kurzen Abständen zu hören ist.

[Es folgt die bereits beschriebene Szene des Bootsfriedhofes.]

Die siebte Szene beginnt mit einem Panoramabild, das sich über die drei Bildschirme erstreckt. Zu sehen ist die sogenannte *Türkische Treppe*. Dabei handelt es sich um einen Felsen aus weißem Kalkstein, der sich direkt am Meer in der Nähe der Stadt Realmonte auf Sizilien befindet. Die Bezeichnung Treppe rührt von der stufenförmigen Struktur des Felsens.¹²² Die *Türkische Treppe* erstreckt sich von der rechten Bildhälfte ausgehend ins Meer hinein. Dabei verliert der Felsen Stufe um Stufe an Höhe und ist an der niedrigsten Stelle kaum höher als das ihn umgebende Wasser. Der Bildaufbau ist sehr symmetrisch. Eine durchgehende horizontale Linie unterteilt das Bild zu zwei fast gleich großen Hälften in oben und unten. Diese Linie verläuft von links betrachtet zunächst entlang

¹²² Für die Bezeichnung des treppenförmigen Felsens als türkisch gibt es verschiedene Erklärungen. Eine von ihnen ist, dass an dieser Stelle islamische ‚Völker‘ in der Zeit ihrer Expansion nach Europa angelegt haben sollen. Eine Erzählung, auf die sich Isaac Julien auch explizit bezieht. Vgl. Julien: *Interview with Isaac Julien* by Martina Kudláček. 2009. S. 102.

des Horizonts zwischen Meer und Himmel, setzt sich dann mit der Trennlinie zwischen der *Türkischen Treppe* und dem Wasser fort und endet schließlich als Demarkation zwischen dem Felsen und dem Strand. Die obere und untere Hälfte des Bildes verhalten sich zudem fast wie Spiegelbilder zueinander. Dies wird auf der linken Seite bewirkt durch die Reflexion des Himmels und des Felsens im Meer und auf der rechten Seite durch den hellen Strand, der farblich mit dem Felsen korrespondiert. In seiner Farbgebung wirkt das Bild dezent und homogen: Felsen und Strand sind in weißen, beige und grauen Farbtönen und Himmel und Meer in blau- und türkisfarbenen Tönen gehalten. Außerdem fällt auf, dass sich keine Menschen oder Gegenstände in dem Bild befinden und die Landschaft sehr einheitlich wirkt. Der Himmel ist wolkenlos, das Meer fast unbewegt, der Strand besteht ausschließlich aus gleichfarbigen Steinen ähnlicher Größe und die wenigen kleineren und größeren Büsche, die am Fuß des ansonsten fast blendend weißen Felsens wachsen, sind von einer gedeckten grün-braunen Farbe. Durch den symmetrischen Bildaufbau, die dezente Farbgestaltung und die formale Klarheit erscheint das Bild in einer schlichten und zugleich monumentalen Weise harmonisch und die Weite der Landschaft wird betont. Dieser Eindruck wird insbesondere im Kontrast zu der vorherigen Szene mit dem Schiffsfriedhof erweckt, die sowohl durch ihren Inhalt als auch ihre formale Gestaltung bedrückend wirkte. Die harmonische Bildgestaltung wird durch die Audioebene unterstrichen. Von der zweiten bis zur sechsten Szene verändert sich diese immer nur langsam und in fließenden Übergängen. Dabei klingt sie seit den Nahaufnahmen der Wasseroberfläche in der zweiten Szene ‚disharmonisch‘. Dieser Eindruck wird verstärkt durch den dumpf klingenden Glockenschlag, der zunächst das Erscheinen des schwarzen und im Wind wehenden Stoffes begleitet und sich in der nächsten Szene mit einem etwas helleren und lauterem Klang abwechselt. Kurz nachdem letzterer mit einer Aufnahme des Bootsfriedhofes ein letztes Mal erklingt, wechselt die Szene zur Weitaufnahme der *Türkischen Treppe*. Begleitend ist zunächst das ruhige Zirpen von Grillen zu hören und nach einigen Sekunden setzt zudem eine harmonisch klingende Melodie ein, die langsam lauter wird. Durch die beschriebene Gestaltung der Bild- und Audioebene wird das räumliche Setting in dieser Szene als natürlicher, im Sinne von ‚unberührter‘ Raum inszeniert, der zudem ‚erhaben‘ wirkt.

Nach dem Panoramabild wechseln auf allen Bildschirmen die Aufnahmen. Auf dem linken Bildschirm ist die *Türkische Treppe* nun in einer Halbtotale zu sehen. Aus der Ferne nähert sich eine Person. Auf dem mittleren Bildschirm ist eine leicht bewegte Wasseroberfläche zu erkennen, in der der weiße Felsen, der Himmel und eine kleine Gruppe von Personen gespiegelt werden. Dieses Bild wird langsam überblendet von der Aufnahme niedrigen Wassers, durch das man den sandigen Grund erkennen kann. Auf dem rechten Bildschirm befindet sich die Aufnahme eines Mannes, der auf dem weißen Felsen sitzt. Seine Beine sind angezogen und seine überkreuzten Arme liegen auf seinen Knien. Er ist aus der Untersicht aufgenommen und blickt aus dem linken Bildrand. Der Felsen nimmt die unteren zwei Drittel des Bildes ein und der Himmel das obere Drittel. Dadurch wirkt es so, als blicke der Mann von einem hoch gelegenen Punkt in die Ferne. In der folgenden Sequenz ist auf dem linken Bildschirm wieder die sich im Meer spiegelnde *Türkische Treppe* in einer Weitaufnahme zu sehen. In der Ferne geht eine Gruppe von fünf Personen über den weißen Felsen. Der gleiche rote Stoff, der bereits in der Szene in der Bucht von Scopello zu sehen war, treibt auf dem mittleren Bildschirm langsam ins Bild. Auf dem rechten Bildschirm ist weiterhin die unveränderte Aufnahme des auf dem Felsen sitzenden Mannes zu sehen.

Mit dem nächsten Sequenzwechsel tritt auf dem rechten Bildschirm die Schwarze Frau in die Umgebung der *Türkischen Treppe*. Sie trägt ein schwarzes Kleid, das sich deutlich von der Umgebung des weißen Felsens abhebt. In unterschiedlichen Variationen folgen weitere Aufnahmen der *Türkischen Treppe*, des Meeres und der Gruppe von Personen. Währenddessen befindet sich auf dem mittleren Bildschirm durchgehend der rote Stoff in Großaufnahme.

In der folgenden Sequenz ist auf dem mittleren Bildschirm die *Türkische Treppe* in einer Weitaufnahme zu sehen. Im Vordergrund des Bildes befinden sich das Meer und ein schmaler Streifen des steinigen Strandes. Von der Mitte des vorderen Bildrands geht die Schwarze Frau nun parallel zur Blickachse der Betrachter_innen in das Wasser. Nach ein paar Schritten dreht sie sich nach links, bückt sich und zieht den roten Stoff, der bereits zuvor zu sehen war, aus dem Wasser. In dem Moment, in dem sie sich nach vorne beugt, sieht man im Hintergrund wieder Personen auf dem Felsen entlanglaufen. Zeitgleich mit

dem Herausziehen des Stoffes aus dem Wasser beginnt die Kamera auf dem linken Bildschirm, wo eine Weitaufnahme des Meeres zu sehen ist, nach rechts zu schwenken. Zwischenzeitlich hält die Frau den Stoff mit ausgestreckten Armen vor sich und es ist nun für die Betrachter_innen als T-Shirt zu erkennen (Abb. 11). In dem Kontext der filmischen Erzählung liegt es nahe, dass es einer flüchtenden oder migrierenden Person gehörte, die im Meer ertrank. Die Schwarze Frau betrachtet das Kleidungsstück einige Sekunden in dieser Position und legt es dann wieder ausgebreitet und daher in einer Form, die an einen menschlichen Oberkörper erinnert, zurück in das Wasser. Zeitgleich ist die Kamera auf dem linken Bildschirm mittlerweile so weit nach rechts geschwenkt, dass nach und nach ein Mann erkennbar wird, der am Ufer sitzt und auf das Wasser schaut. Er trägt eine ärmellose Jacke, Jeans und einen grünen Schal. Es handelt sich vermutlich um den gleichen Mann, der einige Sequenzen zuvor auf dem weißen Felsen saß. Auch in dieser Aufnahme ist auf dem Felsen im Hintergrund eine Gruppe von Personen zu erkennen. Währenddessen entfernt sich die Schwarze Frau in bedacht wirkenden Rückwärtsschritten von dem Stoff Richtung Ufer und fixiert ihn dabei weiterhin mit ihrem Blick. Die Sequenz wechselt in dem Moment, in dem die Schwarze Frau in der Bewegung ist, sich ans Ufer zu setzen. Die Aufnahme wird auf dem rechten Bildschirm fortgesetzt. Die Schwarze Frau nimmt am Ufer Platz und schaut zunächst weiterhin auf den roten Stoff, der vor ihr im Wasser liegt. Dann dreht sie ihren Kopf zur Seite und blickt auf den weißen Felsen, wo eine Gruppe von Personen entlangläuft. Parallel wechselt die Aufnahme des am Ufer sitzenden Mannes vom linken auf den mittleren Bildschirm. Auf dem linken Bildschirm ist nun die Großaufnahme des roten Stoffes zu sehen, der aus dem linken Bildrand wieder wegtreibt.

Die Figuren in dieser Szene stehen zwar in keinem direkten Kontakt miteinander, aber werden trotzdem zueinander in Bezug gesetzt. Sie teilen den engeren Bildraum (des einzelnen Bildes) und den weiteren Bildraum (der Komposition der drei Bildschirme). Schließlich werden sie in der letzten Einstellung über formale Referenzen und Blickachsen deutlich miteinander verbunden: Der Mann schaut Richtung Wasser und zugleich aus dem linken Bildrand. Da im linken Bild der rote Stoff im Wasser treibt, wirkt es so, als befände sich dieser in der imaginären Verlängerung seines Blickfeldes. Auf dem rechten Bildschirm sitzt die Schwarze Frau in fast identischer Position wie der Mann am

Ufer, vor ihr im Wasser ist der rote Stoff und sie wendet den Kopf zur Seite in Richtung der Personen, die im Hintergrund entlanglaufen. Hier wird ein Bezugssystem geschaffen, in dem alle Figuren einschließlich der Toten (repräsentiert durch den Stoff) miteinander verbunden sind.

[Es folgt die bereits beschriebene erste Szene der Flüchtlinge und Migranten in einem Boot.]

Zu Beginn der neunten Szene ist die Kamera auf dem mittleren Bildschirm auf den Fußboden des Ballsaals des *Palazzo Gangi* in Palermo gerichtet. Der Boden besteht aus Fliesen, die in gelben, grünen und blauen Farbtönen bemalt sind. Nach wenigen Sekunden schwenkt die Kamera nach oben und ab diesem Moment setzt ein Geräusch ein, das an das Knarren alter Holzbalken erinnert und kurz darauf ist ein ‚quakendes‘ Geräusch zu hören. Mit der sich nach oben richtenden Bewegung der Kamera wird der Blick der Betrachter_innen auf den Raum und dessen Einrichtungsgegenstände freigegeben. In der rechten Bildhälfte stehen hintereinander zwei Gruppen mit schweren Hockern um eine Sitzbank, die alle mit hellgrünem Samt bezogen und deren Beine goldfarben verziert sind. In der linken Hälfte des Bildes befinden sich zwei Sitzgelegenheiten, die mit dunkelgrünem Stoff aus Samt bedeckt sind. Die an den Wänden befestigten und von der Decke hängenden Kronleuchter tauchen den Ballsaal in ein sehr helles und festlich wirkendes Licht, das die Ausstattung noch prunkvoller erscheinen lässt. Der gewählte Bildausschnitt legt den Eindruck nahe, dass die Betrachter_innen von einem Ende des länglichen Saales zur gegenüberliegenden Wandseite blicken, wo sich zwei Türen befinden, die in goldfarbene Rahmen gefasst sind. Als die Kamera auf der Höhe der beiden Türen angekommen ist, erscheint auf dem linken Bildschirm eine ähnliche Sicht in den Ballsaal wie im mittleren Bild. Zeitgleich ist rechts eine unscharfe Aufnahme zu sehen, bei der sich nur diffuse Flächen in der gleichen Farbkombination wie auf den beiden anderen Bildschirmen und verschwommene Lichtquellen ausmachen lassen.

Auf dem linken Bildschirm erscheint nach wenigen Sekunden eine *weiße* Frau in einer der beiden Türen. Das rechte Bild wird langsam scharf und auch hier ist diffus eine Figur zu erkennen. Mit zunehmender Scharfstellung des Bildes wird erkennbar, dass es die gleiche Frau ist wie auf dem linken Bildschirm. Es handelt sich um zwei verschiedene Aufnahmen derselben Bewegung. Auf dem linken Bildschirm ist die Frau in einer Halbtotalen zu sehen. Sie bewegt sich einige Schritte auf die Betrachter_innen zu, macht dann jedoch eine Bewegung nach links und verschwindet aus dem Bild. Auf dem rechten Bildschirm ist sie zunächst in einer amerikanischen Einstellung zu sehen. Sie schaut in die Kamera, während sie sich auf diese zubewegt, bis sie in der Mitte des Bildes und in einer Nahaufnahme angekommen ist. Mit dem Erscheinen der Frau auf den beiden äußeren Bildschirmen setzen eine männliche und eine weibliche Stimme aus dem Off ein, die beide Italienisch sprechen. In dem Moment, in dem die Frau durch die Tür tritt, sagt die weibliche Stimme: „Die Prinzessin von Lampedusa, die Gräfin aus [...], die Prinzessin von Salina, guten Abend.“ Während der restlichen Szene ist jedoch nicht verständlich, was die beiden sagen.

Als die Frau auf der linken Seite aus dem Bildrand geht und gleichzeitig im rechten Bild in einer Nahaufnahme zu sehen ist, werden die Aufnahmen auf den beiden äußeren Bildschirmen miteinander getauscht. Die Kamera auf dem mittleren Bildschirm ist zwischenzeitlich an der bemalten Decke angekommen und bewegt sich von dort zurück Richtung Boden. Im rechten Bild ist bis zum Ende der Szene der nun wieder leere Ballsaal zu sehen. Auf dem linken Bildschirm wird die Bewegung der Frau nahtlos fortgesetzt. Sie bewegt sich noch einige Schritte frontal auf die Betrachter_innen zu. Die Stimmen sind in dieser Einstellung verstummt. Stattdessen sind nun sehr deutlich die hallenden Schritte der Frau auf dem Fliesenboden zu hören. Dies erweckt den Eindruck, dass sie sich den Betrachter_innen in einer resoluten Weise nähert. Sie tritt unmittelbar vor die Kamera, so dass sie in einer Großaufnahme zu sehen ist. Mit einem Lächeln und unverändertem Gesichtsausdruck schaut sie die Betrachter_innen für circa zehn Sekunden direkt an (Abb. 12). Durch die Länge dieser Haltung wirkt sie wie ‚erstarrt‘. Die beschriebene *weiße* Frau ist mittleren Alters. Sie trägt einen pinkfarbenen Hosenanzug mit ärmellosem Oberteil und hoch gestellten Kragen. Der Klang ihrer Schritte auf den Fliesen legt nahe, dass sie Absatzschuhe trägt. Sie ist dezent geschminkt, ihre blonden

Haare sind zurückgesteckt und sie trägt Ohrringe und eine Armbanduhr. Insgesamt wirkt sie wie eine wohlhabende Frau mit dem formalen Habitus einer ‚höheren Klasse‘.

Ab dem Moment, ab dem sich die *weiße* Frau direkt vor der Kamera befindet, beschränkt sich die Audioebene auf vereinzelt ‚Quaken‘ und das Geräusch von knarrendem Holz. Kurz bevor die Szene wechselt, sind wieder die weibliche und männliche Stimme zu hören. Allerdings bleibt unverständlich, was sie sagen. Mit dem Einsetzen der Stimmen erklingt auch ein langsam lauter werdendes Geräusch, das an Flügelschlagen erinnert. Die gesamte Geräuschkulisse setzt sich in der folgenden Szene fort.

Der Auftritt der *weißen* Frau endet mit einem abrupten Schnitt. In der nächsten Szene ist die Schwarze Frau auf dem rechten Bildschirm ebenso im Ballsaal des *Palazzo Gangi* zu sehen. Der filmische Verlauf ist so geschnitten, dass es so aussieht, als trete die Schwarze Frau direkt nach der *weißen* Frau in den Raum und nehme ihren Platz ein. Sie trägt wieder ein weißes Kleid, wobei es sich jedoch nicht um dasselbe wie in der Anfangsszene handelt. In der rechten Hand hält sie auf Brusthöhe einen roten Fächer, mit dem sie gleichmäßig wedelt (Abb. 13). In der gleichen Richtung wie die *weiße* Frau bewegt sie sich durch den Ballsaal. Die Aufnahme beginnt mitten in ihrer Bewegung, wobei sie zunächst in einer amerikanischen Einstellung und schräg von der Seite zu sehen ist. Die Kamera schwenkt mit ihrem Gang durch den Raum mit und nähert sich ihr dann, so dass sie in einer Nahaufnahme erscheint. Als die Frau nah an der Kamera rechts vorbeigeht, schwenkt ihr diese noch etwas nach. Die Frau schreitet auf stolze, anmutige und zugleich ‚sanft‘ wirkende Weise durch den Raum, während ihr Kopf leicht nach oben und ihr Blick nach unten gerichtet sind. Es scheint, als ob sie sich vor Personen bewegt, denen gegenüber sie sich auf ‚einnehmende‘ Art präsentieren möchte. Da sich niemand sonst im Raum befindet, sind es die Betrachter_innen, die sie mit ihrem Auftreten offensichtlich adressiert. Durch die beschriebene Kameraführung, die so wirkt, als nähere sie sich der Frau und blicke ihr zum Schluss nach, werden die Betrachter_innen gleichzeitig in die Position eines begehrenden Subjekts versetzt. Die Schwarze Frau und die Kamera verhalten sich, als ‚flirteten‘ sie miteinander. Dies wird besonders in den Nahaufnahmen deutlich: Während sich die Kamera der Frau bis auf eine geringe Distanz nähert, blickt diese weiterhin gerade aus. Dabei wirkt es jedoch so, als sei ihr der Blick

der Kamera/der Betrachter_innen durchaus bewusst und als sei sie davon geschmeichelt – ein leichtes Lächeln, das sie sich offensichtlich zu verkneifen versucht, umspielt ihre Lippen. Sie macht den Eindruck, als kokettierte sie selbstbewusst mit dem Blick der Kamera, dem sie sich sowohl präsentiert als auch entzieht. Die Geräuschkulisse bleibt während der Szene unverändert. Man hört neben dem ‚Quaken‘, dem Knarren von Holz und dem Geräusch, das an das Schlagen von Flügeln erinnert, auch weiterhin die männliche und weibliche Stimme. Es ist nun herauszuhören, dass die weibliche Stimme während des ‚Auftritts‘ der Schwarzen Frau sagt: „Es stimmt schon, Ihr seid schöner als die Prinzessin.“

Während des Auftritts der Schwarzen Frau schwenkt die Kamera auf dem linken Bildschirm vom Boden des Ballsaals zu dessen Decke. Im mittleren Bild ist zunächst einer der großen Kronleuchter in einer angeschnittenen Nahaufnahme zu sehen. Die Kamera fährt um ihn herum und von dort aus zu einer Bemalung an der Decke, die jedoch nicht eindeutig zu erkennen ist. Schließlich bewegt sich die Kamera an der verzierten Wand hinab. In dem Moment, in dem die Schwarze Frau aus dem rechten Bildrand geht, erscheint auf dem rechten Bildschirm die gleiche Aufnahme des Ballsaals wie auf dem linken Bildschirm. Auch hier bewegt sich die Kamera von oben nach unten, allerdings in entgegengesetzter Richtung wie auf dem linken Bildschirm. Dadurch entstehen auf den beiden äußeren Bildschirmen Bewegungen, die in ihrer Form an die von Wellen erinnern. Es wird daher der Eindruck nahegelegt, dass sich der Raum wie das Meer mit dessen Wellengang bewege. Während die Aufnahmen auf den äußeren Bildschirmen gleichbleiben, erscheinen in der Mitte Bilder der Schwarzen Frau und des Ballsaales, die sich transparent übereinander lagern. Dies hat den Effekt, dass sie etwas surreal oder ‚überirdisch‘ wirkt. Das Geräusch von Flügelschlagen und die Stimmen verstummen, während zeitgleich ein pfeifender Ton lauter wird.

Mit dem nächsten Sequenzwechsel wird der mittlere Bildschirm schwarz, während sich die Kamera auf den beiden äußeren Bildschirmen weiterhin in gleichmäßigem Tempo und entgegengesetzter Richtung vom Boden des Saals zur Decke bewegt und umgekehrt. Nach einigen Sekunden erscheint in der Mitte ein Ausschnitt der *Türkischen Treppe*. Zu der bisherigen Geräuschkulisse setzt das Läuten von Glocken ein. In der

folgenden Sequenz ändert sich erneut nur die Aufnahme auf dem mittleren Bildschirm. Wieder ist hier ein Ausschnitt der *Türkischen Treppe* zu sehen, dieses Mal jedoch aus einer anderen Perspektive. Die Struktur des Felsens verjüngt sich von den Betrachter_innen aus gesehen in die Tiefe des Raums hinein. Von der rechten vorderen Bildecke geht ein Schwarzer Mann auf einer schrägen Achse in die Bildmitte. Es handelt sich um den gleichen Mann, der an der *Türkischen Treppe* am Meeresufer saß und auf das Wasser schaute. In dieser Szene trägt er einen *weißen* toten Mann (Abb. 14). Ein Bein des Toten hält er über einer Schulter fest und der restliche Körper hängt leblos über seinem Rücken. Oberkörper, Gesicht und die herabhängenden Arme des Toten zeigen zu den Betrachter_innen, während der lebende Mann nur in einer Rückenansicht zu sehen ist. Diese Art, eine tote Person zu tragen, erscheint zunächst ungewöhnlich, fast ‚pietätlos‘. Die Haltung der beiden Männer kann jedoch möglicherweise auch darauf verweisen, dass es sich hier um eine Situation unter außergewöhnlichen Umständen handelt: dass keine normale Bergung der Leiche möglich war, der Tragende schon einen langen Weg hinter sich hat und selbst geschwächt ist oder dass es nicht der erste Tote ist, den er trägt. Es gibt jedoch keine expliziten Hinweise zu den Umständen, die zu dem Tod des Mannes geführt haben. Auch bleibt unklar, wo und wann dieser stattgefunden hat. Da diese Aufnahme direkt nach einer Sicht auf das Meer geschnitten wurde und auf der *Türkischen Treppe* stattfindet, wird nahegelegt, dass die Person im oder am Wasser gestorben ist. Aber trotz dieses Verweises bleibt der Tod abstrahiert, auf deutliche Weise symbolisch, denn wäre er ertrunken, müssten seine Kleider nass sein, was sie jedoch nicht sind.

Bis zu dieser Sequenz bewegt sich die Kamera auf dem linken und rechten Bildschirm in entgegengesetzter Richtung vom Boden zur Decke des Ballsaals und umgekehrt. Diese Aufnahmen stellen über mehrere Sequenzen hinweg eine Art Rahmung des mittleren Bildes dar. Wie bereits erwähnt, erinnern die gegenläufigen Kamerafahrten auf den beiden äußeren Bildschirmen an Wellenbewegungen. Gemeinsam mit dem lauter werdenden Geräusch knackender alter Holzbalken erscheint der Ballsaal dadurch wie das Innere eines Schiffes, das sich schwer und gleichmäßig durch das Wasser bewegt. Durch den Zusammenschchnitt des Ballsaals auf den beiden äußeren Bildschirmen und den beiden Aufnahmen der *Türkischen Treppe* auf dem mittleren Bildschirm, werden die

räumlichen Grenzziehungen zwischen Innen und Außen in dem größeren Bildraum aufgehoben, der sich durch die drei Bildschirme ergibt.

In der folgenden Sequenz ist auf dem mittleren Bildschirm der Hinterkopf der Schwarzen Frau vor einem verschwommenen, hellen Hintergrund zu sehen. Während sie sich von den Betrachter_innen weg bewegt, wird das Bild langsam scharf und die Frau in einem größeren Ausschnitt sichtbar. Es wird erkennbar, dass sie sich auch hier im Ballsaal des *Palazzo Gangi* befindet. Auf dem rechten Bildschirm blicken die Betrachter_innen wieder durch die Länge des Ballsaals zu den beiden Türen an der gegenüberliegenden Seite. Die Aufnahme auf dem linken Bildschirm ist zunächst sehr verschwommen. Zu erkennen sind nur diffuse Farbflächen und mehrere Lichtquellen. Während sich die Frau auf dem mittleren Bildschirm durch den Raum bewegt, tritt auf dem rechten Bildschirm in einer Halbtotalen der Mann durch die linke Tür, der zuvor auf der *Türkischen Treppe* zu sehen war. Auch hier trägt er den Toten, nun jedoch in einer anderen Haltung als zuvor. Letzterer liegt quer über seinen Schultern und wird von ihm an einem Arm und einem Bein festgehalten. Da der Mann mit dem Toten in der vorangehenden Einstellung auf der *Türkischen Treppe* zu sehen war, wirkt es so, als trage er ihn von dort in den Ballsaal. Auf dem linken Bildschirm ist diffus ebenso eine sich bewegende Figur auszumachen. Als das Bild langsam scharf wird, wird auch hier der Mann mit dem Toten auf dem Rücken im Ballsaal erkennbar – allerdings in einer amerikanischen Einstellung und aus einer anderen Kameraposition als auf dem rechten Bildschirm. Auf den beiden äußeren Bildschirmen handelt es sich wieder um die gleiche Aufnahme aus zwei verschiedenen Aufnahmewinkeln und in unterschiedlichen Einstellungsgrößen. Auf allen drei Bildschirmen blicken die Betrachter_innen in die gleiche Richtung. Während sich der Mann mit dem Toten auf den beiden äußeren Bildschirmen auf sie zubewegt, entfernt sich die Schwarze Frau im mittleren Bild von ihnen.

Auf dem rechten Bildschirm tritt der Mann durch eine der beiden Türen und geht dann zunächst nach rechts. Auch auf dem linken Bildschirm ist diese Bewegung nach rechts zu erkennen, bei der das Bild zudem langsam scharf wird. Im gleichen Moment geht die Schwarze Frau auf dem mittleren Bildschirm ein Stück nach rechts, als weiche sie dem Mann im linken Bild aus. Dieser Eindruck wird verstärkt, als sie sich genau in diesem

Moment kurz nach links wendet und es dadurch so wirkt, als blicke sie zu dem Mann. Nachdem letzterer auf dem rechten Bildschirm ein Stück nach rechts gelaufen ist, bewegt er sich aus dem linken Bildrand hinaus. In diesem Moment geht die Frau im mittleren Bild durch die Tür aus dem Raum. Direkt danach wechselt die Aufnahme des Mannes mit dem Toten, der sich den Betrachter_innen mittlerweile so weit genähert hat, dass er in einer Nahaufnahme zu sehen ist, vom linken auf den mittleren Bildschirm. Er geht jetzt direkt auf die Betrachter_innen zu. Während der linke Bildschirm schwarz wird, ist auf dem rechten Bildschirm nach wie vor der nun menschenleere Ballsaal zu sehen (Abb. 15). Ähnlich wie in der Szene an der *Türkischen Treppe* werden die Schwarze Frau und die anderen Figuren in dieser Szene in Bezug zueinander gesetzt, ohne in direktem Kontakt miteinander gezeigt zu werden und hier sogar ohne den filmischen Raum eines einzelnen Bildschirms miteinander zu teilen. Betrachtet man die drei Bildschirme zusammen, erscheinen sie jedoch in einem gemeinsamen größeren filmischen Raum. Dies wird besonders durch die Einstellung nahegelegt, in der es so erscheint, als weiche die Frau auf dem mittleren Bildschirm in einer synchronen Bewegung dem Mann auf dem linken Bildschirm aus. Sie verlässt in dem Moment den Ballsaal, als der Mann in ihn eintritt und es wirkt, als ‚überlasse‘ sie ihm den Raum.

Während sich der Mann auf dem mittleren Bildschirm weiter auf die Betrachter_innen zubewegt, schwenkt die Kamera auf den nach unten hängenden Kopf des Toten. Als der Kopf in einer Großaufnahme zu sehen ist, dreht der Mann ihn noch ein Stück zur Kamera, als wolle er diesen den Betrachter_innen näher präsentieren. Dann dreht sich der Mann wieder zurück und nochmals vor. Als die Kamera zu einem Fuß des Toten schwenkt, erscheinen auf den beiden äußeren Bildschirmen verschwommene Aufnahmen der an der Decke hängenden Kronleuchter. Dabei handelt es sich um die gleiche, jedoch spiegelverkehrte Aufnahme.

Die Aufnahme auf dem mittleren Bildschirm endet mit dem Wegdrehen des Fußes und der Bildschirm wird schwarz. In diesem Moment erklingen Unterwassergeräusche. Nach einigen Sekunden erscheint auf dem mittleren Bildschirm die Aufnahme des Mannes, der zuvor den Toten getragen hat und der sich nun auf dem Boden des Ballsaals schnell und dynamisch windet, dreht und bewegt, als tanze er. Auf den beiden äußeren

Bildschirmen fährt die Kamera weiter aus einer Untersicht an den Kronleuchtern entlang. Danach folgt eine Reihe von Sequenzen, in denen auf den drei Bildschirmen in schnellem und unregelmäßigem Wechsel sowie in unterschiedlichen Kombinationen Aufnahmen des Mannes auf dem Fußboden, Unterwasseraufnahmen und schwarze Bildschirme zu sehen sind (Abb. 16). In den Aufnahmen unter Wasser ist vermutlich der gleiche Mann zu sehen wie auf dem Fußboden. Er strampelt, rudert mit den Armen, ist von Wolken aus Wasserblasen umgeben und aus unterschiedlichen Perspektiven sowie in verschiedenen Einstellungsgrößen zu sehen. Auf stilisierte Weise wirkt es, als ertrinke er. Durch den Zusammenschnitt der Aufnahmen unter Wasser mit denen der Bewegungen des Mannes auf dem Fußboden des Ballsaals, rufen auch letztere Assoziationen zu einer ertrinkenden Person hervor. Die Dynamik dieser schnellen Abfolge von Bildern wird durch die Geräuschkulisse verstärkt. Nach einiger Zeit erscheinen zusammen mit den bereits beschriebenen Aufnahmen auch Bilder des Ballsaals. Es wirkt hier so, als ‚taste‘ die Kamera nochmals in langsamen Kamerafahrten verschiedene Details des Ballsaals ab.

Zum Schluss der Szene sind auf allen drei Bildschirmen Aufnahmen zu sehen, in denen die Kamera langsam durch den Ballsaal fährt. Auf dem mittleren Bildschirm schwenkt die Kamera knapp über den Boden und nähert sich schließlich einem auf die Fliesen gemalten Leoparden. In diesem Moment wechselt das Bild auf dem rechten Bildschirm und nun ist auch hier der Leopard in einer Großaufnahme zu sehen. Während die Kamera im mittleren Bild um das gemalte Tier fährt, wird der Kopf des Leoparden auf dem rechten Bildschirm herangezoomt, so dass er in einer Detailaufnahme erscheint. Währenddessen wird der linke Bildschirm schwarz und kurz bevor der Zoom auf dem rechten Bildschirm zu Ende ist, wird auch der mittlere Bildschirm schwarz. Die lange Szene im Ballsaal endet mit einer Aufnahme auf dem rechten Bildschirm, in der die Kamera mehrere Sekunden die Augen des Leoparden fokussiert.

Die darauffolgende Szene spielt im Treppenhaus des Hotels *Orientale* in Palermo. Zunächst ist auf dem mittleren Bildschirm eine Aufnahme der Treppe von unten zu sehen. Am Ende der im Dunkeln liegenden und sich nach oben perspektivisch verjüngenden Stufen befindet sich ein Bogenfenster, das durch das von außen

hereinfallende Licht erleuchtet ist. Dann erscheint im rechten Bild das obere Treppenhaus mit dem Fokus auf das massive, steinerne Geländer in Form von Wellen. Schließlich ist auf dem linken Bildschirm die spiegelverkehrte Aufnahme des Bildes auf dem rechten Bildschirm zu sehen. Der Blick von unten auf die dunkle Treppe und das helle Fenster auf dem mittleren Bildschirm weckt sakrale Assoziationen. Die Rahmung durch die beiden spiegelverkehrten Aufnahmen des oberen Treppenhauses und dessen Geländer auf den beiden äußeren Bildschirmen verstärkt die Zentrierung des hell erleuchteten Bogenfensters und die imaginäre Bewegung ‚nach oben‘. Mit dem ersten Bild auf dem mittleren Bildschirm erklingt zeitgleich das Geräusch einer schlagenden Tür und direkt danach setzt das Ticken einer Uhr ein. Es folgt ein weiteres Mal das Schlagen einer Tür, als das Bild auf dem linken Bildschirm erscheint. Danach ist neben der tickenden Uhr eine Männerstimme zu hören. Es ist nicht verständlich, was sie sagt, aber sie klingt sehr aufgeregt.

In den folgenden Sequenzen sind zwei *weiße* Männer auf wechselnden Bildschirmen zu sehen, die die Stufen des Treppenhauses im Hotel *Orientale* nach oben ‚rollen‘, als würden sie von einer unsichtbaren Hand gezogen. Die Bewegungen der Körper über die Stufen erinnern an Wellenbewegungen. Da es so aussieht, als würden sich die Männer nicht selbst bewegen, sondern würden auf geheimnisvolle Weise die Stufen hinaufgezogen, wird eine religiöse Assoziation nahegelegt. Auf den anderen Bildschirmen und neben den Aufnahmen der Männer ist das Treppenhaus aus verschiedenen Perspektiven zu sehen. Die Bewegungen der Körper über den Treppenstufen sind von ‚quietschenden‘ Geräuschen untermalt. Anfangs ist noch das Geräusch der tickenden Uhr zu hören, das aber langsam ausklingt. Die aufgeregte Stimme des Mannes ist immer wieder zu vernehmen.

Daran anschließend sind zwei *weiße* und ein Schwarzer Mann zu sehen, die auf nach oben ausgestreckten Armen eine tot aussehende *weiße* Frau die Treppe des Hotels *Orientale* hochtragen. Sie befinden sich zunächst auf dem linken, dann auf dem mittleren und dem rechten und abschließend wieder auf dem linken Bildschirm. Dies erweckt den Eindruck, dass sie von einem Bildschirm zum anderen in der kreisförmigen Bewegung der Treppe ‚wandern‘. Neben den Aufnahmen der Decke ist auf den anderen

Bildschirmen wieder ein Körper zu sehen, der die Stufen hochgezogen zu werden scheint (Abb. 17). Auf allen drei Bildschirmen blicken die Betrachter_innen in den letzten Sequenzen von oben auf den unteren Teil der Treppenstufen des Hotels *Orientale*, über die nun der Schwarze Mann nach unten ‚rutscht‘, der in der vorherigen Szene den Toten in den Ballsaal getragen hat und dessen Bewegungen auf dem Boden die Assoziation nahelegten, dass er ertrinke. Abschließend sind im mittleren Bild nur die Treppenstufen zu sehen, während die äußeren Bildschirme schwarz sind.

Danach erscheint auf dem linken Bildschirm die Schwarze Frau. Sie trägt das gleiche weiße Kleid wie im Ballsaal des *Palazzo Gangi* und schreitet mit sehr aufrechtem Gang die Treppe des Hotels *Orientale* hinunter. Im rechten Bild geht sie kurz danach dieselbe Treppe hinauf. Schließlich erscheint sie auch auf dem mittleren Bildschirm, wo sie die unteren Treppenstufen des Hotels *Orientale* hinabgeht. Da hier nach wie vor die gleiche Aufnahme der Treppe zu sehen ist, über die der Schwarze Mann nach unten ‚rutschte‘, wirkt es auch in dieser Szene so, als teilte sich die Schwarze Frau mit ihm den filmischen Raum. Fast zeitgleich geht sie auf allen drei Bildschirmen in unterschiedlichen Richtungen aus dem Bild. Mit dem Erscheinen der drei Personen, die die Tote tragen, ist erneut das Schlagen einer Tür und weiterhin die aufgeregte Männerstimme zu hören. Schließlich wird diese abgewechselt durch eine eher ruhige und monotone männliche Stimme, die so klingt, als würde jemand eine offizielle Durchsage durch ein Megafon machen. Mit dem Erscheinen der Schwarzen Frau setzt zudem das Läuten von Glocken ein.

Der Tod wird auch in dieser – wie in der vorherigen – Szene in ein italienisches Gebäude ‚getragen‘. Anders als in der vorherigen Szene erfolgt dies auf eine ‚ehrerbietende‘ Weise, da der tote Körper einer Frau von drei Personen über ihren Köpfen gehalten wird. Die Bewegungen der toten Personen über den Treppenstufen erinnern (ebenso wie die Form der Geländer) an Wellen und stellen daher auch eine Verbindung zum Meer her. Die Symbolik der Treppe und des hellen, lichtdurchfluteten Fensterbogens, die wie von unsichtbarer Hand nach oben gezogenen toten Körper, das erhabene Schreiten der Schwarzen Frau sowie das Läuten der Glocken geben der Szene einen sakralen Charakter.

[Es folgen die bereits beschriebenen Szenen der Migranten und Flüchtlinge in einem Boot, der Bucht von Scopello und der mit Folien bedeckten Leichen am Strand.]

Direkt mit Beginn der siebzehnten Szene ist das laute und ratternde Geräusch eines alten Filmprojektors zu hören, während alle Bildschirme schwarz sind. Nach einigen Sekunden setzen im Hintergrund und zunächst nur leise Stimmen ein, die etwas ‚geisterhaft‘ klingen und als hallten sie durch einen großen Raum. Zeitgleich erscheinen dann auf allen drei Bildschirmen Unterwasseraufnahmen und mit ihnen das laute Geräusch von etwas Schwerem, das ins Wasser fällt. Zuerst schemenhaft und dann deutlicher sind Körper zu erkennen, die leblos im Wasser sinken und vor sich hintreiben oder aber sich heftig bewegen (Abb. 18). Die Bilder auf den drei Bildschirmen wechseln in kurzen Abständen. Nach einiger Zeit wird das Drehen der Spule schneller und – ebenso wie die unregelmäßig zu hörenden Stimmen und Wassergeräusche – lauter, die Bildwechsel erfolgen in kürzeren Abständen und es findet mehr Bewegung in den Bildern statt. So baut sich eine zunehmende Dynamik auf. Zum Ende der Szene ist auf allen drei Bildschirmen aus unterschiedlichen Perspektiven derselbe Mann zu sehen, der sich in großen Wolken von Wasserblasen heftig bewegt. Die Szene und ihre Geräuschkulisse enden schlagartig, als die visuelle und auditive Dynamik ihren Höhepunkt erreicht.

In der nächsten Szene sind der linke und der mittlere Bildschirm schwarz. Auf dem rechten Bild schauen die Betrachter_innen auf eine dunkle, aber die Abendsonne reflektierende Wasseroberfläche. Vom rechten Rand fährt ein größeres Boot in das Bild. Es ist durch das Gegenlicht nur als schwarze Silhouette zu erkennen und lässt sich daher nicht genauer identifizieren. In dem Moment, in dem es aus dem linken Bildrand verschwindet, fährt in entgegengesetzter Richtung ein kleineres Boot, das ebenso nur in schwarzen Umrissen erkennbar ist. Zeitgleich wird die filmische Aufnahme im rechten Bild auf dem mittleren Bildschirm wiederholt. Auch auf dem linken Bildschirm wird dieselbe Aufnahme nochmals gezeigt. Dadurch wirkt es so, als fahre das größere Boot von einem Bildschirm zum anderen. Nachdem auf dem linken Bildschirm das kleinere Boot aus dem rechten Bildrand gefahren ist, findet ein Sequenzwechsel statt. Im linken Bild ist nur das dunkle und Sonnenlicht reflektierende Wasser zu sehen und der mittlere

Bildschirm ist schwarz. Auf dem rechten Bildschirm befindet sich die Schwarze Frau in einer Rückenansicht. Unbewegt sitzt sie auf dem weißen Felsen der *Türkischen Treppe* und schaut auf das Wasser. In der letzten Sequenz dieser Szene sind die beiden äußeren Bildschirme schwarz. Auf dem mittleren Bildschirm ist die Schwarze Frau nun aus einer näheren Perspektive in Rückenansicht zu sehen. Auch in diesem Bild blickt sie unbewegt auf das Meer und wirkt dabei skulptural. Ihr Körper hebt sich wie ein Schattenumriss gegen den bläulich-grauen Hintergrund von Meer, Himmel und einem Felsen ab. In der Ferne ist ein kleines Boot zu sehen, das vom linken Rand in das Bild fährt (Abb. 19).

In der Abschlusszene ist der mittlere Bildschirm schwarz. Auf dem linken Bildschirm ist der Ausschnitt eines schwarzen Stoffes zu sehen, der aus niedrigem Wasser nach oben gezogen wird. Im Bild auf der rechten Seite liegt der gleiche Stoff unbewegt im Wasser. Als der Stoff auf dem linken Bildschirm schon fast aus dem oberen Bildrand verschwunden ist, ist im rechten Bild eine Hand zu sehen, die nach dem Stoff greift und ihn aus dem Wasser zieht. Zeitgleich fährt die Kamera auf dem linken Bildschirm den Stoff hoch und es wird eine *weiße* Männerhand sichtbar, die ihn hält. Dann fährt die Kamera wieder nach unten. Währenddessen bewegt sich die Kamera auf dem rechten Bildschirm den Stoff entlang nach oben und auch hier wird die gleiche Hand sichtbar wie zuvor im linken Bild. Dann verschwindet die Aufnahme auf dem rechten Bildschirm. Auf dem linken Bildschirm ist zu sehen, wie der Stoff wieder ins Wasser fallen gelassen wird. Dies wird von einem spritzenden Geräusch begleitet. Danach werden alle Bildschirme schwarz.

1.2.1) Weibliche Allegorien von unterschiedlichen Konzepten „imaginiertes Gemeinschaften“

Im Zentrum der fiktionalen Erzählebene steht die Schwarze Frau, die von der ersten bis zur letzten Szene von *WESTERN UNION: Small Boats* erscheint und in Opposition zu der *weißen* Frau repräsentiert wird. Ich betrachte diese beiden weiblichen Figuren als Allegorien verschiedener Konzepte „imaginiertes Gemeinschaften“.

In der Allegorie werden Dinge, die keine oder nur eine schwer abbildbare Gestalt haben, mittels einer Übersetzung repräsentiert. Was allegorisch dargestellt wird, kann beispielweise Eigenschaften, Prinzipien, Ideale, Institutionen, Städte, Nationen und Kontinente umfassen. Eine prominente Form der Allegorie ist die Personifikation, die meist weiblich ist.¹²³ Erste weibliche Personifikationen finden sich in der griechischen und römischen Antike. Wie Silke Wenk herausarbeitete, erhielten weibliche Allegorien in der Moderne eine besondere Bedeutung. Sie repräsentierten die sich neu entwickelnden Nationalstaaten, ihre bürgerliche Ordnung und deren (aufklärerischen) Werte.¹²⁴ Weibliche Allegorien ersetzten „als bestimmende Zeichen der neuen Ordnung die Bilder der alten Macht“¹²⁵, das „Bild des Körpers des Königs [wurde] durch das Bild des weiblichen Körpers substituiert“¹²⁶. Sie verkörperten nicht nur die Nation selbst in Gestalt zum Beispiel der Liberté beziehungsweise der Marianne oder der Germania, sondern es erschienen in der ‚westlichen‘ Ikonografie auch vermehrt weibliche Figuren, die auf allegorische Weise Werte und Bereiche (wie Wissenschaft, Kunst, Fortschritt und Wahrheit) bezeichneten, über die sich die bürgerlichen Gesellschaften im 18. Jahrhundert definierten. Durch die zentrale Rolle, die weiblichen Allegorien bei der Repräsentation moderner ‚westlicher‘ Nationalstaaten zukam, gewannen sie eine zuvor nicht da gewesene Bedeutung.¹²⁷ Während männliche Figuren in der visuellen Kultur meist historische Individuen darstellen, sind es größtenteils Bilder von Frauen, die als allegorische Darstellungen dienen. Marina Warner schreibt in ihrer umfassenden Studie zu weiblichen Allegorien:

„Die weibliche Gestalt wird, wie wir sahen, leicht symbolisch interpretiert; die männliche Gestalt widersetzt sich anonymen Verallgemeinerungen eher, und sie kann ihre Individualität oft selbst dann noch behaupten, wenn sie an höhere Dinge erinnern soll.“¹²⁸

¹²³ Vgl. Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit*. 1996. S. 15. Schade, Sigrid; Wagner, Monika; Weigel, Sigrid: *Allegorien und Geschlechterdifferenz. Zur Einführung*. In: Dies. (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Köln 1994. S. 1-7. S. 1ff.

¹²⁴ Vgl. Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit*. 1996. S. 7.

¹²⁵ Ebd. S. 11.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl. ebd. S. 8f.

¹²⁸ Warner, Marina: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*. Reinbek bei Hamburg 1989. S. 309.

Wenk verweist in Bezug auf die Skulpturen der Moderne auf die Diskrepanz zwischen der Omnipräsenz weiblicher Allegorien im öffentlichen Raum und der Abwesenheit realer Frauen in den Bereichen, die erstere bezeichnen. Voraussetzung, dass Frauen zu Allegorien der nationalen Gemeinschaft und dessen, was sie „imaginär verbindet bzw. verbinden und vereinen soll“¹²⁹ werden konnten, war nach Wenk gerade ihr tatsächlicher Ausschluss aus dem öffentlichen Leben. Sie konnten nur deshalb das Allgemeine verkörpern, weil sie jenseits der den männlichen Subjekten zugesprochenen partikularen Interessen, Machtbestrebungen und Konkurrenzkämpfen verortet wurden:

„Bilder des Weiblichen repräsentieren eine imaginär-gemeinschaftliche Ordnung – jenseits der Macht absolutistischer Herrscher und jenseits der (der vorgestellten Einheit und Gleichheit der ‚Nation‘ widerstreitenden) Konkurrenzen von Klassen, Schichten und der ihnen zugehörigen und in ihnen agierenden Männer. Weibliche Allegorien können die ‚Gemeinschaftlichkeit‘ repräsentieren, weil die Frauen, auf die sie zu referieren behaupten, sich außerhalb der ökonomischen und staatlich-militärischen Konkurrenz befinden.“¹³⁰

Wie Wenk verweisen auch die Herausgeberinnen von *Allegorien und Geschlechterdifferenz* darauf, dass die Weiblichkeit von Allegorien einen autorisierenden Naturalisierungseffekt für die jeweilige Gemeinschaft hat:

„Durch die verbreitete Assoziierung von Weiblichkeit und Natur kann man davon ausgehen, dass die Repräsentation von Kunst-, Staats- oder Gemeinschaftsidealen durch vorwiegend weibliche Körperbilder der Naturalisierung der jeweiligen Konstruktionen dient, sie also als natur- oder gottgegeben legitimiert.“¹³¹

Aufgrund ihrer häufigen Verknüpfung mit der Repräsentation von Nationen finden über weibliche Allegorien auch Neu- und Umformulierungen nationaler Identitäten statt. So beschreibt Wenk beispielsweise den Entwurf einer Briefmarke mit der nackten Claudia Schiffer aus dem Jahre 1999 als ein „Gegenbild zur tradierten Germania“ und verweist auf einen Bericht in der *ZEIT* mit dem Titel „Jung, schön, freizügig, eben typisch deutsch“, in dem für einen Imagewechsel Deutschlands plädiert wird.¹³² Mit der Aktualität weiblicher Allegorien als Repräsentantinnen nationaler Identitäten, ist auch ihre

¹²⁹ Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit*. 1996. S. 102.

¹³⁰ Ebd. S. 101.

¹³¹ Schade; Wagner; Weigel: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. 1994. S. 2. Vgl. hierzu auch: Wenk, Silke: *Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen*. In: Härtel, Insa; Schade, Sigrid (Hg.): *Körper und Repräsentation*. Opladen 2002. S. 223-236. S. 230.

¹³² Vgl. Wenk, Silke: *Weibliche Schönheit und Politik oder: Models, Misses und Nation in der Ära der Globalisierung*. In: genus – Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies (Hg.): *Von schönen und anderen Geschlechtern. Schönheit in den Gender Studies*. Frankfurt/Main u. a. 2004. S. 31-49. S. 35.

Ausbreitung in Bereiche wie Karikatur, Mode oder Populärkultur verbunden. Weibliche Allegorien von Nationen entstanden in einem ‚westlichen‘ Kontext, aber wurden auch in ‚nicht-westlichen‘ Ländern aufgegriffen.¹³³

Die Schwarze Frau als Allegorie einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“

Die Schwarze Frau befindet sich sowohl in Afrika als auch in Europa, am Meer ebenso wie im *Palazzo Gangi* und im Hotel *Orientale*. Sie wird damit als eine Figur inszeniert, die sich an unterschiedlichen Orten und über verschiedene Grenzen hinwegbewegt. Eine besonders enge Verbindung wird zwischen ihr und dem maritimen Raum hergestellt. Die Schwarze Frau ist über ihren Zustand des in ‚Bewegung-Seins‘, ihre multiple räumliche Verortung und ihre Assoziierung mit dem Meer charakterisiert. Letzteres ist der zentrale Ort in *WESTERN UNION: Small Boats*. Fast das gesamte Geschehen spielt dort. Das Meer erscheint nicht wie die Grenze des Landes, sondern das Land wie die Grenze des Meeres. Zur Interpretation des Topos des Meeres und damit verbunden der Schwarzen Frau möchte ich auf die Eingangsszene von *WESTERN UNION: Small Boats* zurückkommen. In dieser Szene steht die Schwarze Frau in der Schwelle eines eisernen Gittertors, das zu einem dunklen und aus Stein gebautem Raum gehört und von dort aus schaut sie auf das Wasser. Während im Kontext der filmischen Narration und mit dem Gesang von Oumou Sangaré nahegelegt wird, dass sich dieser Ort in Afrika befindet, gibt es keine Anhaltspunkte für die genaue Lokalität, die definitive Bestimmung des architektonischen Raums und die zeitliche Einordnung des dort stattfindenden Geschehens. Dadurch entsteht eine potenzielle Mehrdeutigkeit.

Symbolisch kann die Eingangsszene als Ausgangspunkt gegenwärtiger Flucht und Migration von Nordafrika nach Europa über das Mittelmeer betrachtet werden. Dies wird dadurch bestärkt, dass die Schwarze Frau in der Schlusszene in der Abenddämmerung an der Küste Südeuropas sitzt und auf das Meer blickt. Anfangs- und Schlusszene würden damit einen räumlichen Bogen der Migration von Afrika nach Europa spannen, der mit dem zeitlichen Verlauf eines Tages parallelisiert wird.

¹³³ Vgl. Schade; Wenk: *Studien zur visuellen Kultur*. 2011. S. 107.

Neben der beschriebenen Deutung der Anfangsszene als einem symbolischen Ausgangspunkt gegenwärtiger Flucht- und Migrationsbewegungen über das Mittelmeer nach Europa lässt sie sich auch anders lesen. Der hier gezeigte Raum weckt Assoziationen zu Festungen an den Küsten Westafrikas, von denen versklavte Afrikaner_innen in die Amerikas verschleppt wurden. Die andere ‚Passage‘, die hier angedeutet wird, ist für Paul Gilroy das initiale Moment des *Black Atlantic*, dessen Konzept er in *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*¹³⁴ entwickelte. Der *Black Atlantic* ist bei Gilroy folgendermaßen definiert: „Der Begriff bezieht sich auf ein System historischer, kultureller, linguistischer und politischer Interaktion und Kommunikation, das seinen Ursprung in dem Prozess der Versklavung von Afrikanern hat.“¹³⁵ In dem Zusammenkommen von Afrikaner_innen unterschiedlichster Herkunft, Geschichte, Sprache und Religion durch die Sklaverei und ihrem gemeinsamen Befreiungskampf entstand nach Gilroy eine „komplexe kulturelle Neuformierung“¹³⁶. Für das Konzept des *Black Atlantic* ist die deterritorialisierte „Rekonzeptualisierung von Kultur“¹³⁷ von zentraler Bedeutung. Dabei betont Gilroy, dass diese Kultur nicht losgelöst von dem Kontext der Gewalterfahrungen betrachtet werden kann, innerhalb der sie entstanden ist.¹³⁸ Das Konzept des *Black Atlantic* ist ein dezidiert transnationales, das sich gegen die Idee des Nationalstaates wendet.¹³⁹ Im Fokus dieser Kritik steht die Vorstellung, dass Territorium, Ethnizität/Rasse/Kultur und Zugehörigkeit unauflösbar miteinander verknüpft seien.¹⁴⁰ Der Idee von Nationen, die durch *eine* spezifische ethnische/rassische/kulturelle Identität charakterisiert und innerhalb klar umrissener Grenzen räumlich fixiert sind, wird der Raum des Landes zugeordnet. Der räumliche Referenzpunkt des *Black Atlantic* wird bei Gilroy hingegen im Meer ausgemacht. Das Meer ist hier der (symbolische) Raum transnationaler Formationen, die in Bewegung und durch permanente kulturelle Austauschprozesse geprägt sind:

¹³⁴ Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge (Massachusetts) 1993.

¹³⁵ Gilroy, Paul: *Der Black Atlantic*. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin 2004. S. 12-32. S. 13.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd. S. 27.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 16ff.

¹⁴⁰ Ebd. S. 25f.

„[Der *Black Atlantic*] führt uns nicht zu dem Land, in dem wir diesen speziellen Boden finden, in dem, wie uns gesagt wird, ‚nationale Kulturen‘ keimen, sondern zum Meer und der Seefahrt auf dem und über den Atlantischen Ozean, wodurch eher fließende als starre ‚hybride‘ Kulturen ins Leben gerufen werden. Die flüssige Kontamination des Meeres beinhaltet sowohl Verflechtung als auch Bewegung.“¹⁴¹

Diese Bewegung ist keine einmalige von *einem* Ursprungs- zu *einem* Zielort, sondern vielmehr eine zirkuläre und stetige.¹⁴²

Mit dem, was Gilroy unter dem Begriff des *Black Atlantic* theoretisiert hat, lässt sich meines Erachtens das räumliche, historische und kulturelle Konzept beschreiben, mittels dessen Flucht und Migration in *WESTERN UNION: Small Boats* gefasst werden. Hierfür spielt der Raum des Meeres eine wichtige Rolle: Das Meer wird hier als zentraler Ort derjenigen inszeniert, die im Kontext von Kolonialismus, Sklaverei und postkolonialen Machtverhältnissen (gezwungenermaßen) ‚in Bewegung sind‘. Es verbindet diese Personen zu einer „imaginierten Gemeinschaft“, die in Praktiken der Repräsentation nicht einfach abgebildet, sondern mit entworfen wird. Dabei werden auch verschiedene Orte, Ereignisse, Geschichten und die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpft. Dies wird von der ersten Szene an durch die Mehrdeutigkeit des räumlichen Settings nahegelegt: Diese Eingangsszene stellt ein Vexierbild dar, das *gleichermaßen* an einen Ort an der nordafrikanischen Küste und an gegenwärtige Flucht- und Migrationsbewegungen als auch an eine Festung für Sklav_innen an der westafrikanischen Küste und an die von dort aus stattfindende Verschleppung von Afrikaner_innen in die Amerikas erinnern kann. Das Gittertor bildet hierbei einen Rahmen, der mit dem Bildrahmen fast identisch ist und dabei auch in einem metaphorischen Sinn eine narrative Rahmung der filmischen Erzählung in der beschriebenen Doppeldeutigkeit darstellt. In den Worten von Iain Chambers werden in *WESTERN UNION: Small Boats* „historical chains that extend from Africa five hundred years ago to the coasts of southern Italy today“¹⁴³ sichtbar gemacht. Die konnotative Offenheit der zweiten Erzählebene, die daraus resultiert, dass Zeiten, Orte, Figuren und Handlungen nicht eindeutig zu identifizieren sind, setzt sich im Lauf der Filminstallation

¹⁴¹ Ebd. S. 13.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 17.

¹⁴³ Chambers, Iain: *Adrift and Exposed*. In: Centre for Contemporary Art Ujaskowski Castle Warsaw u. a. (Hg.): *Isaac Julien. WESTERN UNION: Small Boats*. Köln 2009. S. 8-13. S. 12.

fort und liefert weitere Hinweise für die Kontextualisierung gegenwärtiger Flucht und Migration in der Geschichte derer, die über den Ausschluss aus („westlichen“) Nationen als eine transnationale „imaginierte Gemeinschaft“ konstituiert werden. Auch Iain Chambers stellt in seiner Besprechung der Arbeit *WESTERN UNION: Small Boats* einen Bezug zum *Black Atlantic* her:

„Contorted black bodies gasping in the foam, abandoned on the beach in silver body bags amongst the sunbathers, or else writhing on the decadent palace floors of European hierarchies, replay history’s darker rhythms, sounding modernity’s heart of darkness, collating the Black Atlantic memories of slavery and racialised oppression to the present-day Mediterranean.“¹⁴⁴

Wie bereits dargelegt, ist die Schwarze Frau durch ihr ‚in Bewegung sein‘, ihre multiple räumliche Verortung und ihre enge Verbindung zum Meer charakterisiert. Darüber hinaus erscheint sie in Bezug zu Personen, die auf der fiktionalen Erzählebene von *WESTERN UNION: Small Boats* als Repräsentant_innen des beschriebenen Entwurfs einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ betrachtet werden können. Zu dieser Personengruppe zählen Frauen und Männer, *weiße* und Schwarze Personen. Ihre ‚legere‘ Kleidung in unauffälligen und gedeckten Farben verweist nicht auf etwas, was sie in spezifischer Weise charakterisieren würde.¹⁴⁵ Sie erscheinen erstmalig in der Szene, in der sie über die *Türkische Treppe* laufen. Der Mann, der von dort auf das Wasser schaut, ist auch derjenige, der später den Toten in den Ballsaal trägt, wobei es so wirkt, als ‚überlasse‘ die Schwarze Frau ihm den Raum. Nachdem er den Betrachter_innen den Toten präsentiert hat, folgen Aufnahmen, in denen er selbst auf dem Boden des Ballsaals und unter Wasser ertrinkend dargestellt wird. Nach der Szene im Ballsaal bewegen sich Personen wie von unsichtbarer Hand gezogen die Stufen im Treppenhaus des Hotels *Orientale* hinauf und hinab und drei Personen tragen mit ausgestreckten Armen eine offensichtlich tote Frau über ihren Köpfen nach oben. In

¹⁴⁴ Ebd. S. 11.

Isaac Julien selbst verweist darauf, dass das Konzept des *Black Atlantic* in seinen Arbeiten eine wichtige Rolle einnimmt. Vgl. hierzu: Julien, Isaac: „*Ich erfinde mich nicht immer wieder neu, ich bin nicht so verzweifelt.*“ Isaac Julien im Gespräch mit Shaheen Merali. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin 2004. S. 212-220.

¹⁴⁵ Auffallend ist, dass unter denjenigen, die die transnationale Gemeinschaft repräsentieren, auch *weiße* Personen sind. Dies kann als eine dekonstruktivistische Repräsentationsstrategie verstanden werden, bei der die – in diesem Fall rassifizierte – Identität einer Person und der Figur, die von ihr repräsentiert wird, nicht zwangsläufig übereinstimmen. Darüber hinaus kann es ein Verweis darauf sein, dass ‚Rasse‘ zwar eine zentrale Kategorie in Grenz- und Migrationspolitiken ist und als solche auch benannt werden sollte, aber es gleichzeitig notwendig erscheint, rassifizierte Zuschreibungen von Europa als *weiß* und nicht-europäischen Personen als Schwarz oder of Color zu hinterfragen.

einer späteren Szene werden mehrere Personen in Unterwasseraufnahmen ertrinkend dargestellt. Die beschriebenen Personen stellen auf deutlich symbolische Weise (im Kontrast zu der vermeintlich realistischen Darstellung der Schwarzen Männer in dem Holzboot) Repräsentant_innen der beschriebenen transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ dar.¹⁴⁶ Gerade aufgrund ihrer abstrahierten Darstellungsweise besitzen sie das Potenzial, für verschiedene historische Subjekte zu stehen. Der These folgend, dass in *WESTERN UNION: Small Boats* gegenwärtige Flucht und Migration in der Geschichte einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ kontextualisiert werden, die sich durch die transatlantische Versklavung zu entwickeln begann, verweisen die Darstellungen ertrinkender Menschen nicht nur auf den Tod von Flüchtlingen und Migrant_innen im Mittelmeer, sondern erinnern auch an die Afrikaner_innen, die während ihrer Verschleppung in die Amerikas über Bord geworfen wurden. Die Schwarze Frau interpretiere ich als eine weibliche Allegorie der weit verstreuten Gemeinschaft, deren Routen, Netzwerke, Geschichten, Erinnerungen und Begegnungen im Topos des Meeres über verschiedene Zeiten miteinander verknüpft werden.

Oppositionelle Gegenüberstellung der beiden weiblichen Figuren

Die Schwarze Frau wird in Opposition zu der *weißen* Frau charakterisiert, die nur an einem einzigen Ort erscheint: dem Ballsaal des *Palazzo Gangi* in Palermo. Die Art, wie die *weiße* Frau auf die Betrachter_innen zutritt, wirkt so, als würde sie Gäste begrüßen. Dies legt die Vermutung nahe, dass sie die Hausherrin ist. Dieser Eindruck wird durch eine weibliche Stimme verstärkt, die in dem Moment, in dem die *weiße* Frau den Raum betritt, verschiedene Prinzessinnen und Gräfinnen nennt, als würde sie diese in einem offiziellen Kontext ankündigen. Tatsächlich handelt es sich dabei um Carinne Vanni Calvello Mantegna di Gangi. Sie ist die heutige adelige Besitzerin der *Palazzo Gangi*.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Die beschriebene Personengruppe besteht aus Tänzer_innen der Russell Maliphant Dance Company.

¹⁴⁷ Die Schwarze Frau wird hingegen von der Schauspielerin Vanessa Myrie dargestellt.

Die Schwarze Frau trägt in allen Szenen schlicht geschnittene Kleidung in Weiß oder Schwarz aus leichtem Stoff. Sie ist barfuß, dezent geschminkt und ihre Haare sind rasiert. Ihr Aussehen lässt sie zum einen ‚natürlicher‘ als die *weiße* Frau erscheinen und zum anderen verunmöglicht es ihre Zuordnung zu einer spezifischen gesellschaftlichen Gruppe. Schließlich konnotiert ihr Aussehen zwar nicht Armut, aber materielle Schlichtheit. Im Gegensatz zu den sehr ‚formell‘ bis ‚steif‘ wirkenden Bewegungen und der Mimik der *weißen* Frau, bewegt sich die Schwarze Frau ‚geschmeidig‘ und ‚anmutig‘ und ihr Gesichtsausdruck wirkt sehr ‚sanft‘. Dies konnotiert eine Gegenüberstellung verstaubten Stillstandes und flexibler Beweglichkeit. Verstärkt wird dies durch den Altersunterschied der beiden weiblichen Figuren, wodurch die *weiße* Frau umso antiquierter und die Schwarze Frau umso ‚dynamischer‘ erscheint.

Die beiden zentralen Topoi in *WESTERN UNION: Small Boats*, das Meer und der Ballsaal des *Palazzo Gangi*, werden als sich in Abgrenzung zueinander definierende ‚Gegenorte‘ inszeniert, die die konträre Charakterisierung der beiden weiblichen Figuren untermauern. Ebenso wie die Schwarze Frau durch ihre Verbindung mit dem Meer charakterisiert wird, ist die räumliche Verortung der *weißen* Frau im Ballsaal von zentraler Bedeutung. Das Meer wird in der von mir vorgeschlagenen Lesweise als ein transnationaler (Außen-) Raum inszeniert. Der *Palazzo Gangi* hingegen repräsentiert einen geschlossenen europäischen (Innen-) Raum und kann symbolisch für den geografischen Raum Europas gelesen werden. Das Meer trägt darüber hinaus die Konnotation eines vermeintlich ‚natürlichen‘ Raums. Der *Palazzo Gangi* hingegen ist ein Ort, der im 18. Jahrhundert im Stil des Barocks gebaut und eingerichtet wurde und zur Tradition der sogenannten europäischen ‚Hochkultur‘ gezählt wird. Schließlich steht der Palast für eine Vergangenheit, die von verschwenderischem Luxus, Macht und Einfluss geprägt ist. Das Meer erscheint in *WESTERN UNION: Small Boats* hingegen als Ort derjenigen, die unter anderem aufgrund ihrer Armut sogar das Risiko des Todes auf sich nehmen.

Zusammenfassend werden die weiblichen Figuren in *WESTERN UNION: Small Boats* durch ihr Aussehen, ihre Kleidung, ihre Bewegungen, ihre Mimik und ihre räumliche Verortung als Kontrastfiguren gezeichnet. Die oppositionelle Charakterisierung der

Schwarzen und *weißen* Frau in *WESTERN UNION: Small Boats* weist Parallelen zu den beiden zentralen weiblichen Figuren in dem Film *Der Leopard* (1963) von Luchino Visconti auf. Der Film spielt im 19. Jahrhundert auf Sizilien und dreht sich um die gesellschaftspolitischen Veränderungen zu jener Zeit. Im Zentrum steht die Adelsfamilie Salina, deren Verlust an Wohlstand, Macht und Bedeutung infolge der politischen Umbrüche bevorsteht. Das patriarchale Oberhaupt der Familie ist der Fürst Fabrizio Salina. Er wird als ein allseits anerkannter, eigensinniger, jedoch integrier Mann dargestellt, der den gesellschaftlichen Wandel anerkennt und ihm gelassen, wenngleich wenig optimistisch, entgegenschaut. Während er auf der Seite des Niedergangs steht, steigt der Bürgermeister des Dorfes Don Calogero Sedara, in dem die Familie Salina ihre Sommerresidenz hat, durch die politischen Umbrüche in der gesellschaftlichen Hierarchie auf. Er wird als opportunistisch, gerissen und als jemand dargestellt, der die veränderten Machtverhältnisse so für sich zu nutzen weiß, dass er seinen Einfluss und sein Vermögen innerhalb kurzer Zeit vergrößern kann.

Tancredi Falconeri, der Neffe des Fürsten kämpft auf der Seite der Revolution. Die Tochter des Fürsten, Concetta, ist in ihren Cousin verliebt und rechnet bereits fest damit, von ihm einen Heiratsantrag zu bekommen. Als dieser jedoch die Tochter des Bürgermeisters, Angelica, kennenlernt, verliebt er sich in diese und kurze Zeit darauf findet ihre Verlobung statt. Die Schönheit von Angelica wird filmisch sehr in Szene gesetzt und durch die Reaktionen und die Aussagen der anderen Filmprotagonist_innen ihr gegenüber immer wieder betont. Während es Hinweise dafür gibt, dass Angelica die Beziehung zu Tancredi zum Zwecke ihres gesellschaftlichen Aufstieges eingeht (ebenso wie zum Schluss darauf verwiesen wird, dass Tancredi seine eigenen Kalküle mit der geplanten Heirat verfolgt), wird Concetta als genauso moralisch integer dargestellt wie ihr Vater.

Die zentrale Szene des Films bildet ein Ball im Ballsaal des *Palazzo Gangi* von Palermo, bei dem Angelica und als ihr ‚Anhängsel‘ ihr Vater in die adelige Gesellschaft eingeführt werden sollen. Angelica, die in ihrem weißen Ballkleid, dem Blumenschmuck im Haar und einer weißen Perlenkette wie eine Braut aussieht, beeindruckt die Ballgäste wieder durch ihre Schönheit und genießt den Ball sowie die Aufmerksamkeit, die ihr zukommt.

Der Fürst von Salina führt sie auf die Tanzfläche, wo sie zusammen einen Walzer tanzen, dem alle staunend zuschauen. Dem Fürst von Salina geht es an diesem Abend nicht gut. Er klagt über Müdigkeit und die Hitze, wirkt geistesabwesend und redet von der eigenen Vergänglichkeit und dem Tod. Concetta, die immer noch nicht verkraftet hat, dass Tancredi sich für Angelica entschieden hat, wirkt allein und unglücklich und blickt neidisch auf Angelica.

Angelica und Concetta bezeichnen meines Erachtens etwas, was über sie selbst hinausgeht. Sie stehen stellvertretend für zwei verschiedene Klassen und durch die spezifischen Weiblichkeitsbilder, die vor allem sie (aber auch andere weibliche Figuren in dem Film) verkörpern, werden der Adel und das Bürgertum in gegensätzlicher Weise charakterisiert: der Adel als sehr formell, ‚affektiert‘, ‚künstlich‘, dekadent, ‚verstaubt‘, unsinnlich, ‚sittlich‘, tendenziell moralisch und das Bürgertum als ‚frisch‘, dynamisch, ‚natürlich‘, kokettierend, sinnlich bis ‚frivol‘, eher unmoralisch. Mit der Entscheidung Tancredis, Angelica zur Frau zu nehmen und ihrer Einführung in die adelige Gesellschaft bei dem Ball, die durch den Walzer mit dem Fürsten von Salina besiegelt wird, wird der gesellschaftliche Umbruch, genauer der Aufstieg des Bürgertums und der Niedergang des Adels symbolisch in ein heterosexuelles Narrativ von Liebe, Begehren und weiblicher Attraktivität übersetzt. In dieser Erzählung ist es nur folgerichtig, dass mit dem endgültigen ‚Aufblühen‘ Angelicas bei dem Ball das Unglück von Concetta, die immer noch nicht verkraftet hat, dass sich Tancredi nicht für sie entschieden hat, am deutlichsten hervortritt und zudem mit der körperlichen Schwächung des Fürsten von Salina parallelisiert wird.

In *WESTERN UNION: Small Boats* werden explizite Referenzen zu dem Film *Der Leopard* und insbesondere zu der dortigen Ballszene hergestellt: Der Ballsaal des *Palazzo Gangi* wird als zentraler Ort inszeniert durch die lange Dauer der dort stattfindenden Szenen und die große Aufmerksamkeit, die der räumlichen Architektur und der Einrichtung gewidmet wird. Schließlich endet die Szene im Ballsaal mit Großaufnahmen des Kopfes von einem Leoparden, der auf dem Fliesenboden aufgemalt ist.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Isaac Julien verweist selbst auf den Bezug zu dem Film *Der Leopard*. Vgl. Julien: Interview with Isaac Julien by Martina Kudláček. 2009. S. 102.

Die Charakterisierung der beiden weiblichen Figuren in *WESTERN UNION: Small Boats* weist deutliche Ähnlichkeiten zu Angelica und Concetta auf. Ebenso wie Angelica schreitet die Schwarze Frau in einem weißen Kleid, mit einem Fächer wedelnd und kokettierend durch den Ballsaal, wobei *ihr* Publikum in den Betrachter_innen besteht. Beide werden als auf ‚natürliche Weise‘ schön (und schöner als ihre ‚Gegenspielerinnen‘), sinnlich und dynamisch inszeniert. Im deutlichen Unterscheid zu Angelica wird die Schwarze Frau aber ganz und gar nicht als etwas ‚frivol‘ inszeniert. Die Schwarze Frau nimmt symbolisch den Platz der *weißen* Frau ein, ebenso wie Angelica an die Stelle tritt, die für Concetta bestimmt war. Die *weiße* Frau und Concetta sind sich ebenso in verschiedenen Aspekten ähnlich: Sie erscheinen beide als zurückgesetzte, steife und in ihrem jeweiligen Outfit etwas ‚affektiert‘ aussehende, dekadente Adelige. Während die Charakterisierung Concettas jedoch eine gewisse Ambivalenz aufweist, wirkt die *weiße* Frau in ungebrochener Weise als negative Kontrastfolie für die Repräsentation der Schwarzen Frau.

Ich möchte die These aufstellen, dass, während die Schwarze Frau die Allegorie einer transnationalen Gemeinschaft darstellt, die *weiße* Frau als eine Re-Artikulation der Allegorisierung Europas zu betrachten ist. Um dies weiter auszuführen, werde ich aus der Perspektive visueller Kultur einen Exkurs zu der Entwicklung eines neuzeitlichen Selbstverständnisses von Europa und den in diesem Zusammenhang auftretenden Erdteilallegorien vornehmen.

Die Entwicklung eines neuzeitlichen Konzeptes von Europa aus der Perspektive visueller Kultur

Wie verschiedene Autor_innen aufzeigten, ist Europa ein durch verschiedene historische, politische und kulturelle Kontexte wanderndes Konzept, das immer wieder Aktualisierungen erfährt. Bereits in geografischer Hinsicht stellt Europa alles andere als einen fixen Raum mit klar umrissenen Grenzen dar.

Michael J. Wintle beschreibt dies in folgenden Worten:

„There is no such objective, concrete ‚thing‘ as Europe, even in terms of physical geography: the whole notion of differentiated continents is a cultural and political template imposed on a world which often has difficulty in sustaining it. ‚Europe‘ is in flux, and there never has been full agreement about what precisely it consists of.“¹⁴⁹

Meere, Flüsse und Gebirge lassen Grenzziehungen zwischen Ländern und Kontinenten als vermeintlich naturgegeben erscheinen. Fehlen derartige Demarkationslinien wie in dem Fall der östlichen Außengrenzen Europas, wird besonders deutlich, wie arbiträr ihr Verlauf ist und dass Europa als geografischer Raum keine gegebene Tatsache ist.¹⁵⁰ Unhinterfragt bleibt meist jedoch, dass die Meere im Norden, Westen und Süden Europas natürliche Begrenzungen des europäischen Kontinents darstellen. Doch auch Meere sind keineswegs selbsterklärend als von Natur aus gegebene Grenzen zu verstehen, sondern können genauso als Orte der Verbindung, des Kontakts und Austauschs betrachtet werden. Nicht nur die geografischen Konzepte Europas, sondern auch die europäischen Identitätskonstruktionen verändern sich entlang der Kategorien von Kultur, ‚Rasse‘, Geschlecht, Sexualität und Religion.¹⁵¹ Dies impliziert immer auch die Hervorbringung des vermeintlich ‚Anderen‘ der eigenen Identität:

„[Europe] has constantly, at different times, in different ways, and in relation to different ‚others‘, tried to establish what it was – its identity – by symbolically marking its difference from ‚them‘. Each time, far from producing a stable and settled entity, Europe has had to re-imagine or re-present itself differently.“¹⁵²

In dem Nexus von europäischem Raum und Selbstverständnis nimmt visuelle Kultur eine wichtige Bedeutung ein. In seiner Studie der Visualisierungen Europas seit der Antike stellt Wintle fest, dass visuelle Repräsentationen spezifische Konzepte von Europa nicht nur reflektieren, sondern sie auch hervorbringen.¹⁵³ Laut ihm sind es vor allem kartografische Darstellungen und weibliche Figuren, die für die visuelle Repräsentation Europas von zentraler Bedeutung sind.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Wintle, Michael: *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*. Cambridge u. a. 2009. S. 465.

¹⁵⁰ Zum wandelnden Verlauf der östlichen Grenzen Europas vgl. ebd. S. 35ff.

¹⁵¹ Vgl. Bruns, Claudia: *Europas Grenzdiskurse seit der Antike – Interrelationen zwischen kartographischem Raum, mythologischer Figur und europäischer „Identität“*. In: Gehler, Michael; Pudlat, Andreas (Hg.): *Grenzen in Europa*. Hildesheim, Zürich, New York 2009. S. 17-63. S. 58.

¹⁵² Hall, Stuart: *„In But Not of Europe“: Europe and its Myths*. In: Passerini, Luisa (Hg.): *Figures d'Europe. Images and Myths of Europe*. Brüssel u. a. 2003. S. 35-46. S. 38.

¹⁵³ Wintle: *The Image of Europe*. 2009. S. 12ff.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 21f.

Neben anderen Autor_innen verweist auch Wintle darauf, dass sich mit der Renaissance, schwerpunktmäßig im 16. Jahrhundert, ein spezifisches Verständnis von Europa herauszubilden begann, das sich von seinen Vorgängern deutlich unterschied und das das europäische Selbstbild bis heute prägt.¹⁵⁵ Es entwickelte sich das Bewusstsein einer europäischen Identität, die sich religiös, kulturell und über die eigenen ‚zivilisatorischen‘ Errungenschaften definierte.¹⁵⁶ Die christliche Religion hatte bereits im Mittelalter eine wichtige Bedeutung für die Definition einer europäischen Identität inne: „From the seventh to the seventeenth centuries, then, there is a sense in which ‚Europe‘ was held together by faith and religion, set against the changing threat of the infidel.“¹⁵⁷ Kulturelle und ‚zivilisatorische‘ Aspekte hingegen spielten im Mittelalter eine zunächst marginale, dann zunehmend wichtigere Rolle.¹⁵⁸ Mit der Renaissance rückte die Vorstellung einer genuin europäischen Kultur beziehungsweise Zivilisation schließlich neben der Religion an zentrale Stelle. Darüber hinaus gewann ab dieser Zeit das Bewusstsein einer kollektiven europäischen Identität an Bedeutung, das Daniel Defert so beschreibt: „Europe becomes conscious of itself, writes its own description and understands itself increasingly as the guiding principle of a planetary process, no longer simply a region of the world.“¹⁵⁹ Wie Defert bereits anspricht, ist hierbei das entstehende Gefühl der Überlegenheit gegenüber den anderen Kontinenten in der Religion und in den Bereichen, die die vermeintliche eigene Kultur respektive Zivilisiertheit auszeichnen sollten (wie Wissenschaft, Technik, Kunst und Militär), von entscheidender Bedeutung. Wintle bezeichnet dies als den Entstehungszeitraum einer frühen Form des Eurozentrismus: „Slowly this ‚Euro-consciousness‘ developed into an early form of Eurocentrism, something which had never significantly troubled either the ancient or the medieval world.“¹⁶⁰ Während das Christentum für die Definition einer europäischen Identität ab dem 18. Jahrhundert zunehmend in den Hintergrund rückte, gewannen kulturelle und ‚zivilisatorische‘ Selbstzuschreibungen mehr und mehr an Bedeutung. Zudem verstärkte sich das Gefühl der Überlegenheit gegenüber den

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 7, S. 466f.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 219ff.

¹⁵⁷ Ebd. S. 156.

¹⁵⁸ Zu dem Konzept Europas im Mittelalter vgl. zusammenfassend: ebd. S. 153ff.

¹⁵⁹ Zitat übernommen von: ebd. S. 220.

¹⁶⁰ Ebd.

anderen Kontinenten, das nach Wintle während des Imperialismus im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt fand:

„It was in the nineteenth century that modern Eurocentrism, built on notions of European superiority, was comprehensively established – notions which, regrettably, still have much currency today.“¹⁶¹

Die Entwicklung eines veränderten europäischen Selbstverständnisses war eng verbunden mit einer neuen räumlichen Vor- und Darstellung Europas als einer klar abgegrenzten Einheit im Zentrum der Welt. Das Besondere dieser räumlichen Konzeption wird in Kontrast zu mittelalterlichen Raumvorstellungen Europas deutlich. Claudia Bruns beschreibt das „geographische Bild Europas bis in die Zeit des 14. und 15. Jahrhunderts [als] ‚eher diffus‘“¹⁶². Darüber hinaus sei es durch die Vorstellung geprägt, dass in Indien das Paradies lokalisiert sei. Dies führte dazu, dass das mittelalterliche Europa als zum Osten hin offener Raum imaginiert wurde:

„Damit hatte Europa im Westen eine feste Grenze, jedoch ein *initium*, das zum ‚Orient‘ hin offen war. Ursprung und Ausdehnung Europas, imaginiert als Raum der Nachkommen Japhets, konnte man sich nur in einer überaus engen Verbindung zu Asien und insbesondere Indien vorstellen.“¹⁶³

Mit der Renaissance konkretisierte und verfestigte sich die Vorstellung klarer Außengrenzen Europas. Insbesondere gegenüber dem Osten fand eine deutliche Abgrenzung und damit einhergehend eine „Wende zum Westen“¹⁶⁴ statt.

Dieser Prozess stand in einem engen und wechselseitigen Verhältnis zur veränderten kartografischen Darstellung Europas. Im Mittelalter wurde die Welt meist in kartografischer Gestalt einer T-O-Karte dargestellt, wobei ‚TO‘ für *orbis terrarum*, den Erdkreis, steht. Der Ozean in Form eines ‚O‘ umschließt dabei als äußerer Kreis die Welt. Letztere wird durch das ‚T‘ in drei Teile (eine Hälfte und zwei Viertel) getrennt. Asien erstreckt sich dabei über die obere Hälfte, Europa über das linke untere und Afrika über das rechte untere Viertel. Die Linien des ‚T‘ bilden die Gewässer (die Flüsse Don und Nil, das Asowsche Meer und das Mittelmeer), die die drei Kontinente nach damaliger Vorstellung voneinander trennen. Die mittelalterlichen Weltkarten waren deutlich

¹⁶¹ Ebd. S. 349.

¹⁶² Bruns: *Europas Grenzdiskurse seit der Antike*. 2009. S. 28.

¹⁶³ Ebd. S. 27f.

¹⁶⁴ Ebd. S. 31.

symbolischer Natur, in denen Orte gemäß ihrer Bedeutung innerhalb einer religiösen Ordnung und Geschichtsschreibung lokalisiert wurden. Die exponierte Position hatte dabei Asien inne, das die Hälfte der kartografischen Darstellung einnahm, was durch die geläufigste Ausrichtung der Karten nach Osten unterstrichen wurde. Europa hingegen nahm hier keine hervorgehobene Rolle ein.¹⁶⁵ In der Renaissance entstanden die Weltkarten, wie sie bis heute geläufig sind. An die Stelle symbolischer Darstellungen des christlichen Weltbildes traten nach und nach vermeintlich neutrale Abbilder einer mathematisch vermessenen Welt. Für diesen Prozess werden in der Literatur verschiedene Gründe angeführt: die Wiederentdeckung und Weiterentwicklung antiker Weltkarten und kartografischer Vermessungsmethoden, das gestiegene Interesse an zweckdienlichen Karten für die Schifffahrt zur Eroberung nicht-europäischer Länder und das in diesem Zusammenhang gewonnene geografische Wissen sowie das veränderte Selbstverständnis Europas.¹⁶⁶ In den neuen kartografischen Repräsentationen ist die Fläche Europas relativ klein, was durch verschiedene Techniken auszugleichen versucht wurde: Die sich durchsetzenden Karten werden im Pazifik geteilt und nach Norden ausgerichtet, wodurch Europa ins Zentrum rückt und größer wirkt, das untere Drittel der Welt fällt weg, die östliche Grenze Europas wird mehr und mehr ausgedehnt und die territoriale Einheit Europas farblich, stilistisch und grafisch hervorgehoben.¹⁶⁷ Die imaginäre Kappung der räumlichen Verbindungen Europas stützte die Vorstellung, dass der europäische Kontinent eine autonome Einheit darstelle, „producing itself, by itself, from within itself“¹⁶⁸. Die zentrale Positionierung und optische Vergrößerung Europas in kartografischen Darstellungen untermauerten zudem die Idee europäischer Überlegenheit und die daraus abgeleitete Legitimität weltweiter Vormachtstellung. Gleichzeitig erschien Europa so als die globale Nabelschnur, von der aus die Welt bereist, erforscht, erklärt, klassifiziert, unterteilt, erobert, unterworfen, ausgebeutet, missioniert, ‚entwickelt‘, ‚gerettet‘ und ‚aufgeklärt‘ wurde.

¹⁶⁵ Vgl. ausführlicher zur mittelalterlichen Kartografie: Wintle: *The Image of Europe*. 2009. S. 163ff.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 58ff, S. 228ff.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 60ff., S. 232ff.

¹⁶⁸ Hall: „*In But Not of Europe*“. 2003. S. 37.

Für die Hervorbringung eines neuzeitlichen europäischen Selbstverständnisses war neben der veränderten räumlichen Wahrnehmung Europas auch eine spezifische Geschichtsschreibung von zentraler Bedeutung. Das neuzeitliche europäische Selbstverständnis wird oft als das Ergebnis einer kontinuierlichen Weiterentwicklung des antiken Konzeptes von Europa dargestellt. Dem Mittelalter wird dabei meist wenig Bedeutung beigemessen oder es wird schlicht als temporäre Unterbrechung einer ansonsten linearen Entwicklung betrachtet. Bei der Vorstellung, dass Europa in einer Kontinuität steht, die bis zur Antike zurückreicht, werden frühere Konzepte Europas vor dem Hintergrund jeweils aktueller Interessen auf eine spezifische Weise interpretiert.

Dass Europa in einer kontinuierlichen Weiterentwicklung der Antike aus sich selbst heraus entstanden sei, ist darüber hinaus eine Geschichtskonstruktion, die die Bedeutung nicht-europäischer Gesellschaften für die Konstitution und Definition Europas negiert:

„The idea that European culture forms a long unbroken line from the ancient Greeks to Erasmus programme is both highly inaccurate and highly offensive: there is no seamless web of continuity in European culture, and to assume there is involves a teleological self-satisfaction which marginalizes the input of other cultures. When this ‚sanitized past‘ is utilized to provide a cultural pedigree for the EU’s integration policies, it is suspect, and certainly unhistorical.“¹⁶⁹

Wie Martin Bernal in *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike. Wie das klassische Griechenland ‚erfunden‘ wurde*¹⁷⁰ zeigt, ist bereits die griechische Antike maßgeblich durch Austauschbeziehungen mit Nordafrika und dem Nahen Osten geprägt. Dass diese Bezüge in der Geschichtsschreibung entnannt wurden, war nach Ansicht Stuart Halls, die Voraussetzung, dass die Antike zum privilegierten und alleinigen mythischen ‚Ursprungsort‘ Europas avancierte:

„Greek culture has, of course, become, retrospectively, crucial to its [Europe’s, K. H.] identity, because of the richness of its civilization, the greatness of its achievements in art, literature, philosophy and culture, and its massive subsequent influence on every branch of European thought. Its mythological stories are therefore bound to be a particularly privileged and suggestive source for re-imagining Europe today. But it was not the only mythological system on offer – the Norse and the Celtic also have some claim on the European imaginary. Its centering in Greek classical mythology was in fact a process, not a

¹⁶⁹ Wintle: *The Image of Europe*. 2009. S. 7f.

¹⁷⁰ Bernal, Martin: *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike. Wie das klassische Griechenland ‚erfunden‘ wurde*. München, Leipzig 1992.

product of Nature; accomplished, in part, by steadily detaching Greek culture from its roots in Asia and Egypt, and re-locating it firmly in Europe [...].¹⁷¹

Wie verschiedene Autor_innen aufzeigen, war für die Entwicklung eines neuzeitlichen europäischen Selbstverständnisses die sogenannte ‚Entdeckung‘ der Amerikas und die damit einsetzende Kolonialisierung der nicht-europäischen Welt von zentraler Bedeutung. Claudia Benthien zitiert in diesem Zusammenhang eine pointierte Formulierung von Paul Michael Lützel: „Die Europäer entdeckten Amerika und Europa zur gleichen Zeit.“¹⁷² Stuart Hall verweist darauf, dass es darüber hinaus auch Vertreibungen von jüdischen und muslimischen Bevölkerungsgruppen innerhalb des europäischen Kontinents waren, die für die Konstitution eines neuzeitlichen Konzepts von Europa von zentraler Bedeutung waren:

„It is not surprising, therefore, that the point when we can most confidently say that a European identity exists coincides with the defeat and expulsion of the Muslims from Spain by a militant and purified Catholic monarchy, the expulsion and forced conversion of the Jews and the launching of the great ‚experiment‘ of conquest and exploration down the African coast and into the great unknown across the Green Sea of Darkness.“¹⁷³

Die ‚Anderen‘ außerhalb und innerhalb Europas dienten nicht nur als Negativfolie einer europäischen Identitätskonstruktion, sondern insbesondere der Kolonialismus wirkte auf verschiedenen Ebenen (materiell, politisch, gesellschaftlich-sozial, administrativ, wissenschaftlich und philosophisch) auf die Formierung Europas zurück. Randeria schreibt hierzu:

„Wenn die Moderne pluralistisch aufgefaßt und der Kolonialismus als wesentlicher Bestandteil der europäischen Moderne verstanden wird, ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer Neuinterpretation. Damit meine ich nicht nur, daß sich die europäische Industrialisierung ökonomisch auf die Ausbeutung natürlicher Ressourcen und menschlicher Arbeitskräfte der Kolonien gestützt hat. Zu beachten ist auch die Tatsache, daß Kolonien in vielerlei Hinsicht die Versuchslabors der europäischen Moderne waren, in denen Ideen und Verwaltungsverfahren zum ersten Mal erprobt wurde – zum Beispiel in den Bereichen öffentliche Hygiene und Gesundheit, Bewältigung von Krankheiten, Volkszählung und Katastereinteilung. Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang auch, daß die Prozesse der Modernisierung und Säkularisierung in Europa eng verflochten waren mit der Missionierung in den Kolonien.“¹⁷⁴

¹⁷¹ Hall: „*In But Not of Europe*“. 2003. S. 40.

¹⁷² Benthien, Claudia: *Europeia: Mythos und Allegorie in der Frühen Neuzeit*. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses. Paris 2005. „*Germanistik im Konflikt der Kulturen*“. Band 12. Bern u. a. 2007. S. 21-31. S. 24.

¹⁷³ Hall: „*In But Not of Europe*“. 2003. S. 41.

¹⁷⁴ Randeria: *Geteilte Geschichte und verwobene Moderne*. 1999. S. 7.

Als charakteristisch für eine eurozentristische Haltung beschreiben Conrad und Randeria die Annahme, dass sich die europäische Entwicklung „abgekoppelt vom ‚Rest‘ der Welt“¹⁷⁵ vollzog und „gänzlich innerhalb der Traditionen und Geschichte Europas erklärt werden kann“¹⁷⁶. Die Erzählung, dass sich Europa allein aus der Fortentwicklung einer antiken Idee heraus entwickelt habe, entnennt nicht nur die Rolle, die nicht-europäische Gesellschaften für die Definition und Konstitution für Europa einnahmen, sondern auch die damit verbundene massive Gewalt ihnen gegenüber.

Einen kritischen Blick auf die gewaltvolle Genealogie Europas werfen auch Małgorzata Pakier und Bo Stråth in ihrem Band *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance* und sie plädieren dafür, die Geschichte der Gewalt in die Erzählung der europäischen Vergangenheit aufzunehmen:

„The Holocaust, the atrocities of the Second World War beyond the Holocaust, the Stalinist gulags, colonialism and imperialism are often forgotten or repressed when the key questions about the origin of Europe and its telos are posed. These dark shadows and bitter experiences are notably absent from the commemoration agenda, notwithstanding the Stockholm declaration on the Holocaust in 2000. The purpose of this volume is to thematise and reintroduce them to the historical imagination of Europe’s past.“¹⁷⁷

Das in der Einleitung bereits erwähnte Konzept der „geteilten Geschichte“ von Randeria ermöglicht ein Verständnis dafür, dass Europa und nicht-europäische Gesellschaften in einem interdependenten Verhältnis zueinanderstehen.

In visuellen Repräsentationen Europas nehmen weibliche Figuren eine wichtige Rolle ein. Ihre spezifischen Aktualisierungen sind Ausdruck der jeweils vorherrschenden Vorstellungen einer europäischen Identität und bringen diese zugleich mit hervor. Für die Auseinandersetzung mit *WESTERN UNION: Small Boats* ist für mich die Repräsentation der Kontinente als weibliche Erdteilallegorien von Interesse. In dem darauffolgenden Kapitel werde ich mich näher mehr mit dem Mythos der phönizischen Königstochter Europa, die von Zeus in Gestalt eines Stieres entführt wurde, beschäftigen. Es gibt weitere weibliche Figuren zur Repräsentation Europas, die jedoch für meine

¹⁷⁵ Conrad; Randeria: *Einleitung*. 2002. S. 10.

¹⁷⁶ Ebd. S. 13.

¹⁷⁷ Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo: *Introduction. A European Memory?* In: Dies. (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. New York, u. a. 2010. S. 1-20. S. 2.

Analyse der künstlerischen Arbeiten nicht relevant sind und auf die ich daher nicht näher eingehen werde. Dies sind vor allem die sogenannte „Europa-Imago“ beziehungsweise die „Europa Regina“, eine kartografische Darstellung Europas in Form einer Königin.¹⁷⁸ Seit dem 30-jährigen Krieg existierte zudem die „Europa Deplorans“¹⁷⁹, die als leidende weibliche Figur Bezug auf innereuropäische Situationen nimmt.

In der Herausbildung des neuzeitlichen Selbstverständnisses von Europa war auf der Ebene visueller Kultur vor allem das Motiv der Erdteilallegorien von zentraler Bedeutung. In verschiedenen europäischen Ländern entstanden im 16. Jahrhundert erstmals Allegorien der Kontinente, die zu jener Zeit bekannt waren, namentlich Afrika, Amerika, Asien und Europa. Eine der frühesten bekannten Darstellungen der Erdteilallegorien stammt aus dem Jahre 1570 und befindet sich auf dem Titel des Atlas *Theatrum orbis terrarum* des flämischen Kartografen Abraham Ortelius (Abb. 20). Im Jahr 1603 erschien die erste illustrierte Ausgabe der *Iconologica*. Dabei handelt es sich um eine Sammlung allegorischer Darstellungen von Cesare Ripa. Dieses Werk diente vielen damaligen Künstlern als Nachschlagewerk und die darin abgebildeten weiblichen Personifikationen der Kontinente prägten daher die Ikonografie der Erdteilallegorien im Folgenden maßgeblich (Abb. 21 bis 24).¹⁸⁰ Eine weitere Repräsentation der Erdteilallegorien aus diesem Zeitraum findet sich auf einem Frontispiz von Joachim Sandrart in dem Atlas *Neuwe Archantologica Cosmica* aus dem Jahre 1638.

In diesen frühen Repräsentationen der Erdteilallegorien wird Europa als Königin mit Zügen der Athene/Minerva präsentiert, die teils auf einem Thron oder auf beziehungsweise neben einer Weltkugel sitzt. Sie ist reich und/oder militärisch gekleidet sowie mit Herrschaftsinsignien und/oder Waffen ausgerüstet.¹⁸¹ Darüber hinaus besitzt

¹⁷⁸ Vgl. zur Figur der „Europa-Imago“: Schmale, Wolfgang: *Europa, Braut der Fürsten. Die politische Relevanz des Europamythos im 17. Jahrhundert*. In: Bußmann, Klaus; Werner, Elke Anna (Hg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*. Stuttgart 2004. S. 241-267. S. 244ff. Und Wintle: *The Image of Europe*. 2009. S. 247ff.

¹⁷⁹ Vgl. zur Figur der „Europa Deplorans“: Benthien: *Europeia: Mythos und Allegorie in der Frühen Neuzeit*. 2007. S. 28f.

¹⁸⁰ Vgl. Poeschel, Sabine: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. und 18. Jahrhunderts*. München 1985 S. 99ff.

¹⁸¹ Vgl. zur Bedeutung der Figur der Athene/Minerva in nachantiken allegorischen Repräsentationen: Warner: *In weiblicher Gestalt*. 1989. S. 131.

sie Attribute, die auf Wissenschaft und Kunst verweisen (Bücher, Vermessungsgeräte, Musikinstrumente, Farbpalette) und ein Tempietto, ein Kreuz oder andere Signifikanten des Christentums.¹⁸² Asien wird oft ebenso als Herrscherin (über ihr *eigenes* Reich) und in reicher Bekleidung präsentiert. Ihre Attribute sind Schätze (Perlen, Edelsteine, Juwelen) und Handelswaren (Orientteppiche, Seidenstoffe, Gewürze). Ein weiteres wichtiges Charakteristikum sind Signifikanten des Islams (Halbmond, Turban).¹⁸³ Afrika und Amerika erscheinen oft nackt oder (mit Fellen, Lendenschurz, Federkleidung) spärlich bekleidet. Sie tragen häufig Federschmuck, Stirnbänder und ‚Gesichtspfähle‘, sind mit ‚primitiven‘ Waffen ausgestattet und von ‚exotischen‘ Tieren oder Fabelwesen begleitet. Die Allegorie Amerikas wird zudem oft durch einen von einem Pfeil durchbohrten Menschenkopf charakterisiert.¹⁸⁴ Wie in den Atlanten *Theatrum orbis terrarum* und *Neuwe Archantologica Cosmica* wird die Hierarchisierung der Kontinente durch ihre räumliche Anordnung teils noch unterstrichen. Die Allegorie Europas wird dabei in der ‚höchsten‘ Position präsentiert. In abgestufter Reihenfolge erscheinen nach Europa Asien und auf der ‚niedrigsten‘ Ebene entweder Afrika oder Amerika. Während Asien auch positiv besetzte Attribute zugeschrieben werden, werden Afrika und Amerika als ‚primitiv‘, ‚wild‘ und ‚unzivilisiert‘ repräsentiert. In dieser Darstellungsweise der Erdteilallegorien wird die religiöse, kulturelle, militärische und moralische Überlegenheit Europas behauptet und daraus die Vormachtstellung Europas gegenüber den anderen Kontinenten abgeleitet:

„Europe became almost universally portrayed in European visual art as the foremost continent, on grounds of its superiority in a number of key fields such as religion, learning, war, the arts and technology. Queen Europe was fit to rule the world because of her intrinsic qualities; this new form of European identity was forcefully expressed and indeed partly driven by the visual representations.“¹⁸⁵

Das Erscheinen der Erdteilallegorien stand im Zusammenhang der sogenannten ‚Entdeckung‘ der Amerikas und der damit einsetzenden Kolonialisierung der nicht-europäischen Welt. Wie Sabine Poeschel feststellt, dienten die Erdteilallegorien der

¹⁸² Vgl. zur Ikonografie der allegorischen Darstellung Europas ausführlicher Poeschel: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. und 18. Jahrhunderts*. 1985. S. 147ff.

¹⁸³ Vgl. zur Ikonografie der allegorischen Darstellung Asiens ausführlicher: ebd. S. 161ff.

¹⁸⁴ Vgl. zur Ikonografie der allegorischen Darstellung Afrikas und Amerikas ausführlicher: ebd. S. 175ff., S. 185ff.

¹⁸⁵ Wintle: *The Image of Europe*. 2009. S. 464.

„Repräsentation der Macht“¹⁸⁶ und legitimierten das ungleiche Machtgefälle, in dem sie entstanden. Wintle hierzu:

„Thus Europe became the iconographic queen of the world around the time of the Renaissance; the image has persisted well into modern times, and has contributed to the generally Eurocentric view of the world which has been held by Europeans since the end of the Middle Ages. It was an assertive, dominating, even triumphalist image, and it was no accident that it arose in the age of discovery and of European ascendancy in general.“¹⁸⁷

Im 17. und 18. Jahrhundert entwickelte sich das Thema zu einem der häufigsten Bildmotive des Barocks.¹⁸⁸ Zu den bekanntesten allegorischen Darstellungen der Erdteile zählen die in diesen Zeitraum fallenden Fresken von Giovanni Battista Tiepolo in der Würzburger Residenz von 1753 (Abb. 25 und 26). Wie Wintle aufzeigt, traten Erdteiallegorien noch bis ins 19. Jahrhundert auf. Als Beispiele führt er Figuren an den Außenfassaden der Freihandelshalle in Manchester (1856), des Naturhistorischen Museums in Wien (1889) und des früheren Kolonialamtes in London (1868-75) sowie anlässlich der Weltausstellung in Paris hergestellte und mittlerweile vor dem *Musée d'Orsay* stehende Skulpturen (1878) und Skulpturengruppen am Albert Memorial in London (ca. 1876) an.¹⁸⁹ Am Beispiel der Fresken in der Würzburger Residenz ist zu beobachten, dass die Hierarchisierung der frühen allegorischen Repräsentationen der Kontinente im Laufe der Zeit nicht mehr so vordergründig in Erscheinung trat. Die weiblichen Personifikationen der Kontinente werden nicht in einer hierarchischen räumlichen Ordnung zueinander präsentiert und auch deren äußerliche Charakterisierung ist nicht mehr so eindeutig unterschiedlich gewertet wie in den frühen Erdteiallegorien. Wintle stellt jedoch fest, dass bestimmte Merkmale in der Repräsentation der Erdteiallegorien und die darin vermittelte Überlegenheit Europas auf subtilere Weise auch in den Fresken Tiepolos und bis ins 19. Jahrhundert tradiert wurden.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Poeschel, Sabine: *Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert*. In: Bußmann, Klaus; Werner, Elke Anna (Hg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*. Wiesbaden 2004. S. 269-287. S. 270.

¹⁸⁷ Wintle: *The Image of Europe*. 2009. S. 281.

¹⁸⁸ Vgl. Poeschel: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. und 18. Jahrhunderts*. 1985. S. 113. Vgl. hierzu auch Wintle: *The Image of Europe*. 2009. S. 55.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. 56ff., S. 350ff.

¹⁹⁰ Vgl. zu den Fresken von Tiepolo: ebd. S. 285ff. Und zur Repräsentation der Erdteiallegorien im 19. Jahrhundert: ebd. S. 56ff., S. 350ff.

Die weiße Frau als Allegorie Europas

Wie oben dargelegt, repräsentiert die Schwarze Frau in *WESTERN UNION: Small Boats* in meiner Lesweise eine transnationale „imaginierte Gemeinschaft“, deren Entstehungsmoment im transatlantischen Sklavenhandel zu verorten ist. Ich möchte die These aufstellen, dass die *weiße* Frau ebenso nicht nur eine reale Person darstellt, sondern darüber hinaus einen allegorischen Charakter besitzt. In der von mir vorgeschlagenen Lesweise kann sie als eine Allegorie Europas beziehungsweise genauer eines spezifischen Konzepts von Europa betrachtet werden. Die weibliche Personifikation Europas, die sich mit dem Kolonialismus und des sich in diesem Kontext entwickelnden europäischen Selbstverständnisses herauszubilden begann und die immer in dominanter Relation zu anderen Erdteilallegorien gezeichnet wurde, wird in der Figur der *weißen* Frau in *WESTERN UNION: Small Boats* aufgegriffen und re-artikuliert. Auch über sie wird in dieser Lesweise ein größerer historischer Bogen gespannt und die Erinnerung an den Kolonialismus für die Entwicklung Europas seit der Neuzeit eingeführt.

Die weiblichen Figuren, die in *WESTERN UNION: Small Boats* verschiedene Konzepte „imaginierter Gemeinschaften“ repräsentieren, werden in Opposition zueinander charakterisiert. Ihr (hierarchisiertes) Verhältnis zueinander nimmt die Gestalt eines Wettstreits weiblicher Schönheit an. Je länger die *weiße* Frau während der einzigen Szene, in der sie erscheint, in unmittelbarer Position vor der Kamera verharrt, desto mehr wirkt es so, als biete sie sich dem Blick der Betrachter_innen dar und werde für diese zu einem (Stand-) Bild. Dabei sieht sie so aus, als warte sie auf das klickende Geräusch einer Fotokamera, von der sie genau in jener Haltung fotografiert werden wolle.

Gleichzeitig setzt sie sich gegenüber den Betrachter_innen in ein machtvolleres Verhältnis, indem sie aus dem Bild ‚zurückschaut‘ und sich dabei als sehendes Subjekt positioniert, während die Betrachter_innen zum imaginären Objekt ihres Blickes werden. Durch die frontale und sehr nahe Gegenüberstellung der *weißen* Frau und der Kamera beziehungsweise den Betrachter_innen, erhält die Situation mit zunehmender Dauer

der Einstellung etwas fast Unangenehmes und die *weiße* Frau wirkt dabei überzeichnet und etwas ‚grotesk‘. Ihr Auftreten, das zunächst eine souveräne Position bezeugte, wird mehr und mehr zu einer absurd wirkenden Geste. Sie erscheint wie eine Hausherrin, die an Bedeutung verloren hat, jedoch an der Haltung einer vergangenen Zeit festhält.

Schließlich wird ihr *Weißsein* in karikiertem Weise ins Bild gesetzt. Hickethier zitiert in seiner Einführung in die Filmanalyse als ideales Bild im High-Key-Stil, einer hellen und ausgeglichenen Lichtkomposition, die alles überdeutlich sichtbar macht, Pierre Kandorfer:

„Ein ideales High-Key-Objekt ist ein völlig gleichmäßig mit diffusem Licht ausgeleuchtetes Mädchengesicht von heller Hautfarbe und blondem Haar mit weißer Kleidung vor einem weißen Hintergrund, auf dem gleiche Beleuchtungsstärke herrscht.‘ High-Key zeichnet eine ‚freundliche Grundstimmung aus, die Hoffnung, Zuversicht, Glück und Problemlosigkeit betont [...].‘¹⁹¹

Dies verweist zum einen darauf, dass auch im Film und in der Filmtheorie die rassistisch konnotierte Assoziationskette von Licht, Helligkeit, *weißer* Hautfarbe und positiv besetzten Dingen fest etabliert ist. Zum anderen wird hier sehr deutlich, dass in der Farblichkeit von Filmen, *Weißsein* als Norm gesetzt wird.¹⁹² In der Darstellung der *weißen* Frau wird die von Hickethier beschriebene ‚ideale‘ Inszenierung einer Lichtgestaltung im High-Key-Stil aufgegriffen (Großaufnahme des Gesichts einer Frau mit *weißer* Haut und blondem Haar, die gleichmäßig ausgeleuchtet ist und sich vor einem relativ ebenmäßigen hellen Hintergrund befindet), jedoch dahin gehend gewendet, dass das derart betonte *Weißsein* in der zu einem Lächeln erstarrten und fast wie eine Maske wirkenden Mimik der *weißen* Frau karikiert erscheint.

Die Schwarze Frau bewegt sich in der gleichen Richtung durch den Ballsaal als vor ihr die *weiße* Frau. Während sich die Kamera gegenüber der *weißen* Frau an einem fixen Punkt befindet, auf den diese sich zubewegt, nähern sich die Kamera und die Schwarze Frau gegenseitig an. Wie weiter oben beschrieben präsentiert sich die Schwarze Frau der Kamera auf ‚kokettierende‘ und ‚einnehmende‘ Weise und durch deren Interaktion

¹⁹¹ Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. 2012. S. 78.

¹⁹² Vgl. zur kritischen Untersuchung des Zusammenhangs der Technologie von Fotografie und Film, Licht, *Weißsein* und insbesondere visuellen Inszenierungen *weißer* Frauen: Dyer, Richard: *White*. London, New York 2017. S. 83ff.

miteinander werden die Betrachter_innen in die (Blick-) Position eines begehrenden Subjekts versetzt.

Durch die Art des aufeinanderfolgenden Auftretens der zwei Frauen, das in beiden Fällen eindeutig den Betrachter_innen gewidmet ist, erscheinen sie wie zwei Rivalinnen, die ihre Schönheit präsentieren und das Begehren der betrachtenden Subjekte adressieren. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die weibliche Stimme während der Szene mit der Schwarzen Frau im Ballsaal aus dem Off sagt, dass sie schöner als die Prinzessin sei. Der Ballsaal, durch den sie sich in der gleichen Richtung bewegen, wird zu einer Art Bühne beziehungsweise erinnert sogar an einen Laufsteg. Die allegorische Gegenüberstellung von Europa und einem transnationalen Konzept von Gemeinschaft wird in einen Wettstreit um weibliche Schönheit übersetzt.

Dies weist Ähnlichkeiten zu internationalen Schönheitswettbewerben auf, in denen, wie Silke Wenk argumentiert, die miteinander konkurrierenden Frauen zu Allegorien ihrer Nationen werden:

„Die ‚Schönsten der Nation‘ – traditionell eben ‚weiblich‘ und wie die klassischen Ehrjungfrauen, welche die Soldaten nach gewonnenen Kriegen in der ‚Heimat‘ empfangen sollten, ledig, jung, ‚noch zu haben‘ – teilen jedoch offensichtlich mit den tradierten weiblichen Allegorien, Signifikanten für die Nation zu sein: Nicht für deren Tradition, sondern vielmehr für das, was ihre Zukunft, ihre Innovationskraft und Wettbewerbsfähigkeit sein soll bzw. zu sein verspricht.“¹⁹³

Die unterschiedliche Bewertung der oppositionellen Charakterisierung der beiden weiblichen Figuren in *WESTERN UNION: Small Boats* wird durch die Assoziation an einen Schönheitswettbewerb unterstrichen. Letzteren ‚gewinnt‘ die Schwarze Frau, die als attraktiver und die Betrachter_innen ‚einnehmender‘ in Szene gesetzt wird.

Die Repräsentation Europas als Herrscherin zeugt von einem Selbstverständnis Europas, den anderen Kontinenten überlegen zu sein und daraus eine legitime Position der Herrschaft ableiten zu können. In *WESTERN UNION: Small Boats* wirkt die Allegorie Europas in Gestalt der *weißen* Frau wie eine überholt wirkende Herrscherin, deren Platz

¹⁹³ Wenk: *Weibliche Schönheit und Politik oder: Models, Misses und Nation in der Ära der Globalisierung*. 2004. S. 44.

von der Schwarzen Frau eingenommen wird. Europa verliert hier nicht gegenüber einem anderen Kontinent an Macht, sondern gegenüber einem transnationalen Konzept von Gemeinschaft. Die Hierarchisierung zwischen den Allegorien der Erdteile, wie sie erstmals mit dem Aufkommen eines spezifischen europäischen Selbstverständnisses im 16. Jahrhundert entstand, wird nicht einfach umgekehrt. Stattdessen wird eine Formensprache, die eng mit der Repräsentation von Nationen und Kontinenten verknüpft ist, dahin gehend re-artikuliert, eine transnationale Perspektive stark zu machen.¹⁹⁴

1.2.2) Neu-Konzeptionen von Flucht, Migration und Europa

Durch die transnationale und postkoloniale narrative Rahmung gegenwärtiger Flucht- und Migrationsbewegungen auf den europäischen Kontinent in *WESTERN UNION: Small Boats* werden hegemoniale Konzepte von Flucht und Migration einerseits und Europa andererseits sowie davon, wie sie zueinander in Verhältnis stehen, infrage gestellt. In den Worten von Iain Chambers ist die Arbeit „capable of undoing, interrupting and interrogating the existing powers of explanation“¹⁹⁵

Eine transnationale Perspektivierung gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa

In *WESTERN UNION: Small Boats* werden Flüchtlinge und Migrant_innen als Teil einer transnationalen „imaginären Gemeinschaft“ repräsentiert, deren transhistorische Bezüge zur Versklavung und Verschleppung von Afrikaner_innen in die Amerikas zurückreichen. Gegenwärtige Flucht und Migration werden im Kontext der Geschichte

¹⁹⁴ Dieser Ansatz wird hier nicht weiterverfolgt, aber die Beschäftigung mit der Kategorie Geschlecht könnte um eine dezidiert queere Lektüre von *WESTERN UNION: Small Boats* erweitert werden. Als Anknüpfungspunkte bieten sich hierzu Auseinandersetzungen mit anderen Arbeiten von Isaac Julien aus einer queer-theoretischen Perspektive an. Vgl. beispielsweise: Paul, Barbara: *Who or what is actually the object? (Non-heteronormative) Desire and Power in the context of Art and Postcolonialism*. In: Großmann, G. Ulrich; Krutisch, Petra (Hg.): *The challenge of the object. Die Herausforderungen des Objekts*. Nürnberg 2013. S. 518-521.

¹⁹⁵ Chambers: *Adrift and Exposed*. 2009. S. 10.

derer verortet, die mit der Konstitution ‚westlicher‘ Nationen und Europas unauflösbar verknüpft sind, die jedoch zugleich aus ihnen und dem Geltungsbereich ihrer Rechte ausgeschlossen sind. Aus dieser Perspektive werden sowohl hegemoniale Konzepte von Nationen und Europa als auch von Flucht und Migration herausgefordert. Denn während transnationale Bezugssysteme immer nur in Relation zu nationalstaatlich organisierten Einheiten gedacht werden können, stellen sie zugleich die Idee infrage, auf der letztere basieren (und von der auch das Selbstverständnis Europas geprägt ist): dass Territorium, Gemeinschaft, Identität und Zugehörigkeit zwangsläufig miteinander verknüpft seien. Was sich als Ausschluss aus dem Referenzrahmen von Nationen (und Europa) konstituiert, wendet sich durch seine bloße Existenz gegen den alleinigen Geltungsanspruch deren zugrunde liegender Idee.¹⁹⁶ Schließlich erodieren Flucht und Migration als Kategorien der Normabweichung (die sich an nationalstaatlich geprägten Einheiten orientiert), wenn sie in eine Erzählung aus einer transnationalen Perspektive wie in *WESTERN UNION: Small Boats* eingebettet sind.

(Post-) Kolonialismus als „gemeinsamer Rahmen der wechselseitigen Konstitution“ von Flucht, Migration und Europa

In *WESTERN UNION: Small Boats* werden jedoch nicht einfach transnationale Bewegungen Europa gegenübergestellt, sondern auch die tradierte Vorstellung, dass es sich bei dem europäischen Kontinent um eine autonome und klar abgrenzbare Einheit handelt, wird infrage gestellt. Die Idee, dass Europa sich aus selbst heraus entwickelt habe und die damit einhergehende und auf die Antike referierende Geschichtsschreibung, während „geteilte Geschichten“ mit nicht-europäischen Gesellschaften negiert werden, wird durch eine Gegenerzählung herausgefordert. Der Fokus liegt hierbei auf der Bedeutung, die der (Post-) Kolonialismus für die Entwicklung Europas seit Beginn der Neuzeit hatte. Dies geschieht durch die allegorischen Figuren, die beide daran erinnern, dass das neuzeitliche Europa und sein Selbstverständnis eng

¹⁹⁶ Vgl. zur Produktion von Transnationalität in einer nationalstaatlich verfassten Welt und deren gleichzeitige Infragestellung eben durch transnationale Lebensrealitäten: Osten: *Eine Bewegung der Zukunft*. 2007. S. 177f. Auch El-Tayeb schreibt, dass migrantische und minorisierte Gemeinschaften durch ihre transnationalen Verbindungen zu „einer konstanten Erinnerung an die Beschränkungen des Modells der Nation“ werden. El-Tayeb: *Anders Europäisch*. 2015. S. 145.

mit der Kolonialgeschichte verbunden sind. Zudem sind hier die Sequenzen aufschlussreich, in denen der Ballsaal des *Palazzo Gangi* wie das Innere eines Schiffes erscheint. Dies kann als Verweis auf europäische ‚Reisen‘ zu Zwecken der Eroberung, Ausbeutung und Versklavung nicht-europäischer Gesellschaften verstanden werden kann. Auch diese Schiffsassoziation erinnert daran, dass für die Konstitution und Definition Europas die Kolonialisierung nicht-europäischer Länder von entscheidender Bedeutung war. Damit wird ebenso der vielleicht zunächst entstehen könnende Eindruck untergraben, dass in *WESTERN UNION: Small Boats* eine transnationale „imaginäre Gemeinschaft“ in Europa als einer bis dahin autonomen, klar abgegrenzten und aus sich selbst heraus entwickelten Einheit ‚eindringt‘. Schließlich interpretiere ich das Tragen des Toten von der Küste in den Ballsaal als einen Verweis darauf, dass die europäische Flucht- und Migrationspolitik für dessen Tod mitverantwortlich ist. Diese Interpretation wird dadurch gestützt, dass die Unterwasseraufnahmen einer ertrinkenden Person in den folgenden Sequenzen neben den Bewegungen des Mannes auf dem Boden des Ballsaals erscheinen. Die symbolische Lokalisierung des Todes in dem Ballsaal, auf europäischem Grund, wird hier noch deutlicher.

Das vermeintlich ‚Andere‘ erscheint als (historisch und gegenwärtig) präsent im ‚Eigenen‘ und umgekehrt wird die Präsenz Europas in seinem vermeintlichen ‚Außen‘ in der Vergangenheit und Gegenwart thematisiert. Damit einhergehend erodieren klare räumliche Grenzziehungen und Raumvorstellungen. Aus dieser Perspektive verkompliziert sich die Sicht auf Flüchtlinge und Migrant_innen als die von ‚Außen‘ kommenden ‚Anderen‘, vielmehr gehören sie bereits vor ihrem Grenzübertritt zu einer „geteilten Geschichte“. Iain Chambers beschreibt dies in Bezug auf *WESTERN UNION: Small Boats* in folgenden Worten:

„Yet, the migrant does not arrive from an external and distant elsewhere, he or she is always and already a part of *our* world, part of a modernity that precisely reveals in the irruption of the migrant to be not only *ours*.“¹⁹⁷

¹⁹⁷ Chambers: *Adrift and Exposed*. 2009. S. 11.

In einer abgewandelten Formulierung von Randeria erscheint (Post-) Kolonialismus als der „gemeinsame Rahmen der wechselseitigen Konstitution“¹⁹⁸ von Flucht und Migration einerseits und Europa andererseits. Dabei werden Flucht, Migration, Europa und ihr Verhältnis zueinander in einer langen Geschichte von asymmetrischen Machtverhältnissen kontextualisiert, die eine ungleiche Verteilung von Wohlstand, Privilegien und Rechten hervorgebracht hat. Insbesondere wird der Gewalt erinnert, durch die diese Beziehungen geprägt waren.

1.2.3) Naturalisierung und Autorisierung einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“

Wie oben beschrieben wird die Schwarze Frau in *WESTERN UNION: Small Boats* als ‚natürlich‘, schlicht, ‚authentisch‘ und zugleich ‚auf natürliche Weise schön‘, sinnlich sowie ‚beweglich‘ und dynamisch inszeniert. Die weiße Frau hingegen erscheint als etwas ‚künstlich‘, ‚schrill‘, formell, statisch und ‚steif‘.

Wie Wenk und andere Autorinnen ausgeführt haben, haben weibliche allegorische Figuren durch die Verknüpfung von Weiblichkeit und Natur einen autorisierenden Effekt auf das, was sie bezeichnen. Dies differenziert sich bei den weiblichen Figuren in *WESTERN UNION: Small Boats* entlang der Kategorie ‚Rasse‘ weiter aus. Die übergeordnete Klammer in deren oppositioneller Charakterisierung bildet die Gegenüberstellung von Natur und Kultur. Durch ihr Äußeres, ihren Habitus und ihre räumliche Verortung wird die Schwarze Frau mit Natur und aufgewerteter ‚Natürlichkeit‘ verknüpft und dadurch das Konzept einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“, das sie allegorisch bezeichnet, naturalisiert und somit als „das Schöne, Wahre und Gute“¹⁹⁹ konnotiert und autorisiert. Analog wird das spezifische Konzept von Europa, das die *weiße* Frau repräsentiert, durch deren Verknüpfung mit Kultur und abgewerteter ‚Künstlichkeit‘ delegitimiert.

¹⁹⁸ Conrad; Randeria: *Einleitung*. 2002. S. 10.

¹⁹⁹ Warner: *In weiblicher Gestalt*. 1989. S. 437.

Die Strategie, Europa und ein transnationales Konzept einer „imaginierten Gemeinschaft“ in Gestalt der Schwarzen und *weißen* Frau zu repräsentieren, schreibt in *WESTERN UNION: Small Boats* die weibliche Verkörperung des Allgemeinen fort, hinter der Frauen als konkrete Subjekte verschwinden. Zum anderen wird die wertende Gegenüberstellung von positiv und negativ besetzten Weiblichkeitsbildern tradiert und die normative Kategorie (konkurrierender) weiblicher Schönheit auf affirmative Weise zum Einsatz gebracht. Darüber hinaus läuft die Assoziierung der Schwarzen Frau mit Natur und Natürlichkeit und der *weißen* Frau mit Kultur und Künstlichkeit Gefahr, rassifizierte Stereotype zu reproduzieren. Dass die Verknüpfung von Schwarzen Personen/Personen of Color auch schon historisch nicht nur negativ, sondern vermeintlich positiv besetzt sein konnte, zeigt die Figur der ‚edlen‘ und mit natürlicher Schönheit assoziierten ‚Wilden‘. Auch die sowohl auf- als auch abgewertete Verbindung von *Weißsein* mit (Hoch-) Kultur steht in einer langen Tradition. Mit der Gegenüberstellung der Assoziationsketten Schwarze Frau/Transnationalität/Natur/‚Natürlichkeit‘ auf der einen Seite und *weiße* Frau/Europa/Kultur/‚Künstlichkeit‘ auf der anderen Seite geht auch eine spezifische Repräsentation des Materiellen einher. Die Schwarze Frau wirkt zwar nicht arm, aber in einem positiv besetzten Sinne konnotiert sie materielle Schlichtheit. Die *weiße* Frau hingegen steht in der räumlichen Umgebung des prunkvollen Ballsaals des *Palazzo Gangi* von Palermo für verschwenderischen Luxus. Der Zusammenhang rassifizierter Machtverhältnisse und ökonomischer Ungleichheiten wird hier nicht problematisiert. Vielmehr scheint sich die Schwarze Frau in einer moralisch überlegeneren Position zu befinden durch ihre materielle Schlichtheit, die der Dekadenz gegenübersteht, die die *weiße* Frau verkörpert. Dies verstärkt den autorisierenden Effekt der Schwarzen Frau auf das von ihr allegorisch Bezeichnete. Dass es eine *weiße* Frau ist (deren Hautfarbe zudem mit filmischen Mitteln besonders in Szene gesetzt wird), die Europa repräsentiert, lese ich als einen Verweis darauf, dass *Weißsein* oder genauer, die Vorstellung *weißer* Überlegenheit, inhärenter Bestandteil des europäischen Selbstverständnisses ist, das hier kritisiert wird. Indem die Schwarze Frau die beschriebene transnationale „imaginierte Gemeinschaft“ personifiziert und die *weiße* Frau Europa, besteht jedoch auch die Gefahr, rassifizierte Grenzziehungen zwischen Europa und seinem ‚Außen‘ zu

reproduzieren statt diese ‚color line‘ (entsprechend der Diversität Europas) zu verkomplizieren.

1.2.4) Tod, Trauer, Trauma und die Fetischfunktion der Allegorie

Todesdarstellungen nehmen in *WESTERN UNION: Small Boats* einen großen Raum ein: In den Szenen an der *Türkischen Treppe*, in der Bucht von Scopello und in der Schlusszene treibt ein T-Shirt im Wasser, von dem nahegelegt wird, dass es einer flüchtenden oder migrierenden Person gehörte, die im Meer ertrank. Ein Mann trägt einen Toten von der Küste in den Ballsaal des *Palazzo Gangi*. Die Aufnahmen, wie er sich daraufhin auf dem Boden windet, werden mit Aufnahmen eines Mannes gegengeschnitten, die sich heftig unter Wasser bewegt, als würde sie ertrinken. In der darauffolgenden Szene wird eine tote Frau von mehreren Personen das Treppenhaus des Hotels *Orientale* hochgetragen und als tot dargestellte Personen scheinen wie von unsichtbarer Hand die Stufen hinaufgezogen. Während im Bilderhintergrund Menschen zu sehen sind, die im Wasser baden und spielen, sind in einer späteren Szene mit Folien bedeckte Leichen am Strand zu sehen. Darauf folgt eine längere Szene mit Unterwasseraufnahmen von Personen, die ertrinkend dargestellt werden. In den ersten Szenen sind Stimmen zu hören, die von Bootsunglücken von Flüchtlingen und Migrant_innen berichten.

Judith Butler beschäftigt sich in *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*²⁰⁰ mit der unterschiedlichen Betrauerbarkeit des Todes von Menschen. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Beobachtung, dass vor allem in Kriegen, aber auch in anderen Kontexten der Tod mancher als Verlust betrauert wird und der Tod anderer keinerlei empathische Anteilnahme hervorruft. Die alleinige Darstellung des Todes reicht nicht aus, um Trauerprozesse zu evozieren, vielmehr bedarf es nach Butler einer spezifischen Rahmung. Erst diese Rahmung entscheidet darüber, wessen Leben an-erkannt wird und wessen Tod betrauerbar erscheint.²⁰¹

²⁰⁰ Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt 2010.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 9.

Sie beschreibt dies unter anderem in Bezug auf Flucht- und Migrationspolitik folgendermaßen:

„Solche Rahmen wirken operativ bei Gefangenschaft und Folter, aber auch in der Einwanderungspolitik, nach der ganz bestimmte Leben als Leben aufgefasst werden, während andere, obgleich offensichtlich lebendig, für die Wahrnehmung als Leben nicht Gestalt annehmen. Der institutionalisierte und aktive Rassismus auf der Ebene der Wahrnehmung bringt ikonische Darstellungen von Bevölkerungsgruppen hervor, die in höchstem Maße betrauerbar sind, und er erzeugt Bilder von Gruppen, deren Verschwinden kein Verlust ist und die unbetrauerbar bleiben. Die aus- und abgrenzende Verteilung der Betrauerbarkeit in Populationen ist mit dafür verantwortlich, ob wir uns politisch folgenreich berührt fühlen, oder ob wir also beispielsweise Entsetzen, Schuld, selbstgerechten Sadismus, Verlust oder Gleichgültigkeit empfinden.“²⁰²

Wie ich ausgeführt habe, interpretiere ich die Schwarze Frau als Allegorie einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“, deren Routen, Netzwerke, Geschichten, Erinnerungen und Begegnungen im Topos des Meeres über verschiedene Zeiten miteinander verknüpft werden. Sie ist zwar omnipräsent, aber nie aktiv in das Geschehen involviert, sondern ihre Tätigkeit beschränkt sich auf ihr Blicken. Letzteres wird durch Groß- und Detailaufnahmen ihres Gesichts besonders in Szene gesetzt. Welche Rahmung erfahren die Repräsentationen des Todes von Flüchtlingen und Migrant_innen (und in einem weiteren Sinne die Gewalterfahrungen der transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“) in *WESTERN UNION: Small Boats*? Welche Rolle kommt dabei der Schwarzen Frau und ihren exponierten Blicken zu? Erscheint der hier repräsentierte Tod als ein betrauerbarer? Wird es den Betrachter_innen ermöglicht, sich dazu in Bezug zu setzen und empathisch Anteil zu nehmen?

Wie Silverman in Anlehnung an Sigmund Freud ausführt, werden bei Prozessen der Identifikation andere Personen oft ‚einverleibt‘.²⁰³ Sie plädiert daher für ein Konzept von ‚Identifikation auf Distanz‘²⁰⁴, bei der das Subjekt, mit dem sich eine Person identifiziert, weiterhin als vom ‚Selbst‘ getrennt und als ‚Anderes‘ anerkannt wird. Statt von Identifikation spreche ich alternativ davon, sich zu jemand in Bezug zu setzen. Damit ist gemeint, eine Relationalität zwischen anderen Personen und sich selbst herzustellen, ohne sich mit ihnen zu verwechseln oder sie zu eigen zu machen. Dies kann auch

²⁰² Ebd. S. 31f.

²⁰³ Vgl. Silverman: *The Threshold of the Visible World*. 1996. S. 23.

²⁰⁴ Vgl. unter anderem: ebd. S. 76ff.

bedeuten, zu sehen, wie die eigenen Privilegien mit der Benachteiligung Anderer verbunden sind. Daran anknüpfend verwende ich die Begriffe Empathie oder empathisch Anteil nehmen im Sinne von Dominick LaCapras „empathetic unsettlement“, das er als eine Erfahrung beschreibt „through which one puts oneself in the others’s position while recognizing the difference of that position and hence not taking the other’s place“²⁰⁵. Wenn diese Differenz nicht deutlich wird, besteht – wie Susan Sontag beschreibt – auch die Gefahr eines Affiziert-Werdens, das in erster Linie den eigenen Bedürfnissen (nach Entlastung) dient:

„Die imaginäre Nähe zum Leiden anderer, die uns Bilder verschaffen, suggeriert eine Verbindung zwischen den fernen, in Großaufnahme auf dem Bildschirm erscheinenden Leidenden und dem privilegierten Zuschauer, die in sich einfach unwahr ist – nur eine Täuschung mehr, das unsere wirklichen Beziehungen zur Macht angeht. Solange wir Mitgefühl empfinden, kommen wir uns nicht wie Komplizen dessen vor, wodurch das Leiden verursacht wurde. Unser Mitgefühl beteuert unsere Unschuld und unsere Ohnmacht. Insofern kann es (unseren guten Absichten zum Trotz) zu einer impertinenten – und völlig unangebrachten – Reaktion werden.“²⁰⁶

Ein affektives ‚Berührt-Werden‘, das die Differenz zwischen anderen Personen und sich selbst betont, vermindert nicht zuletzt das Risiko der Art problematischen Mitgefühls, wie es Sontag beschreibt.

Zur Rahmung des Todes in *WESTERN UNION: Small Boats* und der Rolle, die die Schwarze Frau dabei einnimmt, ist zunächst zu beobachten, dass sie mehrfach im Kontext der Todesdarstellungen erscheint: Ihr Profil ist zu sehen, als die Stimmen einsetzen, die von den Bootsunglücken von Flüchtlingen und Migrant_innen berichten, sie wird sowohl zu dem Mann, der den Toten in den Ballsaal trägt, als auch den Toten im Treppenhaus gegengeschnitten, so dass es so wirkt, als sei sie zeitgleich im selben filmischen Raum. Darüber hinaus lassen sich auch Hinweise dafür finden, dass sie als eine Figur inszeniert wird, die um diesen Tod trauert beziehungsweise ihn betrauerbar erscheinen lässt. Wie ich beschrieben habe, erinnern die im Wind flatternden, schwarzen Plastikplanen an Fahnen zum Zeichen öffentlicher Trauer. Vor allem mit dem Gegenlicht der Sonne wird erkennbar, dass es sich dabei um einen billigen, porösen, ausgefransten Stoff handelt. Vor dem Hintergrund der in *WESTERN UNION: Small Boats* stattfindenden Assoziierung von Flucht und Migration mit Armut lassen sich auch diese Trauerbezeugnisse aus

²⁰⁵ LaCapra, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, London 2001. S. 78.

²⁰⁶ Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München, Wien 2003. S. 119.

wertlosem Material als Verweis darauf lesen. Darüber hinaus können sie auch dahin gehend interpretiert werden, dass es sich in der hegemonialen Wahrnehmung um keine an-erkannte Trauer handelt. Die Schwarze Frau schaut vom Meer zunächst ‚hinauf‘ zu einem dunkelblauen und an Stangen befestigten Plastikstoff, der ebenso Assoziationen zu im Wind wehenden Fahnen weckt, und später wendet sich ihr Blick in der entgegengesetzten Richtung von dem oben beschriebenen schwarzen Stoff wieder zurück auf das Meer. Sie lenkt damit auch den Blick der Betrachter_innen vom Meer auf die improvisiert wirkenden ‚Fahnen‘ und dann von dort wieder weg. Auffallend ist hier, wie entspannt der Gesichtsausdruck der Schwarzen Frau wirkt. In der Szene an der *Türkischen Treppe* zieht die Schwarze Frau den Stoff aus dem Wasser, der zuvor nur als roter Fleck im Wasser erkennbar war, und hält ihn mit ausgestreckten Armen so vor ihren Körper, dass er für die Betrachter_innen als T-Shirt und damit als Signifikant des Todes eines Menschen sichtbar wird. Sie trägt in dieser Situation ein schwarzes Kleid, das sie in Zusammenhang mit der Bewegung, den Stoff aus dem Wasser zu ziehen, der als letzter Überrest eines ertrunkenen Menschen an den Strand gespült wird, als trauernde Figur erscheinen lässt. Dieser Verkörperung von Trauer widerspricht allerdings, dass, abgesehen von der Symbolik der schwarzen Kleidung, nichts auf eine trauernde Haltung der Frau verweist. Sie wirkt auffallend gelassen angesichts der Tatsache, dass sie mit dem T-Shirt auf ein intimes Zeichen des Todes eines Menschen gestoßen ist. Sie legt den Stoff zurück ins Wasser, lässt ihn wegtreiben und wendet ihren Blick wieder ab. Ebenso wie sie die Blicke der Betrachter_innen vom Meer zu dem Trauer signifizierenden schwarzen Stoff und von dort wieder zurück auf das Meer lenkt, macht sie hier für die betrachtenden Subjekte einen Signifikanten des Todes zunächst sichtbar und leitet dann deren Blicke wieder weg. Das dritte Mal, dass die Symbolik des schwarzen Stoffes aufgegriffen wird, der in einem ‚westlichen‘ Kontext Trauer konnotiert, ist in der Schlusszene. Nachdem die Schwarze Frau in Rückenansicht zu sehen ist, wie sie in der Abenddämmerung auf das Meer blickt, ist eine Männerhand zu sehen, die ein schwarzes ärmelloses T-Shirt aus dem Wasser zieht und in der letzten Sequenz zurück ins Wasser fallen lässt. Auch hier wird der Stoff wieder dem Meer ‚übergeben‘.

Während der Tod eines der zentralen Themen in *WESTERN UNION: Small Boats* ist, sind die Darstellungen von Trauer um diesen Tod zusammenfassend relativ begrenzt. Die Schwarze Frau tritt oft mit der Präsenz des Todes auf und trägt in manchen Szenen dazu bei, diesen Tod sichtbar zu machen und als betrauerbar erscheinen zu lassen. Gleichzeitig konterkariert sie dies jedoch, indem sie nie erschrocken, bestürzt, irritiert, unglücklich, traurig, wütend, hilflos, fassunglos oder aufgeregt darauf reagiert. Vielmehr wirkt sie auffallend gelassen, entspannt und ruhig. Statt bei den Betrachter_innen Trauerprozesse zu evozieren, scheint die Schwarze Frau den Tod von Flüchtlingen und Migrant_innen zu ‚befrieden‘ und Gefühle von Irritation, Bestürzung, Wut und Traurigkeit zu verhindern. Darüber hinaus leitet sie ihre eigenen Blicke und die der Betrachter_innen zwar zu dem Tod hin, aber auch immer wieder weg.

Ich möchte vorschlagen, dass die Schwarze Frau in Bezug auf den Tod eine andere Funktion einnimmt, als ihn betrauerbar zu machen: Sie tritt meines Erachtens als ein Fetisch im Sinne Sigmund Freuds auf. Silke Wenk und Margaret Iverson zeigen anhand unterschiedlicher Beispiele auf, dass Allegorien für die Geschichtsschreibung „imaginerter Gemeinschaften“ eine Fetischfunktion besitzen können. Dabei verweisen sie darauf, dass Freud bereits selbst impliziert hat, dass sich seine Ausführungen zum Fetisch nicht nur auf ein sexualisiertes Objekt für ein einzelnes Subjekt beziehen, sondern auch angewandt werden können auf Prozesse innerhalb derer nationale Gemeinschaften und ihre Geschichte re-konstruiert werden.²⁰⁷ Freud definiert den Fetisch als „Ersatz für den Phallus des Weibes“²⁰⁸, mit dem das männliche Subjekt über die Kastration beziehungsweise die Angst vor der Kastration triumphiert und sich gleichzeitig vor ihr schützt. Der Fetisch erinnert an die Kastration (beziehungsweise die Angst davor) und nimmt ihr gleichzeitig den Schrecken.²⁰⁹ Wenk und Iverson stellen in Bezug auf die Geschichtsschreibung nationaler Kollektive eine ähnliche Funktion für deren Allegorisierungen fest. So schreibt Iverson, dass es bei der 100-Jahrfeier der Freiheitsstatue 1989 weniger um einen Akt des Erinnerns, als des Vergessen-Machens

²⁰⁷ Vgl. Wenk: *Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen*. 2002. S. 229. Und: Iverson, Margaret: *Monuments, Maidens and Memory. Der Fall der Freiheitsstatue*. In: Schade, Sigrid; Wagner, Monika; Weigel, Sigrid (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Köln 1994. S. 127-135. S. 128.

²⁰⁸ Zitat übernommen von: Wenk: *Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen*. 2002. S. 228.

²⁰⁹ Vgl. Iverson: *Monuments, Maidens and Memory*. 1994. S. 127.

oder mehr noch des Verleugnens der für die USA traumatischen Niederlage in Vietnam ging, die – zu dem damaligen Zeitpunkt – immer noch eine kollektive Kastrationsangst darstellte.²¹⁰ Hiervon ausgehend entwickelt sie ihre These, dass dieses Denkmal von Anfang einen Fetisch darstellte, der unter anderem „die Erinnerung an die Vernichtung der einheimischen Bevölkerung und an den gewaltsamen Sklavenhandel auslöscht[e]“²¹¹. Abschließend schreibt sie: „Das Denkmal ist in Bezug auf die Geschichte das, was der Fetisch bezogen auf den Körper der Mutter ist.“²¹² Wenk argumentiert, dass auch die ausgestellten Kleider der First Ladies im *National Museum of American History* einen allegorischen Charakter haben und als ein Fetisch zu interpretieren sind,

„der Geschichte als vollständige, nicht traumatische sichern soll und der über die Erinnerung an eine ‚vollständige‘ Geschichte Gemeinschaft stiften kann – in einer Zeit, in der die Geschichte zugleich sich als heterogene darstellt, als von vielen Spaltungen und Differenzen, von Konflikten und Definitionskämpfen durchsetzt.“²¹³

Ich möchte die These aufstellen, dass die Schwarze Frau in *WESTERN UNION: Small Boats* ebenso eine Fetischfunktion hat: Sie nimmt dem Tod und den Gewalterfahrungen, die die geteilte Erfahrung maßgeblich mitbestimmen, über die die transnationale „imaginierte Gemeinschaft“ konstituiert wird, in gewisser Weise den Schrecken. Angesichtes einer traumatisierenden Geschichte, die von Tod, Gewalt, Schmerz und Verlust geprägt ist, stellt sie den Eindruck von Kohärenz, Ganzheit, Sinn und Verbundenheit her.

Wie geschieht dies? Zunächst absorbiert die allegorische Darstellung in Gestalt der Schwarzen Frau die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen und die als Flüchtlinge und Migranten repräsentierten Personen treten – lebend und tot – hinter ihrer dominanten Präsenz zurück. In anderen Worten: Die Allegorie lässt das Konkrete in den Hintergrund rücken. Zudem konterkariert die Inszenierung ihrer Schönheit die Darstellungen des Todes. Darüber hinaus wird sie wie oben beschrieben als sakrale Figur inszeniert, die engelsähnliche Züge besitzt: In der ersten Szene wirkt es fast, als schwebte sie von der rechten Ecke des Bildes zur Öffnung des eisernen Gittertors. Die Assoziationen zu einem Nimbus, die in der darauffolgenden Szene durch das ihr Profil umgebende Licht geweckt

²¹⁰ Vgl. ebd. 126f.

²¹¹ Vgl. ebd. S. 134.

²¹² Ebd. S. 135.

²¹³ Wenk: *Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen*. 2002. S. 229.

werden, haben einen sakralisierenden Effekt. In der Sequenz, in der sie nach der *weißen* Frau in den Ballsaal tritt, wedelt sie mit einem Fächer, während ein Geräusch zu hören ist, das an das Schlagen von Flügeln erinnert, wodurch sie hier wie eine abstrahierte Engelsfigur erscheint. Danach werden die Bilder der Schwarzen Frau und des Ballsaals des *Palazzo Gangi* übereinander gelagert, was ihr einen etwas ‚überirdischen‘ Charakter verleiht. Mit ihrem Erscheinen im Treppenhaus des Hotels *Orientale* setzt das Läuten von Glocken ein. Ihre fast mystisch erscheinende Omnipräsenz an verschiedenen Orten und ihre sehr schlichte, leicht wirkende und größtenteils weiß gehaltene Kleidung, die sich schwer einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht oder Gruppierung zuordnen lässt, verstärken den Eindruck, dass es sich bei der Schwarzen Frau nicht um eine irdische Figur handelt.

Ihre engelsähnliche Gestalt ruft in Kombination mit ihrer auffallend ruhigen, gelassenen, fast ‚erhabenen‘ Reaktion auf den Tod die Vorstellung hervor, dass dieser in einen das irdische Leben übersteigenden Kontext, einen transzendentalen Sinnzusammenhang eingebunden ist. Damit wird eine religiöse Interpretation nahegelegt, ist jedoch meines Erachtens nicht zwingend. Die besonders ästhetische und ebenso ‚erhaben‘ wirkende Inszenierung des Meeres lässt auch die Assoziation zu, dass der Tod in einen nicht-religiös konnotierten Kreislauf der Natur/des Lebens eingebettet ist. Dabei wird auch die transnational „imaginierte Gemeinschaft“ in eine Dimension ausgedehnt, in der das Diesseits und Jenseits, Leben und Tod ebenso miteinander verknüpft sind wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Dass der Tod von Flüchtlingen und Migrant_innen nur in begrenztem Maß betrauernswert oder betrauerbar erscheint, geht auch damit einher, dass er trotz seiner massiven Präsenz anonymisiert ist und dadurch in gewisser Weise ‚ungreifbar‘ und abstrahiert bleibt. Besonders deutlich wird dies in der Darstellung der mit Folien bedeckten Leichen am Strand. Hierbei handelt es sich um ein Motiv, das in der ikonografischen Darstellung des Themas um Flucht- und Migrationsprozesse nach Europa über das Mittelmeer aus Nachrichtenbildern bekannt ist. Die dargestellten toten Personen wirken durch die Folie anonym und ihrer Individualität beraubt. Dies korrespondiert mit der stereotypisierten Darstellung der lebenden Flüchtlinge und

Migranten in *WESTERN UNION: Small Boats*. Das Bild aufgereihter Leichen ist darüber hinaus in gewisser Weise ‚pietätlos‘ und birgt die Gefahr, eine Wahrnehmung zu reproduzieren, in der das Leben von Flüchtlingen und Migrant_innen auf eine reine physische Existenz reduziert wird. Wie in Sontags Zitat deutlich wird, wird dabei zudem eine spezifische Repräsentationsweise des Todes der ‚Anderen‘ reproduziert:

„Die unverhohlenen Darstellungen aus dem Krieg oder von Katastrophenopfern gelten Leuten, die besonders fremdartig wirken und daher mit größter Wahrscheinlichkeit unbekannt sind. Wenn uns die abgebildeten Menschen näher sind, wird vom Fotografen mehr Diskretion erwartet.“²¹⁴

Das Bild nebeneinander liegender Leichen kann als Verweis darauf gelesen werden, dass der Tod von Flüchtlingen und Migrant_innen im Mittelmeer zwar gesehen, aber selten als betrauerbarer Verlust mit entsprechenden symbolischen Formen von Trauer dargestellt und wahrgenommen wird. Dies wird besonders nahegelegt, wenn in *WESTERN UNION: Small Boats* die Leichendarstellungen am Strand kontrastiert werden mit Menschen, die sich im selben (filmischen) Raum befinden, aber die Toten nicht zu sehen scheinen. Dadurch wird eine Wahrnehmungsgrenze sichtbar gemacht. Allerdings zeigt sich hier, dass das bloße Aufzeigen eines zu kritisierenden Zustandes nicht zwangsläufig dazu führen muss, dass dieser auch als solcher wahrgenommen wird, sondern dass er in der Repräsentation vielmehr auch reproduziert werden kann.

Darüber hinaus korrespondiert mit der Fetischisierung des Todes in *WESTERN UNION: Small Boats* auch, dass dieser nichts Abstoßendes, Häßliches oder Irritierendes hat, sondern ästhetisiert und daher in gewisser Weise ‚entmachtet‘ dargestellt wird. Als Beispiel sind hier wiederum die mit Folien bedeckten Leichen am Strand zu nennen, die sich fast wie skulpturale Elemente ästhetisch in die Landschaft einfügen. Ebenso ästhetisiert sind die Bilder von sandigen Füßen, die unter einer Folie hervorschauen und die Unterwasseraufnahmen, in denen Personen dargestellt werden, die ertrinken.

Die Todesdarstellungen, die weniger Trauer um den Verlust von Menschenleben ermöglichen, als diesem Verlust den Schrecken zu nehmen, legen nahe, dass die Arbeit *WESTERN UNION: Small Boats* Personen adressiert, die sich als der dargestellten

²¹⁴ Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. 2003. S. 74.

transnationalen Gemeinschaft zugehörig definieren. Dies wird auch dadurch suggeriert, dass sich die Konstitution einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ nicht nur im filmischen Bildraum vollzieht, sondern darüber hinaus auch die Betrachter_innen involviert. Deutlich wird das beispielsweise in der Eingangsszene, in der die betrachtenden Subjekte die Perspektive derer teilen, die aus dem dunklen steinernen Innenraum nach Draußen blicken oder in den Szenen auf dem Meer, in denen es so wirkt, als säßen sie mit den Flüchtlingen und Migranten gemeinsam im Boot. In dieser Lesweise können die Todesdarstellungen in *WESTERN UNION: Small Boats* als ein Versuch der psychologischen Verarbeitung kollektiver Traumata betrachtet werden. Was dabei jedoch auch geschieht, ist, dass die (affektiven) Impulse, die aus der Thematisierung von Tod und Gewalt in politische Praktiken münden könnten, in eine transzendente Sphäre abgeleitet werden. Für ein weißes, europäisches Publikum stellt die Arbeit somit auch weniger eine Herausforderung oder Infragestellung dar, sondern eine „Besänftigung und Beruhigung, wo weiterhin Beunruhigung angesagt wäre“²¹⁵. Indem die Toten nur ansatzweise betrauerbar erscheinen, besteht zudem – in Butlers Argumentation – die Gefahr, dass sie nicht als Subjekte erscheinen, deren Leben über eine rein physische Existenz hinausging.²¹⁶ Dies und die anonymisierte, ‚ungreifbare‘, abstrahierte sowie teils ‚pietätlose‘ Darstellung der Toten erschweren, dass sich die Betrachter_innen (die sich nicht mit der transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ identifizieren) zu ihnen in Bezug setzen können und eine empathische Anteilnahme.

²¹⁵ Wenk, Silke; Eschebach, Insa: *Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einleitung*. In: Eschebach, Insa; Jacobeit, Sigrid; Wenk, Silke (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt, New York 2002. S. 13-38. S. 13.

²¹⁶ Vgl. Butler: *Raster des Krieges*. 2010 S. 44f. Vgl. zur Bedeutung von Trauer und symbolischen Ritualen für die Wiederherstellung von Würde auch: LaCapra: *Writing History, Writing Trauma*. 2001. S. 66.

1.3) Zusammenfassung

Auf der dokumentarischen Erzählebene von *WESTERN UNION: Small Boats* werden bekannte Vor-Bilder zu Flucht und Migration nach Europa zitiert. Dabei werden die dargestellten Flüchtlinge und Migranten als männlich, tendenziell viktimisiert und nicht als individualisierte Subjekte dargestellt.

Auf der fiktionalen Erzählebene werden gegenwärtige Flucht- und Migrationsbewegungen von Afrika nach Europa über das Mittelmeer in einem transnationalen und postkolonialen Narrativ gerahmt. Flüchtlinge und Migrant_innen werden als Teil einer transnationalen (und transhistorischen) „imaginierten Gemeinschaft“ repräsentiert, die sich im Kontext der Kolonialisierung der nicht-europäischen Welt zu formieren begann. Zugleich wird daran erinnert, dass der Kolonialismus auch das neuzeitliche Europa und sein Selbstverständnis maßgeblich prägte.

Durch die transnationale und postkoloniale Rahmung von Europa, Flucht und Migration und ihrem Verhältnis zueinander, werden hegemoniale (Vorstellungs-) Bilder von ihnen irritiert und verkompliziert. Aus einer transnationalen Perspektive wird das Paradigma des Nationalen (das auch Europa prägt) infrage gestellt und stattdessen Flucht und Migration als maßgebliche Referenz gesetzt. Gleichzeitig werden sowohl vorherrschende Vorstellungen des europäischen Raumes und seiner Grenzen als auch tradierte europäische Geschichtsschreibungen, die beide eine klare Abgrenzbarkeit Europas suggerieren, in *WESTERN UNION: Small Boats* herausgefordert. Mit der Fokussierung auf die lange (post-) koloniale Verflechtung von Europa und seinem ‚Außen‘ verschwimmen klare Grenzziehungen zwischen ihnen. Derart perspektiviert erscheinen Flüchtlinge und Migrant_innen nicht als die ‚Anderen‘, die von ‚Außen‘ nach Europa ‚eindringen‘, sondern als längst präsent im vermeintlich ‚Eigenen‘, das seinerseits nur als Produkt von (gewaltvollen) (post-) kolonialen Austauschbeziehungen gedacht werden kann.

Die Repräsentation einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ und Europa wird in die Gegenüberstellung zweier weiblicher Allegorien übersetzt. Die transnationale „imaginierte Gemeinschaft“ wird durch eine Schwarze Frau und Europa durch eine *weiße* Frau personifiziert. Über deren Darstellung wird das von ihnen allegorisch Bezeichnete auf oppositionelle Weise charakterisiert und ‚zugunsten‘ der Schwarzen Frau unterschiedlich gewertet. Die Schwarze Frau wird mit Natur und aufgewerteter Natürlichkeit verknüpft und dadurch wird das von ihr repräsentierte alternative Konzept einer „imaginierten Gemeinschaft“ naturalisiert und autorisiert. Die *weiße* Frau hingegen wird mit Kultur und abgewerteter Künstlichkeit in Verbindung gebracht, wodurch das Konzept Europas, das sie bezeichnet, delegitimiert wird.

Todesdarstellungen nehmen in *WESTERN UNION: Small Boats* einen großen Raum ein. Die Schwarze Frau trägt an manchen Stellen dazu bei, ihn sichtbar und betrauerbar zu machen. Mehr noch als das übt sie jedoch eine Fetischfunktion aus: Sie nimmt dem Tod den Schrecken und stellt im Angesicht des Traumas den Eindruck von Kohärenz, Sinn und Verbundenheit her. Damit geht einher, dass der Tod anonymisiert, ästhetisiert und ‚entmachtet‘ dargestellt wird.

Bildanhang



Abb. 2: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Ausstellungsansicht, Museum Brandhorst München, 3-Kanal-Filminstallation, Super 16 und digital, Farbe, Surround-Sound 5.1, 18:22 min.



Abb. 3: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (3:05).

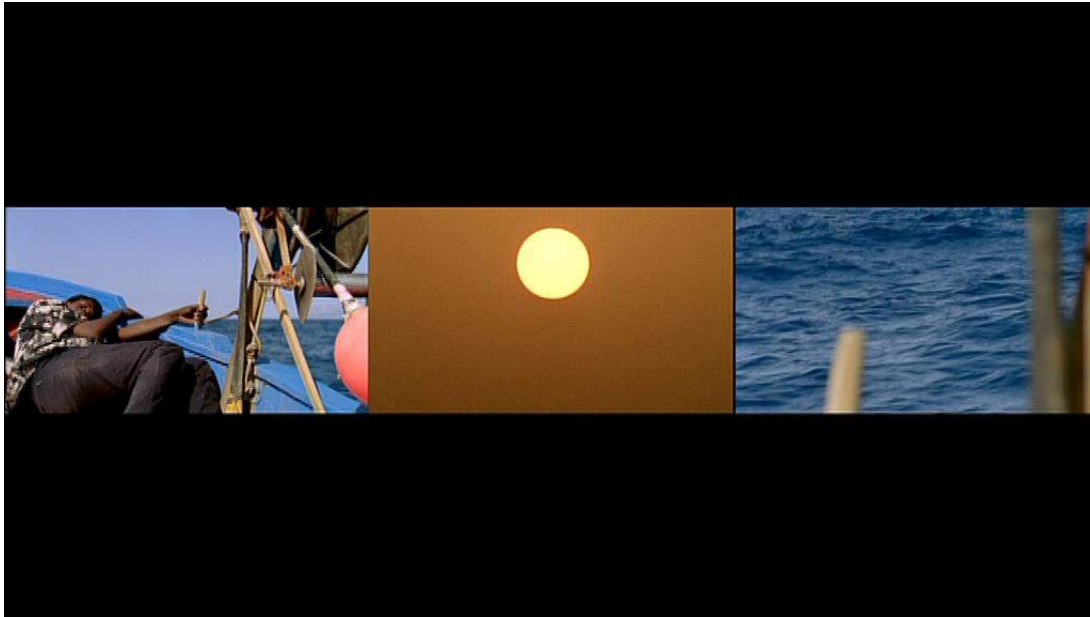


Abb. 4: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (5:58).

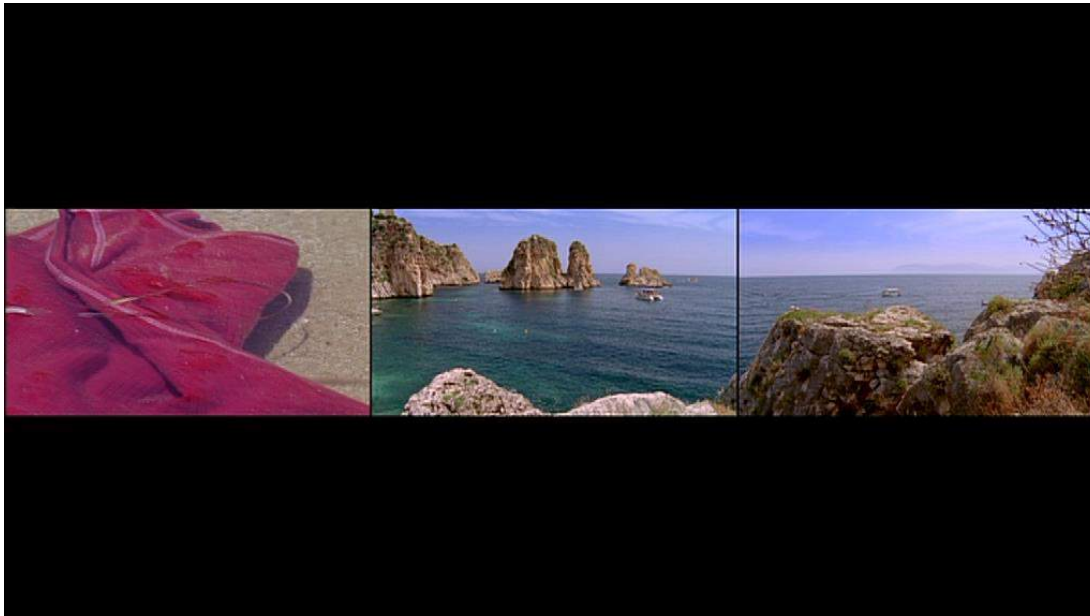


Abb. 5: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (13:06).



Abb. 6: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (14:20).



Abb. 7: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (14:28).



Abb. 8: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (14:36).

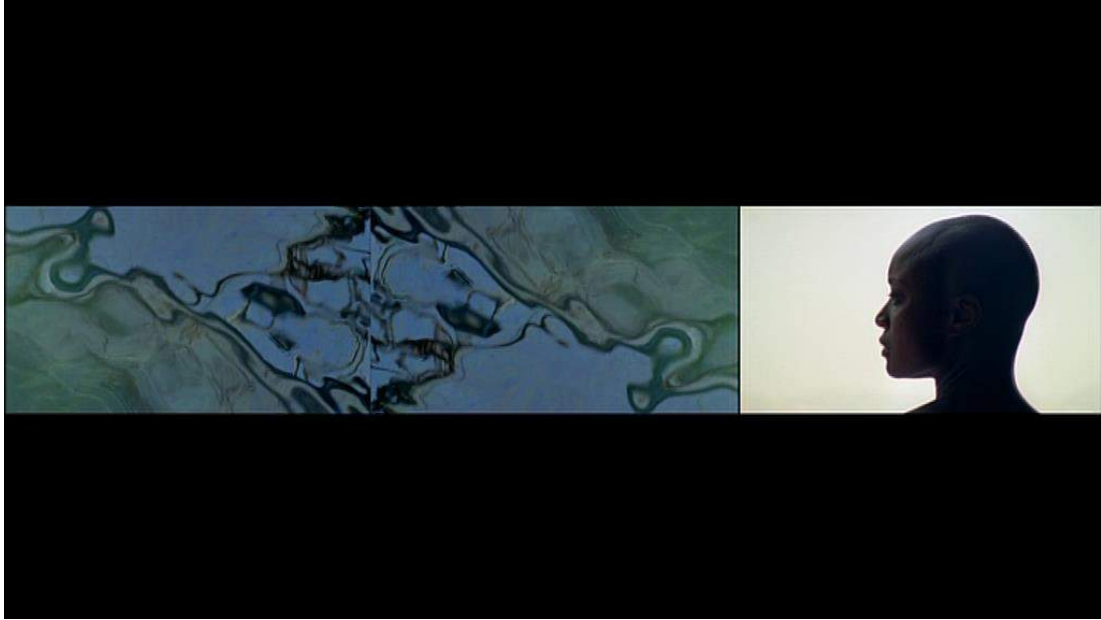


Abb. 9: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (0:55).



Abb. 10: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (2:07).



Abb. 11: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (4:30).



Abb. 12: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (6:45).

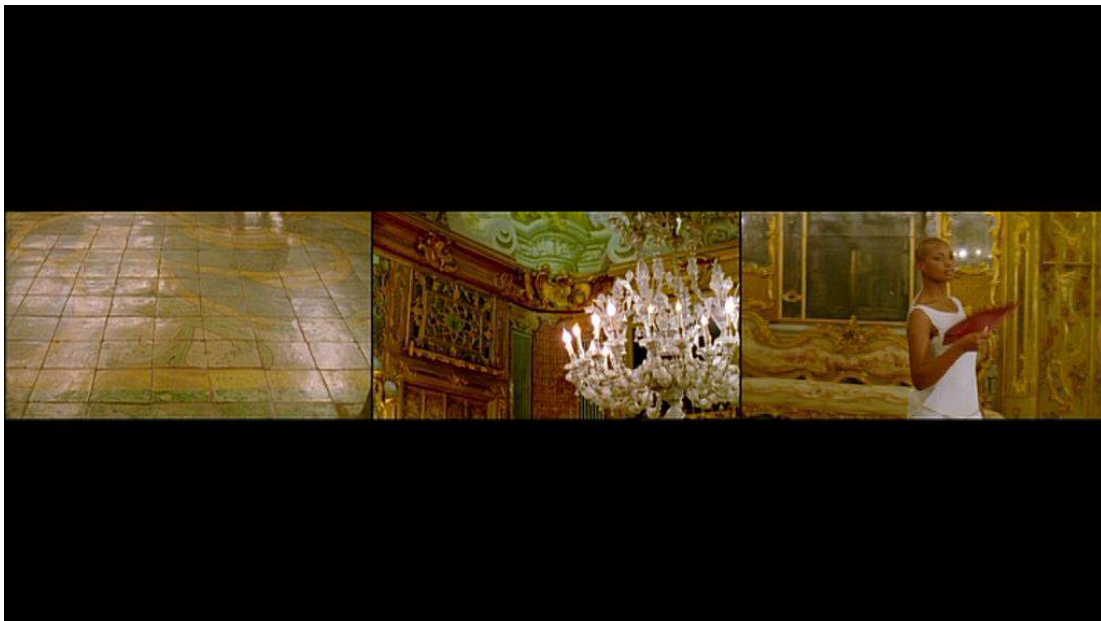


Abb. 13: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (6:53).



Abb. 14: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (8:16).



Abb. 15: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (8:51).



Abb. 16: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (9:44).



Abb. 17: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (11:46).



Abb. 18: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (16:19).

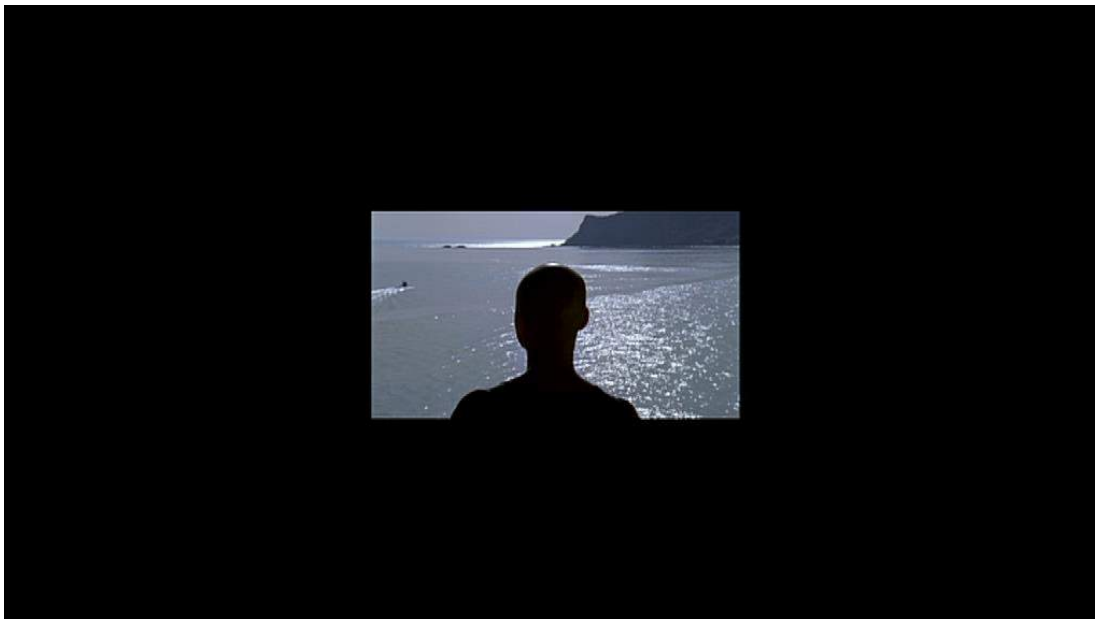


Abb. 19: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, Filmstill (17:17).



Abb. 20: Abraham Ortelius, Titelseite des Atlas *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570, Buchmalerei, handkoloriert, Norman B. Leventhal Map & Education Center in der Boston Library.



Abb. 21: Cesare Ripa, *Iconologica/Africa*, 1603, Holzschnitt.



Abb. 22: Cesare Ripa, *Iconologia/America*, 1618, Holzschnitt.



Abb. 23: Cesare Ripa, *Iconologica/Asia*, 1603, Holzschnitt.



Abb. 24: Cesare Ripa, *Iconologica/Europa*, 1603, Holzschnitt.



Abb. 25: Giovanni Battista Tiepolo, *Allegorie von Himmel und Erde, Verherrlichung des Würzburger Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau mit den vier Erdteilen* (Detail Afrika), 1752-1753, Fresko, Würzburger Residenz.



Abb. 26: Giovanni Battista Tiepolo, *Allegorie von Himmel und Erde, Verherrlichung des Würzburger Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenclau mit den vier Erdteilen* (Detail Europa), 1752-1753, Fresko, Würzburger Residenz.

2) Entnaturalisierung (der weiblichen Allegorie) Europas/ der EU: *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* (2004), Tanja Ostojić

Migration, Flucht, Europa/EU, Grenzen, Körper und Geschlecht sind zentrale Themen in den Arbeiten der Künstlerin Tanja Ostojić. Ihren eigenen biografischen Bezug als Frau, die nach Deutschland migrierte, macht sie dabei oft zu einem expliziten Ausgangs- und Referenzpunkt und verknüpft dies mit einer kritischen Reflexion über Flucht- und Migrationspolitik. Sie thematisiert dabei auch eine wichtige innereuropäische Differenzierung zwischen Ländern, die Mitglied der Europäischen Union und solchen, die es nicht sind. Einige der Aspekte, die ich anhand ihrer künstlerischen Arbeiten diskutiere, können meines Erachtens jedoch zugleich auf Europa als ‚Ganzes‘ ausgeweitet werden. Um dies kenntlich zu machen, differenziere ich an manchen Stellen zwischen dem europäischen Kontinent und der EU und an anderen benutze ich die Schreibweise Europa/EU.

Ostojićs fotografische Arbeit *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* (Abb. 27) aus dem Jahr 2004 referiert auf das Gemälde *L'origine du monde* (1866) von Gustave Courbet (Abb. 28). Die Bildkomposition ist dabei fast identisch mit der des Referenzbildes. Wie in letzterem zeigt *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* den Ausschnitt eines auf dem Rücken liegenden weiblichen *weißen* Körpers von der Brust bis zu den weit gespreizten Oberschenkeln.²¹⁷ Darüber hinaus ist der Körper ebenso wie in *L'origine du monde* von einem zerknüllten weißen Laken umhüllt, das eine der Brüste halb verdeckt. Gemeinsam mit der hellen Haut hebt es sich farblich stark von dem dunklen Hintergrund ab. In *L'origine du monde* ist der Blick freigegeben auf das weibliche Geschlecht. Im Gegensatz dazu trägt die Frau in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* einen Slip, dessen nach Kunststoff aussehendes Material an ein Bikiniunterteil erinnert. Der blaue Farbton des Slips entspricht dem der Flagge der Europäischen Union und in dessen Mitte befindet sich der gelbe Sternenkrans der EU.

²¹⁷ Es handelt es sich hierbei um Tanja Ostojić selbst, wie unter anderem aus ihrer Webseite hervorgeht: <http://www.van.at/see/tanja/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

L'origine du monde von Courbet ist durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die aus der Überlagerung zwei verschiedener Inszenierungen von Weiblichkeit resultiert. Zum einen legt die körperliche Haltung hier die Assoziation eines gebärfähigen Körpers nahe. Dies wird durch die Konnotation weißer Laken als traditionellem Utensil einer Geburt unterstrichen. Hierbei ist auffällig, dass das Bettlaken den Körper weniger umhüllt, als dass es so erscheint, als ginge letzterer aus dem weißen Stoff hervor. Die enge Verbindung, die hier zwischen Körper und Stoff hergestellt wird, ruft daher ebenso Assoziationen an den Vorgang einer Geburt hervor. Der letzte private Besitzer des ursprünglich von dem türkischen Diplomaten Halil Serif Pasa (Khalil Bey) in Auftrag gegebenen und heute im Musée d'Orsay ausgestellten Werkes war Jacques Lacan.²¹⁸ Bei ihm war *L'origine du monde* von einer 1955 angefertigten Holzpaneele von André Masson bedeckt, auf der die nachgezeichneten Körperumrisse der weiblichen Figur in Courbets Gemälde einer hügeligen Landschaft gleichen. In zwei Variationen dieses Motivs stemmt eine kleine, jedoch sehr muskulös gezeichnete männliche Figur das weibliche Geschlecht auseinander, um in es hineinzuschlüpfen. In diesen Darstellungen der Fantasie einer Regression in den mütterlichen Leib wird die auch bereits bei Courbet existierende Konnotation des ‚Mutterschoßes‘ herausgestrichen. Schließlich ist es der Titel *L'origine du monde*, der die Betrachtung des weiblichen Torsos als mütterlichen, ‚Leben zeugenden‘ Körper nahelegt. Gleichzeitig evoziert die Darstellung des auf dem Rücken liegenden weiblichen Körpers mit gespreizten Beine und dem Fokus auf das weibliche Geschlecht (herausgelöst aus einem narrativen Kontext wie bei den Erdteilallegorien) einen sexualisierenden Blick.

Die konnotative und durch die Referenz auf Courbets Gemälde untermauerte Gleichzeitigkeit von ‚Mutterschoß‘ und sexualisiertem weiblichen Körper, umspannt meines Erachtens auch in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 45 x 55 cm)* den Rahmen verschiedener (Be-) Deutungsmöglichkeiten. Der in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 45 x 55 cm)* dargestellte Körper erscheint meines Erachtens jedoch nicht als der einer konkreten weiblichen Person. Vielmehr betrachte ich den kopflosen

²¹⁸ Vgl. zu einer Zusammenfassung der unterschiedlichen Besitzverhältnisse des Gemäldes: Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg 2001. S. 20.

und damit umso mehr entindividualisierten Körper mit der blauen Unterhose und dem Sternenkrantz als eine allegorische Repräsentation der Europäischen Union. Die im Prozess der Allegorisierung stattfindende Überblendung des weiblichen Körpers und der EU – als Raum und einem damit verbundenen Konzept einer „imaginierten Gemeinschaft“ – wird durch die leicht versetzte Positionierung des Sternenkrantzes über dem weiblichen Geschlecht expliziert. Anders formuliert findet hier eine Übersetzung der Demarkationslinien eines imaginierten Kollektivs in die Konturierungen eines weiblichen Körpers statt, wobei das weibliche Geschlecht symbolisch die Grenze der EU repräsentiert.

Die Oberschenkel wirken in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* in Relation zu dem Oberkörper sehr massiv, fast überproportioniert. Selbst wenn die Verkürzung des sich tiefer im Bildraum befindlichen oberen Teil des Körpers durch die zentralperspektivische Darstellung berücksichtigt wird, wirkt es fast so, als gehörten Ober- und Unterkörper nicht zusammen. Der Effekt ist, dass der Blick der Betrachter_innen entlang der weit gespreizten Beine und noch ‚zwingender‘ als in *L'origine du monde* auf das (verdeckte) Geschlecht gelenkt wird. Diese Blicklenkung wird dadurch verstärkt, dass der sich öffnende Körper den Betrachter_innen frontal zugewandt ist. Dies wird insbesondere in Kontrast zu dem Referenzbild deutlich, bei dem die Betrachter_innen aus einer leicht seitlichen Perspektive auf den weiblichen Torso blicken. Der Blick der Betrachter_innen trifft hier zunächst auf einen Punkt oberhalb des ‚Schamhaares‘ und bewegt sich von dort aus erst zum Geschlecht, das zwar sehr offen dargestellt ist, aber nicht das Zentrum des Bildes bildet. In *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* stellt neben dem Geschlecht der Sternenkrantz, der sich in der vertikalen Linie genau in der Bildmitte und in der Horizontalen leicht links von ihr befindet, ein weiteres Zentrum im Bild dar. Der Blick der Betrachter_innen ‚wandert‘ daher zwischen dem verdeckten Geschlecht und dem sich darüber befindlichen Sternenkrantz (wodurch die Öffnung/Schließung des weiblichen Körpers umso deutlicher auch zu einer symbolischen Öffnung/Schließung der EU wird).

Im deutlichen Gegensatz zu dem Referenzbild *L'origine du monde*, ist das weibliche Geschlecht in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* faktisch nicht zu sehen. Indem der Blick der Betrachter_innen aber wie beschrieben so zwingend darauf gelenkt wird, wird dessen imaginative Entkleidung andererseits gerade durch seine tatsächliche Verdeckung provoziert. Anders formuliert wird das verdeckte Geschlecht mit der durch das Bild angeregten Fantasie seiner Nacktheit überlagert. Auf diese Weise oszilliert das Bild in einem nicht endgültig abschließbaren Prozess der Öffnung und Schließung und gerade dadurch rücken die Begrenzungen des weiblichen Körpers und der – durch ihn allegorisch repräsentierten – EU in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Da der Slip, den die weibliche Figur trägt, an ein Bikiniunterteil erinnert, wird hier eine spezifische Grenze der EU assoziiert, nämlich die der südeuropäischen Außengrenze. Die im kollektiven Bilderrepertoire mit dem Thema um Migration nach Europa fest verknüpften Topoi des Mittelmeeres und der Strände Südeuropas werden in dem Bikiniunterteil auf codierte Weise präsent gemacht. Dies wird durch das Blau des Slips verstärkt, das in dieser Betrachtungsweise nicht mehr nur an die Flagge der EU erinnert, sondern auch an die Farbe des Meeres. Der durch die weißen Laken als intim markierte (Innen-) Raum wird durch die Schwimmbekleidung zudem mit einem als öffentlich betrachteten (Außen-) Raum überblendet. Durch die Erosion der Grenzziehungen von räumlichem Innen und Außen (und damit verbundener Vorstellungen von privat und öffentlich) wird die beschriebene Allegorisierung der EU in Gestalt eines weiblichen Körpers unterstrichen.

Ebenso wie *L'origine du monde* ist *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* im Original 45 x 55 cm groß. Anlässlich des Beginns der EU-Präsidentschaft Österreichs wurde im Dezember 2005 die von Walter Seidl und Ursula Maria Probst kuratierte Ausstellung *euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU* eröffnet. Von den damaligen 25 Mitgliedstaaten der EU wurden jeweils drei Künstler_innen ausgewählt, deren Arbeiten vom 27. Dezember 2005 bis zum 30. Januar 2006 auf insgesamt 400 rotierenden Anzeigetafeln im öffentlichen Raum von Wien präsentiert wurden.²¹⁹ Auch

²¹⁹ Vgl. zur gesamten Ausstellungshistorie des Bildes: Gržinić, Martina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 72.

Ostojčić war bei dieser Ausstellung vertreten (Abb. 29). Auf fünf Anzeigetafeln im Format 300 x 216 cm präsentierte sie neben zwei weiteren Bildern die Arbeit *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)*. Umgehend nach der Eröffnung wurde letztere in der österreichischen ‚Boulevardpresse‘ als pornografisch diskreditiert. Auf den darauffolgenden Druck von Politiker_innen und Sponsor_innen veranlassten die Kurator_innen nach nur zwei Tagen, dass Ostojčićs Beitrag zu der Ausstellung wieder entfernt wurde. Auf der Titelseite der *Kronenzeitung* stand an diesem Tag: „Nach Aufsehen erregendem ‚Krone‘-Bericht: Kanzler stoppt Porno-Plakate“.

Während das Bild (vor allem in überdimensionierter Größe im öffentlichen Raum) starke emotionale Reaktionen hervorzurufen vermochte, blieb es in der theoretischen Auseinandersetzung – ganz im Gegensatz zu Ostojčićs Projekt *Looking for a Husband with EU Passport*, auf das ich später eingehen werde – auffallend still um diese fotografische Arbeit.

2.1) Sexualität und Geschlechterbeziehungen in allegorischen Repräsentationen Europas

Ausgehend von der sexualisierten weiblichen Personifikation der EU in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* werde ich im Folgenden die Entwicklung von Sexualität und Geschlechterbeziehungen in Repräsentationen weiblicher Allegorien Europas skizzieren. Dies geschieht anhand ausgewählter Beispiele, die aus unterschiedlichen zeitlichen Kontexten stammen und verschiedene mediale Formate besitzen. Die hier vorgenommene Skizzierung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern verfolgt vielmehr das Ziel, die Bedeutung von Sexualität und Geschlechterbeziehungen in weiblichen allegorischen Repräsentationen Europas exemplarisch aufzuzeigen. Darauf basierend soll der Blick dann wieder auf *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* gerichtet werden.

Europa wurde ab Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt mittels des antiken Mythos der phönizischen Königstochter Europa, die von Zeus in Gestalt eines Stieres entführt wurde, dargestellt.²²⁰ In dieses Narrativ ist Sexualität immanenterweise eingeschrieben. In der Darstellung Europas durch den antiken Mythos, bei dem der Stier unweigerlich zur weiblichen Figur gehört, spielen darüber hinaus Männlichkeit und Geschlechterbeziehungen eine zentrale Rolle.²²¹ Die weibliche Figur der Europa mit der männlichen Tiergestalt eigneten sich daher besonders gut dazu, sowohl innereuropäische Themen, Krisen und Ereignisse als auch Beziehungen zu anderen Kontinenten und Ländern in die Darstellung eines geschlechtlichen und sexualisierten Verhältnisses zu übersetzen.

In dem Ölgemälde *Moderne Europa* von Werner Peiner aus dem Jahr 1926 sitzt die nackte Europa in Gestalt eines ‚Showgirls‘ auf dem Rücken des Stiers (Abb. 30). Bis auf ihre dunkel geschminkten Augen und ihren roten Lippenstift ist sie auf ‚unnatürliche‘ Weise komplett weiß. Auch die eng an ihrem Hals liegende Perlenkette, die gelockte Perücke sowie die Perlenkrone und der große Federkranz auf ihrem Kopf sind weiß. Gemeinsam mit der flächigen Gestaltung ihrer Körperoberfläche und der sehr ebenmäßigen Zeichnung ihrer Haut bewirkt die schneeweiße Farbe, dass Europa hier mehr wie eine Marmorfigur denn eine menschliche Gestalt erscheint. Sie wirkt fast leblos, ‚zombiehaft‘ und als habe sie möglicherweise Rauschmittel konsumiert, was dadurch unterstrichen wird, dass ihre Augenlider fast geschlossen sind und darunter keine Pupillen, sondern nur das Weiß der Augen zu sehen ist. Während Europas rechter Arm angewinkelt in ihre Seite gestemmt ist, zieht sie mit der linken Hand ein Seil nach

²²⁰ Laut dem antiken Mythos hielt sich die phönizische Königstochter Europa gemeinsam mit Freundinnen am Meer im heutigen Libanon auf, als Zeus sich ihr in Gestalt eines Stieres näherte. Sie setzte sich auf seinen Rücken und wurde von ihm fortgetragen auf die Insel Kreta. Dort gab er sich ihr als Zeus zu erkennen und es kam zu einem (je nach Interpretation erzwungenen) sexuellen Akt. Der Fortgang des Mythos variiert je nach Quellenlage. Obwohl der Mythos zur Repräsentation Europas weit verbreitet ist, ist die Beziehung zwischen der mythologischen Figur und dem europäischen Kontinent, wie Claudia Benthien festhält, nicht eindeutig geklärt. Vgl. Benthien: *Europa: Mythos und Allegorie in der Frühen Neuzeit*. 2007. S. 22.

²²¹ In der Repräsentation der Erdteilallegorien (die wie im vorherigen Kapitel beschrieben bis ins 19. Jahrhundert sehr verbreitet war) wurden Afrika und Amerika oft spärlich bekleidet oder nackt präsentiert. Dies lässt sich nicht nur als Ausdruck eines vermeintlichen ‚Primitivismus‘, sondern auch als unterstellte sexuelle Freizügigkeit interpretieren. Im Gegensatz dazu erschien Europa ‚sittsam‘ bekleidet und entsexualisiert. Eine Sexualisierung erfuhren also, wenn überhaupt, die ‚Anderen‘ und Europa wurde eher implizit in Abgrenzung dazu charakterisiert.

hinten, das an einem goldenen Nasenring des Stiers befestigt ist. Aus der Nase des Stieres läuft Blut und die aus dem verzerrten Mund heraushängende Zunge ist nach oben gestreckt, was darauf verweist, dass Europa sehr fest an dem Seil zieht. Durch die weit aufgerissenen Augen, die zur Seite gestellten Ohren und den in die Höhe gestreckten Schwanz wird der Eindruck seines Gequält-Seins verstärkt. In seiner Seite befindet sich ein Pfeil, an dessen Ende ein rotes Band geknüpft ist und der ebenso eine blutende Wunde verursacht. Im Kontrast zu Europa erscheint der Stier als eine sehr lebendige Figur. Das flauschig wirkende Fell in verschiedenen Brauntönen, das aus seinem Körper fließende Blut sowie das fast menschlich wirkende und Schmerz entstellte Gesicht stehen in starkem Widerspruch zu der ausdruckslosen Mimik und skulpturalen Erscheinung Europas. Im Hintergrund von Europa und dem Stier ist der Ausschnitt einer nächtlichen Großstadt zu sehen. Die Fassaden der Häuser sowie die Schriftzüge der Nachtclubs sind von den Straßenlaternen nur schwach erhellt und der grau-schwarze Himmel ist sternenlos.

Der Titel *Moderne Europa* expliziert, dass über das Weiblichkeits- und Männlichkeitsbild sowie das Geschlechterverhältnis, die in der Darstellung des Stiers und Europas repräsentiert werden, eine Kritik an der Moderne beziehungsweise dem modernen Europa formuliert wird. Das Showgirl repräsentiert eine freizügige, sexualisierte und als ‚unmoralisch‘ dargestellte Weiblichkeit, deren vermeintliche ‚Unnatürlichkeit‘ durch ihre extrem künstliche Inszenierung unterstrichen wird. Zudem erscheinen traditionelle Geschlechterrollen hier vertauscht. Es ist Europa, die im wahrsten Sinne des Wortes ‚die Zügel in der Hand hält‘ und, vom Leiden des Stiers offensichtlich unberührt, ihre Dominanz auslebt. Die Darstellung ihrer emotionalen Kälte steht zudem im Kontrast zu den Frauen traditionellerweise zugeschriebenen Eigenschaften von Emotionalität, Wärme und Fürsorge. Auch diesbezüglich findet eine Umkehrung hegemonialer geschlechtlicher Zuschreibungen statt, da es der Stier ist, der als (auf schmerzliche Weise) empfindsam repräsentiert wird. In der konträren Zeichnung Europas und des Stiers wird auch die Gegenüberstellung von Natur und Kultur tradiert. Während üblicherweise Weiblichkeit mit Natur und Männlichkeit mit Kultur verknüpft wird, ist dies hier ebenso genau umgekehrt. Die von der männlichen Tierfigur repräsentierte natürliche Ordnung wird von moderner Dekadenz ‚gegeißelt‘ dargestellt, die ihre

räumliche Verortung im nächtlichen urbanen Raum und ihre personifizierte Darstellung in Gestalt Europas als Showgirl findet.

Die Karikatur *Madame Europa* von Oskar Garvens, die 1940 in der Satirezeitschrift *Kladderadatsch* erschien, stellt ein seltenes Beispiel dar, in dem die Umkehrung des traditionellen geschlechtlichen Verhältnisses im Narrativ von Europa und dem Stier ‚positiv‘ konnotiert ist (Abb. 31). Dies geschieht hier jedoch aus nationalsozialistischer Perspektive, um den eigenen ‚Siegeszug‘ in Europa anzuzeigen. Die weibliche Figur Europa steht raumfüllend im Vordergrund des Bildes. Sie trägt einen weiten Reifrock, auf dem der Kontinent Europa kartografiert ist und der in seiner Form als Halbkugel und aufgrund der aufgezeichneten Längen- und Breitengrade an einen Globus erinnert. Hier findet eine direkte Überlagerung von Raum und weiblicher Figur statt, die Ähnlichkeiten zur „Europa Regina“ aufweist, bei der die Kartografie Europas in Gestalt einer Königin gezeichnet ist. Es fällt auf, dass Europa hier mit schwarzem Haar dargestellt wird und gemeinsam mit dem großen Fächer in der rechten Hand, dem Hut mit der weiten Borde und dem unter dem Rock zur Seite herausgestreckten Fuß, erinnert sie an das stereotype Bild einer südeuropäischen Frau. Da die Karikatur mit *Madame Europa* (Hervorhebung K. H.) betitelt ist, wird dieser Eindruck bestärkt. Unter der Karikatur und durch die Anführungsstriche als Aussage Europas markiert, steht: „Sobald die neuen Dessins heraus sind, werde ich mir ein anderes Kostüm anschaffen, dies Muster ist schon wieder völlig veraltet.“ Hinter Europa und deutlich kleiner als sie steht der Stier, in aufgerichteter menschlicher Haltung und mit einem Anzug bekleidet. Er schaut misstrauisch und seine Hände stecken in den Hosentaschen. Die weibliche Figur personifiziert hier die politischen Kräfte Europas, die die territoriale und politische Neuordnung des Kontinents durch das nationalsozialistische Deutschland begrüßten oder unterstützten. Die Kollaboration anderer Länder Europas wird durch die stereotype Zeichnung Europas als südeuropäische Frau markiert (wobei hier mit der Bezeichnung „Madame“ insbesondere auf Frankreich angespielt wird). Der Stier, der die Opponenten der nationalsozialistischen Eroberung Europas repräsentiert, wird durch seine Position im Hintergrund, seine kleine Statur und den sich in den Hosentaschen befindlichen Händen als entmachtet und handlungsunfähig gegenüber dem politischen Geschehen dargestellt. In die Beziehung eines heterosexuellen Paares übersetzt, wird zudem

angezeigt, dass sich Europa von den Gegner_innen des Nationalsozialismus ab- und letzterem zugewendet hat. In dem Bild zwar nicht gezeigt, aber doch als implizites Gegenbild anwesend, ist das ebenso als männliche Figur imaginierte nationalsozialistische Deutschland, für das Europa den Stier verlässt. Der Stier erscheint hier im wörtlichen und übertragenen Sinne als der ‚Gehörnte‘. Unterschiedliche innereuropäische politische Kräfte werden in Gestalt zweier Männlichkeiten (von denen im Bild die eine anwesend und die andere abwesend ist) repräsentiert und deren Machtstellung auf dem Kontinent über die Eroberung beziehungsweise den Verlust der weiblichen Figur Europas. In Hinsicht auf die Beziehungskonstellation – Europa und zwei männliche Gegenparts – bildet diese Karikatur einen Übergang zu den später erläuterten Darstellungen Europas mit den anderen Kontinenten.

Eine Steigerung des Motivs von Werner Peiners Gemälde *Moderne Europa*, in dem eine als deviant dargestellte sexualisierte Weiblichkeit sogar dem Tod des Stiers gegenübergestellt wird, findet sich in dem Gemälde *Europa und ihr Stier* von Emil Scheibe aus dem Jahr 1952 (Abb. 32). Europa steht hier mit nackten Brüsten und lediglich in einer schwarzen Unterhose, mit Strumpfhaltern befestigten schwarzen Strümpfen und Absatzschuhen vor einem Bett. Ihr rechter Arm ist angewinkelt in ihre Hüfte gestemmt und ihr linkes Bein nach außen gestreckt. Diese Haltung wirkt ‚auffordernd‘ und sehr selbstbewusst, was durch ihren direkten Blick in Richtung der Betrachter_innen unterstrichen wird. Die Sexualisierung der Figur Europas wird hier als deviant gezeichnet. Diese Markierung von Devianz wird durch die Kontrastierung mit dem sie umgebenden (Wohn-) Raum unterstrichen. Neben dem bereits erwähnten und mit weißer Wäsche bedeckten Bett befindet sich ein Nachttisch aus dunklem Holz. Darauf steht ein Blumenstrauß und unter dem Nachttisch ist ein Urintopf zu sehen. Am Bettende befindet sich ein kleiner Schemel. Auf dem Holzdielenfußboden ist ein Teppich ausgelegt und vor dem Bett liegen Pantoffeln. Insgesamt wirkt der Raum sehr schlicht, aufgeräumt und rustikal. Ohne ihn einer bestimmten sozialen Schicht oder Umgebung eindeutig zuordnen zu können, scheint er einen ‚einfachen‘ Lebensstil zu verkörpern. Das Bett befindet sich zwar im Bildhintergrund, aber es stellt den zentralen Einrichtungsgegenstand dar, um den herum die anderen Raumobjekte angeordnet sind. Durch die Zentralität des Bettes wird die Sexualisierung der Figur Europas potenziert.

Allerdings scheint sie aufgrund ihrer freizügig, offensiv und latent ‚fetischhaft‘ dargestellten Sexualität nicht in dieses ‚rustikale‘ räumliche Setting zu passen oder mehr noch zu ihm im Widerspruch zu stehen. Durch das geöffnete Fenster ist der geschlachtete und an seinen Beinen nach unten hängende Stier zu sehen, der gerade von einem Fleischer mit einem Messer aufgeschlitzt wird. Die In-Bezug-Setzung einer als deviant dargestellten Weiblichkeit beziehungsweise weiblichen Sexualität einerseits und dem sogar physischen Niedergang von Männlichkeit andererseits findet in diesem Gemälde gegenüber dem zuvor besprochenen von Werner Peiner eine weitere Steigerung. Der Stier erscheint hier nicht nur tot, sondern erfährt in Gestalt eines Schlachttieres, das zu essbaren Wurst- und Fleischwaren verarbeitet wird, eine besondere Brutalität und darüber hinaus Degradierung. Die Umkehrung klassischer geschlechtlicher Machtverhältnisse wird auch in dem Titel *Europa und ihr Stier* (Hervorhebung K. H.) angezeigt.

Auch in diesem Gemälde spielen Räume beziehungsweise räumliche Verortungen eine wichtige Rolle. Privater Innenraum und öffentlicher Außenraum sind in dem Bild beide präsent. Die Trennlinie zwischen ihnen scheint zwar durch das weit geöffnete Fenster unterbrochen, aber die tradierten Verknüpfungen von Weiblichkeit und privatem Innenraum einerseits sowie Männlichkeit und öffentlichem Außenraum sind noch intakt. Was innerhalb dieser Räume passiert, die den räumlichen Settings zugeschriebenen vergeschlechtlichten Handlungen, stimmt jedoch nicht mit traditionellen Rollenverteilungen überein.

Offensichtlich geht es in *Europa und ihr Stier* um den damaligen Zustand Europas. Infolge der beiden Weltkriege und des Kalten Krieges wurden erste Vorläufer der Europäischen Union mit dem Ziel gegründet, einen Zusammenschluss der ‚westlichen‘ europäischen Staaten zu schaffen, die keine weiteren Kriege mehr untereinander führten und gemeinsam einen starken ‚Block‘ gegen die Sowjetunion und ihre Verbündeten bildeten. Eine besondere Rolle nahm dabei auch die Einbindung der BRD in das westliche Bündnis ein. 1951 wurde die „Europäische Gemeinschaft für Kohle und Stahl (EKGS)“ (auch als „Montanunion“ bekannt) gegründet. Dieser gehörten Deutschland, Frankreich, Italien,

Luxemburg und die Niederlande an.²²² Das Gemälde *Europa und ihr Stier* entstand also in einer Zeit, in der erste Schritte zur „Europäischen Integration“ unternommen wurden. Es liegt daher nahe, das Bild in Bezug zu diesen für Europa einschneidenden historischen Ereignissen zu betrachten.

Der Zerfall der (geschlechtlichen) Ordnung geht in dem Bild von der Figur Europas aus und wird im intimen häuslichen Innenraum, einem Schlafzimmer, verortet. Das ‚Problem‘ scheint also nicht von außen, sondern von innen zu kommen. Es wird an vertauschten Geschlechterrollen und -beziehungen und zudem einer devianten (weiblichen) Sexualität festgemacht. Geschlechterordnungen und Sexualität sind für die Organisation von Nationen und nationalen Zusammenschlüssen von zentraler Bedeutung. Da die frühen 1950er Jahre in der BRD aber eher durch traditionelle Geschlechterverhältnisse geprägt waren, ist nicht davon auszugehen, dass hier auf diese Bezug genommen wird. Stattdessen scheinen die als deviant repräsentierte weibliche Sexualität und die ‚verkehrten‘ Geschlechterrollen eher stellvertretend für die gesellschaftliche Ordnung zu stehen. Da Nationalsozialist_innen von politischer Gegenseite auch über deviante Weiblichkeit und Sexualität repräsentiert wurden, wird in *Europa und ihr Stier* möglicherweise auf die innere (moralische) ‚Verdorbenheit‘ der deutschen/europäischen Gesellschaften nach dem zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus verwiesen. Aus dieser Perspektive würde der antike Mythos von Europa und dem Stier für das ‚gute‘, ‚alte‘ und auf ‚ehren‘ Idealen basierende Europa stehen, das durch zwei Weltkriege und den Nationalsozialismus nicht nur materiell, sondern auch ideell zerstört wurde. Die Zerstörung des derart imaginierten Europas wird an dem Stier exemplifiziert, der im wörtlichen Sinne im Begriff ist, ‚ausgenommen‘ zu werden.

In einer weiteren möglichen Lesweise steht der Stier, der in zwei Hälften geschnitten wird, für das geteilte Europa. Die Teilung Europas in West und Ost wurde durch die 1951 gegründete Vorläuferorganisation der EU, die EKGS, verstärkt. Die weibliche

²²² Die Institutionen der EKGS wurden in die am 01. November 1993 gegründete EU überführt.

Personifikation Europas in Scheibes Gemälde kann in diesem Zusammenhang auch als Prostituierte interpretiert werden, die sich an die jeweiligen Machthaber ‚verkauft‘.

In der Karikatur *Miß Europa in Genf* von Oskar Garvens aus der Zeitschrift *Kladderadatsch* vom März 1929 erscheint Europa als Dragqueen (Abb. 33). Europa sitzt in dieser Karikatur seitlich im ‚Damensitz‘ auf dem Stier und trägt ein schlichtes und bis zu den Knien reichendes Kleid mit Spaghettiträgern sowie Absatzschuhe im gleichen roten Farbton. Ihr rechtes Bein ist zu ihrem Körper hochgezogen, während ihr linkes Bein locker am Bauch des Stieres hinabhängt. Die schwarzen Haare Europas sind zu beiden Seiten zu zwei strengen Dutts zusammengebunden. Ihre Lippen sind geschminkt, aber die dicken Augenbrauen, der hohe Haaransatz und die breiten Kieferknochen kennzeichnen ihr Gesicht als ‚männlich‘. Ihre gesamte körperliche Haltung und Mimik wirken hingegen feminisiert. In der rechten Hand hat sie ein Blumenbouquet und ihre linke Hand hält sie mit ausgestrecktem Arm einem Mann entgegen, der ihren Handrücken küsst. Mit geschlossenen Augen neigt Europa ihren Kopf leicht nach hinten und in Richtung des Mannes, der ihre Hand küssend festhält. Neben ihm befinden sich weitere Männer, die in einer kreisförmigen Anordnung um den Stier und Europa positioniert sind und letztere alle sehr interessiert bis bewundernd anblicken. Sie stehen sehr nahe an Europa und dem Stier und beugen sich teilweise mit dem Oberkörper nach vorne, um ihnen noch näher zu sein. Einer hält sich ein Sehglas vor die Augen, um Europa besser betrachten zu können. Europa ist im Verhältnis zu dem Stier und zu den sie umgebenden Männern auffallend groß und mit konturierten Muskeln gezeichnet. Da sie sich zudem auf dem Rücken des Stieres befindet, müssen die männlichen Figuren zu der sie weit überragenden Europa hinaufschauen. Letztere genießt die ihr entgegengebrachte Bewunderung offensichtlich und gefällt sich im Fokus der Aufmerksamkeit. Die insgesamt sechs Männer, die den Stier und Europa umringen, tragen schwarze Smokings, weiße Hemden, Fliegen und schwarze glänzende Schuhe. Auf ihren Gesichtern zeichnet sich ein Grinsen ab und insgesamt wirken sie auf ‚affektierte‘ Weise etwas überzeichnet. Der Stier, auf dem Europa sitzt, sieht beleibt, etwas ‚aus der Form gegangen‘, abgeschlagen, müde und kraftlos aus. Er hat ein menschlich wirkendes Gesicht mit dicken Augenbrauen, einer großen Nase, einem dicht gewachsenen schwarzen Schnauzer, dessen beide Enden neben den Mundwinkeln tief

hinabhängen, schweren Augenlidern und großen Tränensäcken und einer nach vorne stehenden und nach außen gekehrten Unterlippe. Die Wangen hängen wie der gesamte Körper schlaff nach unten. Aus seinem Mund laufen Speicheltropfen, wodurch er sehr alt und schläfrig wirkt. Der in Fraktur geschriebene Titel der Karikatur lautet *Miß Europa in Genf* und der Untertitel im gleichen Schrifttyp *Eine Minderheit, für die sich die Mehrheit interessiert*.

Die Karikatur bezieht sich auf die Europapläne in der Zwischenkriegszeit und erschien im Vorfeld einer Versammlung des Völkerbundes in Genf im September 1929, bei der der Aufbau einer europäischen Föderation zum ersten Mal offiziell Thema zwischen den europäischen Regierungen wurde.²²³ Dies geschah anlässlich einer Rede des damaligen französischen Außenministers Aristide Briand, der ein „föderatives Band“ vorschlug, das es den Europäern erlauben sollte, sich über ihre Interessen auszutauschen und diesbezüglich gemeinsam Entscheidungen zu treffen.²²⁴ Daraufhin wurde die französische Regierung mit der Formulierung einer Denkschrift beauftragt, die am 1. Mai 1930 als „Memorandum über die Organisation einer europäischen Bundesordnung“ vorlag. Letztere beinhaltete sowohl Aufgaben und Zielsetzungen eines zukünftigen europäischen Zusammenschlusses als auch Vorschläge zu deren organisatorischer Verfasstheit. Friedrich Kießling beschreibt die Reaktionen der anderen europäischen Staaten auf den sogenannten „Briand-Plan“ als eher zurückhaltend bis ablehnend. Die deutsche Regierung habe den „Briand-Plan“ als Ausdruck französischer Hegemonialbestrebungen gesehen und sei insbesondere um den Verlauf der Grenzziehungen von Deutschland und dessen östlichen Nachbarstaaten besorgt gewesen. Kurzfristig blieb der „Briand-Plan“ ohne Folgen. Rückblickend stellt der „Briand-Plan“ allerdings einen wichtigen Bezugspunkt der späteren Entwicklung der Europäischen Union dar, wie Kießling darlegt.²²⁵

²²³ Vgl. Kießling, Friedrich: *Der Briand-Plan von 1929/30. Europa als Ordnungsvorstellung in den internationalen Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Themenportal Europäische Geschichte. 2008.

http://www.europa.clio-online.de/site/lang__de/ItemID__294/mid__11428/40208214/default.aspx (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Vgl. ebd.

Mit dem Wissen um diesen historischen Kontext wird das Gesicht des Stieres in der Karikatur mit dem Titel *Miß Europa in Genf* vor allem aufgrund des prägnanten schwarzen Schnauzers mit den herabhängenden Enden und der sehr breiten Augenbrauen als das von Aristide Briand identifizierbar. Darüber hinaus fällt aber auch auf, dass das Gesicht des Stiers respektive Briands Züge antisemitischer Karikaturen (die große Nase, die nach außen gekehrte Unterlippe, die schweren Lider, die dicken Tränensäcke, die gedrungene Gestalt) trägt. Briand war Sozialist und der als „Bolschewismus“ bezeichnete Sozialismus wurde insbesondere von den Nationalsozialisten mit dem Judentum gleichgesetzt. Der sehr schläfrig wirkende Ausdruck des Stieres könnte zudem eine Anspielung auf Briands Erkrankung an Urämie während seiner letzten Lebensjahre darstellen. Folge dieser Krankheit waren bei Briand unter anderem Störungen des Schlafrhythmus, wodurch er die Nächte oft schlaflos verbrachte, dafür aber tagsüber auch bei öffentlichen Ereignissen öfter einnickte. Die Diskreditierung seiner Person findet hier auf ‚antibolschewistische‘ und tendenziell antisemitische Weise und zudem durch die Infragestellung seiner Zurechnungsfähigkeit statt. Bei den Männern, die den Stier/Briand und Europa umringen, handelt es sich offensichtlich um Repräsentanten verschiedener europäischer Länder, unter ihnen zum Beispiel deutlich erkennbar der damalige deutsche Außenminister Gustav Stresemann.

Durch den Untertitel *Eine Minderheit, für die sich die Mehrheit interessiert* wird Europa als von der Norm abweichende Figur markiert. Durch ihre betonte Drag-Inszenierung wird das Künstliche ihrer Weiblichkeit hervorgehoben. Das etwas ‚Affektierte‘ der umstehenden Männer rückt ihre Weiblichkeit zudem verstärkt als ‚unnatürlich‘ und ‚unecht‘ ins Licht. Die negative Konnotation dessen ergibt sich aus der abwertenden Darstellung des Stieres/Briands und ihrer ‚Verehrer‘. Zusammengefasst wird in der Karikatur die Ablehnung des „Briand-Plans“ dadurch zum Ausdruck gebracht, dass das in ihm favorisierte Europa in Gestalt ‚unnatürlicher‘ Geschlechtlichkeit und Sexualität erscheint. Dabei verschwimmen antieuropäische, antidemokratische, antikommunistische und tendenziell antisemitische Motive. Noch allgemeiner formuliert wird der Zusammenschluss europäischer Länder durch die herausgestellte Künstlichkeit ihrer allegorischen Darstellung als Dragqueen ebenso als ‚unnatürlich‘ – naheliegenderweise im Gegensatz zu vermeintlich ‚naturförmigeren‘ Nationalstaaten –

disqualifiziert. Dass der „Briand-Plan“, ganz im Gegensatz zu der Aussage der Karikatur, keine breite Zustimmung fand, zeugt von deren starker ‚ideologischer‘ Prägung.

Auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Simplicissimus* vom 1. September 1962 findet sich eine Karikatur von Europa als *Femme fatale*, die den Stier wie einen kleinen Schoßhund an der Leine führt (Abb. 34). Das Bild von Manfred Oesterle trägt den Titel: *Eine Dame namens Europa*. Europa ist auch ‚damenhaft‘ gezeichnet und zugleich auf eine Weise sexualisiert, die dies tendenziell konterkariert: Sie trägt ein schwarzes, bis zu den Knien reichendes und eng anliegendes Kleid mit Spaghettiträgern und einem Ausschnitt, der ihre großen Brüste nur zur Hälfte bedeckt. Ihr helles und mähenhaftes Haar wird von einem ebenso schwarzen Haarband zurückgehalten und ihre Lippen formen einen Schmollmund. Während sie mit eng anliegendem Schritt und leicht angewinkeltem linken Bein kokettierend über einen Zebrastreifen geht, blickt sie den Betrachter_innen mit halb geöffneten Lidern lasziv entgegen. Um ihren Hals ist mehrfach eine Kette gewickelt, die zwischen ihren Brüsten endet und an deren Ende eine Taschenuhr hängt. Sie trägt weiße Handschuhe. In der linken Hand führt sie den Stier an kurzer Leine. Während sie auffallend groß und als eine bereits ältere Frau dargestellt ist (was neben ihrer Inszenierung als sehr selbstbewusste ‚Grande Dame‘ den Eindruck ihrer Dominanz unterstreicht), wirkt der Stier extrem klein und erinnert in seinem Aussehen mehr an ein Stofftier denn an ein reales Tier. Die um seinen Hals gebundene rote Schleife verstärkt seine Verniedlichung. Indem er ebenso wie das Kleid und Haarband Europas schwarz gezeichnet ist und sie ihrerseits auch ein rotes Stoffband trägt, erscheint er darüber hinaus wie ein stilistisch abgestimmtes Accessoire Europas. Sein gesenkter Kopf und nach unten gerichteter Blick unterstreichen die devote Haltung gegenüber seinem ‚Frauchen‘.

Auf dem Gehweg und hinter Europa und dem Stier stehen drei männliche Figuren in einer halbrunden Anordnung beieinander. Die beiden Männer auf der rechten und linken Seite tragen Anzüge und Hüte und halten Regenschirme wie Gehstöcke in der Hand. Sie stehen sich direkt gegenüber, schauen sich aber nicht gegenseitig an, sondern drehen sich nach der vorbeilaufenden Europa um. Der Mann auf der linken Seite knickt sein rechtes Bein leicht ab, stemmt seinen angewinkelten rechten Arm in die Hüfte,

lehnt sein Gewicht etwas auf den Regenschirm in der linken Hand und wendet sich Europa am explizitesten zu. Der Mann auf der rechten Seite ist von hinten zu sehen. Seine linke Hand steckt leger in seiner Hosentasche, er lehnt leicht nach links, sein rechtes Bein und sein rechter Fuß sind nach außen gespreizt und in seiner rechten Hand hält er ‚spielerisch‘ einen Regenschirm. Sein Körper ist seinem Gegenüber zugewandt, aber sein Kopf ist nach links Richtung Europa gedreht. Die Körperhaltungen der beiden bedeuten zum einen Bewunderung und nervöse Aufregung und zum anderen ehrfurchtvollen Respekt, Skepsis und Distanzierung gegenüber Europa. Der Mann in der Mitte trägt ebenso einen Anzug. Er steht gerade und unbewegt und hält seinen Hut mit beiden Händen vor seinem Körper. Mit ausdrucksloser Miene blickt er auf Europa, die sich in seinem Sichtfeld befindet. Der Kleidungsstil und der körperliche Habitus kennzeichnen die Männer als einer gehobenen sozialen Schicht zugehörig und verweisen darauf, dass diese repräsentative Positionen bekleiden. Bis auf den schwarzen Hut des Mannes auf der linken Seite und das schwarze Haar des Mannes in der Mitte, sind diese drei männlichen Figuren alle in einem einheitlichen hellen Grauton dargestellt. Dadurch wird ihre Zusammengehörigkeit einerseits und ihre Differenz zu Europa und dem Stier andererseits untermalt. Der durch Anführungsstriche als wörtliche Rede gekennzeichnete Satz „Enormes Weib – aber teuer, sündhaft teuer!“ unter dem Bild erscheint als von ihnen kommende Aussage.

Um diese zu verstehen, bedarf es einer Vergegenwärtigung des historischen Kontextes. Die Karikatur entstand einige Jahre nach den 1957 unterzeichneten Römischen Verträgen, die nach der 1951 gegründeten EGKS einen weiteren bedeutenden Schritt für die „Europäische Integration“ bedeuteten. Die bereits der EGKS zugehörigen europäischen Staaten (Belgien, Frankreich, Italien, Luxemburg, Niederlande und die Bundesrepublik Deutschland) gründeten mit diesen Verträgen die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft (EWG) und die Europäische Atomgemeinschaft (EAG). Die Karikatur entstand also in einem fortschreitenden Europäischen Integrationsprozess, der jedoch von den Mitgliedsstaaten immer wieder gebremst oder gestoppt wurde. Dabei spielte vor allem Frankreich unter dem damaligen Präsidenten Charles de Gaulle eine besondere Rolle. Er favorisierte einen Zusammenschluss Europas, der keine supranationalen Elemente enthielt und bei dem die Mitgliedsstaaten weitestgehend

souverän blieben. Diese Vorstellung spiegelte sich in den im November 1961 veröffentlichten Fouchet-Plänen wider, in denen Frankreich die Gründung einer Europäischen Politischen Union (EPU) vorschlug. Im Januar 1962 stellte de Gaulle einen zweiten Entwurf dieser Pläne vor, der eine Unterordnung bereits existierender EWG-Institutionen unter den Ministerrat der EPU und damit auch eine Aufgabe bereits existierender supranationaler Elemente im europäischen Integrationsprozess bedeutet hätten. Die Fouchet-Pläne fanden aus diesem Grund nicht die Zustimmung der anderen Mitgliedstaaten, was zu einem Konflikt innerhalb der EWG führte, der sich im Laufe der 1960er Jahre noch verschärfte.²²⁶

Mit diesem Wissen um den politischen Kontext lassen sich die männlichen Figuren nicht nur als Repräsentanten der Mitgliedsstaaten der EWG identifizieren, sondern werden als konkrete historische Personen erkennbar. In der Mitte befindet sich Charles de Gaulle und auf der rechten Seite Konrad Adenauer. Bei dem Mann auf der linken Seite könnte es sich möglicherweise um den damaligen luxemburgischen Präsidenten Pierre Werner handeln. Die Haltung der Mitgliedsstaaten gegenüber den ersten Institutionen der späteren Europäischen Union wird hier in ein (hetero-) sexualisiertes Verhältnis zwischen den durch ihre Staatsoberhäupter repräsentierten Ländern und einer allegorischen Darstellung Europas übersetzt. Besonders anschaulich wird die bereits ausgeführte Beobachtung von Wenk, dass weibliche Figuren oft ein Gemeinwesen repräsentieren, aus dem reale Frauen größtenteils ausgeschlossen sind und das von Männern dominiert wird, die ihrerseits als Individuen Eingang in die Repräsentation finden. Auch die Differenzen hinsichtlich des europäischen Integrationsprozesses zwischen Frankreich einerseits und den anderen Mitgliedsstaaten andererseits findet eine Entsprechung in der Darstellung des (hetero-) sexualisierten Verhältnisses zwischen der allegorischen Repräsentation Europas und den männlichen Figuren im Bild. Während die Körperhaltung Konrad Adenauers und des Mannes auf der linken Seite gegenüber Europa durch die Ambivalenz von Interesse und Respekt gekennzeichnet ist, wird Charles de Gaulle als sehr reserviert gegenüber der vorbeilaufenden „Dame

²²⁶ Vgl. CVCE.eu (Forschungsinfrastruktur der Universität Luxemburg): Eintrag zu den „Fouchet-Plänen“. <https://www.cvce.eu/de/collections/unit-content/-/unit/02bb76df-d066-4c08-a58a-d4686a3e68ff/a70e642a-8531-494e-94b2-e459383192c9> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

namens Europa“ dargestellt. Die Bedeutung der Bildebene geht über die des Textes hinaus: Es erscheint nicht nur eine Frage, ob die Länder beziehungsweise ihre dargestellten Repräsentanten sich Europa finanziell leisten können, sondern sie wird auch als eine potenzielle Bedrohung der eigenen Macht, Potenz und Männlichkeit inszeniert. Sie erscheint als reiz-, aber möglicherweise auch verhängnisvolle Femme fatale. Dabei wird sie nicht als junge, unbedarfte und leicht zu beeindruckende Frau dargestellt, sondern bildet geradezu das Gegenbild zu dieser Charakterisierung Europas in der mythischen Erzählung. Sie tritt als selbstbewusste und unabhängige Person auf, deren Dominanz auch sexuell konnotiert ist. Das Verhängnis, zu dem Europa für die Staatsoberhäupter – stellvertretend für die Länder – werden kann, wird anhand des zu einem Schoßhund degradierten und ‚entmännlichten‘ Stieres auf abschreckende Weise exemplifiziert. Die Umkehrung der Geschlechterordnung und deren deviante Sexualisierung erfährt hier jedoch im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen einen eher ironischen denn moralischen Anstrich.

Auf einem Plakat von Horst Haitzinger, das zur Teilnahme an der Europawahl am 12. Juni 1994 aufruft, findet ebenso eine sehr explizite Sexualisierung des Motivs von Europa und dem Stier statt (Abb. 35). Dies geschieht hier jedoch nicht wie in den vorherigen Beispielen auf eine „verquere“ vergeschlechtlichte und sexualisierte Weise und um sich kritisch oder negativ zu europarelevanten Themen zu äußern, sondern im Gegenteil in einem affirmativen und (hetero-) normativen Sinne, um für die EU zu werben. Die sexuelle Explizität dieser „Sex sells“-Strategie wäre in dem zeitlich früheren Entstehungskontext der zuvor beschriebenen Karikaturen zwar nicht positiv konnotierbar gewesen, bezeichnend ist jedoch, dass es ein (hetero-) normatives Beziehungsgefüge und eine ebenso charakterisierte Sexualisierung sind, mittels derer es möglich erscheint, die EU auf positive Weise zu repräsentieren.

Europa sitzt auf diesem Plakat seitlich auf dem Stier, wobei ihr rechtes Bein schwungvoll über das linke geschlagen ist. Sie hält mit der linken Hand locker die Zügel und streckt mit ausgestrecktem rechtem Arm einen Zettel in die Höhe, auf dem „EU“ steht. Daneben ist ein Kreuz in einem Kreis gezeichnet, wodurch das Papier an einen Wahlzettel erinnert. Europa ist nackt und von den großen Brüsten sind nur die Brustwarzen mit

jeweils einem hellblauen Stern im Stil von Burlesque-Shows bedeckt. Ihre Fuß- und Fingernägel sind rot lackiert. Sie trägt „Römersandalen“, was gemeinsam mit mehreren Armreifen die Referenz auf den antiken Ursprung des Motivs unterstreicht. Ihr sehr breites Lächeln zeigt ihre strahlend weißen Zähne. Ein paar Strähnen ihres rot gewellten Haares rahmen ihr Gesicht und der Rest ist zu einem hoch sitzenden und in der Luft wirbelnden Zopf zusammengebunden. Der Stier ist strahlend weiß und wirkt insbesondere durch seine sehr langen und feinen Wimpern wie ein Märchenwesen. Letzteres wird dadurch untermauert, dass er in vollem Galopp durch die Luft reitet. Gleichzeitig springt er durch den Sternenkranz der EU. Durch die dabei hervorgerufene Assoziation an einen brennenden Reifen wirkt der Stier auch wie ein dressiertes Zirkustier. Sein Maul ist geöffnet und auf seinem leicht nach vorne gebeugten Kopf trägt er einen Kranz mit jeweils einer Blume in den Nationalfarben der damaligen EU-Mitgliedsstaaten. Ebenso wie der Haarzopf Europas wedelt sein Schwanz durch die Luft. Europa und der Stier wirken beide sehr kraftvoll und dynamisch. Das Plakat ist im Stil eines Comics und mit Acrylfarben gezeichnet, wodurch es auch in den gestalterischen Mitteln Transparenz, Leichtigkeit und etwas ‚Spielerisches‘ vermittelt. Der Bildhintergrund geht von hellblau zu dunkelblau über und unter dem Bild von Europa und dem Stier steht in gelber Schrift: „Wählen gehen!“. Über gelb und blau findet eine farbliche Verknüpfung von Bild und der Aufforderung zur Teilnahme an der Wahl statt. Farblich abgesetzt befindet sich am unteren Rand des Plakats ein schmaler Streifen, der neben dem Datum des Wahltags Informationen zu dem Auftraggeber des Werbemittels enthält.

Zu Beginn der 1990er Jahre gab es einige wichtige Ereignisse im Prozess der europäischen Integration: Seit dem 01. Januar 1993 wurde der Binnenmarkt innerhalb der EU durch die sogenannten „vier Freiheiten“ (freier Verkehr von Waren, Dienstleistungen, Personen und Kapital) komplett realisiert. Noch wichtiger war die Unterzeichnung des Vertrags von Maastricht im Jahre 1992. Der Vertrag beinhaltete sowohl Regelungen bezüglich der zukünftigen gemeinsamen Währung, einer gemeinsamen Außen- und Sicherheitspolitik sowie einer engen Zusammenarbeit in den Bereichen Justiz und Inneres. Seit dem Vertrag von Maastricht heißt die europäische

Gemeinschaft auch „Europäische Union“.²²⁷ Ein Jahr nach dieser Europawahl, am 26. März 1995, trat das Schengener Durchführungsübereinkommen (SDÜ) in Kraft. Wesentlicher Bestandteil dieses Abkommens war der Wegfall von Personenkontrollen an den Binnengrenzen der Schengenstaaten und eine verstärkte Kontrolle der Außengrenzen.²²⁸ Das Wahlplakat erschien in einer Zeit, in der die EU insgesamt zwölf Mitgliedsstaaten (Belgien, Deutschland, Frankreich, Italien, Luxemburg, Niederlande, Dänemark, Irland, das Vereinigte Königreich, Griechenland, Spanien, Portugal) hatte und an Bedeutung sowie Gestalt gewann. Das Wahlplakat, das nicht für eine bestimmte Partei wirbt, sondern für die Teilnahme an der Europawahl, bezieht sich darauf, dass sich jedoch gleichzeitig der Trend einer sinkenden Wahlbeteiligung abzeichnete. Die Dynamik Europas und des Stieres, die durch die formale Bildgestaltung unterstrichen wird, konterkarieren das Bild der EU-Institutionen als (in ihren Kompetenzen) undurchsichtig, ‚schwerfällig‘ und mit wenig erkennbarer Relevanz für die Bürger_innen der Mitgliedsstaaten. Durch die sexualisierte Attraktivität der weiblichen Personifikation Europas wird die Bewerbung der EU unterstrichen.

In einer Karikatur von Harm Bengen mit dem Titel *Europa-Scheidung*, die im Jahr 2016 auf der Webseite *toonpool* veröffentlicht wurde, ist die weibliche Personifikation Europas/der EU in einem blauen Kleid gezeichnet und auf Höhe ihrer Brüste befindet sich der Sternenkrans (Abb. 36). Sie trägt rote Schuhe, roten Lippenstift und ein rotes Band in der hochgesteckten blonden Haarmähne sowie rosa Ohrringe und Armreifen. Insgesamt wirkt sie etwas ‚schrill‘. Sie steht vor einer geöffneten Tür und neben dem Stier. Beide blicken in Richtung eines Mannes, der mit ausgestreckten Beinen tief in einen Sessel gesunken ist und mit starrem Blick auf einen großen Flachbildschirm vor sich schaut. Er trägt ein weißes ärmelloses Shirt mit der Flagge Großbritanniens auf der Vorderseite, Pantoffeln und auf dem Kopf einen Hut, der als Melone bezeichnet wird und als ‚typisch‘ englisch gilt. In der Hand hält er eine Bierflasche. Europa richtet die Worte an ihn: „Deine Koffer sind gepackt. Würdest du jetzt **bitte** gehen?“ an ihn. Und

²²⁷ Vgl. Europäische Union (offizielle Webseite): *Europa ohne Grenzen*. http://europa.eu/about-eu/eu-history/1990-1999/index_de.htm (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

²²⁸ Vgl. EU-Info.Deutschland: Eintrag zum „Schengener Abkommen“. <http://www.eu-info.de/europa/schengener-abkommen/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

der Stier fügt hinzu: „Der Fernseher bleibt hier.“ Die Karikatur wurde wenige Tage vor dem EU-Mitgliedschaftsreferendum am 23.06.2016 veröffentlicht. Bei diesem Referendum stimmte eine knappe Mehrheit der Wähler_innen des Vereinigten Königreichs für den Austritt aus der EU, der damit in Gang gesetzt wurde. In der Karikatur von Bengen wird der bevorstehende Brexit als eine auseinandergehende Ehe dargestellt. Obwohl die Mitgliedschaft vom Vereinigten Königreich aufgekündigt wurde, sieht der Mann, der dieses verkörpert, ganz und gar nicht so aus, als ob er sich von seinem Sessel erheben möchte. Es ist Europa, die ihn – trotzig, ärgerlich und zugleich selbstbewusst dreinblickend – zum Gehen auffordert. Der Stier unterstützt sie dabei und stellt zugleich in seiner Aussage, dass der Fernseher dableibe, die Besitzverhältnisse klar. In dieser Dreieckskonstellation stehen die weibliche Figur, der Stier und ihre Verbundenheit für eine starke Einheit der verbleibenden EU-Mitgliedsstaaten, während der Austritt des Vereinigten Königreichs aus der Europäischen Union als eine gescheiterte Beziehung dargestellt wird.

Zusammenfassend spielt seit Anfang des 20. Jahrhunderts in allegorischen Darstellungen Europas, die sich auf kritische oder negativ konnotierte Weise mit innereuropäischen Themen (Kritik an der europäischen Moderne, die nationalsozialistische Eroberung Europas, der Zustand des europäischen Kontinents nach dem Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg, verschiedene Ereignisse im Prozess der Konstitution der EU) beschäftigen, die ‚Verquerung‘ traditioneller Vorstellungen von Weiblichkeit, Männlichkeit, Geschlechterbeziehungen und Sexualität eine bedeutende Rolle. Die weibliche Allegorie Europas erscheint in den beschriebenen Bildbeispielen dementsprechend als Showgirl, als nur in aufreizender Unterwäsche bekleidet, als Dragqueen, als Femme Fatale, als sich trennende Ehefrau. Die Umkehrung des Dominanzverhältnisses des Stieres und Europas ist nur in der nationalsozialistischen Karikatur positiv besetzt, in der damit die Kollaboration europäischer Länder mit dem NS-Regime (auf affirmative Weise) repräsentiert wird. Eine positiv besetzte, (hetero-)normative Sexualisierung der weiblichen Personifizierung Europas findet sich in einem jüngeren Beispiel, einem Plakat aus dem Jahre 1994, das für die Teilnahme an der EU-Wahl wirbt. Gemeinsam ist allen Bildbeispielen, dass nur eine vermeintliche ‚natürliche‘ Sexualität und damit einhergehende Geschlechterrollen und -beziehungen ‚gute‘,

‚richtige‘ und scheinbar naturgegebene Formen europäischer Gemeinschaft repräsentieren. Soziale Ordnung einerseits und geschlechtliche und sexuelle Ordnung andererseits werden als eng miteinander verwoben dargestellt. Die Häufigkeit des Bildmotivs nahm mit der Zeit ab, tauchte in etwas abgeschwächter Form jedoch immer noch auf, wie die Karikatur von Harm Bengen zeigt, in der die Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zur EU über heterosexualisierte Beziehungsgefüge repräsentiert wird.

Im Folgenden geht es anhand ausgewählter Beispiele um die Repräsentation von Sexualität und Geschlechterbeziehungen in allegorischen Repräsentationen Europas in Beziehung zu anderen Kontinenten und Ländern.

In der Karikatur mit dem Titel *Europas drohende Vern[...]*g von Oskar Garvens, die im Jahre 1933 in der Zeitschrift *Kladderadatsch* veröffentlicht wurde, wird Afrika als rassifizierte Gefahr für Europa repräsentiert (Abb. 37). Ein Schwarzer Mann, der nur in Unterhose bekleidet ist, einen Helm trägt und eine Machete in der linken Hand hält, steigt mit nach vorne gebeugtem Oberkörper von der Küste Nordafrikas über das Mittelmeer. Er wird als Riese gezeichnet, der die komplette diagonale Hälfte des Bildes ausfüllt, dessen Begrenzungen er sogar sprengen würde, wäre er ganz aufgerichtet. Sein rechtes Bein steht noch auf afrikanischem Boden, während sich sein linkes Bein bereits im Wasser befindet. Unterstrichen wird seine übermenschliche Größe dadurch, dass er mit lediglich einem Schritt bereits in der Mitte des Meeres steht, worin sein Bein nur knöchelhoch versinkt. Seine Nacktheit und die plastische Hervorhebung seines sehr muskulösen Körpers durch Hell-Dunkel-Kontrastierung steht in der Tradition, Schwarze Männer über ihren Körper, körperliche Stärke und die ihnen zugeschriebene sexuelle Potenz zu charakterisieren. Seine nach vorne gebeugte Haltung, das zugleich naiv, begierig und ‚diabolisch‘ wirkende Lachen, die weit aufgerissenen Augen und die zum Greifen erhobene rechte Hand, lassen ihn zudem als ‚animalisch‘ und ‚primitiv‘ erscheinen. Vor ihm und auf einem Felsen an der Küste Südeuropas befindet sich Europa auf dem Rücken des Stieres. Beide zusammen sind nur halb so groß wie der Schwarze Mann. Während Europa ihm mit zurückgelehntem Kopf die Arme entgegenstreckt, als wolle sie sich ihm bereitwillig hingeben, hält der Stier seinen Kopf demütig gesenkt und zeigt damit seine Kapitulation an. Mehr noch wird nahegelegt, dass der Stier Europa

dem Schwarzen Mann ‚überbringen‘ würde, da sie sich auf seinem Rücken befindet. Europa trägt ein schlichtes Kleid, auf dem „Liberalismus“ steht. Der Stier ist ebenso *weiß* wie Europa, wodurch die rassifizierte Gegenüberstellung der Bildfiguren hervorgehoben wird. Der Untertitel des Bildes lautet *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit*. Die behauptete Invasion Europas durch Afrikaner_innen als Folge des französischen Liberalismus wird hier in die Niederlage *weißer/europäischer* gegenüber *Schwarzer/afrikanischer* Männlichkeit übersetzt. Die von dem Stier verkörperte *weiße/europäische* Männlichkeit wird in der Referenz auf den antiken Mythos als ‚klassisch‘, vergeistigt, kulturell geformt gekennzeichnet. *Schwarze/afrikanische* Männlichkeit wird mit der beschriebenen riesenhaften Gestalt als ‚primitiv‘, körperlich und vermeintlich natürlich dargestellt. Der ‚Sieg‘ des Schwarzen Mannes über den Stier wird durch die Hin- und Übergabe Europas indiziert. Die Betrachter_innen werden als europäische adressiert, da sie die Blickrichtung von Europa und dem Stier teilen und wie diese von der europäischen Küste dem Schwarzen Mann frontal entgegenblicken. Auffallenderweise wird hier bereits das Meer als Grenze markiert und dessen Überschreitung von afrikanischer Seite als eine (rassifizierte) Bedrohung inszeniert.

In einer früheren Karikatur von Wilhelm Anton Wellner, die zunächst in der deutschen Satirezeitschrift *Lustige Blätter* und im April 1896 mit dem Titel *Comme un succube, l’Afrique pèse sur le repos de l’Europe* in der französischen Satirezeitschrift *Le Rire* veröffentlicht wurde, erscheint Afrika ebenso als rassifizierte Bedrohung Europas (Abb. 38). Es handelt sich bei dieser Karikatur um eine Abwandlung des Gemäldes *Nachtmahr* von Johann Heinrich Füssli aus dem Jahr 1781. In letzterem sitzt eine kleine, dunkelfarbige, koboldhaft aussehende Figur mit pelzigem Körper und spitzen Ohren und im Bildtitel als Nachtmahr bezeichnete Gestalt auf dem Oberkörper einer Frau. Beim Nachtmahr handelt es sich um ein Fantasiewesen, das schlafende Menschen anfällt und in manchen Erzählungen sexuelle Handlungen an ihnen vollzieht. In dem Gemälde von Füssli sieht die Frau nicht schlafend aus, sondern als sei sie in Anbetracht der auf ihr hockenden Gestalt in Ohnmacht gefallen. Ihr Oberkörper ist seitlich vom Bett gerutscht und ihre langen Haare sowie ihre Arme hängen zum Boden hinab. Sie ist *weiß*, hat blonde Haare und trägt ein Kleid aus fließendem, weißem Stoff. Ihre farblich helle Gestaltung hebt sich deutlich gegen den sie umgebenden Raum ab, der zu großen Teilen

in ein tiefes, flächiges Schwarz getaucht ist. Das Bett, auf dem die Frau rücklings liegt und ein sich davor befindlicher kleiner runder Holztisch sind nur ansatzweise zu sehen. Der Rest verschwindet in der Dunkelheit des Raumes. Neben der Frau und dem Mahr ist ein Pferd im Bild, von dem jedoch ebenso nur der Kopf aus der Schwärze ragt.

In der Karikatur von Wellner ist die Zeichnung der Frau fast identisch übernommen. Während sie hier nun eine weibliche Personifikation Europas darstellt, wird die Gestalt auf ihrer Brust zu einer Repräsentation Afrikas. In dem Bildtitel wird letztere als Sukkubus bezeichnet. Ein Sukkubus ist die weibliche Form eines Inkubus und bei beiden handelt es sich um ähnliche Fantasiefiguren wie dem Nachtmahr, allerdings steht bei ersteren die sexuelle Komponente noch mehr im Vordergrund. Obwohl im Titel der Karikatur als weiblich bezeichnet, ist die Schwarze Gestalt auf der Brust Europas männlich dargestellt. Sie trägt Federschmuck und einen Bastrock, tradierte Zeichen in der rassistischen Repräsentation Schwarzer Personen. Die langen Arme um die eng angezogenen Beine gelegt, erinnert ihre Haltung an die eines Affen. Dies ruft explizite Assoziationen zu rassistischen Diskursen hervor, in denen Schwarze als ‚affenähnlich‘ animalisiert werden.

Über dem Bett sind fünf Bilder zu sehen, die so gezeichnet sind, als gehörten sie zu einer Wandtapete, die sich über den gesamten Bildhintergrund erstreckt. Diese einzelnen Bilder sind mit „England“, „Italien“, „Deutschland“, „Belgien“ und „Frankreich“ überschrieben und sie zeigen jeweils eine Szene, die die ‚Bürde‘ dieser Länder mit ihren Kolonien bedeuten soll. In der Veröffentlichung der Karikatur in der Zeitschrift *Le Rire* wurde diese mit folgendem Kommentar im Bild versehen:

„C'est un journal allemand, les *Lustige Blätter*, qui a publié cette saisissante composition exprimant bien un des malaises nombreux (mais peut-être le plus lourd) qui accablent en ce moment le vieux continent. Chaque puissance européenne a son obstacle ou son fardeau. Au nez de John Bull éclate la mine du Transvaal; l'Italien a fort à faire avec l'Abysin; le Congo semble d'un poids peu léger sur les épaules de Léopold; le Français a son paquet aussi avec l'Égypte: ENTRÉE DÉFENDUE; enfin le dessinateur allemand, avec impartialité, a montré que l'Allemagne avait sa bonne part dans la carte à payer coloniale.“

Das Kleid, das die allegorische Darstellung Europas trägt, wirkt, als gehe es in den Stoff der Decke auf dem Bett über, wodurch sie auf enge Weise mit dem sie umgebenden Innenraum verbunden erscheint, der ‚klassisch‘ eingerichtet ist. Dies lässt auch die

‚klassischen‘ Schönheitsidealen entsprechende Darstellung der weiblichen Figur besonders deutlich hervortreten. Über sie und den als zu ihr gehörig dargestellten Raum wird Europa mit Kultur, Geschichte und ‚Zivilisation‘ verknüpft, während Afrika als ‚primitiv‘ und dämonenhaft erscheint. Auch ohne die Bildunterschrift und das Wissen um tradierte visuelle Darstellungskonventionen von Wesen, die sexuelle Akte mit schlafenden Menschen haben, erscheint das Bild aufgrund der Intimität der Szene und der Position der als Sukkubus bezeichneten Gestalt auf dem Bauch Europas auf subtile Weise sexualisiert.

Auf der Titelseite der Zeitschrift *Kladderadatsch* vom Februar 1939 befindet sich eine Karikatur von Arthur Johnson mit dem Titel *Europas neuer Freier aus Amerika* (Abb. 39). In Klammern findet sich direkt dahinter der Zusatz: *Die Demokratische Partei wird in Amerika stets als Esel – im Gegensatz zum Elefanten, der die Republikanische Partei repräsentieren soll – dargestellt.* Europa steht hier fast kniehoch im Wasser und wirkt in ihrem trägerlosen Kleid, das sie zwischen den nackten Beinen hochrafft und vor ihrem Geschlecht mit gespreizter Hand zusammenhält, leicht bekleidet. Um den Kopf und das lange helle Haar trägt sie ein Stirnband mit dem Aufdruck „Europa“. Die linke Hand vor den Mund haltend, lehnt sie ihren Kopf über die rechte Schulter nach hinten und blickt auf einen Esel, der seinen Kopf an ihrem Po reibt. Der Esel wirkt, als torkle er vor Begierde und die weit aufgerissenen, schmachtenden Augen, das grinsende und Speichel tropfende Maul, die aufgeblähten Nüstern, die steif nach oben stehenden Ohren und der ebenso senkrecht aufgerichtete Schwanz untermalen seine lechzende ‚Lüsternheit‘. Auf seinem Rücken ist längs „Democracy“ geschrieben. Im Hintergrund ist silhouettenhaft die Freiheitsstatue zu sehen. Als Zitat von Europa ist im unteren Teil des Bildes geschrieben: „Nein, Langohr, was dem Stier glückte...“. In dem Kurztext zu dieser Karikatur in dem Ausstellungskatalog *Mythos Europa. Europa und der Stier*²²⁹ wird bezüglich des Bedeutungszusammenhangs darauf verwiesen, dass mit der scharfen Verurteilung der Pogrome gegenüber der jüdischen Bevölkerung durch Franklin D. Roosevelts 1938 der endgültige Bruch zwischen den USA und dem

²²⁹ Salzmann, Siegfried (Hg.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988.

nationalsozialistischen Deutschland vollzogen war.²³⁰ Wie im Untertitel erläutert wird, stellt der Esel das Symboltier der US-amerikanischen Demokraten dar. Europas Ablehnung des Esels in dem gedruckten Zitat steht in Widerspruch zur Bildebene. Hier fällt zum einen auf, dass Europa nicht wie in anderen Darstellungen auf ‚klassische‘ Weise, sondern als etwas ‚zerzaust‘ wirkendes Mädchen inszeniert wird und zum anderen, dass sie gegenüber seinem Verehrer vielmehr kokettierend als ablehnend zu sein scheint. Zudem impliziert die Bezeichnung des Esels als ‚Freier‘, dass es sich bei Europa um eine Prostituierte handelt. Das in einen sexualisierten Annäherungsversuch übersetzte Verhältnis von Europa zu Amerika zeugt damit von einer gewissen Ambivalenz zwischen Text- und Bildebene. Wie auch in anderen Darstellungen tritt an die Stelle des Stieres ebenso ein den jeweiligen Kontinent repräsentierendes Tier, das in diesem Fall als ‚dümmlich‘ gilt. Auch hier fällt auf, dass das Meer einerseits als (Kontinental-) Grenze und andererseits als ‚Kontaktzone‘ zwischen Amerika und Europa repräsentiert wird.

Auch in der Repräsentation des Verhältnisses von Europa und Amerika wird teilweise eine rassifizierte Bedrohung inszeniert. So etwa in der Karikatur *Amerika und Europa* von Wilhelm Schulz aus dem Jahre 1918 (Abb. 40). Als Zitat gekennzeichnet steht unter dem Bild der Satz: „Ein bißchen Blut hat sie noch!“: Die nackte, sehr ‚klassisch‘ dargestellte Europa versucht, sich vergeblich vor einem riesigen, schwarzen Kraken zu retten, dessen dicke und lange Arme sich bereits um ihren Unterkörper und entlang ihrer Beine schlingen. Einer der Krakenarme verdeckt ihr Geschlecht. Der dicke Körper des Kraken ist in Gestalt der US-amerikanischen Flagge gehalten. Die Szene findet direkt am Meer statt, aus dem der Krake offensichtlich entstieg ist. Das Meer wird damit als durchlässige Grenze inszeniert. Mit den phallischen schwarzen Krakenarmen, die den flächigen *weißen* Körper (der stark an eine Skulptur erinnert) umschlingen, wird das Verhältnis Europas zu einem anderen Kontinent in einen rassifizierten und sexualisierten Übergriff übersetzt.

²³⁰ Ebd. S. 374.

Ein weiteres Beispiel zeigt, wie die Sowjetunion aus nationalsozialistischer Perspektive gegen Ende des Zweite Weltkrieges als Gefahr für Europa dargestellt wird. Auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Simplicissimus* aus dem Jahre 1943 befindet sich eine Zeichnung mit dem Titel *Der Sowjetstier* von Erich Schilling (Abb. 41). Ein roter, zerzauster, hagerer, brennender Stier, der fast das gesamte Bild ausfüllt und über eine Landschaft hinweggeht, bewegt sich von rechts nach links aus dem Bildrand. Sein vorderes und sein hinteres Bein sind ebenso wie sein Kopf angeschnitten, was sowohl seine Größe als auch den Eindruck von Bewegung hervorhebt. Auf seinem Rücken liegt rücklings Europa in einem zerrissenen Kleid, das ihr halb vom Körper hängt, so dass ihre rechte Brust zu sehen ist. Ein Horn des Stiers durchbohrt ihre rechte Schulter und über ihren weiß gezeichneten Körper sind Blutflecken verteilt. Ihr Gesicht wirkt schmerzverzerrt und ihre bewegte körperliche Haltung erweckt den Eindruck, dass sie sich vergeblich zu wehren versucht. Durch die spärliche und vom Körper gerutschte Bekleidung Europas, ihre auf dem Rücken liegende Position, das Durchbohren ihres Armes durch eines der Stierhörner sowie durch den Untertitel „Er möchte auch Europa auf den Rücken nehmen – aber so!“, wirkt dieses Bild auf sehr gewalttätige Weise sexualisiert beziehungsweise erscheint das Verhältnis von Russland und Europa als eine Vergewaltigung. Unterstrichen wird dies durch eine in roten Flammen brennende Landschaft, über die der Stier hinweggeht und die farbliche Verknüpfung von Stier, Blut und Feuer.

Ein Bildbeispiel aus dem Jahr 2000 findet sich auf dem Titelbild der Zeitschrift *Der Spiegel*. Europa sitzt hier in einem blauen Kleid, mit langem wehendem Haar und der EU-Fahne in der Hand auf einem schwarzen Stier (Abb. 42). Sie wird von dem Model Laetitia Casta verkörpert, das in Frankreich zur „Marianne 2000“ gewählt wurde.²³¹ Interessant ist, dass die Frau, die bereits eine zeitgenössische Allegorie Frankreichs darstellen soll, in dem Bild auch zu einer weiblichen Personifikation Europas wird. Das ‚freizügige‘ Kleid Europas mit einseitiger Schulterdrapierung und die wehende Fahne in der Hand erinnern an Eugène Delacroix‘ Darstellung der Marianne in seinem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* (1830/31). Ein bis zur Hüfte reichender Schlitz in ihrem Kleid gibt die übereinandergeschlagenen Beine von Europa fast vollständig zu sehen. Schön

²³¹ Vgl. Hausmitteilung, *Betr.: Europa*. In: *Der Spiegel*. 29.05.2000. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16525347.html> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021). Vgl. zur Wahl von Laetitia Casta zur „Marianne 2000“ auch: Wenk: *Weibliche Schönheit und Politik*. 2004. S. 40ff.

und anmutig sitzt sie in seitlichem Sitz auf dem Stier und blickt die Betrachter_innen mit leicht zur Seite gelegtem Kopf an. Der Stier ist muskulös, vital und mit glänzendem schwarzem Fell gezeichnet. Er befindet sich in einer Sprungbewegung nach vorne, was dadurch unterstrichen wird, dass sich seine Vorderbeine außerhalb des weißen Bildrahmens befinden. Das Bild trägt den Titel *Handys, Hightech und Reformen. Guten Morgen, Europa! Wie der alte Kontinent die Wirtschaftsmacht USA attackiert*. In dem Artikel zu dem Titelthema der *Spiegel*-Ausgabe wird ausgeführt, dass die USA weltweit zwar immer noch die stärkste wirtschaftliche Macht darstellten, dass Europa aber mit neuen Technologien zur „Aufholjagd“ angesetzt habe.²³² Während in den vorherigen Bildbeispielen überwiegend eine Bedrohung oder Gefahr für Europa dargestellt wird, wird hier Europas Stärke, Macht und Überlegenheit angezeigt. Die Kombination von textlichen Aussagen und die bildliche Referenz auf die „Marianne“ verbindet dabei eine wirtschaftliche mit einer ideellen Ebene. Die Demonstration von Stärke findet ihren Ausdruck in der Darstellung von dem Stier und Europa als kraftvollem und makellosem ‚Power-Paar‘. In der positiv besetzten (hetero-) sexualisierten Konstellation werden der männliche Part mit physischer Kraft und die weibliche Rolle mit Schönheit, Eleganz und Sinnlichkeit assoziiert.

In einer Karikatur von Jürgen Janson aus dem Jahr 2016 sitzt Europa mit unzufrieden, aber zugleich resigniert wirkendem Gesichtsausdruck auf dem Stier (Abb. 43). Auf das dunkle Fell ist an der Seite des Tieres „EU“ geschrieben und links und rechts davon befindet sich ein gelber Stern. Eine männliche Figur zieht den Stier an einer Leine mit sich, die an einem Nasenring des Tieres befestigt ist. Mit weit geöffneten, gelb gezeichneten Augen und aus dem Maul hängender Zunge trabt der Stier dem Mann hechelnd hinterher. Letzterer trägt Anzug, Krawatte und auf dem Kopf einen Fes. In der rechten Hand hält er eine Peitsche. Ein Notenzeichen neben seinem Kopf zeigt an, dass er gerade ein Lied vor sich hinsingt. Die Karikatur trägt den Titel *Vorgeführt: Europa an der kurzen Leine*. Sie wurde auf der Webseite des Karikaturisten veröffentlicht mit einem Verweis auf den thematischen Kontext des EU-Türkei-Abkommens, das kurze Zeit später, am 18. März 2016, unterzeichnet wurde. Das auch als „Flüchtlingsdeal“ bekannte

²³² Müller von Blumencron, Mathias; Schäfer, Ullrich: *Das Comeback Europas*. In: *Der Spiegel*. 29.05.2000. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16525421.html> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abkommen entstand in Folge der gestiegenen Anzahl an Flüchtlingen und Migrant_innen, die seit 2015 über die Türkei nach Europa kamen. Die türkische Regierung sagte unter anderem zu, die von dort ausgehenden Flucht- und Migrationsbewegungen in Richtung der europäischen Länder zu verhindern. Die EU traf im Gegenzug mit der Türkei – neben weiteren Punkten – Vereinbarungen bezüglich der Visumpflicht für türkische Bürger_innen, der Zollunion und des Beitrittsprozesses. Mit diesem Kontextwissen ist die männliche Figur als türkisch lesbar. Der Bart lässt darauf schließen, dass es sich dabei um den Präsidenten der Türkei Recep Tayyip Erdoğan selbst handelt. Das Abkommen wurde teils unter anderem deshalb kritisch beachtet, weil darin die Gefahr gesehen wurde, sich von der türkischen Regierung zu stark abhängig zu machen. Die Karikatur spiegelt diese Kritik wider. Die männliche Figur Erdoğan wird gegenüber dem hilflos wirkenden Stier als deutlich überlegen und richtungsweisend gezeichnet. Letzterem bleibt nicht nur nichts anderes als dem türkischen Präsidenten zu folgen, sondern aufgrund seiner Unterlegenheit liefert er diesem auch die auf seinem Rücken sitzende weibliche Europa aus. Das Abkommen zwischen der EU und der Türkei wird in einen Machtkampf von Männlichkeit übersetzt, bei dem die weibliche Figur als ‚Trophäe‘ erscheint.

Zusammenfassend erscheinen insbesondere im Kontext von Kolonialismus und Nationalsozialismus ab dem späten 19. Jahrhundert vor allem Karikaturen, in denen Sexualität und Geschlechterbeziehungen eine wichtige Rolle in der Darstellung des Verhältnisses Europas zu anderen Kontinenten und Ländern einnehmen. Die Re-Artikulation des antiken Mythos spielt hierbei eine wichtige Rolle. Die anderen Kontinente und Länder treten immer als männliche (Tier-) Figuren gegenüber der weiblichen Personifikation Europas (mit und ohne Begleitung des Stieres) auf. Die Darstellung einer Bedrohung, Invasion oder Übernahme Europas wird in einen sexualisierten (Gewalt-) Akt übersetzt. Europa erscheint als Objekt von Eroberung, (versuchter) Verführung, sexualisierter ‚Inbesitznahme‘ und Vergewaltigung. Dabei wird sie als sich bereitwillig hingebend, bis zur Ohnmacht überwältigt, sich verweigernd oder sich erfolglos entziehend dargestellt. Ebenso zentral wie die vergeschlechtlichte und sexualisierte Darstellung Europas sind die repräsentierten Männlichkeitsbilder und deren Gegenüberstellung. In den Fällen, in denen auch der Stier auftaucht, geschieht

dies auf eine Weise, durch die der Verlust seiner Macht, Stärke oder Potenz sowie seine ‚Niederlage‘ deutlich wird. Die Männlichkeit der ‚Anderen‘ wird zwar fast immer als übermächtig gegenüber der ‚eigenen‘ dargestellt, aber durchweg auf negative Weise konnotiert – als ‚primitiv‘, dämonenhaft, dümmlich, ‚ekelhaft‘, grausam. Nach dem Zweiten Weltkrieg nimmt das beschriebene Bildmotiv ab, findet sich (weniger gewaltvoll, weniger explizit, weniger sexualisiert) vereinzelt aber bis in die Gegenwart. Das *Spiegel*-Cover aus dem Jahr 2000 zeigt die Möglichkeit einer semantischen Umkehrung der anderen Bildbeispiele, indem die Stärke des europäischen Kontinents gegenüber Amerika in dem Bild von Europa und dem Stier als (hetero-) sexualisiertem ‚Power-Paar‘ repräsentiert wird.

Wenn der Mythos von Europa und dem Stier zur Repräsentation des europäischen Kontinents herangezogen wird, ist zu berücksichtigen, dass dieser mythologischen Erzählung bereits eine – je nach Variante – mehr oder weniger gewaltvolle Unterwerfung des Weiblichen und (feminisierten) Nicht-Europäischen zugrunde liegt. Die beschriebenen Bildbeispiele, in denen es um den Verlust Europas an ‚andere‘ männliche Figuren geht, erhalten so in der Erinnerung an die mythische Erzählung einen weiteren Sinnzusammenhang. Bezeichnenderweise wird auch in fast allen beschriebenen Darstellungen auf die ein oder andere Weise, explizit oder implizit Bezug auf den Mythos genommen (und sei es durch die Struktur der weiblichen Personifikation Europas und der animalisierten Darstellung der anderen Kontinente). Die vermeintliche oder tatsächliche Bedrohung des eigenen Kollektivs stellvertretend dadurch zu repräsentieren, dass die ‚eigenen‘ Frauen durch ‚andere‘ Männer verführt, bedrängt oder sogar vergewaltigt werden, steht darüber hinaus auch in anderen Kontexten in einer langen Tradition. In Kriegen und Konflikten (in denen systematische sexualisierte Gewalt gegen Frauen auch teilweise tatsächlich ein Mittel der Kriegsführung ist), aber auch zum Beispiel in rassistischen Diskursen, wird dieses Bild immer wieder aufgerufen. Wie Wenk feststellt, ist die Karikatur hierfür ein bevorzugtes Medium:

„Insbesondere in Karikaturen wird Bedrohung von einem äußeren Feind als Gewalt an der Frau und auch ‚Frauen und Kindern‘ visualisiert. Seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hat darüber hinaus die Darstellung von außen drohender Gewalt insbesondere in Karikaturen eine zunehmende Sexualisierung erfahren. Diese geht nicht nur mit Bildern des Feindes als potentiell Vergewaltiger einher, sondern auch mit einer zunehmenden Zurschaustellung eines entblößten weiblichen Körpers, dem Gefahr droht. Zur

Veranschaulichung der Gefährdung der Nation werden die Grenzen des weiblichen Körpers als verletzungsoffen ins Bild gesetzt.²³³

Das Verhältnis Europas zu anderen Kontinenten und Ländern wird nicht nur immer in der Struktur heterosexueller Konstellationen repräsentiert, sondern dieses Verhältnis ist zudem teils rassifiziert. In den beschriebenen Bildbeispielen ist Europa meist ein explizit *weißer* Kontinent und die Kontinentalgrenzen stellen zugleich ‚Rassengrenzen‘ dar. In manchen Bildbeispielen finden die personifizierten beziehungsweise animalisierten Begegnungen zwischen Europa und einem anderen Kontinent am Meer statt, das als Grenzmarkierung und als Ort der Grenzverletzung fungiert.

Die in der Einleitung exemplarisch behandelte Illustration der *Süddeutschen Zeitung* zur Silvesternacht 2015/2016 in Köln zeigt, dass die Übersetzung von Europa und seinem vermeintlichen ‚Außen‘ in ein rassifiziertes, vergeschlechtlichtes und sexualisiertes Verhältnis immer noch abrufbar ist und auch die Wahrnehmung von Flüchtlingen und Migrant_innen prägt.

2.2) *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm): verschiedene Lektüren*

2.2.1) Reflexionen zur Vergeschlechtlichung, Sexualisierung und Naturalisierung (der weiblichen Allegorisierung) Europas/der EU

Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm) in Bezug zu den zuvor beschriebenen Repräsentationen des europäischen Kontinents und der EU setzend schlage ich folgende Lesweise vor: Mit der Inszenierung eines unverhohlenen und direkten Blicks auf das weibliche Geschlecht und die in Richtung der Betrachter_innen gespreizten Beine werden die Vergeschlechtlichung und Sexualisierung tradierter allegorischer Darstellungen Europas/der EU thematisiert. Dies weist gewisse Ähnlichkeiten zu Linda Hentschels Beobachtungen bei dem Referenzbild von Courbet

²³³ Wenk, Silke: *Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder*. In: Hentschel, Linda (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin 2008. S. 31-49. S. 43.

auf. In *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*²³⁴ argumentiert Hentschel, dass mit (Wieder-) Einführung der Zentralperspektive in der Renaissance die weiblichen Körperöffnungen im Bild geschlossen und durch eine Feminisierung des sich in die Tiefe erstreckenden Bildraumes ersetzt werden, in den der Blick (des männlich gedachten Betrachters) fortan ‚eindringt‘. In der frontalen Ausstellung der weiblichen Körperöffnung (und der fehlenden Tiefe des Bildraumes) in Courbets Gemälde *L'origine du monde* sieht Hentschel die Verschiebung vom weiblichen Körper zum feminisierten Bildraum rückgängig gemacht.

In allegorischen Repräsentationen von Europa/der EU werden geografischer Raum und ein damit verknüpftes Konzept „imaginierte Gemeinschaft“ oft als weibliche Figur verkörperlicht und das Verhältnis zwischen innereuropäischen und zu nicht-europäischen Akteuer_innen sexualisiert. Statt einer Verlagerung vom Körper zum (vergeschlechtlichten und sexualisierten) Raum (wie in der Zentralperspektive), findet im Prozess der Allegorisierung Europas eine Transformation vom Raum zum (vergeschlechtlichten und sexualisierten) Körper statt. Dieser Vorgang wird in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* nicht dadurch sichtbar gemacht, dass er (wie in *L'origine du monde*) ‚umgekehrt‘, sondern ‚überdeutlich‘ gemacht wird. Dabei wird nicht nur die Vergeschlechtlichung und Sexualisierung besonders herausgestellt, sondern durch die sehr direkte Überlagerung von Körper- und Raumgrenzen wird auch der Prozess der Allegorisierung expliziert. Wie bereits dargelegt, stellten Wenk und Andere fest, dass weibliche Allegorien einen naturalisierenden und damit autorisierenden Effekt auf das von ihnen Bezeichnete haben. Die weibliche Allegorisierung der EU in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* hingegen zeichnet sich gerade durch explizite Künstlichkeit im Sinne von ‚Gemachtheit‘ aus und dekonstruiert damit den vermeintlich natürlichen Charakter allegorischer Darstellungen. Wie dies geschieht, möchte ich im Folgenden ausführen.

²³⁴ Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens*. 2001.

In *L'origine du monde* von Courbet sehen die einzelnen Körperteile aus, als sei eine etwas ‚teigige‘ Substanz nicht ganz korrekt proportioniert zu einem Ganzen zusammengesetzt. Die Übergänge zwischen den körperlichen Einzelteilen wirken teilweise unstimmig und verschoben, die Oberfläche des Körpers erscheint fleckig, porös, ‚fleischig‘ und die Umrisslinien ausufernd. Die unpräzise Konturierung wird durch das weiße Laken verstärkt, das farblich, aber auch hinsichtlich der Struktur und Materialität fast wie eine Fortsetzung des hellen Körpers erscheint. Zudem wirkt es so, als blickten die Betrachter_innen aus unterschiedlichen Perspektiven auf den weiblichen Torso. Insgesamt sieht der hier repräsentierte weibliche Körper uneinheitlich, unpräzise konturiert und aus einzelnen Teilen zusammengesetzt aus. Linda Hentschel sieht darin von dem Künstler offengelegt, dass dieser Körper für den Blick der Betrachter_innen als ein Ganzes konstruiert wurde:

„Statt die einzelnen Körperregionen aufeinander zu beziehen und sie somit als in sich geschlossene Einheit darzustellen, die vor und unabhängig von einem Angeblickt-Werden zu existieren scheint, betont Courbet gerade ihre Bezüglichkeit zum Blick des Betrachters. Der Akt wird dadurch als Akt des Sehens und des zu Sehen-gebens präsentiert.“²³⁵

Der Körper in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* fällt im deutlichen Gegensatz zu der körperlichen Repräsentation in *L'origine du monde* durch seine glatte, makellose Oberfläche, die sehr straff wirkende körperliche Beschaffenheit, die scharfe Konturierung und die hoch aufgelöste Bildqualität auf. Auch der Stoff des Lakens und der dunkle Hintergrund erscheinen in ihrer Farblichkeit und Struktur sehr homogen, glatt und einheitlich. Meines Erachtens wird hier ebenso, wenn auch auf andere Weise als in Courbets Gemälde, die Konstruiertheit des repräsentierten Körpers offengelegt. Dies geschieht durch seine zu perfekt und ‚künstlich‘ beziehungsweise ‚unnatürlich‘ erscheinende Inszenierung.

Ich möchte die These aufstellen, dass durch den dezidiert künstlichen Charakter des Bildes eine Entnaturalisierung der vergeschlechtlichten und sexualisierten Allegoriebildung Europas/der EU und damit auch der derart bezeichneten Konzepte von Gemeinschaft stattfindet. Die Explizität von Vergeschlechtlichung und Sexualisierung sowie die sehr deutlich gemachte Künstlichkeit erscheinen wie ein ironischer

²³⁵ Ebd. S. 21.

Kommentar auf tradierte Allegoriebildungen, die – wie ich zuvor gezeigt habe – spezifische Vorstellungen von Europa/der EU über hegemoniale Bilder von Körper, Geschlecht und (Hetero-) Sexualität naturalisieren und autorisieren. Dadurch werden potenziell andere Formen von Vergemeinschaftung vorstellbar gemacht, die sich nicht den Anschein von naturgegebener Evidenz (und damit Zwangsläufigkeit) geben, sondern die auf Basis bewusster Entscheidungen gemacht und damit auch potenziell veränderbar sind. Mit Roland Barthes' Ausführungen zum Mythos lässt sich dieser Prozesse der Entnaturalisierung als Politisierung begreifen.²³⁶ Werden Europa/die EU als politische imaginierte Gemeinschaften im profunden Sinn statt als quasi „naturalisierte Entitäten“²³⁷ verstanden, eröffnet dies auch neue Möglichkeiten, über die Zugehörigkeit dazu nachzudenken und woraus sich das Recht darauf ableitet.

Darüber hinaus reflektiert *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* in meiner Lesweise ein spezifisches Selbstverständnis Europas/der EU und daraus resultierende Ängste und möglicherweise auch Begehren. Wie ich im Kapitel zu der Arbeit *WESTERN UNION: Small Boats* ausgeführt habe, wird oft davon ausgegangen, dass Europa eine autonome und klar konturierte Einheit darstelle, die sich aus sich selbst heraus entwickelt habe. Dies erfordert klare Abgrenzungen: In ein Feld komplexer Verflechtungen müssen eindeutige Grenzziehungen zwischen ‚Selbst‘ und ‚Anderen‘, ‚Innen‘ und ‚Außen‘ gezogen werden. Das hegemoniale Selbstverständnis Europas weist starke Parallelen zur kartesischen Vorstellung auf, dass das (implizit als *weiß*, männlich und bürgerlich gedachte) Subjekt klar abgegrenzt, autonom und mit sich selbst identisch ist. In der psychoanalytischen Theorie wird davon ausgegangen, dass diese Form des Subjektseins die Ab- und Ausgrenzung von den ‚Anderen‘ erfordert und sowohl die Angst als auch Sehnsucht danach produziert, dass sie die eigenen Grenzen überschreiten. Im Folgenden möchte ich diesen Ansatz von singulären auf kollektive Subjektivierungsprozesse (die auf ähnliche Weise strukturiert sind) übertragen und aus dieser Perspektive die Arbeit *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* betrachten.

²³⁶ Vgl. Barthes: *Mythen des Alltags*. 1964. S. 110ff.

²³⁷ Adam Jens u. a.: *Europa dezentrieren: Programm und Perspektiven einer Anthropologie reflexiver Europäisierung*. 2019. S. 14.

2.2.2) Das Motiv des ‚Mutterschoßes‘ – Europa/die EU und Ausschlüsse der ‚Anderen‘

Wie ich weiter oben beschrieben habe, ist der weibliche Körper in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* wie in dem Referenzbild von Courbet dadurch gekennzeichnet, sowohl sexualisiert zu sein, als auch Assoziationen an einen Geburtsvorgang hervorzurufen. Letzteres wird durch die Übernahme des Titels *L'origine du monde* untermauert. Beide Konnotationen (die des sexualisierten und die des gebärfähigen weiblichen Körpers) erhalten bei der allegorischen Darstellung in Ostojićs Arbeit eine spezifische Wendung. Im Folgenden möchte ich zunächst auf das Bedeutungspotenzial des ‚Mutterschoßes‘ in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* eingehen. Diese Konnotation der dargestellten weiblichen Allegorie lässt an die ‚Geburt‘ der EU denken.

Die Gründung der EU war einerseits dadurch motiviert, (west-) europäische Länder zu ‚vereinen‘, um insbesondere nach der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges dauerhaften Frieden zwischen ihnen zu schaffen. Der anfängliche Prozess der (west-) europäischen Integration stellte andererseits gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber dem ‚Ostblock‘ (und die ihm angehörenden mittel- und osteuropäischen Länder) dar, zu dem die EU ein Gegengewicht darstellen sollte. Auch in der weiteren Entwicklung der EU als einem relativ jungen, stetig wachsenden und gleichzeitig immer wieder infrage gestellten Zusammenschluss mit diversen Interessenskonflikten, sind Aus- und Einschlüsse, die Frage, wer dazu gehört und wer nicht, präsent. Besonders deutlich wird dies, wenn es um die Aufnahme neuer Mitgliedsstaaten oder deren Austritt geht. Die Annäherung der EU-Mitgliedsstaaten geht zudem mit einer schärferen Abgrenzung gegenüber den Ländern einher, die – außerhalb oder innerhalb Europas – nicht Teil dieses Zusammenschlusses sind. Besonders anschaulich wird dies anhand der Politik der EU in Bezug auf ihre Grenzen: Der Wegfall der Binnengrenzen durch das 1995 in Kraft getretene „Schengenabkommen“ korrespondiert mit einer verstärkten Kontrolle der gemeinsamen Außengrenzen. Schließlich gibt es Machtgefälle zwischen den Mitgliedsstaaten der EU. Die Herausgeber_innen von *Europa dezentrieren* fassen dies

mit dem prägnanten Begriff „einer binneneuropäischen Ungleichheitstopographie“²³⁸. Dabei ist die Europäische Union (deren Gründungs- und nach wie vor stärksten Mitglieder westeuropäische Staaten darstellen) vor allem von einer Differenzierung zwischen West- und Osteuropa geprägt, die historisch weiter zurückreicht. Strath schreibt hierzu: „As Enlightenment philosophers established ‚Western Europe‘ as the seat of civilisation, so too they invented an ‚Eastern Europe‘ as its complementary other half.“²³⁹ Dies führte in seiner Argumentation zu einer Konstruktion von Osteuropa als einem „paradox of simultaneous inclusion and exclusion: Europe, but, at the same time, not Europe“²⁴⁰. Bis heute ist die Wahrnehmung Osteuropas von dem Bild der rückständigen, provinziellen, kriminellen und undurchsichtigen Seite Europas geprägt. Während also im Reden über die EU meist deren vereinender Charakter hervorgehoben wird, sind von Anfang an Ausschlüsse, Abgrenzungen und ungleiche Machtverhältnisse in die Formierung dieser ‚Einheit‘ eingeschrieben.²⁴¹

Wie zu Beginn dieses Kapitels erläutert, signifiziert das weibliche Geschlecht in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* nicht nur die Öffnung des weiblichen Körpers, sondern auch die Grenze der EU. Die symbolischen Begrenzungen des weiblichen Körpers und der Europäischen Union verschwimmen hier bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander. Ich habe argumentiert, dass mit dem Slip, der aufgrund seines Materials an ein Bikiniunterteil erinnert, auf eine spezifische Grenze verwiesen wird: die maritime südeuropäische Außengrenze. Dabei handelt es sich um *den Ort*, der am medial sichtbarsten für die Grenzziehungen Europas/der EU als auch für deren Überschreitungen steht. Gleichzeitig ist diese Grenze mittlerweile noch mehr als zur Entstehungszeit des Bildes mit dem Tod von Flüchtlingen und Migrant_innen auf ihrem Weg nach Europa/in die EU verknüpft. Wenn auch nicht im Bild zu sehen, werden

²³⁸ Ebd. S. 8.

²³⁹ Stråth, Bo: *Multiple Europes: Integration, Identity and Demarcation to the Other*. In: Ders. (Hg.): *Europe and the Other and Europe as the Other*. Brüssel u. a. 2000. S. 385-420. S. 414.

²⁴⁰ Ebd. S. 415.

²⁴¹ Auf die Thematisierung von Ausschlüssen in der ‚Einheit‘ der EU in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* verweist auch Ostojic selbst: Die Möglichkeiten, das Bild zu interpretieren, seien vielfältig, „je nachdem, wer es anschaut: Die Geburt einer Einheit für die einen, die Verhinderung derselben für andere, oder für einige die vermehrten Schwierigkeiten, nicht ebenfalls unter der ‚neuen Decke‘ zu sein“. Vgl. Webseite der Künstlerin: <http://www.van.at/see/tanja/ot/set01/docu12.htm> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

mit diesem topografischen Verweis auf subtile Weise Flüchtlinge und Migrant_innen in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* anwesend gemacht, die über die südeuropäische Meeresgrenze nach Europa/in die EU kommen.

Durch die Konnotation des ‚Mutterschoßes‘ und die gleichzeitige Referenz auf die mediterrane Außengrenze wird in dem Bild thematisiert, dass sich Europa/die EU auch über den Ausschluss von Migrant_innen und Flüchtlingen als „imaginierte Gemeinschaft“ konstituiert oder anders formuliert, dass sich ihre (geografischen und identitären) Grenzen unter anderem über Flucht- und Migrationsbewegungen nach Europa konturieren. In Diskursen über Flüchtlinge und Migrant_innen und den Umgang mit ihnen (von Verteilungsfragen über zunehmende Grenzsicherungen) werden Europa/die EU (trotz und gerade auch über Differenzen hinweg) als „imaginierte Gemeinschaft“ angerufen. Welche Form von Gemeinschaftlichkeit damit gemeint ist, wie sie organisiert ist, ob und wenn ja, wie viele und welche Flüchtlinge und Migrant_innen darin eingeschlossen sind, wem Solidarität gilt und was als das Gemeinsame ausgemacht wird, kann dabei sehr unterschiedlich sein und dementsprechend vom Ruf nach größtmöglicher Abschottung bis zu dem Plädoyer, mehr flüchtende und migrierende Menschen aufzunehmen, verschiedenste Positionen rechtfertigen. In allen Fällen wird jedoch ein Bewusstsein um die europäische Gemeinschaft beziehungsweise die EU-Gemeinschaft über Flüchtlinge und Migrant_innen geschaffen. Besonders auffallend ist in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* die Kontrastierung von der Geburt der EU einerseits und dem – durch den Verweis auf die maritime Außengrenze präsent gemachten – Tod von Flüchtlingen und Migrant_innen andererseits. Dies kann als weiterer Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der Formierung Europas/der EU und der Ausgrenzung derer, die zu ihren ‚Anderen‘ gemacht werden, gelesen werden.

Die allegorische Darstellung der EU in Gestalt eines ‚Mutterschoßes‘ zu präsentieren und diesen im Titel des Bildes zudem als „Ursprung der Welt“ zu bezeichnen, erinnert auch an die eurozentristische Vorstellung, Europa sei der Hauptschauplatz der Geschichte und der Ort, an dem die wichtigsten menschlichen Errungenschaften entwickelt und von dem aus sie in den ‚Rest‘ der Welt exportiert worden seien. Im thematischen Kontext

von Flucht und Migration ist von besonderer Relevanz, dass Europa in dieser Perspektive alleine mit der Hervorbringung und Verbreitung von Aufklärung, Demokratie und Menschenrechten verknüpft wird oder sich in den Worten von El-Tayeb „als Schöpfer und Pförtner des Engagements für universelle Menschenrechte sieht“²⁴². In der postkolonialen Theorie wurde dies nicht nur mittels einer relationalen Perspektivierung infrage gestellt, sondern auch aufgezeigt, dass die in diesem Zusammenhang formulierten Grundsätze, Werte und Rechte, entgegen ihrer Deklaration, als universell, tatsächlich nicht für alle Menschen gleichermaßen galten und gelten.²⁴³ Mehr noch war die ‚westliche‘ Deklaration von Freiheit, Demokratie und Rechten für die eigenen Bürger (und eingeschränkt Bürgerinnen) historisch eng mit Gewalt, Versklavung, Entrechtung, Ausbeutung und Dehumanisierung von Menschen in und aus kolonialisierten Ländern verknüpft:

„The expansion of freedom and democracy was at the forefront of these traditions, but there was another aspect of them, based upon brutality, exploitation and the dehumanisation of others. At the same time as the European nations were setting out their own independence and autonomy according to their vision of the dignity of humanity, they destroyed the independence and autonomy of others in the race for colonies and empire, and excluded those others from the boundaries of humanity itself.“²⁴⁴

Oder wie Nikita Dhawan schreibt: „The ‚Paradox of Modernity‘ is that liberal values were preached to the colonized, but denied in practice.“²⁴⁵ An nach Europa/in die EU kommenden oder hier bereits lebenden Flüchtlingen und Migrant_innen zeigt sich besonders eklatant, dass der Widerspruch zwischen der propagierten Universalität von (Menschen-) Rechten und der tatsächlichen rechtlichen Praxis immer noch aktuell ist. Je nach Staatsangehörigkeit und Aufenthaltstitel werden ihnen grundlegende (Menschen-) Rechte, wie das auf den Schutz ihres Lebens, auf Bewegung, Arbeit, Bildung und Familie, vorenthalten oder nur eingeschränkt zugestanden, auch wenn sie sich bereits *innerhalb* europäischer Rechtssysteme befinden. Phillip Cole beschäftigt sich

²⁴² El-Tayeb: *Anders Europäisch*. 2015. S. 132.

²⁴³ Vgl. zu einer ausführlichen Auseinandersetzung zu dem Thema und der Frage, wie die auf der Aufklärung basierenden Konzepte und Rechte dekolonialisiert werden können: Dhawan, Nikita (Hg.): *Decolonizing Enlightenment. Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*. Berlin, Toronto 2014. Vgl. ferner: El-Tayeb: *Anders Europäisch*. S. 193ff.

²⁴⁴ Cole, Phillip: *Philosophies of Exclusion. Liberal Political Theory and Immigration*. Edinburgh 2000. S. 198.

²⁴⁵ Dhawan, Nikita: *Affirmative Sabotage of the Master's Tools: The Paradox of Postcolonial Enlightenment*. In: Dies. (Hg.): *Decolonizing Enlightenment. Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*. Berlin, Toronto. S. 19-78. S. 40.

damit, wie (,westliche') demokratische Staaten die Ausschlüsse von Migrant_innen und Flüchtlingen aus ihren Grundsätzen rechtfertigen können, obwohl dies einen unauflösbaren Widerspruch zu ihrem Gleichheitspostulat darstellt:

„It could therefore be argued that there is a serious gap between the legal and social practices of immigration and naturalisation in those states that describe themselves as liberal democracies, and the fundamental commitments of a recognisable liberal political theory.“²⁴⁶

Die politische Philosophie, auf der (,westliche') demokratische Staaten basieren, endet laut Cole an deren nationalen Grenzen: „[T]hose within its boundaries are subjected to liberal principles and practices, while those at the border are subjected to illiberal principles and practices.“²⁴⁷ Cole hat die Beobachtung, dass die Rechte, die von Europa oder allgemeiner dem ,Westen' als universell propagiert werden, für Flüchtlinge und Migrant_innen nicht gelten, zum Ausgangspunkt dafür genommen, um über den Charakter dieser Rechte grundlegend nachzudenken und ist zu dem Fazit gekommen, dass Ausschlüsse in sie von Beginn an eingeschrieben sind. Er bezeichnet dies als eine „exklusive Universalität“²⁴⁸. In *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* wird der Mythos, Europa/die EU sei die Hüterin universell geltender Rechte mit der Präsenz der südeuropäischen Außengrenze konterkariert. Letztere zeugt allzu deutlich davon, dass der Geltungsbereich dieser Rechte an den (geografischen und damit korrelierenden juristischen) Grenzziehungen endet, die die europäische/EU-Flucht- und Migrationspolitik schaffen, mehr noch, dass Menschen ihr Leben verlieren, weil ihnen fundamentale Rechte nicht zugestanden werden, sie diese aber für sich beanspruchen.

2.2.3) Grenzüberschreitungen der ,Anderen'

Ich habe zuvor argumentiert, dass in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* die Bedeutung des Ausschlusses der sogenannten ,Anderen' und insbesondere von Flüchtlingen und Migrant_innen für die Konstitution Europas/der EU präsent gemacht wird. Im Folgenden möchte ich darlegen, dass darüber hinaus sowohl die Angst

²⁴⁶ Cole: *Philosophies of Exclusion*. 2000. S. 3.

²⁴⁷ Ebd. S. 202.

²⁴⁸ Ebd. S. 196.

als auch die Sehnsucht danach thematisiert werden, dass die Grenzen erodieren, die das ‚Selbst‘ vom ‚Anderen‘ trennen (sollen). Wie der Rekurs auf Repräsentationen des Verhältnisses zu anderen Kontinenten, Ländern und Flüchtlingen und Migrant_innen gezeigt hat, steht es in einer langen Tradition, die (Fantasie einer) Invasion, Eroberung oder Unterwerfung Europas als sexualisierten (Gewalt-) Akt darzustellen. In *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* erscheint das Bedrohungsszenario einer Überschreitung der Grenzen Europas/der EU mit Rückgriff auf dieses Motiv persifliert. Wie beschrieben, wird auf Flüchtlinge und Migrant_innen durch den subtilen topografischen Verweis auf das Mittelmeer als tödliche EU-Außengrenze verwiesen, sie sind aber nicht im Bild selbst abgebildet. Ihre eigentliche Präsenz ist *außerhalb* des Bildes und zwar im von diesem geschaffenen Blickverhältnis. Die direkte Blicklenkung auf das weibliche Geschlecht, das zugleich die Grenze der EU repräsentiert, inszeniert ihren Blick als den eines männlich gedachten ‚Eindringlings‘ mit. Anders formuliert wird nahegelegt, dass es die maskulinisierte Verkörperung der migrierenden und flüchtenden ‚Anderen‘ ist, die auf sexualisierte Weise auf das Bild blickt. In den Worten von Linda Hentschel wird hier „der sexuelle Akt [...] nicht metaphorisiert, sondern das Sehen selbst sexualisiert.“²⁴⁹ Frantz Fanon hat aufgezeigt, wie im Zusammenhang von Kolonialisierung sexuelle (Gewalt-) Fantasien und das Sehen eine zentrale Rolle einnehmen.²⁵⁰ Durch dieses eigene koloniale Imaginäre, das hier erinnert und zugleich ‚umgekehrt‘ wird, wird in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* die beschriebene Bedeutung unterstrichen.

Die Arbeit *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* wurde jedoch nicht nur als sexualisiert, sondern insbesondere im Kontext der Ausstellung *euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU* als pornografisch wahrgenommen. Dies führte, wie weiter oben beschrieben, innerhalb kürzester Zeit zu einer massiven Skandalisierung in österreichischen Medien und in Folge zu politischem Druck, der die Kurator_innen nach nur zwei Tagen veranlasste, die Arbeit von den Werbetafeln zu entfernen. Es stellt sich die Frage, wieso dieses Bild als pornografisch wahrgenommen wurde, obwohl es gar keine Geschlechtsorgane zeigt (was insbesondere auch im Kontrast zu seinem

²⁴⁹ Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens*. 2001. S. 16.

²⁵⁰ Vgl. Wenk: *Sichtbarkeitsverhältnisse*. 2008. S. 38.

Referenzbild *L'origine du monde* von Courbet auffällt). Die Künstlerin sagte hierzu in einem Interview:

„The Austrian tabloid Die Krone labeled this work pornographic despite the fact that there is no visible sexual organs on the picture nor has it been created to provoke an excitement of such kind, while the same yellow press paper is publishing images of naked women with an explicit erotic intention on a daily base.“²⁵¹

Hentschel hat mit Bezugnahme auf Wenk darauf verwiesen, dass ein Bild nicht nur aufgrund bestimmter visueller Eigenschaften pornografisch ist, sondern dass sich dies vor allem an der Wirkung auf die Betrachter_innen bemisst.²⁵² Davon ausgehend möchte ich im Folgenden zunächst skizzieren, wie die spezifische Verfasstheit eines kartesisch imaginierten Subjekts mit Körperbildern und mit Pornografie und deren Wahrnehmung zusammenhängt. Daran anschließend werde ich diese theoretischen Überlegungen von der Ebene einzelner Subjekte auf die allegorische Darstellung in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* übertragen. Diese Parallelisierung begründe ich damit, dass das hegemoniale Selbstverständnis Europas starke Ähnlichkeiten zum kartesischen Subjektentwurf aufweist und auf einer kollektiven Ebene daher – so meine These – ähnliche Ängste und Begehren hervorbringt. Abschließend lege ich dar, dass die Wahrnehmung des weiblichen Körpers in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* als pornografisch mit dem Evozieren eben dieser emotionalen Reaktionen zu tun haben könnte.

In der feministischen kunstwissenschaftlichen Forschung wurde mit Bezugnahme auf psychoanalytische Ansätze verschiedentlich aufgezeigt, dass die Vorstellung, das (implizit männlich imaginierte) Subjekt sei eine autonome, abgegrenzte, mit sich selbst identische Einheit, stark mit dem Bild ganzer, klar konturierter und geschlossener Körper verknüpft ist. Lynda Nead fasst dies folgendermaßen zusammen:

„What seems to be at stake in all these discourses, and what all these areas have in common, is the production of a rational, coherent subject. In other words, the notion of a unified form is integrally bound up with the perception of self, and the construction of individual identity. Psychoanalysis proposes a number of relations between psychical structures and the perception and representation of the body. Here too, subjectivity is articulated in terms of spaces and boundaries, of a fixing of the limits of corporeality.“²⁵³

²⁵¹ Ostojić, Tanja: Interview mit APA – Austria Presse Agentur. 04.01.2006. <http://www.van.at/see/tanja/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

²⁵² Vgl. Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens*. 2001. S. 53f.

²⁵³ Nead, Lynda: *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London u. a. 1992. S. 7.

Was spezifische Körperbilder, psychische Verfasstheiten und imaginierte Subjektivitäten miteinander verbindet, sind Grenzziehungen: „Again, form and identity, visual representation and psychical structures overlap precisely on the issue of spaces and boundaries.“²⁵⁴

Mit Sigrid Schades Auseinandersetzung zu feministischer Kritik an fragmentierten weiblichen Körpern in der Kunst lässt sich dieser Zusammenhang weitergehend theoretisieren. Schade zeigte auf, dass Körper nicht von sich aus ganz sind, sondern als solche erst zusammengefügt werden.²⁵⁵ Die Konstruktion „ganzer Körper“, die seit der Renaissance zu den dominanten und zugleich als vermeintlich realistisch betrachteten Darstellungen von Körperlichkeit avancierten, setzt Schade in Bezug zu der sich zeitgleich durchsetzenden Vorstellung, dass (implizit als männlich gedachte) Subjekte autonome, klar abgegrenzte, mit sich selbst identische Einheiten seien.²⁵⁶ In Anlehnung an Lacan argumentiert Schade psychoanalytisch, dass bildliche Darstellungen von Körpern auch die körperliche Selbstwahrnehmung prägen. In Lacans Ausführungen zum Spiegelstadium nimmt sich das Kleinkind zunächst fragmentiert und erst in dem Moment als körperliches Ganzes wahr, indem es sich mit seinem Spiegelbild identifiziert und sich damit sowohl *erkennt* als *verkennt*.²⁵⁷ Ein ähnlicher Prozess findet in der Betrachtung von Körpern in bildlichen Darstellungen statt. Wie Schade herausstellt, verweigern oder irritieren Bilder fragmentarischer Körper in Folge das Spiegelverhältnis eines Subjekts, das sich als autonome, klar abgegrenzte, ganze Einheit imaginiert:

„Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder [...] ist, daß sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumindest stören, wenn nicht ignorieren. Denn ein Spiegelbild muss ‚ganz‘ sein, um dem betrachtenden Subjekt seine eigene vermeintliche Intaktheit zu garantieren. Wird vom Bild erwartet, daß es Spiegelbild sein soll, können Fragmentierungen nur als Verletzungen und Destruktionen wahrgenommen werden.“²⁵⁸

²⁵⁴ Ebd. S. 10.

²⁵⁵ Vgl. Schade, Sigrid: *Der Mythos des „Ganzen Körpers“*. *Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte*. In: Barta, Ilsebill (Hg.): *Frauen-Bilder, Männer-Mythen*. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987. S. 239-260. S. 249.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 247.

²⁵⁷ Vgl. Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan*. Schriften I. Weinheim, Berlin 1986. S. 61-70.

²⁵⁸ Schade: *Der Mythos des „Ganzen Körpers“*. 1987. S. 242.

Mit dieser Theoretisierung lässt sich erfassen, dass ganze Körper im Bild nicht nur einen kartesischen Subjektentwurf bildlich ‚verkörpern‘, sondern die Betrachter_innen auch als kartesianische Subjekte adressieren. Oder allgemein formuliert, dass spezifische Körperbilder auch die Betrachter_innen in ihrer subjektiven Verfasstheit unterschiedlich anrufen.

Ebenso wie Schade und Nead betrachtet Hentschel das Bild ganzer, klar geformter und deutlich abgegrenzter Körper im Zusammenhang eines kartesischen Subjektentwurfs:

„Als Ideal galt der Frühen Neuzeit die Identitätskonstruktion eines vollständigen, rationalen und zentrierten Subjekts, welches sich im Bild eines ganzen, abgegrenzten, sauber konturierten und sich frei durch den Raum bewegenden Körpers spiegelt.“²⁵⁹

Im Zentrum von Hentschels Aufmerksamkeit steht in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Körperöffnungen, deren Ausstellung seit der Renaissance sukzessive dem Bereich der Pornografie zugerechnet wurde und die laut ihrer Argumentation in künstlerischen Darstellungen durch die Feminisierung des zentralperspektivischen Bildraumes ersetzt wurden. Hentschel verweist darauf, dass Körperöffnungen für die Verfasstheit eines Subjekts, das sich als abgegrenzte und autonome Einheit imaginiert, heikle Topoi darstellen, da sie klare Grenzziehungen zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, zwischen ‚Selbst‘ und den ‚Anderen‘ irritieren.²⁶⁰ Dieses Charakteristikum potenziell jeder Körperöffnung werde insbesondere dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben.²⁶¹ In dieser Betrachtung von Körperöffnungen bezeichnet Hentschel in Anlehnung an Schade Sex als eine „Zusammenbruchsmodalität“²⁶² einer stabilen Subjektposition.

Während die Irritation von Körpergrenzen und damit einhergehenden Ich-Grenzen oft als verunsichernd oder sogar bedrohlich wahrgenommen wird, kann der Zustand des Getrennt-Seins (vom ‚Außen‘, den ‚Anderen‘) jedoch auch als schmerzlicher Verlust oder Mangel empfunden werden:

²⁵⁹ Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens*. 2001. S. 40.

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 18.

²⁶¹ Vgl. ebd. S. 40.

²⁶² Ebd. S 50.

„Folgt man psychoanalytischen Subjekttheorien, so ist mit der Errichtung von Körperbegrenzungen auch die schmerzliche Erfahrung verbunden, dass das, was als angenehm empfunden wird, nicht immer zur Verfügung steht, da es dem Ich nicht zugehörig ist. [...] Nach diesem Modell wäre es also gerade der Status des Getrenntseins, welcher ein Unbehagen beim Subjekt auslöst.“²⁶³

Auch in diesem Zusammenhang nehmen Körperöffnungen eine exponierte Rolle ein. Sie versprechen den engsten Kontakt zum ‚Außen‘ und daher heftet sich an sie das Begehren, den Zustand der Trennung zu überwinden:

„Wenn das Begehren eine Bewegung bezeichnet, die einen durch Trennungserfahrung entstandenen Riss aufheben möchte, so erscheint es auf der Ebene des Körperbildes plausibel, dass seine Öffnungen privilegierte Orte des Begehrens sind. Sie verkörpern das Bild einer ungetrennteren Existenzweise.“²⁶⁴

Zusammenfassend sind Körperöffnungen Topoi, die von einer unauflösbaren Ambivalenz zeugen, die mit einer kartesischen Imaginiertheit von Subjektivität einhergeht. Einerseits stellen sie auf verunsichernde oder gar bedrohliche Weise die Abgegrenztheit des Subjekts infrage. Andererseits erinnern sie den Prozess der Abgrenzung vom ‚Außen‘, von den ‚Anderen‘ schmerzvoll als Verlusterfahrung und evozieren lustvoll das Begehren, den Zustand des Getrenntseins zu überwinden und das vom ‚Selbst‘ Abgegrenzte wieder zu eigen zu machen. Körperöffnungen stellen daher widersprüchliche Momente dar.

Der kartesianische Subjektentwurf findet in der Vorstellung von Europa/der EU als einer klar abgegrenzten, autonomen Einheit seine Entsprechung auf Ebene einer „imaginierten Gemeinschaft“. Die territorialen Grenzen Europas/der EU sind in dieser psychoanalytisch inspirierten Argumentation, was für ein kartesisch imaginiertes Subjekt Körperöffnungen sind. Dass Grenzüberschreitungen derer, die zu den ‚Anderen‘ Europas/der EU gemacht werden, als bedrohlich wahrgenommen werden, hat aus dieser Perspektive etwas mit einem spezifischen Selbstverständnis zu tun. Hier trifft auch zu, was Hentschel in Bezug auf einzelne Subjekte formuliert hat:

„Die Vorstellung des vom Außen sauber abgetrennten und souveränen Subjekts mit festen und stabilen Körperumrissen produziert seinen Eindringling immer mit. Je weniger Öffnungen und Löcher eine Grenze haben darf, desto häufiger wird sie in ihrer Vorstellung penetriert.“²⁶⁵

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd. S. 51.

²⁶⁵ Ebd. S. 44.

Würde Europa/die EU sich als grundsätzlich offen, durchlässig, uneinheitlich, im Austausch wahrnehmen, würden Grenzen und die Angst vor deren Verletzung an Bedeutung verlieren, denn so formuliert Hentschel mit Bezugnahme auf Mary Douglas: „Verunreinigung droht nur dort als Gefahr oder auch als Bestrafung, wo Grenzlinien eindeutig gezogen sind.“²⁶⁶ Diese Perspektivierung von Angst erscheint insbesondere vor dem Hintergrund relevant, dass diese Emotion eine wichtige Rolle in Abwehrhaltungen gegenüber Flüchtlingen und Migrant_innen einnimmt und dabei suggeriert wird, dass sie in letzteren, und nicht in einer spezifischen Weise das ‘Selbst’ zu imaginieren, begründet wäre.

Wie weiter oben dargelegt, wird in der Fokussierung der weiblichen Körperöffnung (die zugleich die Grenze der EU repräsentiert) aus der Perspektive der ‚Anderen‘ die angstbesetzte Fantasie einer Grenzverletzung in *Untitled / After Courbet (L’origine du monde, 46 x 55 cm)* auf sexualisierte und provozierende Weise persifliert. Die Wahrnehmung des Bildes als pornografisch ist damit aber noch nicht erklärt. Wenn pornografische Darstellungen nicht nur angstvoll daran erinnern, dass die eigenen Grenzziehungen beständig durch die Rückkehr des zuvor Abgegrenzten bedroht sind, sondern sich gerade durch die Ambivalenz auszeichnen, gleichzeitig auch auf schmerzvolle Weise den Verlust in Erinnerung zu rufen, der damit einherging und an das Begehren, diesen zu überwinden, stellt sich die Frage, ob dies – in der Fokussierung des weiblichen Geschlechts, die zugleich die Grenze der EU symbolisch darstellt – auch in *Untitled / After Courbet (L’origine du monde, 45 x 55 cm)* thematisiert wird. Meines Erachtens wird diese mögliche Lesweise gerade durch die sehr makellose, glatte und ungebrochene Körperinszenierung bestärkt, die etwas ‚leiblos‘ wirkt. Dieser schwer fassbare Eindruck lässt sich meines Erachtens mit den Worten von Mary Douglas zu dem Zustand von Reinheit, von absoluter Abgegrenztheit vom ‚Außen‘, von den ‚Anderen‘ beschreiben:

„The quest for purity is pursued by rejection. It follows that when purity is not a symbol but something lived, it must be poor and barren. It is part of our condition that the purity for which we strive and sacrifice so much turns out to be hard and dead as a stone when we get it.“²⁶⁷

²⁶⁶ Ebd. S. 43.

²⁶⁷ Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London, New York. 1966. S. 199.

Möglicherweise erscheint hier die Verunklarung von Grenzziehungen als nicht nur bedrohliche, sondern auch (unbewusst) ersehnte „Zusammenbruchsmodalität“. Die Gefahr hierbei besteht darin, andere Personen als Personifizierungen der vom ‚Selbst‘ abgespaltenen Anteile zu verkennen. Dies führt zu deren Exotisierung, die kritisch und dahin gehend zu betrachten ist, dass sie durch dieselben Prozesse hervorgebracht wird wie die Angst vor dem ‚Anderen‘.

2.3) Die Gegenüberstellung Europas/der EU und des Islams

Die Werbeanzeigetafeln, die im Rahmen der Ausstellung *euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU* zur Präsentation der künstlerischen Positionen genutzt wurden, bestanden aus jeweils drei rotierenden Bildflächen. Neben *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* bespielte Ostojić diese Flächen mit zwei Fotografien, die keine eigenständigen künstlerischen Arbeiten darstellen, sondern der Dokumentation einer ihrer Performances entstammen. Dabei handelt es sich um die Performance *Integration Impossible*, die Ostojić 2005 bei der Ausstellung *Prologue: New Feminism, New Europe* im Cornerhouse in Manchester präsentierte.²⁶⁸ Auf eine der beiden Fotografien möchte ich näher eingehen, da sie die Auseinandersetzung mit *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* um einige Aspekte vertieft.

Diese Fotografie zeigt Ostojić auf ihrem Weg zum Cornerhouse in Manchester (Abb. 44). Sie ist darauf jedoch nicht zu erkennen, da sie eine komplette Verhüllung ihres Körpers trägt, die stark einer Burka ähnelt und deren Stoff in einem beim Militär gebräuchlichen Camouflage-Muster in beigen, braunen und grünen Farbtönen gehalten ist. Selbst die Tasche, die sie in der Hand trägt, ist in diesem Tarnkleidungsstil. In der Hälfte des Gesichtsfeldes befindet sich eine Öffnung, die mit grobmaschigem Gitterstoff bespannt ist. Das zusätzlich mit einer rotfarbenen Maske bedeckte Gesicht ist bis auf die Augen nicht zu sehen. Ohne zu wissen, wer sich unter der Camouflage-Verhüllung befindet, wird aufgrund der starken Ähnlichkeit zu einer Burka die Assoziation nahegelegt, dass es sich um eine Frau handelt (als solche ich die Person im Folgenden auch bezeichnen

²⁶⁸ Vgl. Gržinić, Ostojić: *Integration Impossible?* 2009. S. 106.

werde). Sie geht auf einem breiten Gehweg entlang und im Hintergrund sind eine Straßenkreuzung und Häuserfassaden zu sehen. Die komplett verhüllte Person befindet sich im Zentrum des Bildes und bewegt sich direkt auf die Betrachter_innen zu.

Ihr Erscheinungsbild stellt eine unmissverständliche Referenz auf das Bild verschleierter (und Kopftuch tragender) muslimischer Frauen dar. Letzteres wurde insbesondere seit den Anschlägen auf das World Trade Center in New York und dem darauf einsetzenden sogenannten „War on terror“ zu einem omnipräsenten Zeichen des Islams. Mit Rückgriff auf Barthes' Ausführungen zum Mythos lässt sich dieser Prozess semantisch gut erfassen. In seinen Termini wurde das Motiv muslimischer Frauen, die eine Bedeckung tragen, als ein bereits vollständiges Zeichen zum Ausgangspunkt eines zweiten semiologischen Systems, zum Signifikant eines neuen Signifikaten: des Islams als einem Wertesystem, das vermeintlich genuin ‚westlichen‘ Werten wie Aufklärung, Demokratie und Freiheit diametral entgegensteht. Der besondere Charakter des Bedeutenden in der mythischen Aussage besteht laut Barthes darin, zwei Seiten zu haben: „eine erfüllte, die der Sinn ist [...], und eine leere Seite, die die Form ist [...]“. ²⁶⁹ Von zentraler Bedeutung für den Mythos ist die spezifische Beziehung zwischen Sinn und Form und dass der Sinn zwar zur Seite geschoben wird, um ein neues Bedeutetes aufzunehmen, aber nicht vollkommen vernichtet wird. ²⁷⁰ In Bezug auf das Zeichen verschleierter (und Kopftuch tragender) Frauen bedeutet dies, dass es deshalb zu einem Signifikanten des Islams als einem Wertesystem werden konnte, das dem ‚westlichen‘ vermeintlich diametral entgegensteht, weil es bereits als visueller Marker der Unterdrückung von Musliminnen etabliert war. Und dieser bereits existierende Sinn bleibt präsent, muss präsent bleiben, wenn sie den Islam auf eine spezifische Weise repräsentieren sollen. Denn als Opfer ihrer Religion charakterisiert, signifizieren sie exemplarisch die Prinzipien, die häufig im Islam ausgemacht werden und die sich in dessen vermeintlich per se repressivem, gewaltvollem und irrationalen Charakter zusammenfassen lassen. Hier wird deutlich, dass die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat in der Metasprache nicht (wie in der „einfachen“ Sprache) willkürlich, sondern motiviert ist. Der Mythos ist bei Barthes schließlich darüber definiert, dass dies nicht erkannt wird, sondern es so erscheint, als

²⁶⁹ Barthes: *Mythen des Alltags*. 1964. S. 103.

²⁷⁰ Vgl. ebd. S. 97.

würden Signifikant und Signifikat in einer „Naturbeziehung“ stehen.²⁷¹ Durch den inflationären Gebrauch des Bildes verschleierter (und Kopftuch tragender) Frauen zur Bezeichnung des Islams hat sich deren automatisierte Verknüpfung und gegenseitige Signifikation zunehmend verfestigt. Muslimische Frauen wurden zu Allegorien der Werte, die dem Islam zugeschrieben werden und die im fundamentalen Widerspruch zu einem ‚westlichen‘ Wertekanon imaginiert werden. Die Definition des ‚Eigenen‘ erfolgt hier nicht in einer positiven Figur, sondern durch eine Allegorie, die als Negativfolie funktioniert. Was ‚westliche‘ Gemeinschaften „imaginär verbindet, beziehungsweise verbinden und vereinen soll“²⁷², ist der Bezug auf eine Identität, die sich in Abgrenzung zum Islam konstituiert, dessen Allegorie muslimische Frauen sind. El-Tayeb verweist darauf, dass dies auch für die Konstitution eines aktuellen europäischen Selbstverständnisses der Fall ist:

„Das heißt, die Behauptung der ‚Inkompatibilität‘ von Islam und Europa wird nicht als Konflikt einer christlichen Mehrheit und einer muslimischen Minderheit formuliert, die beide europäisch sind. Sondern zwischen europäischem Humanismus, der sich dem Schutz von Rechten verschrieben hat, besonders jenen der Geschlechtergleichheit und sexuellen Freiheit, und einer feindseligen, intoleranten, fremden Kultur.“²⁷³

Auch sie betont, dass es (neben der Figur des gewalttätigen muslimischen Mannes) das der „junge[n] verschleierte[n] Frau“²⁷⁴ ist, die zu den „zentralen Anderen des sich vereinigenden Europas geworden sind. Sie stehen beispielhaft für alles, das Europa nicht ist und nicht sein kann und darf [...]“²⁷⁵. In Ostojićs Bild der Frau in Camouflage-Verhüllung wird dieses Motiv auf stilisierte Weise aufgegriffen. Durch die äußerliche ‚Überinszenierung‘ wird deutlich, dass es ein *Zeichen* ist, auf das hier referiert wird und nicht auf reale Frauen.

Das aus dem Militär stammende Camouflage-Muster kann als Referenz auf die dem Islam zugeschriebene Gewalttätigkeit interpretiert werden. Auch im Umgang mit Flüchtlingen und Migrant_innen wird oft eine vom Islam ausgehende Bedrohung angeführt. Nicht selten leistet dies einer Argumentation Vorschub, den Zuzug von

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 115.

²⁷² Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit*. 1996. S. 102.

²⁷³ El-Tayeb: *Anders Europäisch*. 2015. S. 186f.

²⁷⁴ Ebd. S. 188.

²⁷⁵ Ebd.

flüchtenden und migrierenden Personen zu begrenzen und deren Integration (im Sinne einer Anpassungsleistung an eine konstruierte gemeinsame Kultur) zu forcieren und notfalls auch zu sanktionieren. Auf der anderen Seite wird die strukturelle und teilweise auch direkt ausgeübte Gewalt Europas/der EU gegenüber Flüchtlingen und Migrant_innen selten als solche benannt. Was als Gewalt wahrgenommen wird, hängt davon ab, wer sie ausübt, welche Form sie annimmt und wie sie legitimiert wird – was sich auch in den gegenwärtigen Diskursen über Flucht und Migration zeigt: So wird die Gewalt in den Herkunftsländern von Flüchtlingen und Migrant_innen (auch abhängig davon, welche Akteur_innen sie ausüben) auf sehr unterschiedliche Weise thematisiert und bewertet. Der Einsatz direkter Gewalt gegen flüchtende und migrierende Personen zum Beispiel mit Schusswaffen, Wasserwerfern und Tränengas oder in Form von „Push-Backs“ an den Außengrenzen Europas und der EU werden größtenteils zumindest ‚hingenommen‘. Und die strukturelle Gewalt, beispielsweise Menschen legale Flucht- und Migrationswege zu versperren und sie damit auf das Meer zu zwingen und ihrem möglichen Tod auszusetzen oder sie in Camps unterzubringen, in denen ihre körperliche, mentale und emotionale Gesundheit bedroht ist, wird gar nicht als solche benannt. In dem Bild skrupelloser und rein Profit orientierter „Schlepper“ hingegen wird Gewalt simplifiziert, personifiziert und nach außen projiziert.

Wie ich weiter oben ausgeführt habe, wird in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* mit dem Verweis auf die oft tödlichen maritimen Außengrenzen Europas/der EU deren Gewaltförmigkeit thematisiert. Dies wird dem gewaltvollen Charakter, der dem Islam zugeschrieben wird, in Ostojićs Zusammenstellung der Bilder für die Ausstellung *euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU* gegenübergestellt. Dabei können die sehr subtile Präsenz des Todes an den Außengrenzen Europas/der EU in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* und die sofort ins Auge springende und martialisch wirkende ‚Camouflage-Burka‘ als Reflexion der unterschiedlichen Wahrnehmung von Gewalt betrachtet werden.

Die Frau in der ‚Camouflage-Burka‘ erscheint zum einen als eine Person, von der Gewalt ausgehen kann und zum anderen als selbst unterdrückt und unfrei. Das stoffliche Material der ‚Burka‘ wirkt dick, wirft große Falten und in ihrer Form ist sie der eines

Zeltes ähnlich. Insgesamt sieht sie mehr wie ein mobiles Gehäuse denn ein Kleidungsstück aus. Das Sichtfeld der ‚Burka‘ ist mit einem grobmaschigen Netz bespannt, so dass es so aussieht, als blicke die Frau durch ein Gitter auf die Welt. Sie wird damit als Gefangene eines islamischen und repressiv dargestellten Lebensumfeldes inszeniert. Ähnlich wie mit der ‚Camouflage-Burka‘ wird in dem an ein Gefängnisgitter erinnernden Netz über den Augen ein existierendes (Vorstellungs-) Bild aufgerufen, aber durch seine Überzeichnung zugleich eine ironische Distanz geschaffen.

Durch die Kontrastierung mit dem Bild einer komplett verhüllten muslimischen Frau erhält der ‚europäisch‘ markierte, freizügig bekleidete, sexualisierte weibliche Körper in *Untitled / After Courbet (Untitled, 46 x 55 cm)* eine weitere Bedeutungsebene. Er konnotiert in Abgrenzung zum Islam, der als gewaltvoll und zudem als Frauen unterdrückend repräsentiert wird, die Gleichsetzung Europas/der EU mit Aufklärung, Liberalität und ‚Emanzipation‘. Dies steht in der Tradition, vermeintlich genuin ‚westliche‘ Werte durch entkleidete Allegorien zu repräsentieren.²⁷⁶ Wenk verweist auf die Verknüpfung des nackten weiblichen Körpers und der Freiheit in der ‚westlichen‘ visuellen Kultur und führt als deutlichstes Beispiel hierfür das Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* (1830/31) von Eugène Delacroix an.²⁷⁷ Weiter schreibt sie: „Ohne die Tradition dieses und weiterer Bilder hätten die orientalistischen Gegenbilder keinerlei ‚Evidenz‘.“²⁷⁸ Ostojčić greift die Gegenüberstellung eines ‚westlich‘ markierten nackten Frauenkörpers und eines muslimisch lesbaren verhüllten weiblichen Körpers und das, was sie jeweils an Werten (Freiheit versus Unterdrückung, Liberalität versus Konservatismus, Fortschritt versus Rückwärtsgewandtheit) bezeichnen, auf ironische Weise auf.

²⁷⁶ Vgl. Wenk, Silke: *Verschleiern und Entschleiern. Ordnungen der (Un-)Sichtbarkeit zwischen Kunst und Politik*. In: Dennerlein, Bettina; Frietsch, Elke; Steffen, Therese (Hg.): *Verschleierter Orient – Entschleierter Okzident? (Un-)Sichtbarkeit in Politik, Recht, Kunst und Kultur seit dem 19. Jahrhundert*. München 2012. S. 47-67. S. 52ff.

²⁷⁷ Vgl. ebd. S. 60.

²⁷⁸ Ebd.

Wie neben Wenk (vgl. ebd. S. 57f.) unter anderem Christina von Braun und Bettina Mathes herausgestellt haben, kann die (vor allem an Frauen gerichtete) Aufforderung, sich zu entkleiden ebenso mit verschiedenen (wenn auch mittelbareren und weniger sichtbaren) Formen von Gewalt und Kontrolle verbunden sein, wie es das Verschleiern nicht zwangsläufig sein muss. Braun, Christina von; Mathes, Bettina: *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen*. Berlin. 2007. S. 154, S. 346.

Eine Visualisierung der nackten Allegorie Europas in Gegenüberstellung einer komplett verhüllten Frau, die den Islam repräsentiert, findet sich auf dem Titelbild der Zeitschrift *Cicero* aus dem Jahr 2015 (Abb. 45). Zu sehen ist hier ein abgewandelter Ausschnitt des Gemäldes *Die Geburt der Venus* (um 1484) von Sandro Botticelli. Links im Bild befindet sich die nackte und auf einer Muschel stehende Göttin Venus, so gezeichnet wie in dem Referenzbild. Die Hora (eine Göttin der Jahreszeiten), die in Botticellis Gemälde rechts von Venus steht und ihr einen Mantel reicht, ist in dem Titelbild des *Cicero* durch eine muslimisch markierte Frau in einer schwarzen Burka ersetzt. Das Bild trägt den Titel *Kampf der Kulturen. Huntingtons Prophezeiung und der Dschihad in Europa*. Durch den Text wird die Göttin Venus hier zu einer Allegorie Europas. Dass es sich dabei um die Göttin der Liebe handelt und Botticellis Gemälde eine bekannte erotische Darstellung in der ‚westlichen‘ Kunstgeschichte darstellt, erhält in der Gegenüberstellung zu der Frau in der Burka eine spezifische Bedeutung. Die zur Allegorie des europäischen Kontinents gewordene Venus steht für eine körperliche und sexuelle Freizügigkeit Europas, die wiederum dessen generelle Liberalität, Offenheit und Fortschrittlichkeit anzeigen sollen. Diese Werte werden konterkariert in Gestalt der muslimisch markierten Frau. Den Mantel, den sie (ebenso wie in Botticellis Gemälde die Hora) der Venus reicht, wird zu einer (verschleiernenden) Geste, die das vermeintliche europäische Wertesystem und damit Europa selbst infrage stellt beziehungsweise bedroht. Auch an diesem Bildbeispiel zeigt sich, wie aktuell nach wie vor die an weiblichen Körpern verhandelten Themen für die Selbstdefinition Europas sind.

In dem Bild der Frau in ‚Camouflage-Burka‘ wird zudem die Vorstellung einer klaren Abgrenzbarkeit zwischen europäischen Gesellschaften und dem Islam aufgegriffen. Die Verortung von Muslim_innen in sogenannten ‚Parallelwelten‘ nimmt hierfür eine wichtige Rolle ein, weil die dichotome Gegenüberstellung Europas (als Teil einer ‚westlichen‘ Wertegemeinschaft) und des Islams auf diese Weise eine Entsprechung in klar voneinander abgegrenzten Sphären findet und ein ‚Außen‘ im ‚Innen‘ konstruiert wird. Gabriele Dietze fasst dies in die Worte: „Der Vorwurf nach Abkapselung muslimischer Bevölkerungen in Parallelgesellschaften spiegelt den Wunsch nach

Einkapselung des Fremden.“²⁷⁹ Die Repräsentation muslimischer Frauen, die in ihrem Lebensumfeld unterdrückt und ‚gefangen‘ sind, trägt nicht nur zur Konstruktion des Islams als dem Gegenbild des ‚Westens‘ bei, sondern auch zu dessen Verortung in eigenen ‚Parallelwelten‘. Die tatsächliche oder vermeintliche Unterdrückung muslimischer Frauen, kann derart auch dann in einem imaginären ‚Außen‘ verortet werden, wenn sie tatsächlich Teil der ‚eigenen‘ Gesellschaft ist. In der Charakterisierung des Islams als fundamental ‚Anderes‘ ist das Negieren von Austauschbeziehungen (was sich in der Vorstellung einer räumlichen Abgegrenztheit widerspiegelt) von zentraler Bedeutung.²⁸⁰ In dem Bild einer muslimisch markierten Frau, die sich in einer ‚Burka‘ durch den öffentlichen Raum bewegt, die an eine mobile Zelle erinnert, wird die Grenzziehung zwischen Islam und Europa (anhand des weiblichen Körpers) persifliert. In meiner Lesweise von *WESTERN UNION: Small Boats* wird Europa einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ gegenübergestellt und deren Austauschbeziehungen werden aufgezeigt. Im Vergleich dazu tritt Ostojićs Strategie in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* deutlich hervor, keine alternativen Weisen vorzuschlagen, Europa/die EU und ihre vermeintlichen ‚Anderen‘ in Relation zueinander zu setzen, sondern über Grenzziehungen zu reflektieren und die Vorstellung der Abgrenzbarkeit zu ironisieren.

Ein weiterer Aspekt, unter dem ich das Bild der Frau in ‚Camouflage-Burka‘ betrachten möchte, sind die Blickverhältnisse. Hinter der verhüllten Frau sind leicht verschwommen ein Mann und zwei Frauen (die als ‚westlich‘ markiert sind) zu sehen, deren Blick auf sie gerichtet ist und von vorne sind es die Betrachter_innen, die direkt auf sie blicken. Sie ist damit in beide Richtungen von den Blicken Anderer ‚erfasst‘ und gleichzeitig entzieht sie sich diesen. Auch dahin gehend kann die ‚Camouflage-Burka‘ als ‚überdeutlicher‘ Verweis gelesen werden. Sie zieht Aufmerksamkeit auf sich und zeigt zugleich nichts,

²⁷⁹ Dietze, Gabriele: *Critical Whiteness Theory und Kritischer Okzidentalismus. Zwei Figuren hegemonialer Selbstreflexion*. In: Tißberger, Martina u. a. (Hg.): *Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus. Critical Studies on Gender and Racism*. Frankfurt/Main 2006. S. 219-247. S. 235.

²⁸⁰ Vgl. hierzu auch Fernando Coronils Definition des Okzidentalismus als Praktiken, welche unter anderem „(1) die Komponenten der Welt in abgegrenzte Einheiten unterteilen; (2) ihre relationalen Geschichten voneinander trennen [...]“ Coronil, Fernando: *Jenseits des Okzidentalismus. Unterwegs zu nichtimperialen geohistorischen Kategorien*. In: Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main, New York 2002. S. 177-218. S. 186.

was durch das Tarnmuster, das eigentlich dazu dient, etwas unsichtbar zu machen, unterstrichen wird. In der Position des Blickens zu sein, ist gegenüber denjenigen, die erblickt werden, eine machtvollere, die die blickende Person zum Subjekt macht und die erblickte zum Objekt. Darüber hinaus spielen in der Konstitution des rassifizierten, vergeschlechtlichten, sexualisierten, kriminalisierten und pathologisierten ‚Anderen‘ Blicke eine elementare Rolle. Während diejenigen, die die vermeintliche Norm verkörpern, ungesehen sind, wurden und teilweise werden als ‚anders‘ bezeichnete Personen beispielsweise in Ausstellungen, Völkerschauen, Vergnügungsparks, Büchern, Filmen und Fotografien zur Schau gestellt, als visuelles Spektakel exponiert. Und speziell die Entschleierung muslimischer Frauen stellt bereits in der Kolonialgeschichte einen Gestus der Eroberung, Macht und Kontrolle dar, worauf auch Wenk mit Bezugnahme auf Fanon verweist.²⁸¹ Die Provokation der Inszenierung eines sexualisierten Blicks auf die Allegorie der EU in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* wird potenziert durch die Gegenüberstellung einer verschleierte, muslimisch markierten Frau im Stadtraum, die sich den Blicken (eines europäisch vorgestellten Publikums) entzieht. Damit korrespondiert die Angst, dass die ‚Anderen‘ die ‚eigenen‘ Grenzen überschreiten, während der Islam – symbolisiert in der körperlichen Geschlossenheit einer komplett verhüllten Frau – undurchdringlich bleibt. In Repräsentationen des weiblichen Körpers wird hier übersetzt, was Christina von Braun und Bettina Mathes in Bezug auf die Gegenüberstellung von ‚Okzident‘ und (des mit dem Islam identifizierten) ‚Orient‘ folgendermaßen beschreiben:

„Die westliche Angst vor dem Orient suggeriert, dem verschleierten Orient stehe ein offen zugänglicher Okzident gegenüber, der den undurchsichtigen Machenschaften der islamischen Welt schutzlos ausgeliefert ist.“²⁸²

Die Präsenz der Blicke auf den weiblichen Körper in der Fotografie der ‚Camouflage-Burka‘ tragenden Frau und in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* kann auch unter einer anderen Perspektive betrachtet werden. Während sich die Frau in der ‚Camouflage-Burka‘ auf einer den Bild- und Betrachter_innenraum durchlaufenden Achse befindet, auf der sie von beiden Seiten angeschaut wird, wird der Blick der Betrachter_innen in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* direkt auf das weibliche Geschlecht gelenkt. Dies lässt sich als einen Verweis darauf

²⁸¹ Vgl. Wenk: *Sichtbarkeitsverhältnisse*. 2008. S. 42.

²⁸² Braun; Mathes: *Verschleierte Wirklichkeit*. Berlin 2007. S. 23.

betrachten, dass für die Differenzkonstruktion zwischen Europa/der EU (und weitergehend des ‚Westens‘) einerseits und des Islams andererseits die Sichtbarmachung beziehungsweise das ‚Zu-sehen-Geben‘ des weiblichen Körpers sowie eine damit assoziierte Praxis des Blickens eine zentrale Rolle spielen. Dies prägt auch die Debatten um die ‚Integration‘ insbesondere muslimischer Flüchtlinge und Migrant_innen in europäischen Gesellschaften. Ein Beispiel, an dem dies deutlich wird, ist das von Wenk angeführte Video, das in den Niederlanden zu einem Integrationstest gehört und das unter anderem eine Frau mit nacktem Oberkörper zeigt.²⁸³ Um sich erfolgreich in europäische Gesellschaften zu ‚integrieren‘, wird also nicht nur die Bereitschaft gefordert, sich selbst unbedeckt zu zeigen, sondern auch auf das Unbedeckte zu blicken, wobei beides bevorzugt am weiblichen Körper behandelt wird.

In dem Bild befinden sich zwei weibliche Figuren, die eine Rahmung der Frau in der ‚Camouflage-Burka‘ darstellen. Dies ist zum einen eine Kopftuch tragende Frau am linken Bildrand. Im Kontrast zu ihr als realer Person tritt die Inszenierung der komplett verhüllten Person als stilisiertes Zeichen (beziehungsweise als ironisierter Kommentar auf dieses Zeichen) umso deutlicher hervor. Die Kopftuch tragende Frau am linken Bildrand blickt (im Gegensatz zu den anderen Personen im Bild und den Betrachter_innen) nicht auf die Frau in ‚Camouflage-Burka‘, sondern ist von ihr abgewandt und schaut aus dem Bild. Dies lässt sich als Statement dazu lesen, wie viel oder viel mehr wie wenig die mit verschleierte(n) und Kopftuch tragenden Frauen verknüpften Assoziationen tatsächlich mit deren unterschiedlichen Lebensrealitäten zu tun haben. Es wird subtil darauf verwiesen, dass sie vor allem als Vorstellungsbilder eines ‚westlichen‘ Publikums und nur gemeinsam mit ihren Blicken existieren. Die Gefahr der ausschließlichen Beschäftigung mit dem Tragen eines Schleiers in Bezug auf eine ‚westliche‘ Perspektive besteht meines Erachtens darin, dass diese damit letztlich re-zentriert wird und Muslim_innen dabei als bloße Objekte der ‚eigenen‘ (Selbst-) Reflexion auftreten. Barthes schreibt in Bezug auf den Mythos: „Die Welt tritt in die Sprache als eine dialektische Beziehung von Tätigkeiten, von menschlichen Akten ein,

²⁸³ Vgl. Wenk: *Verschleiern und Entschleiern. Ordnungen der (Un-)Sichtbarkeit zwischen Kunst und Politik*. 2012. S. 47.

sie tritt aus dem Mythos als ein harmonisches Bild von Essenzen.“²⁸⁴ Ähnlich kann in Bezug auf die heterogenen Lebenswelten muslimischer Frauen gesagt werden, dass sie aus dem Mythos als essentialisierte (Vorstellungs-) Bilder hervortreten. Dabei bleibt selbst oft die Kritik innerhalb des (Bedeutungs-) Rahmens, den das mythische Zeichen setzt. Die Subjekte, um die es eigentlich geht und deren Lebensrealitäten, tauchen auch in diesen Diskursen meist nicht auf.

Die Frau, die sich auf der rechten Seite der komplett verhüllten Person befindet, trägt einen schwarzen Sakko mit breitem Kragen und geschlossenen Zweireihenknöpfen. Ihre Hosen und robusten Schuhe sind ebenso schwarz. Sie trägt keine weiteren Accessoires, ist ungeschminkt und die blonden Haare sind zusammengebunden. Ihre Arme liegen eng an ihrem Körper und sie blickt sehr ernst und mit unbewegtem Gesichtsausdruck geradeaus. Gemeinsam mit der Kopftuch tragenden Frau in der linken Bildhälfte ‚rahmt‘ sie die Frau in ‚Camouflage-Burka‘ im Zentrum des Bildes. Mit dem formellen und ‚unfemininen‘ Stil ihres Erscheinungsbildes ist eine stereotype Vorstellung beruflich erfolgreicher, ‚emanzipierter‘ und nach Gleichstellung strebender Frauen verknüpft. Insgesamt kontrastiert sie die Frau in ‚Camouflage-Burka‘ im Bildzentrum mit einem differenten ‚westlich‘ konnotierten Weiblichkeitsbild. Gemeinsam mit dem wenig bekleideten weiblichen Körper in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* stellt sie somit eine weitere Figur dar, in Differenz zu der die muslimisch markierte Frau charakterisiert wird.²⁸⁵

2.4) Zusammenfassung

Durch die deutliche Überlagerung von Körper- und Raumgrenzen wird in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* der Prozess expliziert, innerhalb dessen der repräsentierte weibliche Körper zu etwas wird, was über ihn selbst hinausgeht. In der direkten Lenkung des Blicks der Betrachter_innen auf das zentral platzierte weibliche

²⁸⁴ Barthes: *Mythen des Alltags*. 1964. S. 130.

²⁸⁵ Vgl. zum Gegenbild der ‚westlichen‘ Frau und deren Kleidung auch: *Sichtbarkeitsverhältnisse*. 2008. S. 40.

Geschlecht wird zudem der vergeschlechtlichte und sexualisierte Charakter dieser allegorischen Darstellung – und damit implizit auch der von ‚Vor-Bildern‘ weiblicher Personifikationen Europas/der EU – hervorgekehrt. Darüber hinaus wird durch die dezidierte Künstlichkeit des Bildes seine Gemachtheit ausgestellt und dadurch auch das entnaturalisiert, was der weibliche Körper hier allegorisiert: die EU (und ich würde hinzufügen: von Europa). Es werden somit potenziell andere Formen von Vergemeinschaftung imaginierbar gemacht und auf die politische Gestaltbarkeit „imaginierten Gemeinschaften“ und ihrer Grenzen hingewiesen. Das Spezifische hieran wird im Vergleich zu der Arbeit *WESTERN UNION: Small Boats* deutlich, wo das Europa gegenübergestellte Konzept einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ über die vermeintliche Natürlichkeit der sie repräsentierenden weiblichen Allegorie ebenso naturalisiert und dadurch autorisiert wird. Während hier die gleiche Form (eine naturalisierte und naturalisierende weibliche Allegorie) mit einem anderen Inhalt verknüpft wird, finden in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* eine Infragestellung der Form selbst und Interventionen in das Verfahren der Allegorisierung statt.

Darüber hinaus reflektiert Ostojićs Arbeit, dass sich Europa/die EU auch über den Ausschluss (und partiellen Einschluss) von Flüchtlingen und Migrant_innen definiert und konstituiert und dass für letztere (Menschen-) Rechte nicht oder nur eingeschränkt gelten, über die sich Europa/die EU definieren.

Schließlich lässt sich die Arbeit *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* dahin gehend betrachten, dass sie ein spezifisches europäisches Selbstverständnis reflektiert, das auch das der EU prägt: eine autonome und klar abgegrenzte Einheit darzustellen, die das Resultat einer intrinsischen Entwicklungsgeschichte sei. Diese Weise, Europa/die EU zu imaginieren, ähnelt stark der kartesischen Vorstellung eines autonomen und klar abgegrenzten Subjekts. Basierend auf Ansätzen der psychoanalytischen Forschung wurde in der feministisch geprägten Kunstwissenschaft verschiedentlich herausgearbeitet, dass dieser Subjektentwurf mit spezifischen Darstellungsweisen von Körpern korrespondiert. Ein Subjekt, das sich auf eine kartesianische Weise imaginiert und für das die scharfe Abgrenzung gegenüber den

‚Anderen‘ daher ein konstitutives Moment darstellt, fürchtet zum einen, dass durch diese die Grenzen des Ichs wieder überschritten werden und zum anderen erlebt es seinen Zustand des Getrenntseins gleichzeitig als Verlusterfahrung. An Körperöffnungen, die klare Grenzziehungen unterbrechen und gleichzeitig den engsten Kontakt zum ‚Außen‘ versprechen, haftet sich diese Ambivalenz. Was pornografische Darstellungen in ihrer Fokussierung auf Körperöffnungen auszeichnet, ist demnach die Erinnerung sowohl an die Angst vor als auch die Sehnsucht nach der Überschreitung der eigenen Grenzen durch die ‚Anderen‘ und damit den ‚Zusammenbruch‘ eines ‚Selbst‘, das sich als klar abgegrenzt wahrnimmt. Verschiedene Formen der Grenzüberschreitung Europas (in Gestalt einer Invasion, Infiltrierung, Eroberung etc.) als einen sexualisierten (Gewalt-) Akt darzustellen, steht, wie ich anhand einiger Bildbeispiele gezeigt habe, in einer langen Tradition. Der Diskurs über eine Bedrohung Europas/der EU durch Flüchtlinge und Migrant_innen, die deren Grenzen überschreiten, wird in *Untitled / After Courbet (Untitled, 46 x 55 cm)* mit Rückgriff auf dieses Motiv persifliert. Die pornografische Wahrnehmung des Bildes lässt jedoch vermuten, dass hier noch etwas anderes passiert. Meine These ist, dass die Fokussierung auf das weibliche Geschlecht, das in dieser allegorischen Darstellung besonders explizit auch die symbolische Öffnung der EU darstellt, auf der Ebene einer kollektiven Subjektivität das exotisierte Begehren nach den ‚Anderen‘ und den Zusammenbruch der eigenen abgegrenzten Verfasstheit behauptet, erinnert, adressiert oder evoziert.

In Ostojićs Beitrag zur Ausstellung *euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU* wird thematisiert, dass der Islam in der jüngeren Vergangenheit eine zentrale Größe in der Konstruktion der ‚Anderen‘ spielt, in Abgrenzung zu denen sich Europa/die EU definiert (was sich auch in Diskursen um Flucht und Migration widerspiegelt). Die allegorische Darstellung der EU in *Untitled / After Courbet (Untitled, 46 x 55 cm)* wird einer weiblichen Allegorisierung des Islams (beziehungsweise spezifischer Vorstellungen über ihn) in Gestalt einer Frau in ‚Camouflage-Burka‘ gegenübergestellt. Das Motiv verschleierter (und Kopftuch tragender) Frauen als fest etabliertes Zeichen des Islams wird dabei auf überzeichnete und ironische Weise zitiert. Während in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* eine Entnaturalisierung über die deutlich sichtbare Gemachtheit des Bildes stattfindet, lässt sich hier davon sprechen, dass über

die ironische Überzeichnung des genannten Motivs die Entmystifizierung eines Mythos stattfindet, indem es in Barthes' Begriffen wieder als Alibi oder Symbol und nicht als Präsenz einer spezifischen Vorstellung des Islams erkennbar wird.²⁸⁶

In der bildlichen Zusammenstellung von *Untitled / After Courbet (Untitled, 46 x 55 cm)* und der Frau in ‚Camouflage-Burka‘ wird auf die besondere Rolle verwiesen, die weibliche Personen in der Differenzkonstruktion von Europa/der EU und dem Islam einnehmen. Die Kontrastierung des nackten weiblichen Körpers, der vermeintlich genuin ‚westliche‘ Werte signifiziert, mit dem muslimisch markierten, verhüllten Frauenkörper, der für ein fundamental anderes Wertesystem steht, wird aufgegriffen. Dabei spielen nicht nur unterschiedliche Weisen des Zu-Sehen-Gebens weiblicher Körper eine Rolle, sondern auch verschiedene Imperative, auf sie zu blicken. Darüber hinaus wird in der Zusammenstellung der beiden Bilder thematisiert, dass Repräsentationen von Weiblichkeit auch eine Rolle in der Konstruktion von europäischen und muslimischen Räumen und Grenzziehungen zwischen ihnen einnehmen. Dies ist Teil einer Differenzkonstruktion von Europa/der EU und dem Islam durch eine deutliche Abgrenzung voneinander, die ihre räumliche Entsprechung in klar voneinander abgrenzbaren Sphären findet. Das Bild der muslimisch markierten Frau in ‚Camouflage-Burka‘, die sich den Blicken entzieht, kann auch als eine Reflexion darüber betrachtet werden, dass dies eine Provokation darstellt, die insbesondere in Kontrastierung zu der Inszenierung des weiblichen Körpers in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* potenziert wird. Die Angst, dass die Grenzen der EU durchlässig seien für Personen, die ihrerseits nach außen hermetisch ‚abgeriegelt‘ sind, wird hier persifliert.

Zusammenfassend wird in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* und dem Bild der Frau in ‚Camouflage-Burka‘ mit Mitteln der Überzeichnung, Ironisierung und Persiflage die Bedeutung von Weiblichkeit für Identitäts-, Raum- und Grenzkonstruktionen im Kontext von Flucht und Migration nach Europa thematisiert.

²⁸⁶ Vgl. zu den Begriffen Symbol und Alibi: Barthes: *Mythen des Alltags*. 1964. S. 113.

Bildanhang



Abb. 27: Tanja Ostojić, *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55cm)*, Fotografie, 2004, Foto: David Rych.



Abb. 28: Gustave Courbet, *L'origine du monde, 1866*, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay.



Abb. 29: Tanja Ostojić, *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55cm)*,
Ausstellungsansicht euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU, Wien, 2005.



Abb. 30: Werner Peiner, *Moderne Europa*,
1926, Öl auf Leinwand, 48 x 99 cm,
Privatbesitz.



Abb. 31: Oskar Garvens, *Madame Europa*, Karikatur, Zeitschrift *Kladderadatsch*, 1940, Nr. 53.



Abb. 32: Emil Scheibe, *Europa und ihr Stier*, 1952, Öl auf Leinwand (Original in Farbe), 80 x 121 cm, Privatbesitz.



Abb. 33: Oskar Garvens, *Miß Europa in Genf*, Karikatur, Zeitschrift *Kladderadatsch*, 1929, Nr. 12.



Abb. 34: Manfred Oesterle, *Eine Dame namens Europa*, Karikatur, Titelbild der Zeitschrift *Simplicissimus*, 1962, Nr. 35, Foto: Dietmar Katz.

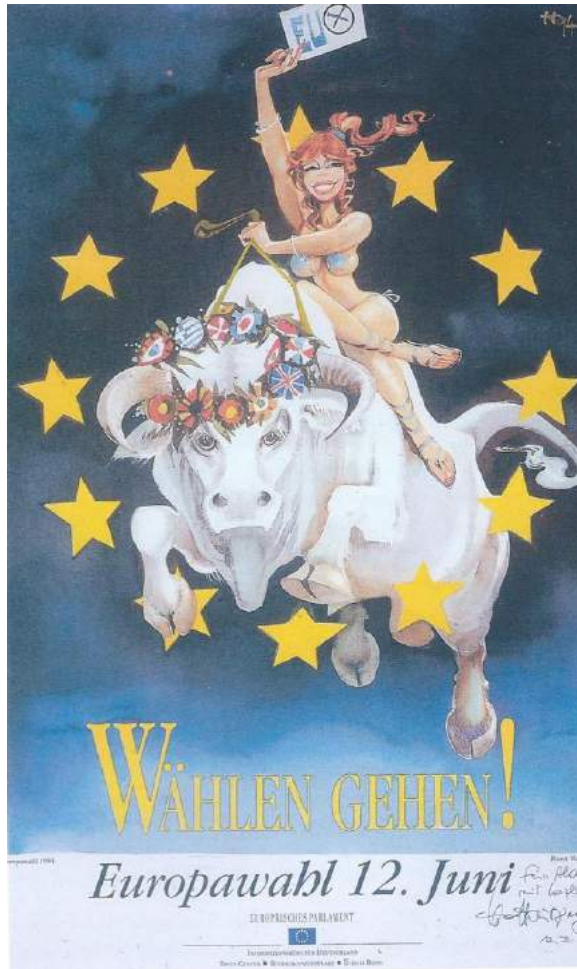


Abb. 35: Horst Haitzinger, *Wählen gehen!*, Plakat zur Europawahl, veröffentlicht vom Informationsbüro des Europäischen Parlaments in Deutschland, 1994.



Abb. 36: Harm Bengen, *Europa-Scheidung*, 2016, Karikatur.

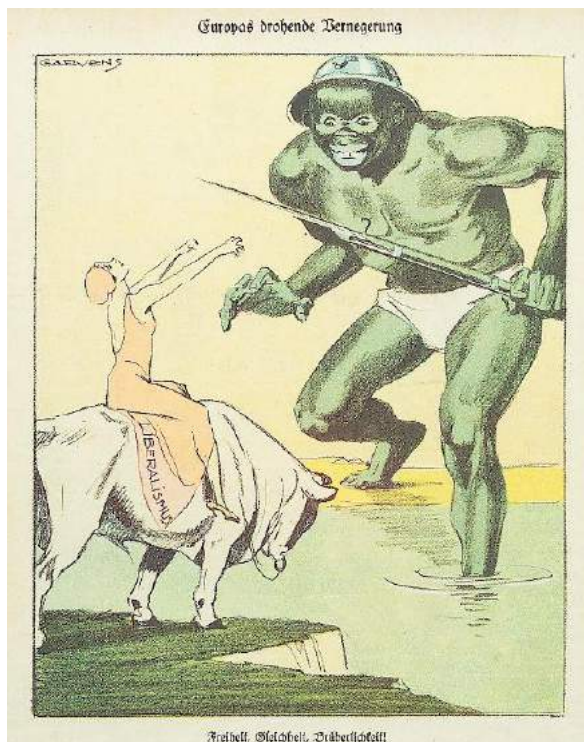


Abb. 37: Oskar Garvens, *Europas drohende Vern[...].g*, Karikatur, Zeitschrift *Kladderadatsch*, 1933, Nr. 44.



Abb. 38: Wilhelm Anton Wellner, *Comme un succube, l'Afrique pèse sur le repos de l'Europe*, Karikatur, Zeitschrift *Le Rire*, April 1896.



Abb. 39: Arthur Johnson, *Europas neuer Freier aus Amerika*, Karikatur, Titelbild der Zeitschrift *Kladderadatsch*, 1939, Nr. 9.

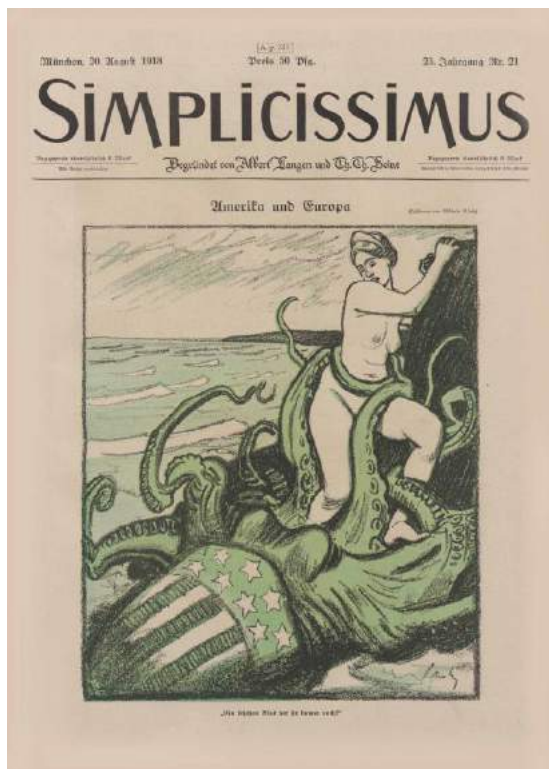


Abb. 40: Wilhelm Schulz, *Amerika und Europa*, Karikatur, Titelbild der Zeitschrift *Simplicissimus*, 1918, Nr. 21.



Abb. 41: Erich Schilling, *Der Sowjetstier*, Karikatur, Titelbild der Zeitschrift *Simplicissimus*, 1943, Nr. 49.

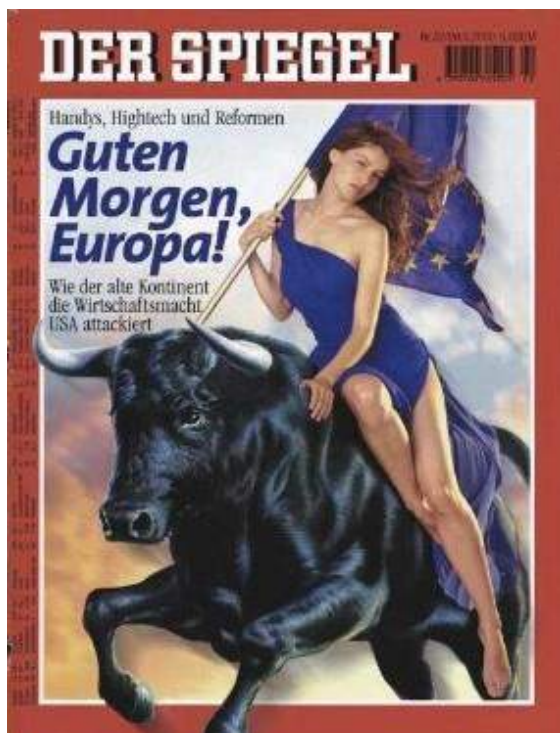


Abb. 42: Handys, Hightech und Reformen. Guten Morgen, Europa! Wie der alte Kontinent die Wirtschaftsmacht USA attackiert, Titelbild der Zeitschrift *Der Spiegel*, 2000, Heft 22.



Abb. 43: Jürgen Janson, *Vorgeführt: Europa an der kurzen Leine*, 2016, Karikatur.



Abb. 44: Tanja Ostojić, *Integration Impossible*, Performance, Manchester, 2005, Foto: Jon Jordan.



Abb. 45: *Kampf der Kulturen. Huntingtons Prophezeiung und der Dschihad in Europa.* Titelbild der Zeitschrift *Cicero*, 2015, Heft 2.

3) Agency im vergeschlechtlichten und sexualisierten Grenzregime Europas/der EU: *Looking for a Husband with EU Passport* (2000-2005), Tanja Ostojić

Im Jahr 2000 unternahm die damals in Slowenien lebende Künstlerin Tanja Ostojić verschiedene Versuche, in die EU einzureisen. Diese ‚Grenzpassagen‘ machte Ostojić zum Gegenstand künstlerischer Arbeiten, die sie unter dem Titel *Crossing Border Series* zusammenfasste. In der Arbeit *Illegal Border Crossing* (2000) überquerte Ostojić mit Hilfe von Freund_innen irregulär die slowenisch-österreichische Grenze, die zu jener Zeit auch Grenze des Schengengebiets und der EU war, um an einem Workshop in Österreich teilzunehmen. Auf demselben Weg reiste sie danach wieder zurück. Für *Waiting for a Visa* (2000) wartete die Künstlerin ab morgens um sechs Uhr bis mittags um zwölf Uhr vor der österreichischen Botschaft in Belgrad in einer langen Reihe von Menschen, um ein Visum zu beantragen. Bevor sie überhaupt dazu kam, ihre Dokumente einzureichen, schloss die Botschaft bereits.

Looking for a Husband with EU Passport aus der *Crossing Border Series* begann im Jahr 2000 mit einer Anzeige im Internet. Tanja Ostojić veröffentlichte ein Nacktfoto von sich mit dem Satz „Looking for a husband with a EU passport“²⁸⁷ und dem ergänzenden Text: „Please send your applications to hottanja@hotmail.com. Do not hesitate to contact me with any further questions or details“ (Abb. 46). Die Anzeige verbreitete sich über verschiedene Kanäle und sie erhielt darauf über 500 Zuschriften.²⁸⁸ Mit dem aus Deutschland stammenden Klemens Golf tauschte sie sich über einen Zeitraum von sechs Monaten in einem Briefwechsel aus und arrangierte schließlich ihr erstes Treffen als eine öffentliche Performance vor dem Museum of Contemporary Art in Belgrad. Einen Monat später heirateten sie in der serbischen Hauptstadt. Aufgrund dieser Heirat erhielt Ostojić ein Visum, mit dem sie nach Deutschland einreiste und dort eine Aufenthaltserlaubnis. Im Jahr 2005 ließen sie sich scheiden und ihre Scheidungsparty

²⁸⁷ Die Schreibweise ist hier eine etwas andere als in dem Titel der Arbeit.

²⁸⁸ Vgl. zur Verbreitung von Ostojićs Anzeige auf Webseiten und in (Kunst-) Magazinen Rune Gades Zusammenfassung: Gade, Rune: *Making Real: Strategies of Performing Performativity in Tanja Ostojić's Looking for a Husband with EU Passport*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 201-221. S. 202f. (Fußnote 4)

feierte die Künstlerin gemeinsam mit der Eröffnung eines ihrer weiteren Projekte mit dem Titel *Integration Project Office* in einer Berliner Galerie.

In *Looking for a Husband with EU Passport* verschwimmen Grenzziehungen von Kunst und alltäglichem Leben, Repräsentation und Handlung, künstlerischer Bedeutungsproduktion, praktischem ‚Nutzen‘ und politischem Statement. Der Fokus der vorliegenden Analyse liegt auf dem Projekt in Gestalt einer multimedialen Rauminstallation. Die Installation *Looking for a Husband with EU Passport*, wie sie 2008 im Kunstpavillon in Innsbruck gezeigt wurde, erstreckt sich über drei Wände eines Raumes, in dessen Mitte sich zudem eine schwarz eingefasste Glasvitrine befindet. In letzterer ist das *Wedding Book* von Tanja Ostojić ausgestellt. An der linken Wand befindet sich eine zusammenfassende und in schwarzer Schrift auf die Wand geklebte Beschreibung des Projekts. Auf der mittleren Wand folgen entlang der Chronologie der Ereignisse von links nach rechts Bilder von der Internetanzeige bis hin zur Scheidungsparty. Links außen hängt großformatig (100x70 cm) die bereits erwähnte Nacktaufnahme von Tanja Ostojić auf halber Höhe der Wand. Rechts davon befindet sich eine Auswahl der anonymisierten Zuschriften in kleinerem Format (21x30 cm), die Ostojić daraufhin erhielt (Abb. 47 und 48). Dann folgt ein kleiner, an der Wand angebrachter Flachbildschirm mit dem Videoclip *CrossingOver*, der die erste Begegnung von Tanja Ostojić und Klemens Golf dokumentiert (Abb. 49). Auf der rechten Seite des Bildschirms befinden sich drei weitere kleinformatige (21x30 cm) und übereinandergehängte Bilder der Trauung auf dem Standesamt (Abb. 50) und eine Aufnahme von Ostojić, die ein Hochzeitsgeschenk der Künstlerin und Trauzeugin Jelica Radovanovic in den Händen hält: ein Brot in der Form von Europa. Darauf folgt in der gleichen Größe wie das Bild der Internetanzeige am Anfang der Reihe eine Fotomontage, die Tanja Ostojić und Klemens Golf als Brautpaar in Anzug und Brautkleid zeigt (Abb. 51). Die Bildreihe endet auf der rechten Seite wieder mit kleinformatigen Fotoaufnahmen. Auf einer dieser Fotografien sind Tanja Ostojić und Klemens Golf unter einer europäischen Fahne zu sehen (Abb. 52). Zudem hängen hier drei Fotos von der Scheidungsparty. Dabei ist die Künstlerin unter anderem zu sehen, wie sie sehr fröhlich und gelöst wirkend Campari-Orange ausschenkt und dabei in die Kamera blickt (Abb. 53). An der rechten Wand befinden sich fünf großformatige Aufnahmen des

Reisepasses von Ostojić sowie des Visums und der Aufenthaltstitel, die sie infolge ihrer Heirat erhielt (Abb. 54).

3.1) Körper – (Lein-) Wand – Projektion

Ostojić ist auf dem Bild der Internetanzeige nackt zu sehen. In einem vom Kopf bis knapp über den Knien reichenden Ausschnitt ist sie direkt gegenüber den Betrachter_innen positioniert. Sie steht sehr gerade, ihre Arme hängen entlang ihres Oberkörpers herab, ihre Hände liegen flach auf ihren Oberschenkeln und mit fast unbewegtem Gesichtsausdruck blickt sie die Betrachter_innen direkt an. Sowohl ihr Kopf als auch ihr Intimbereich sind rasiert. Das Bild ist von einem ‚kühlen‘, hellen Licht gleichmäßig ausgeleuchtet. Ostojić befindet sich direkt vor einer weißen Wand, auf der sich leicht ihre Schatten abzeichnen und die das Licht reflektiert. Weder trägt Ostojić irgendwelche Accessoires noch befinden sich in dem sie umgebenden Raum Gegenstände. Das Bild wirkt, als sei es ‚uninszeniert‘ und ohne großen technischen Aufwand oder fotografische Kenntnisse gemacht. Ostojić befindet sich nicht in der Bildmitte, sondern leicht links davon. Entlang des rechten Bildrandes zieht sich von unten nach oben vertikal der Satz „Looking for a husband with a EU passport“ in altrosafarbener Schrift. Da sich Ostojić im linken Teil des Bildes befindet, wirkt dieser Schriftzug als integrales Element der gesamten Bildkomposition. Am unteren Bildrand befindet sich ein schwarzes Feld, in das mit weißer Schrift geschrieben ist: „Please send your applications to hottanja@hotmail.com. Do not hesitate to contact me with any further questions or details“.

Die statische Positionierung von Ostojićs nacktem *weißen* Körper vor dem Hintergrund der weißen Wand evokiert die Assoziation einer Leinwand und in einem weiteren Sinne einer Projektionsfläche. W.J.T. Mitchell beschreibt, dass die hegemonialen (Vorstellungs-) Bilder von Flüchtlingen und Migrant_innen, hinter die diese zurücktreten, in einem zeitlichen und übertragenen Sinne noch vor ihnen selbst ankommen:

„Images go ‚before‘ the immigrant in the sense that, before the immigrant arrives, his or her image arrives first, in the form of stereotypes, search templates, tables of classification, and patterns of recognition.“²⁸⁹

Das Bild der Internetanzeige von Ostojić kann dahin gehend gelesen werden, dass ihr Körper als Projektionsfläche bestimmter Bilder über sie als südosteuropäische Migrantin ausgestellt wird. Darüber hinaus wird auch der Prozess des Projizierens oder – in anderen Worten – der Blick auf sie ‚ins Bild gesetzt‘. Dies geschieht durch die Anwesenheit der Kamera in Gestalt des Blitzes, der sich auf der Oberfläche der Wand spiegelt.

Die in der Einleitung kurz erwähnte Differenzierung zwischen dem Blick und dem Blicken, die Silverman im Anschluss an Lacan in ihrer Theoretisierung des Visuellen vornimmt, habe ich in meiner bisherigen Besprechung von Blickverhältnissen nicht aufgegriffen. Dies liegt daran, dass das, was die beiden Begriffe bezeichnen, meines Erachtens in der konkreten Analyse meist zusammenfällt. Das Blicken einzelner Subjekte ist von dessen psychologischer Konstitution, von Mangel und Begehren, geprägt.²⁹⁰ Bei dem Blick hingegen handelt es sich nicht um die „Tätigkeit des optischen Organs Auge“²⁹¹, sondern vielmehr um die vorgestellte oder tatsächliche Anwesenheit der Anderen. Lacan bezeichnet ihn als die „Gegenwart des andern als solchen“²⁹². Damit wird die Bedeutung von Prozessen der Wahrnehmung in Kombination mit dem Bilderrepertoire angesprochen, die über Blicken – wie es hier definiert ist – zwar

²⁸⁹ Mitchell, W.J.T.: *Migration, Law and Image: Beyond the Veil of Ignorance*. In: Bischoff, Christine; Falk, Francesca; Kafehsy, Sylvia (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld 2010. S. 13-30. S. 14.

²⁹⁰ Vgl. Silverman: *The Threshold of the Visible World*. 1996. S. 155.

²⁹¹ Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. 2008. S. 114.

²⁹² Lacan, Jacques: *Die Anamorphose*. In: Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim (Hg.): *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim, Berlin 1996. S. 85-96. S. 91.

hinausgeht, aber die im konkreten Erblickt-Werden durch Andere immer enthalten ist. In anderen Worten kann meinem Verständnis nach ein menschliches Auge nicht auf eine Person blicken, ohne für diese in diesem Moment auch den Blick zu verkörpern. Umgekehrt kann der Blick nur schwer ohne Blicken gedacht werden. So schreibt auch Silverman, dass sich ersterer oft im letzteren manifestiere.²⁹³ Eine von Lacan angeführte Metapher für den Blick, die diesen etwas vom Blicken zu abstrahieren vermag und dadurch seinen spezifischen Charakter deutlicher werden lässt, ist die der Kamera. Die subjektive Wahrnehmung, vom Blick erfasst zu werden, beschreibt Silverman daher als einen Vorgang des (imaginären) Fotografiert-Werdens: „Those moments at which we become conscious of our emplacement within the field of vision are precisely those at which we apprehend ourselves in the guise of a fantasmatic photograph.“²⁹⁴ Die Funktion des Blicks besteht nach Silverman darin, uns ‚ins Bild zu setzen‘:

„Lacan metaphorizes the gaze as a camera so as to characterize it as an ‚apparatus‘ whose only function is to put us ‚in the picture.‘ It does not determine what that ‚picture‘ will be, nor what it will mean for us to ‚be‘ there. Nor is it possessed of any intrinsic properties whereby we might truthfully ‚know‘ it. How we are ‚photographed,‘ and the terms under which we experience our specularity, are the result of another agency altogether, as are the values which we impute to the gaze. They are the result of the cultural screen.“²⁹⁵

Der reflektierte Fotoblitz in der Inszenierung von Ostojićs Körper als einer Leinwand beziehungsweise einer Projektionsfläche, lässt sich als eine Visualisierung des Blicks, im Sinne der Wahrnehmung von Flüchtlingen und Migrant_innen innerhalb eines bestimmten Bilderrepertoires, lesen.

Durch das Zitieren einer anthropologisch geprägten fotografischen Inszenierungsweise wird spezifiziert, mittels welcher ‚Vor-Bilder‘ auf sie geschaut wird. Wie Thomas Theye ausführt, wurden in anthropologischen Fotografien seit Ende des 19. Jahrhunderts die Körper der fotografierten Personen anhand eines standardisierten Formats ins Bild gesetzt: Sie wurden vor einem neutralen Hintergrund mit danebengestelltem Maßstab und in vorgegebenen Posen aus verschiedenen Ansichten entweder halb oder ganz nackt fotografiert.²⁹⁶ Das Nacktbild Ostojićs vor einer weißen Wand und gegenüber der

²⁹³ Vgl. Silverman: *The Threshold of the Visible World*. 1996. S. 57.

²⁹⁴ Ebd. S. 197.

²⁹⁵ Ebd. S. 168.

²⁹⁶ Vgl. Theye, Thomas: „Wir wollen nicht glauben, sondern schauen.“ *Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert*. In: Ders. (Hg.): *Der geraubte*

Kamera frontal positioniert erinnert daher auch an die Inszenierungsweisen anthropologischer Fotografie. Die dunkle Linie, die sich hinter Ostojićs Kopf vertikal an der Wand abzeichnet und an eine Messlatte erinnert, verstärkt diesen Eindruck. Schließlich erscheint es durch Ostojićs sehr aufrechte und unbewegte Körperhaltung und ihren ernsten Gesichtsausdruck so, als sei sie in vorgegebener Weise ‚aufgestellt‘. Zugleich wird hier auch die Assoziation zu kriminologischer Fotografie geweckt, die sich, wie Theye ausführt, in Wechselwirkung mit der anthropologischen fotografischen Praxis entwickelt hat.²⁹⁷ Von der Fotografie Alphonse Bertillons wurden Bandmaß und Messlatte sowie eine sehr gerade und steife Körperhaltung in anthropologische fotografische Aufnahmen übernommen.²⁹⁸ Dass das Bild der Internetanzeige von *Looking for a Husband with EU Passport* auch an kriminologische Fotografiegeschichte erinnert, kann damit in Zusammenhang gebracht werden, dass Flucht und Migration oft kriminalisiert wird. Zum anderen kann es als Verweis darauf gelesen werden, dass Flüchtlinge und Migrant_innen kriminologisch mittels fotografischer Aufnahmen, aber auch Fingerabdrücken etc. erfasst werden. In einem weiteren Sinne müssen sie sich darüber hinaus einem inspizierenden bürokratischen Blick bis ins Detail offenlegen, was ihre Identität, ihre Geschichte und ihren Körper angeht. Durch das Zitieren anthropologischer und kriminologischer fotografischer Verfahren in *Looking for a Husband with EU Passport* wird ein Blick auf Flüchtlinge und Migrant_innen als das tendenziell ‚suspekte‘ und zu ‚inspizierende‘ Personen exponiert.²⁹⁹ Nicht zuletzt ist das spezifische Bilderrepertoire zu (Süd-) Osteuropa vergeschlechtlicht und sexualisiert und werden Flucht und Migration von dort häufig mit Frauenhandel, Prostitution und Heiratsmarkt assoziiert. Auch darauf verweist Ostojić in der Inszenierung ihres nackten weiblichen Körpers.

Schatten. *Die Photographie als ethnographisches Dokument*. München 1989. S. 60-119. S. 92 ff.

²⁹⁷ Vgl. ebd. S. 92.

²⁹⁸ Ebd. S. 66.

Vgl. zu dem von Bertillon entwickelten fotografischen Identifikationsverfahren ausführlicher: Sekula, Allan: *Der Körper und das Archiv*. In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band II*. Frankfurt/Main 2003. S. 269-334. S. 299 ff.

²⁹⁹ Vgl. zur rassifizierten Repräsentation Schwarzer Flüchtlinge durch tradierte anthropologische und kriminologische Darstellungskonventionen im Kontext gegenwärtiger Flucht und Migration auch Hunsicker, Katrin: *Weißer Gemeinschaft und Schwarze ‚Gifthändler‘. Bilder rassifizierter und vergeschlechtlichter Kollektiv- und Fremdkörper in asylpolitischen Diskursen des Magazins Der Spiegel*. In: Rass, Christoph; Ulz, Melanie (Hg.): *Migration ein Bild geben: Visuelle Aushandlungen von Diversität*. Wiesbaden 2018. S. 241-268.

3.2) Die Metapher der Nacktheit

Wie verschiedentlich festgestellt wurde, ruft die nüchterne Inszenierung des dünnen und nackten Körpers von Ostojčić gemeinsam mit dem abrazierten Kopfhaar Assoziationen zu den Bildern von KZ-Insass_innen hervor.³⁰⁰ Rune Gade spricht von „concentration camp connotations“³⁰¹, die gemeinsam mit der starken Sexualisierung des Bildes „unalloyed doubt and uncertainty about the message of the image“³⁰² produzieren. Wie kann die Referenz auf das Bild von KZ-Insass_innen in dem thematischen Zusammenhang, den das Bild eröffnet, gelesen werden? Dieser Frage möchte im Folgenden nachgehen.

3.2.1) Nacktheit und Vulnerabilität

Ostojčić erscheint ‚schutzlos‘, verletzlich, „fragil“³⁰³ und in einer Weise ‚nackt‘, die über die fehlende Bekleidung hinausgeht. Um sich der Frage zu nähern, wie dieser Eindruck geschaffen wird, ist die Vergegenwärtigung der Unterscheidung zwischen „naked“ (nackt) und „nude“ (Akt) hilfreich, die Kenneth Clark in seiner Abhandlung *The Nude: A Study in Ideal Form*³⁰⁴ einführte. Der Akt stellt ihm zufolge den durch die Kunst geformten Körper dar. Diesen grenzt Clark gegenüber dem vermeintlich ‚natürlichen‘ und ungeformten nackten Körper vor seiner ästhetischen Transformation ab.³⁰⁵ In anderen Worten referiert die hier am weiblichen Körper ausgetragene Gegenüberstellung von Natur und Kultur auf eine der Repräsentation vermeintlich vorausgehende Körperlichkeit.

³⁰⁰ In einem persönlichen Gespräch mit Ostojčić hat auch sie selbst gesagt, dass im Zusammenhang mit *Looking for a Husband with EU Passport* immer wieder die Assoziation zu Konzentrationslagern thematisiert wurde und auch ich selbst habe diese Erfahrung in der Besprechung der künstlerischen Arbeit öfter gemacht.

³⁰¹ Gade: *Making Real*. S. 206.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Clark, Kenneth: *The Nude – A Study in Ideal Form*. London 1957.

³⁰⁵ Lynda Nead legt dar, dass sich die Repräsentation des geschlossenen, versiegelten, klar umgrenzten und geformten weiblichen Körpers deshalb am besten eigne, um die in der Kunst vermeintlich stattfindende Transformation von Natur in Kultur, von Materie zu Form zu demonstrieren, weil er traditionell als ein Körper mit undichten Öffnungen, fehlenden Begrenzungen und einer porösen Oberfläche betrachtet wird. Vgl. Nead: *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. 1992. S. 6f.

Jede Art Körper zu repräsentieren stellt jedoch eine spezifische Inszenierung dar und als eine spezifische Inszenierungsweise von Nacktheit betrachte ich die Fotografie von Ostojić. Nackt wirkt Ostojićs Körper nicht im Sinne von formlos (im Gegenteil: er ist auffallend konturiert), aber er weckt den Eindruck, *künstlerisch* nicht geformt zu sein – als sei er „an unmediated physical body“³⁰⁶. Durch die gleichmäßige Ausleuchtung, die monochrome Farbgebung in weiß-beige-hellrosa-Tönen sieht das Bild wie eine ohne großen technischen Aufwand gemachte ‚Amateurfotografie‘ einer Person aus, die sich spontan ausgezogen und vor einer Wand aufgestellt hat. Die unvermittelt, ‚natürlich‘ und dadurch in einem spezifischen Sinn nackt wirkende Inszenierung von Ostojićs Körper wird durch ihr ‚kahl‘ wirkendes Äußeres (rasierte Haare, ungeschminkt, kein Schmuck etc.) und die ‚Nüchternheit‘ ihrer Körperhaltung und ihres Gesichtsausdrucks ebenso unterstrichen wie durch die Leere und Kahlheit des umgebenden Raumes sowie das ‚fahle‘ Licht.

Mit der hier präsentierten Nacktheit, die keinen Akt in der Definition Clarks verkörpert, wird die alltagskulturelle Bedeutung nackter (und daher aus sozialen Zusammenhängen gelöster) Körper als verletzlich, fragil und schutzlos transportiert. Andrijašević stellt in ihrer einleitend bereits erwähnten Untersuchung ebenso die konnotative Verknüpfung weiblicher Nacktheit und Vulnerabilität fest. Sie zitiert eine der Macher_innen der genannten IOM-Kampagnen: „Die Nacktheit sollte die Hilflosigkeit und Verwundbarkeit gehandelter Frauen zeigen.“³⁰⁷ Wie die Autorin ausführt, wird Haut in feministischer Theorie als Schwelle zwischen dem ‚Selbst‘ und ‚Anderen‘ und als Ort theoretisiert, wo symbolisch Verletzungen angezeigt werden. Die vernarbte Haut der Frauenkörper auf den Plakaten der IOM-Kampagnen verweise auf ein Subjekt, „dessen Selbst durch die Begegnung mit anderen Körpern unwiderruflich verletzt ist.“³⁰⁸ Der Körper Ostojićs ist nicht verletzt, evoziert aber gerade durch seine ‚makellose‘ Nacktheit den Gedanken an seine potenzielle Verletzbarkeit. Bei *Looking for a Husband with EU Passport* wird der Eindruck einer verletzlichen Nacktheit zudem durch die exponierte Positionierung gegenüber den Betrachter_innen verstärkt.

³⁰⁶ Ebd. S. 15.

³⁰⁷ Andrijašević: *Das zur Schau gestellte Elend. Gender, Migration und Repräsentation in Kampagnen gegen Menschenhandel*. 2007. S. 132.

³⁰⁸ Ebd. S. 135.

In dem Schriftzug „Looking for a husband with EU passport“ wird ein Pass der EU als das benannt, was gesucht wird. Die Relationierung eines verletzlich wirkenden nackten Körpers einerseits und eines Passes andererseits legt nahe, dass hier auf die Metapher der Nacktheit referiert wird, wie sie in der Theoretisierung von (Menschen-) Rechten benutzt wird, um den entrechteten und schutzlosen Status von Flüchtlingen und Migrant_innen zu beschreiben. Im Folgenden werde ich zunächst die Verwendung der Metapher der Nacktheit in Hannah Arendts Theorie zum Zusammenhang von Staatsangehörigkeit und Menschenrechten und danach in Giorgio Agambens Figur des *homo sacer* nachskizzieren und danach zu *Looking for a Husband with EU Passport* zurückkommen.

3.2.2) (Menschen-) Rechte und die Vergeschlechtlichung des „nackten Lebens“

Der zentrale Text in Arendts Theoriebildung zu Menschenrechten stellt das Kapitel *Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte* in ihrem 1951 zunächst auf Englisch erschienenen Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft* dar. Vor dem Hintergrund der Millionen von Menschen, die infolge der beiden Weltkriege und des Nationalsozialismus innerhalb Europas als Minderheiten, Flüchtlinge und Staatenlose lebten, stellte sie die Frage nach dem Zusammenhang von Staatsangehörigkeit und rechtlichem Status beziehungsweise dem Charakter von Menschenrechten:

„Staatenlosigkeit in Massendimensionen hat die Welt faktisch vor die unausweichliche und höchst verwirrende Frage gestellt, ob es überhaupt so etwas wie unabdingbare Menschenrechte gibt, das heißt Rechte, die unabhängig sind von jedem besonderen politischen Status und einzig der bloßen Tatsache des Menschseins entspringen.“³⁰⁹

Arendt argumentiert, dass Menschenrechte entgegen ihrer Proklamation als „unabdingbar und unveräußerlich“³¹⁰ daran gekoppelt sind, Staatsbürger_in des Landes zu sein, in dem sich die entsprechende Person aufhält. Flüchtlinge und Staatenlose

³⁰⁹ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München, Zürich 2003. S. 607.

³¹⁰ Ebd. S. 603.

verlieren hingegen die Position, aus der heraus sie diese Rechte für sich proklamieren können. Zu der engen Verknüpfung von Nationalstaat und Menschenrechten ein längeres Zitat von Arendt:

„[...] es [ist] politisch sinnlos, seine eigenen Rechte als unveräußerliche Menschenrechte zu reklamieren, da sie konkret niemals etwas anderes sein können als die Rechte eines Engländers' oder eines Deutschen oder welcher Nation auch immer. [...] ‚aus der Nation' also, und nirgendwo sonst, entspringen Rechte, sicher nicht aus Robespierres ‚Menschheit, dem Souverän der Erde'. [...] Der Verlust der nationalen Rechte hat in allen Fällen den Verlust der Rechte nach sich gezogen, die seit dem 18. Jahrhundert zu den Menschenrechten gezählt wurden, und diese haben, wie das Beispiel der Juden und des Staates Israel zeigt, bisher nur durch die Etablierung nationaler Rechte wiederhergestellt werden können. Der Begriff der Menschenrechte brach, wie Burke es vorausgesagt hatte, in der Tat in dem Augenblick zusammen, wo Menschen sich wirklich nur noch auf sie und auf keine national garantierten Rechte mehr berufen konnten. Sobald alle anderen gesellschaftlichen und politischen Qualitäten verloren waren, entsprangen dem bloßen Menschsein keinerlei Rechte mehr. Vor der abstrakten Nacktheit des Menschseins hat die Welt keinerlei Ehrfurcht empfunden; die Menschenwürde war offenbar durch das bloße Auch-ein-Mensch-sein nicht zu realisieren.“³¹¹

Der Verlust der Menschenrechte bedeutet nicht das Abhandenkommen einzelner spezifischer Rechte, sondern des „Recht[s], Rechte zu haben“³¹²:

„Der Verlust der Menschenrechte findet nicht dann statt, wenn dieses oder jenes Recht, das gewöhnlich unter die Menschenrechte gezählt wird, verlorengelht, sondern nur wenn der Mensch den Standort in der Welt verliert, durch den allein er überhaupt Rechte haben kann und der die Bedingung dafür bildet, daß seine Meinungen Gewicht haben und seine Handlungen von Belang sind.“³¹³

Wie in diesem Zitat anklingt, betont Arendt nicht nur die Rechtlosigkeit der aus dem jeweiligen Nationalstaat Ausgeschlossenen, sondern deren politischen Tod. Sie bezeichnet diese als „lebende Leichname“³¹⁴, da das, was sie sagen und tun, von einem Standpunkt außerhalb gesellschaftlicher und politischer Gefüge keinerlei Relevanz mehr habe. Arendt bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Aristoteles, für den sich die politische Existenz an der Sprache festmacht. Mit Sprache ist hier die Fähigkeit gemeint, „im Zusammenleben durch Sprechen, und nicht durch Gewalt, die Angelegenheiten des menschlichen und vor allem des öffentlichen Lebens zu regeln“³¹⁵. Diese Form der Sprache wurde laut Arendt Flüchtlingen und Staatenlosen genommen – was natürlich nicht bedeutet, dass sie zu dieser nicht in der Lage seien.

³¹¹ Ebd. S. 619f.

³¹² Ebd. S. 614.

³¹³ Ebd. S. 613.

³¹⁴ Ebd. S. 614.

³¹⁵ Ebd. S. 615.

Die jüdische Bevölkerung Europas steht für Arendt paradigmatisch für diejenigen, die von den nationalstaatlich garantierten Rechten ausgeschlossen wurden. Während Frankreich „immer Modell für den Nationalstaat“³¹⁶ war, waren „die Juden Modell der Minderheit“³¹⁷. Den entrechteten Status des Judentums in einer nationalstaatlich organisierten Welt beschreibt Arendt bereits in ihrem Text *We Refugees* von 1943:

„But before you cast the first stone at us, remember that being a Jew does not give any legal status in this world. If we should start telling the truth that we are nothing but Jews, it would mean that we expose ourselves to the fate of human beings who, unprotected by any specific law or political convention, are nothing but human beings. I can hardly imagine an attitude more dangerous, since we actually live in a world in which human beings as such have ceased to exist for quite a while.“³¹⁸

An verschiedenen Stellen nimmt Arendt eine Verknüpfung von Flüchtlingen und Staatenlosen und dem Topos des Lagers vor. Zum einen verweist sie darauf, dass sich die Kopplung von Staatsangehörigkeit und Rechtsstatus nicht zuletzt daran zeigt, dass der Weg in die nationalsozialistischen Konzentrationslager über den Entzug der Staatsbürgerschaft der Deportierten führte.³¹⁹ Zum anderen beschreibt sie Lager als den einzigen Raum, der Flüchtlingen und Staatenlosen zugestanden wird:

„Der einzige praktische Ersatz für das ihm mangelnde nationale Territorium sind immer wieder Internierungslager; sie sind die einzige patria, die die Welt dem Apatriden anzubieten hat.“³²⁰

Den Zustand, in dem sich insbesondere Staatenlose befinden, beschreibt Arendt als „Nacktheit“³²¹, als „naturhafte Gegebenheit“³²², als „Naturzustand“³²³, denen sie die politische Organisation der „zivilisierten Welt“³²⁴ und die Subjekte, die in diese eingebunden sind, gegenüberstellt.³²⁵

³¹⁶ Ebd. S. 576.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Arendt, Hannah: *We Refugees*. In: Robinson, Marc (Hg.): *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*. Boston, London 1994. S. 110-119. S. 118.

³¹⁹ Vgl. Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. 2003. S. 579f.

³²⁰ Ebd. S. 594

³²¹ Ebd. S. 620.

³²² Ebd. S. 623.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Vgl. ebd. S. 620f.

In dem 1995 auf Italienisch und 2002 in deutscher Übersetzung erschienenen Buch *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*³²⁶ unternimmt Agamben mit Bezug auf Arendts Studien zum Totalitarismus den prominentesten Bezug auf die Metapher der Nacktheit, genauer des „nackten Lebens“, zur Bezeichnung von Personen, die sich in einem Zustand absoluter Rechtlosigkeit befinden. Im Zentrum von Agambens Theorie steht der *homo sacer* („Heiliger Mensch“). Dabei handelt es sich um eine ursprünglich dem archaischen römischen Recht entstammende Bezeichnung einer Person, die aufgrund bestimmter Vergehen straffrei getötet werden durfte, aber nicht geopfert werden konnte.³²⁷ Mit Bezugnahme auf Foucault geht Agamben davon aus, dass in der ‚westlichen‘ Moderne Politik zu Biopolitik wurde. Bei letzterer handelt es sich für ihn um „die wachsende Einbeziehung des natürlichen Lebens des Menschen in die Mechanismen und das Kalkül der Macht“³²⁸. Aus einer biopolitischen Perspektive wendet sich Agamben den Personen zu, die er als *homines sacri* in der jüngeren Geschichte ‚westlicher‘ Nationen ausmacht. Ein *homo sacer* ist für Agamben eine Person, die ihrer Rechte und politischen Existenz beraubt und somit auf einen Status reduziert wird, den er als „nacktes Leben“ bezeichnet. In den Worten von Thomas Lemke wird die Person, die zum *homo sacer* wird, nicht mehr als menschliches (Rechts-) Subjekt, sondern als „Biomasse“ oder „Zellhaufen“ betrachtet, was ihre straffreie Tötung ermöglicht.³²⁹ Nur noch im Besitz des bloß „nackten Lebens“ sind bei Agamben verschiedenste Personengruppen und in seiner Argumentation kann potenziell jeder Mensch (zum Beispiel durch eine Erkrankung) zum *homo sacer* werden. Paradigmatische Verkörperung des *homo sacer* ist für Agamben die jüdische Bevölkerung im Nationalsozialismus.³³⁰ Die zentrale Frage für ihn ist, durch

„welche juristischen Prozeduren und welche politischen Dispositive menschliche Wesen so vollständig ihrer Rechte und Eigenschaften haben beraubt werden können, bis es keine Handlungen mehr gab, die an ihnen zu vollziehen noch als Verbrechen erschienen wäre.“³³¹

³²⁶ Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/Main 2002.

³²⁷ Vgl. ebd. S. 81ff.

³²⁸ Ebd. S. 127.

³²⁹ Vgl. Lemke, Thomas: *Die Regel der Ausnahme – Giorgio Agambens Homo Sacer untersucht das Verhältnis von Souveränität und Biopolitik*. Rezension von *Homo Sacer. Souveräne Macht und bloßes Leben* von Giorgio Agamben.

<http://www.thomaslemkeweb.de/publikationen/rezensionen/Agamben.pdf> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

³³⁰ Vgl. Agamben: *Homo Sacer*. 2002. S. 124.

³³¹ Ebd. S. 180.

Darüber hinaus führt Agamben unter anderem Komapatient_innen und Versuchspersonen medizinischer Experimente als Personen an, die nur noch im Besitz des nackten Lebens sind.³³² Auch illegalisierte Flüchtlinge und Migrant_innen zählt er hierzu: „Die Leute sind ohne Papiere. [...] Gegenüber dem Staatsapparat entblößt auch dies ein nacktes Leben, eine Existenz, die der Aura des Staatsbürgers entkleidet ist“³³³ und „[j]egliche Subjektposition im bürgerlichen Recht ist ihnen entzogen“³³⁴.

Bei Agamben ist das „nackte Leben“ kein natürlicher oder vorpolitischer Zustand, sondern es wird in der Biopolitik als das (eingeschlossene) Außen von Rechtssystemen geschaffen. Für die Hervorbringung des „nackten Lebens“ ist ein weiterer Begriff von Agamben zentral, der des „Ausnahmezustandes“. Die Suspension grundlegender Rechte innerhalb des Ausnahmezustandes ermöglicht die Hervorbringung entrechteter Subjekte, auf deren Leben frei zugegriffen werden kann. Der Topos, in dem der Ausnahmezustand in einer räumlichen Umgrenzung auf Dauer etabliert wird, ist für Agamben das Lager. Es stellt für ihn eine räumliche „Materialisierung des Ausnahmezustandes“³³⁵ dar, in denen „nicht Rechtssubjekte, sondern nackte Existenzen anzutreffen sind“³³⁶. In dieses einzutreten bedeutet aus der politischen Gemeinschaft auszutreten und nur noch im Besitz des „nackten Lebens“ zu sein.³³⁷ Letzteres und das Lager gehören bei Agamben konstitutiv zusammen. Julia Schulze Wessel schreibt hierzu:

„Agamben zieht aus dem Rechtsentzug, aus der hergestellten Rechtslosigkeit, eine kategoriale Verbindung zum Lager. Nacktes Leben und Lager entsprechen sich, das Lager ist der spezifische Ort des nackten Lebens.“³³⁸

³³² Vgl. ebd. S. 173f., S. 163ff.

³³³ Agamben, Giorgio: *Ohne Bürgerrechte bleibt nur das nackte Leben*. Interview mit Beppe Caccia. In: *Jungle World*. 04.07.2001. <https://jungle.world/artikel/2001/27/ohne-buergerrechte-bleibt-nur-das-nackte-leben> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

³³⁴ Ebd.

Vgl. zur Verkörperung des nackten Lebens durch illegalisierte Flüchtlinge und Migrant_innen bei Agamben auch: Agamben: *Homo Sacer*. 2002. S. 140ff. Und: Agamben, Giorgio: *Jenseits der Menschenrechte*. In: *Jungle World*. 04.07.2001. <https://jungle.world/artikel/2001/27/jenseits-der-menschenrechte> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

³³⁵ Agamben: *Homo Sacer*. 2002. S. 130.

³³⁶ Agamben: *Ohne Bürgerrechte bleibt nur das nackte Leben*. 2001.

³³⁷ Vgl. Agamben: *Homo Sacer*. 2002. S. 168.

³³⁸ Schulze Wessel, Julia: *Grenzfiguren – Zur politischen Theorie des Flüchtlings*. Bielefeld 2017. S. 75.

Der ‚Prototyp‘ des Lagers ist für Agamben das Konzentrationslager im Nationalsozialismus, aber da er es allgemein als einen Raum definiert, innerhalb dessen Menschen grundlegende Rechte aberkannt werden, sieht er das Lager als „biopolitisches Paradigma der Moderne“³³⁹ und „als verborgene Matrix, als *nómos* des politischen Raums, in dem wir auch heute noch leben“³⁴⁰:

„Ein Lager ist dann sowohl das Stadion von Bari, in dem 1991 die italienische Polizei vorübergehend die illegalen Einwanderer aus Albanien zusammentrieb, bevor sie sie zurückgeschafft hat, als auch das Velodrome d’Hiver, in dem die Vichy-Behörden die Juden vor der Übergabe an die Deutschen gesammelt haben, sowohl das ‚Konzentrationslager für Ausländer‘ in Cottbus-Sielow, in das die Weimarer Regierung die ostjüdischen Flüchtlinge gesteckt hat, als auch die *zones d’attente* in den internationalen Flughäfen Frankreichs, wo die Ausländer, welche die Anerkennung des Flüchtlingsstatus verlangen, zurückgehalten werden.“³⁴¹

Mehr noch kann das Lager bei Agamben als ein „entorteter Ausnahmezustand, der offenbar auf keinen konkreten Raum angewiesen ist“³⁴², verstanden werden. Schulze Wessel beschreibt dies in folgenden Worten:

„Wenn dies stimmt, wenn das Wesen des Lagers in der Materialisierung des Ausnahmezustandes besteht und in der daraus erfolgenden Schaffung eines Raumes, in dem das nackte Leben und die Norm in einen Schwellenraum der Ununterscheidbarkeit treten, dann müssen wir annehmen, daß jedesmal, wenn eine solche Struktur geschaffen wird, wir uns virtuell in der Gegenwart eines Lagers befinden, unabhängig von der Art der Verbrechen, die da verübt werden, und wie immer es auch genannt oder topographisch gestaltet sei.“³⁴³

Zu *Looking for a Husband with EU Passport* zurückkommend, lässt sich die spezifische Inszenierung von Ostojićs Nacktheit – wie oben beschrieben – als Ausdruck einer besonderen Vulnerabilität lesen, in der sie sich als südosteuropäische Migrantin befindet. Dies wird dadurch unterstrichen, dass das Foto in Kombination mit dem Schriftzug *Looking for a husband with a EU passport* darüber hinaus als eine Referenz auf die in der Theoriebildung zu (Menschen-) Rechten etablierten Metapher der Nacktheit interpretiert werden kann. Wenn die künstlerische Arbeit mit Arendts Thesen gegengelesen wird, so tritt der nicht vorhandene („richtige“) Pass (stellvertretend für die Staatsangehörigkeit) deutlich als das hervor, was die Entrechtung und damit eine besondere Verletzbarkeit verursacht. In Agambens Termini repräsentiert Ostojić hier

³³⁹ Agamben: *Homo Sacer*. 2002. S. 130.

³⁴⁰ Ebd. S. 175.

³⁴¹ Ebd. S. 183.

³⁴² Schulze Wessel: *Grenzfiguren*. 2017. S. 78.

³⁴³ Agamben: *Homo Sacer*. 2002. S. 183.

das „nackte Leben“. Diese Lesweise teilen nicht nur verschiedene Autorinnen³⁴⁴, sondern sie wird auch dadurch bestärkt, dass eine Videoperformance, bei der Ostojić Kleidungsstück um Kleidungsstück auszieht, während sie Berichte zu Abschiebungen von Roma aus Deutschland nach Südwesteuropa vorliest, den Titel „Naked Life“ (2004-2008) trägt. Der theoretische Bezug zu Agambens Konzept des „nackten Lebens“ in Ostojićs künstlerischem Arbeiten wird hier offensichtlich und auch explizit benannt.³⁴⁵

Die Repräsentation des „nackten Lebens“ in *Looking for a Husband with EU Passport* kann im gebrochenen Zitieren des Bildes von KZ-Insass_innen (die bei Agamben die extremste Verkörperung des *homo sacer*s darstellen) ‚gesteigert‘ betrachtet werden. Auf drastische Weise wird so auf die Entrechtung von Flüchtlingen und Migrant_innen verwiesen. Was in der Theorie Agambens schon Anstoß für Kritik geliefert hat – das nationalsozialistische Konzentrationslager als ‚Blaupause‘ verschiedenster Lager sowie die Subsumierung unterschiedlicher Personen unter dem Begriff des „homo sacer“ – tritt in der Visualisierung (bei der die Gefahr von Plakativität automatisch größer ist) als umso problematischer hervor. Die Arbeit legt meines Erachtens jedoch nicht nahe, die Situation von Flüchtlingen und Migrant_innen und der Menschen, die in nationalsozialistische Konzentrationslager deportiert wurden, gleichzusetzen. Auch suggeriert sie nicht, dass Ostojić aufgrund ihres Vorhabens, als Serbin in die EU zu migrieren, persönlich das „nackte Leben“ verkörpert. Vielmehr lese ich die Arbeit so, dass hier auf eine theoretisch etablierte und vielfach zitierte Verknüpfung von Lager, „nacktem Leben“ und Flüchtlingen und Migrant_innen zurückgegriffen wird, um Momente von Entrechtung und daraus resultierender Vulnerabilität zu thematisieren. Dabei ist der Begriff des Lagers auch bei Ostojić nicht als klar lokalisierbarer Topos zu fassen, sondern als „entortete Struktur“ innerhalb derer sich Personen bewegen, denen Rechte entzogen werden. Dennoch stellt sich natürlich die Frage der Legitimität, auf das nationalsozialistische Konzentrationslager zu rekurrieren, wenn es um die

³⁴⁴ Vgl. Surkis, Judith: *Tanja Ostojić's European Border Work*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 195-199. S. 197. Und: Milevska, Suzana: „*Femina Sacra*“: *Bio-Power and Paradoxes of Humanity in the Art of Tanja Ostojić*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 223-227.

³⁴⁵ Vgl. Transcript of *Naked Life*. 24-minute video-performance by Tanja Ostojić, 2004. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. S. 239-245. S. 240.

Thematisierung von Rechten im gegenwärtigen Zusammenhang von Flucht und Migration geht.

Lassen sich die Betrachter_innen auf die Lesweise ein, dass die Arbeit *Looking for a husband with a EU passport* die Entrechtung von Flüchtlingen und Migrant_innen thematisiert, kommen verschiedene Aspekte in Hinblick auf die Situation, in der sich Ostojić präsentiert, in den Sinn: Da sind zunächst unterschiedliche Rechte, die mit der jeweiligen Staatsangehörigkeit einhergehen (dass zum Beispiel eine Person mit deutscher Staatsangehörigkeit problemlos nach Serbien reisen kann, aber nicht umgekehrt) und der Einschränkung oder dem Verlust selbst fundamentaler Rechte (beziehungsweise wie Arendt es nennt: des „Rechts, Rechte zu haben“) durch Migration und Flucht. Was in der Aussage des Bildes zum Erlangen von Rechten führt, ist ein legaler Aufenthalt in der EU durch eine Heirat. Indem das sexualisierte Bild einer Heiratsanzeige mit der visuellen Referenz auf das „nackte Leben“ überblendet wird, wird auch nahegelegt, dass die angestrebte Heirat mit einem EU-Bürger auf einer rechtlich eingeschränkten Situation gründet und zudem eine Abhängigkeit von dem zukünftigen Ehemann geschaffen wird, mit der eine weitere potenzielle Entrechtung einhergehen kann. Weitergehend lässt sich das Bild dahin gehend lesen, dass der Verlust von (staatsbürgerlichen) Rechten Frauen besonders verletzlich exponiert und dass dies oft die Basis davon ist, dass sie, ihre Körper und ihre Sexualität ausgebeutet werden. Der Zusammenhang von Staatsangehörigkeit und Rechten wird somit um die Kategorie Geschlecht erweitert. In anderen Worten wird das „nackte Leben“ vergeschlechtlicht – im Gegensatz zu Agamben, bei dem dieser Aspekt keine Berücksichtigung findet. Suzanne Milevska geht soweit, in der Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* in Abwandlung des „homo sacer“ eine weibliche Person zu sehen, die eine „femina sacra“ darstellt und die Verknüpfung von Nation, Klasse und Geschlecht verkörpert:

„Ostojić's female version of Agamben's notion of homo sacer, 'femina sacra', embodies the entanglement of nation, class and gender and transforms into a powerful metaphor the uncritical radicalisation of the treatment of the woman's body.“³⁴⁶

³⁴⁶ Milevska: „*Femina Sacra*“. 2009. S. 225.

Aus dieser Perspektive lässt sich die Repräsentation des „nackten Lebens“ in *Looking for a Husband with EU Passport* dahin gehend lesen, dass damit die Entrechtung thematisiert wird, die im Kontext von Flucht und Migration in besonderem Maße Frauen betrifft.

Mit der Referenz auf das Bild von KZ-Insass_innen tritt noch eine andere Problematik als die bereits genannte zutage, auf die ich im Folgenden näher eingehen möchte. Schulze Wessel hat die Theoriebildung von Arendt und Agamben beziehungsweise deren Rezeption in der Forschung zur gegenwärtigen Situation von Flüchtlingen und Migrant_innen kritisch bearbeitet. Ihre Thesen möchte ich im Folgenden kurz skizzieren, da sie auch für die Auseinandersetzung mit der Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* interessante Impulse liefern.

Schulze Wessel argumentiert, dass Arendts Ausführungen zu Staatenlosen und Flüchtlingen aufgrund des fundamental anderen historischen Kontextes nicht uneingeschränkt auf heutige Personen übertragen werden können. Hier führt sie vor allem die Verrechtlichung von Flüchtlingen und Staatenlosen – als Konsequenz aus dem Nationalsozialismus – und damit der Stärkung von (Menschen-) Rechten unabhängig von Staatsangehörigkeit und Aufenthaltstitel an.³⁴⁷ Vor diesem Hintergrund könnten Flüchtlinge und Migrant_innen eben auch nicht „straflos erschlagen“ werden, worüber Agamben den Status eines „homo sacer“ unter anderem definiert.³⁴⁸ Dies bedeutet nicht, dass flüchtende und migrierende Personen nicht vieler Rechte beraubt sind und es keine Rechtsverletzungen ihnen gegenüber gibt, die auch *ohne* strafrechtliche Konsequenz bleiben können.³⁴⁹ Dennoch betrifft sie nicht per se ein „totale[r] Rechtsverlust“, wie ihn Arendt mit Blick auf Flüchtlinge und Staatenlose ein paar Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg und Nationalsozialismus und Agamben bezüglich der Figur des *homo sacer* beschreibt. Außerdem wendet sich Schulze Wessel gegen die Übernahme von Arendts Verständnis des Lagers, das diese „unter dem Eindruck von

³⁴⁷ Dies betrifft verschiedene Rechtsebenen: Nationale Gesetzgebungen, das Völkerrecht, die Genfer Flüchtlingskonvention und die Europäische Menschenrechtskonvention. Vgl. Schulze Wessel: *Grenzfiguren*. 2017. S. 55ff.

³⁴⁸ Vgl. ebd. S. 56.

³⁴⁹ Ein weiter unten angeführtes Beispiel hierfür ist der tödlich endende Akt der unterlassenen Hilfeleistung von Flüchtlingen und Migrant_innen, die auf dem Weg über das Meer in Seenot geraten sind.

Auschwitz [...] und eigener Erfahrung von Inhaftierung und absoluter Entrechtung im französischen Lager Gurs³⁵⁰ formulierte und vom dem sich Agambens Lager-Begriff nicht grundlegend als der „absolut andere, rechtsfreie Raum“³⁵¹ unterscheidet. Lager im heutigen Europa stünden nicht „komplett außerhalb von Recht und Gesetz“³⁵² und die Flüchtlinge und Migrant_innen dort seien nicht vollständig und „unrevidierbar exkludiert“³⁵³. Schulze Wessel macht sie stattdessen als Akteur_innen stark³⁵⁴, die in „stetigen Kämpfen und Aushandlungsprozessen“³⁵⁵ sind und zitiert Adam Ramadan: „The camps are spaces of agency and struggle, not complete disempowerment and bare life.“³⁵⁶ Mit dem Begriff von Lager bei Arendt und Agamben gerate dies jedoch aus dem Blick. Damit korreliert, dass insbesondere die Figur des *homo sacer* bei Agamben eine sehr passiv gedachte Figur ist, die keine Handlungsfähigkeit zu besitzen und erst recht nicht in der Lage zu sein scheint, Widerstand zu leisten. Agambens Theorie unterliegt in Schulze Wessels Worten der

„Gefahr der Viktimisierung und der Konzentration der Opferrolle der Flüchtlinge. Nacktes Leben ist bei ihm apolitisches Leben. Das nackte Leben ist dem Souverän ausgeliefert und kaum mehr fähig, politisch gegen den Souverän aufzubegehren.“³⁵⁷

Dagegen führt Schulze Wessel an:

„Undokumentierte Migranten selbst sind politische Figuren, die grundlegende politische Ordnungselemente verändern. Dabei sind sie aber nicht einfach nur die Anderen der Staatsbürger liberaler demokratischer Staaten, nicht einfach nur außerhalb der Souveränität angesiedelt. Sie sind, so muss auch in Abgrenzung zu Agamben und im Gegensatz zu Arendts Beschreibung des Flüchtlings der Zwischenkriegszeit gesagt werden, nicht im apolitischen Raum verortet, sondern an den politischen und rechtlichen Aushandlungsprozessen direkt mit beteiligt, auch wenn sich diese Auseinandersetzungen durch ein kaum zu überbrückendes Machtgefälle auszeichnen. Sie sind dennoch politische Figuren und Figuren der Politik.“³⁵⁸

Wie Schulze Wessel argumentiert und verschiedene Beispiele zeigen, fordern Flüchtlinge und Migrant_innen trotz ihres prekären Status ihre Rechte ein und präsentieren sich als Subjekte, über die nicht frei verfügt werden kann, sondern die

³⁵⁰ Schulze Wessel: *Grenzfiguren*. 2017. S. 20.

³⁵¹ Ebd. S. 76.

³⁵² Ebd. S. 49.

³⁵³ Ebd. S. 145.

³⁵⁴ Ebd. S. 111.

³⁵⁵ Ebd. S. 145.

³⁵⁶ Ebd. S. 203.

³⁵⁷ Ebd. S. 205.

³⁵⁸ Ebd. S. 209.

politische Prozesse mitgestalten können und dies auch tun. Und es ist wichtig, dass sie auch als solche repräsentiert werden, um für gleiche Rechte unabhängig von Staatsangehörigkeit und Aufenthaltstitel argumentieren zu können. Die Wichtigkeit, sich als sprechende und handelnde Subjekte zu positionieren, (und sich nicht auf passive Empfänger_innen von Hilfe reduzieren zu lassen), beschreibt auch folgender Text auf der Webseite des von Geflüchteten produzierten Radioprogramms *Wearebornfree! Empowerment Radio (We!R)*:

„The current situation of refugees in Germany and Europe requires us to rethink political strategies. The current wave of welcoming culture is very important in order to show alternatives to the racist hatred that is getting stronger each day. At the same time this wave comes exactly at the time when our refugee movement has become very weak to almost not-existing. The so-called civil society chooses to be in the helping position instead of supporting self organized refugee resistance. This is a step back, it puts us back to being the helped, supposedly passive, object while the helpers are becoming a new lobby. How can we deal with these developments? How can we come out of the watching, the passive position, back into the acting, pro-active, demanding one? How to organize protest against the horrible law changes which are not (much) considered by helpers and white charity?“³⁵⁹

Die Reduktion auf das „nackte Leben“ lässt die derart repräsentierten Personen nicht gleichberechtigt ‚auf Augenhöhe‘ erscheinen und ist maximal in der Lage, Mitleid und eine darauf basierende Haltung von *Charity* hervorzurufen, die bestehende Machtverhältnisse unberührt lässt.³⁶⁰ Agamben argumentiert, dass humanitäre Organisationen und Kampagnen oft die Reduktion auf das „nackte Leben“ reproduzieren, gegen die sie eigentlich angehen wollen:

„Letztlich können die humanitären Organisationen, die heute mehr und mehr zu den übernationalen Organen aufrücken, das menschliche Leben jedoch nur in der Figur des nackten Lebens oder des heiligen Lebens erfassen *und unterhalten deshalb gegen ihre Absicht eine geheime Solidarität mit den Kräften, die sie bekämpfen sollten*. Ein Blick auf die jüngsten Werbekampagnen zur Spendensammlung für Ruanda genügt, um sich klarzumachen, daß hier das menschliche Leben [...] ausschließlich als heiliges Leben betrachtet wird, das heißt insofern es tödlich und nicht opferbar ist, und nur als solches zum Objekt der Hilfe und des Schutzes wird. Die ‚flehenden Augen‘ des ruandischen Kindes, mit dessen Fotografie man Geld sammeln möchte, das man aber ‚jetzt schwerlich noch lebend antreffen wird‘, sind die vielleicht prägnantesten Chiffre des nackten Lebens in unserer Zeit, deren die humanitären Organisationen in einem exakt symmetrischen Verhältnis zur staatlichen Macht bedürfen. *Der vom Politischen abgetrennte Humanitarismus kann die Absonderung des nackten Lebens, auf der die Souveränität gründet, lediglich wiederholen [...]*.“³⁶¹ (Hervorhebung K. H.)

³⁵⁹ *Wearebornfree! Empowerment Radio (We!R)*. <https://wer.oplatz.net/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

³⁶⁰ Vgl. zu einer ausführlichen und komplexen Problematisierung von *Charity*: Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2014. S. 20ff.

³⁶¹ Agamben: *Homo Sacer*. 2002. S. 142f.

Agamben selbst führt hier also an, dass der affirmative Bezug auf das „nackte Leben“, selbst wenn er als Kritik an Entrechtung gemeint ist, den Effekt haben kann, diese legitimatorisch zu untermauern.

Mit der Anspielung auf das (nationalsozialistische) Lager und das „nackte Leben“ läuft Ostojić Gefahr, die Repräsentation von Flüchtlingen und Migrant_innen als nicht sprech- und handlungsfähig (und somit nicht als politische Subjekte mit dem legitimen Recht auf gleiche Rechte) zu reproduzieren. Dies wird jedoch relativiert, wenn das Bild in seiner Eigenschaft als Heiratsanzeige näher betrachtet wird.

3.3) Akteurin sein

Das Nacktfoto Ostojićs wurde als virtuelle Heiratsanzeige ‚gerahmt‘ und im Internet veröffentlicht. Faktisch sowie letztlich ‚erfolgreich‘ fungierte das Bild auch als solche. Gleichzeitig bricht es in verschiedenen Aspekten auf deutliche Weise mit den tradierten Konventionen von Annoncen, die dem Zweck dienen, eine_n Ehepartner_in zu finden. Zunächst fällt auf, dass das Bild den Grad der Sexualisierung überschreitet, der bei einer Heiratsanzeige als ‚angemessen‘ erscheint. Die komplette und den Betrachter_innen in maximaler Sichtbarkeit gegebene Nacktheit, der rasierte Intimbereich sowie die angegebene E-Mail-Adresse „hottanja@hotmail.com“ rufen vielmehr Assoziationen zu Sexarbeit auf. Wie unter anderem Rune Gade feststellt, ist das Bild zudem keine idealisierende Selbstrepräsentation (wie es für eine Heiratsanzeige zu erwarten wäre), sondern aufgrund der schlichten Nacktheit, der gegenüber den Betrachter_innen frontal positionierten und statischen Körperhaltung sowie dem unbewegten und emotionslos wirkenden Gesichtsausdrucks – trotz der zuvor beschriebenen Sexualisierung – auf irritierende Weise nüchtern:

„The most common photographs accompanying personals on the internet are idealised representations, borrowing their stylistic features from gender stereotyping, the soft focus aesthetics of glamour photography. In *Looking for a Husband with EU Passport*, on the other hand, we are confronted with a naked, but non-eroticised woman who is in no way idealised. She poses in a ‚neutral‘, straightforward manner, as if for a mug shot.“³⁶²

³⁶² Gade: *Making Real*. 2009. S. 205f.

Das fahle Licht und der Hintergrund der Kunststoffwand schaffen zusätzlich eine beinahe klinische und ‚kühle‘ Atmosphäre.

Ein weiterer Widerspruch zu ‚normalen‘ Anzeigen des internationalen Heiratsmarktes, auf den Gade ebenso verweist, ist die explizite Offenlegung des ökonomischen Tauschcharakters des eigenen Körpers gegen die Möglichkeit der Migration in die EU:

„Further it [the representation, K. H.] states far too explicitly that the intention of the personal ad is a ‚trade‘, namely the attainment of a EU citizenship, rather than a romantic love. The work thus again betrays the conventions of the personal ad, which demand that this element of trade is kept strictly an implicit, unspoken part of the deal.“³⁶³

In den Worten von Pamela Allera erscheint Ostojićs Körper als „ticket for mobility“³⁶⁴. Heirat wird hier auf unmissverständliche Weise als eine Migrationsstrategie ausgestellt. Unterstrichen wird dies dadurch, dass die Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* am Ende einer Reihe künstlerischer Projekte steht, die die Einreise Ostojics in die EU zum Thema hatten, aber dies in dem einen Fall nur auf illegalisiertem Weg ermöglichte (*Illegal Border Crossing*, 2000) oder aber in dem anderen Fall erfolglos war (*Waiting for a Visa*, 2000). Es fällt zudem auf, dass der Zweck der gesuchten Beziehung dezidiert als ein ‚Deal‘ gekennzeichnet ist, in dem zwei Dinge gegeneinander getauscht werden: Die Charakterisierung des gesuchten Mannes ist darauf beschränkt, im Besitz eines Passes der EU zu sein. Dadurch erscheint dieser als entpersonalisierter Träger eines Dokuments. Ebenso deutlich wird das im Gegenzug gemachte ‚Angebot‘ auf die nackte Körperlichkeit Ostojićs beschränkt und macht keine Aussagen zu deren Persönlichkeit. Pass und Körper werden einander in sehr transparenter und zugleich sehr nüchterner Form gegenübergestellt. Dass die Anzeige auch Assoziationen zu Sexarbeit hervorruft, unterstreicht den Charakter eines ökonomischen ‚Tauschgeschäfts‘.

Ostojić verweist auf die Vergeschlechtlichung und Sexualisierung des Grenzregimes, indem sie auf sehr explizite Weise Heirat als Migrationsstrategie und den darin stattfindenden Tauschhandel ihres Körpers gegen einen legalen Aufenthalt in der EU offenlegt. Letzteres wird auch dadurch unterstrichen, dass am Anfang des visuellen

³⁶³ Ebd. S. 206.

³⁶⁴ Allara, Pamela: *Geo-Bodies: Feminist Activists Crossing Borders*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 171-180. S. 177.

Narrativs der Rauminstallation von *Looking for a Husband with EU Passport* das Nacktbild Ostojićs steht und am Ende große Abzüge des Aufenthaltstitels, den sie infolge der Heirat erhielt. In dem Angebot des eigenen Körpers für die Möglichkeit der Migration wird gleichzeitig auch deutlich gemacht, dass die Vergeschlechtlichung und Sexualisierung des europäischen Grenzregimes auf ungleichen Machtverhältnissen beruht. Gade schreibt hierzu:

„It provocatively addresses the inequalities between different European countries and the effect these have on European citizens regarding gender inequality and the commodification of sexual relations.“³⁶⁵

Im Zusammenhang mit erzwungener oder freiwilliger Sexarbeit (süd-) osteuropäischer Migrantinnen haben verschiedene Autor_innen darauf verwiesen, dass die Viktimisierung von Frauen den Umstand entnennt, dass die restriktive Flucht- und Migrationspolitik der EU sowie die Arbeitsgesetzgebung für Flüchtlinge und Migrant_innen die Bedingungen maßgeblich mit schaffen, dass Frauen in *Sex Trafficking* geraten oder in Sexarbeit eine der wenigen, ihnen zur Verfügung stehenden Erwerbsmöglichkeiten sehen.³⁶⁶ Sabine Hess schreibt hierzu:

„Haben Migrantinnen und Migranten die äußeren Grenzen überwunden, sind es die Zuwanderungspolitik und ein nationalisiertes, rassistisches Arbeitsregime gepaart und durchdrungen von heterosexuellen Genderpolitiken, welche die Frauen auf den informalisierten (Sex-)Arbeitssektor verweisen und Situationen von Abhängigkeit und Entrechtung produzieren.“³⁶⁷

Darüber hinaus kann – wie Hess ebenso feststellt – das Bild von flüchtenden und migrierenden Frauen als Opfer rigider Einreisebestimmungen und die Rückführung in ihre Herkunftsländer (im Namen ihres Schutzes) legitimieren.³⁶⁸

Ostojić hingegen gelingt es, sich innerhalb der von ihr explizit offengelegten Strukturen nicht als Opfer, sondern als Akteurin zu repräsentieren, die ihren jungen und makellosen Körper als ‚Kapital‘ für ihr Migrationsvorhaben gezielt einsetzt.–Andrijašević stellt fest, dass die Repräsentationen von Kampagnen der IOM, die sie untersuchte und die darauf

³⁶⁵ Gade, *Making Real*, 2009. S. 217f.

³⁶⁶ Vgl. Andrijašević: *Das zur Schau gestellte Elend*. S. 129.

³⁶⁷ Hess, Sabine: *Europäische Migrationspolitik aus gendertheoretischer Perspektive: Eine ethnografische Analyse des Anti-Trafficking-Dispositivs*. In: McPherson, Annika u. a. (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld 2013. S. 185-200. S. 192f.

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 195f.

zielen, Frauen in ihren Herkunftsländern über die Gefahren der Migration aufzuklären und ihnen bewusste Entscheidungen dazu zu ermöglichen, die dargestellten weiblichen Personen als erotisierte Objekte und zugleich als passive Opfer (gefangen, verwundet und gebrochen) darstellen.³⁶⁹ Der Effekt ist nach Andrijašević, dass die Frauen nicht ‚empowert‘ werden, sondern suggeriert wird, dass es für sie das Sicherste sei, zu Hause und an dem ihnen traditionell zugewiesenen Platz zu bleiben.³⁷⁰ Gleichzeitig bedient das von der Autorin untersuchte Bildmaterial die erotisierte Schaulust der Betrachter_innen. In diesem Zusammenhang verweist Andrijašević auch darauf, dass es auffallend ist, dass der Blick der Frauen immer abgewandt ist und sie den der Betrachter_innen nicht erwidern, was den voyeuristischen Charakter der Bilder verstärkt.³⁷¹ Im Kontrast zu diesem Bildmaterial, das ungefähr im gleichen Zeitraum die Migration junger Frauen aus Osteuropa in die EU zum Thema hat, fallen die Besonderheiten von Ostojićs Selbstrepräsentation umso deutlicher auf. Obwohl in *Looking for a Husband with EU Passport* ein voyeuristisches Begehren geweckt wird, verweigert sich Ostojić einer erotisierenden Verobjektivierung durch die ‚Nüchternheit‘ ihrer Selbstinszenierung und indem sie die Betrachter_innen direkt anblickt: „This woman confronts our gaze, face to face, as an individual, not as an object of desire.“³⁷² Durch den direkten und festen Blick in die Kamera wird zudem ihre selbstbewusste Haltung betont. In diesem Zusammenhang ist es auch auffallend, dass die Künstlerin die Antworten auf ihre Anzeige als ‚Bewerbungen‘ (engl.: „applications“) bezeichnet. Dieser Begriff betont zusätzlich den zuvor beschriebenen kommodifizierten Charakter der Anzeige. Darüber hinaus rückt er Ostojić in eine (Entscheidungs-) Position, in der sie als agierendes Subjekt, als ‚Arbeitgeberin‘ auftritt, dem gegenüber die potenziellen ‚Bewerber‘ aufgefordert sind, sich ihrerseits möglichst vorteilhaft in einem von ihr gestalteten Setting zu präsentieren.

³⁶⁹ Vgl. Andrijašević: *Das zur Schau gestellte Elend*. 2007. S. 134f.

³⁷⁰ Vgl. ebd. S. 128.

³⁷¹ Vgl. S. 134.

³⁷² Gade: *Making Real*. 2009. S. 206.

Zusammenfassend verweist Ostojčić auf die vergeschlechtlichte und sexualisierte Strukturiertheit des Grenzregimes Europas/der EU und die ungleichen Machtverhältnisse, auf denen dieses basiert. Dadurch spezifiziert sie die Entrechtung insbesondere flüchtender und migrierender Frauen, auf die sie mittels der Referenz auf das „nackte Leben“ aufmerksam macht. Gleichzeitig gelingt es ihr, viktimisierende Diskurse und die ihnen inhärente Problematik zu unterlaufen, indem sie innerhalb der von ihr aufgezeigten Strukturen als Akteurin in Erscheinung tritt, die Rechte für sich beansprucht. Sie verunmöglicht es den Betrachter_innen somit auch, sich ihr gegenüber in eine überlegene Position zu setzen und kritisiert stattdessen Machtverhältnisse, in die das adressierte Publikum ebenso involviert ist. Auch dies kann als eine Form des In-Bezug-Setzens zwischen Selbst und Anderen verstanden werden, wie ich sie im Kapitel zu Isaac Juliens Arbeit beschrieben habe und die nicht auf Ähnlichkeit beruht, sondern im Gegenteil darauf, wie unterschiedliche Positionierungen zusammenhängen.

3.4) Gegenwärtige Flucht und Migration und der Holocaust in der Historiografie Europas/der EU

Die gebrochene Referenz auf das Bild von KZ-Insass_innen lässt sich auch dahin gehend lesen, dass mit der Erinnerung an die nationalsozialistischen Konzentrationslager eine Historiografie Europas/der EU skizziert wird, die den Holocaust in ihr Zentrum rückt. Als eines der zentralen Motive zum Zusammenschluss der EU (mit dem Ziel eines geeinten und friedlichen Europas) wurden schon früh die Erfahrung des Ersten und vor allem des Zweiten Weltkrieges genannt.³⁷³ Der Holocaust hingegen wurde mit der EU und deren Gründung lange Zeit nicht in Verbindung gebracht, sondern in der Geschichtsschreibung der Europäischen Union verdrängt. Hall bezeichnet den Holocaust als eine der unterdrückten Geschichten Europas:

„Then there are the suppressed histories. Moderate, liberal, democratic, tolerant, free-market, constitutional Europe may be a way of requiting for that other Europe, the one we can hardly remember – the Europe of the camps.“³⁷⁴

³⁷³ Vgl. Berger, Stefan: *Remembering the Second World War in Western Europe, 1945-2005*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. New York 2010. S. 119-136. S. 133. Und: Müller, Jan-Werner: *On ‚European Memory‘: Some Conceptual and Normative Remarks*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. New York 2010. S. 25-37. S. 30.

³⁷⁴ Hall: *„In But Not of Europe“*. 2003. S. 44.

Um die Jahrtausendwende wurden schließlich Versuche unternommen, den Holocaust nachträglich zu einem Ereignis zu machen, das die Gründung der EU mit initiiert haben soll. Neben anderen Autor_innen spricht Jan-Werner Müller von dem Holocaust als einem „negativen Gründungsmythos der EU“³⁷⁵. In diesem Zusammenhang ist als wichtiger Schritt die „Stockholm Declaration“ zum Holocaust aus dem Jahr 2000 zu nennen.³⁷⁶ Eine weitere Erklärung, die hier anzuführen ist, ist die von Sir Emyr Jones Perry im Oktober 2005 bei der UN-Generalversammlung in New York in seiner damaligen Funktion als Repräsentant Großbritanniens:

„The significance of the Holocaust is universal. But it commands a place of special significance in European remembrance. It was in Europe that the Holocaust took place. And, like the United Nations, it is out of that dark episode that a new Europe was born.“³⁷⁷

Auch Beate Winkler, ehemalige Direktorin der *Europäischen Stelle zur Beobachtung von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit* erklärte bei einer OSZE-Konferenz, ebenfalls im Jahr 2005, den Holocaust als ein Ereignis, das die EU mitbegründete.³⁷⁸ Schließlich ist im Zusammenhang der narrativen Bedeutungsgewinnung des nationalsozialistischen Genozids für die Europäische Union die Resolution des EU-Parlaments zur Erinnerung an den Holocaust, zu Antisemitismus und Rassismus (anlässlich des 60. Jahrestages der Befreiung von Auschwitz durch die Rote Armee) aus demselben Jahr zu nennen.³⁷⁹

Wie verschiedene Autor_innen betonen, hat die nachträgliche Erhebung des Holocausts zu einem negativen Gründungsmythos der EU mehr Bezug zur Gegenwart beziehungsweise gegenwärtigen Interessen als zur historischen Realität. Klas-Göran Karlsson hierzu:

³⁷⁵ Müller: *On ‚European Memory‘*. 2010. S. 36.

³⁷⁶ Vgl. International Holocaust Remembrance Alliance: *Stockholm Declaration*. 2000. <https://www.holocaustremembrance.com/de/about-us/stockholm-declaration> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

³⁷⁷ Zitat übernommen von: Karlsson, Klas-Göran: *The Uses of History and the Third Wave of Europeanisation*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. New York 2010. S. 38-55. S. 41.

³⁷⁸ Vgl. ebd.

³⁷⁹ Vgl. Europäisches Parlament (offizielle Webseite): *European Parliament resolution on remembrance of the Holocaust, anti-semitism and racism*. 27.01.2005. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2005-0018+0+DOC+XML+V0//EN> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

„Needless to say, basic aspects of the European Holocaust interpretation as a founding history have no connection to historical facts. During the post-war decades, the mass killings of Jews were, for the most part, collectively forgotten [...]. In other words the Holocaust as represented in present European public remembrance is not rooted in historical achievements of the post-war era but rather gains strength from contemporary needs and interests.“³⁸⁰

Und Małgorzata Pakier und Bo Stråth argumentieren, dass es sich dabei um ein Vorhaben handelte, das keine Konsequenzen nach sich zog:

„The attempt in 2000 in Stockholm to make ex post the commemoration of the Holocaust a foundation myth of the European Union has remained an illusion. Efforts to establish transnational self-critical memory discourses on colonialism, racism and war collaboration in Europe have hardly gained momentum.“³⁸¹

Verschiedene Autor_innen verweisen darauf, dass für die Erinnerung des Holocausts im Zusammenhang mit Europa/der EU der Krieg in Ex-Jugoslawien und insbesondere das Massaker in Srebrenica ausschlaggebend waren. Es war der erste Genozid auf europäischem Boden nach dem Ende des Nationalsozialismus, der – obwohl er inmitten von Europa stattfand – nicht verhindert wurde. Dies warf Fragen der Verantwortung und des Verrats eigener Ideale sowie Gefühle von Schuld und Scham auf, die sich mit der Erinnerung an den Holocaust überlagerten. Pakier und Stråth stellen die These auf, dass der Holocaust thematisiert wurde, um nicht über die europäische Verantwortlichkeit für das Massaker in Srebrenica sprechen zu müssen:

„Had it been openly admitted, the Dutch and French part of the responsibility for the massacre would have hit the core of the European Union in moral terms. The condemnation of this, the second European genocide of the twentieth century, directed not at Europe’s Jews but its Muslims, was circumscribed through the politically safe condemnation of the Holocaust in the Stockholm declaration in 2000, more than half a century after the genocide of the Jews. [...] World leaders talked about the Holocaust, but they meant Srebrenica.“³⁸²

³⁸⁰ Karlsson: *The Uses of History and the Third Wave of Europeanisation*. 2010. S. 43f.

³⁸¹ Pakier; Stråth: *Introduction. A European Memory?* 2010. S. 12.

³⁸² Ebd. S. 8f.

Cecilie Felicia Stokholm Banke argumentiert umgekehrt, dass Teile Europas durch Srebrenica erst in die Situation versetzt wurden, die Verantwortung für den Holocaust nicht mehr leugnen zu können.³⁸³ Andere verweisen darauf, dass die militärische Intervention in Ex-Jugoslawien – wie von dem damaligen deutschen Außenminister Joschka Fischer – auch als Lehre aus dem Holocaust legitimiert wurde.³⁸⁴

Es existieren unterschiedliche Standpunkte dazu, ob die Bezugnahme auf den Holocaust in das Narrativ Europas/der EU überhaupt anstrebenswert ist und falls ja, wie diese genau aussehen solle. Pakier und Stråth plädieren dafür, den Holocaust in eine kritische Geschichtsschreibung Europas zu inkludieren.³⁸⁵ Dies tut auch Stuart Hall und wählt hierfür folgendes Bild:

„Today, in the face of current European political trends, when asked for ‚a figure of Europe‘, I cannot help thinking of Paul Klee’s image – not his Europa, with its beautifully enigmatic exclamation point, but his Angel of Progress, clanking towards Armageddon, with its face resolutely turned to the past: and the myopic Walter Benjamin, peering through glasses as thick as marble, trying to make sense of it all and – failing to do so – taking his own life at some dark, lonely, forsaken European frontier check-point.“³⁸⁶

Stokholm Banke vertritt die Position, dass sich Europa basierend auf der Erinnerung an den Holocaust zu einer Wertegemeinschaft entwickeln sollte.³⁸⁷ Andere Autor_innen betrachten es eher als kritisch, sich auf den Holocaust zu beziehen, wenn es um die Gestaltung Europas/der EU geht. So kritisiert Müller das Paradigma „Lehren aus dem Holocaust zu ziehen“ als eine Art versöhnlicher Sinnstiftung des Holocausts:

„[...] [A] Europe that tries to narrate a story about itself *ex negativo*, with the Holocaust as a negative foundation myth, can easily turn into a monumental enterprise of sentimentalising the past and, perversely, deriving consolation from it, while remaining politically passive in the present.“³⁸⁸

³⁸³ Vgl. Stokholm Banke, Cecilie Felicia: *Remembering Europe’s Heart of Darkness: Legacies of the Holocaust in Post-war European societies*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Rememberance*. New York 2010. S. 163-174. S. 166.

³⁸⁴ Vgl. Berger: *Remembering the Second World War in Western Europe, 1945-2005*. 2010. S. 134.

³⁸⁵ Vgl. Pakier; Stråth: *Introduction. A European Memory?* 2010. S. 1f.

³⁸⁶ Hall: *„In But Not of Europe“*. 2003. S. 45.

³⁸⁷ Vgl. Stokholm Banke: *Remembering Europe’s Heart of Darkness*. 2010. S. 169.

³⁸⁸ Müller: *On ‚European Memory‘*. 2010. S. 36.

Zeitgleich zu beziehungsweise teilweise noch vor den skizzierten Diskursen zur Erinnerung an den Holocaust in der Narrativierung Europas/der EU begann das mehrjährige Projekt *Looking for a Husband with EU Passport* mit der Veröffentlichung der Heiratsanzeige im Internet.

Indem die Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* im Kontext eines Migrationsvorhabens in die EU das Bild von KZ-Insass_innen auf gebrochene Weise zitiert, weckt sie auch Assoziationen an den Holocaust. Sie lässt daran denken, dass das Europa, das sich im europäischen Integrationsprozess zusammenschloss, eines war, in dem ein großer Teil der Bevölkerung ermordet und vertrieben wurde. Welche Wirkung kann die Erinnerung an den Holocaust im Zusammenhang gegenwärtiger Flucht- und Migrationspolitik haben? Die Arbeit selbst gibt darauf keine Antworten. Im Gegenteil: Sie stellt den Holocaust in den Raum, wo die Betrachter_innen ihn nicht erwarten würden, ihn nicht einordnen können und geneigt sind, ihn beiseite zu schieben, da er an dieser Stelle nicht sinnvoll zu integrieren ist. Die Arbeit macht hinsichtlich des Bezugs auf den Holocaust kein Angebot einer Erklärung, eines kohärenten Narrativs, einer sinnstiftenden ‚Lehre‘. Das Besondere hier wird in Gegenüberstellung zu der Arbeit *WESTERN UNION: Small Boats* von Isaac Julien deutlich. Beide Arbeiten rahmen das Thema gegenwärtiger Flucht und Migration im Kontext der Gewalt, die in dem einen Fall innerhalb und in dem anderen Fall außerhalb Europas gegenüber denjenigen ausgeübt wurde, die als ‚Andere‘ identifiziert wurden. In *WESTERN UNION: Small Boats* wird der Geschichte von Kolonialismus und Sklaverei und dem Tod von Menschen an den Grenzen Europas durch eine weibliche allegorische Figur – die in meiner Argumentation eine Fetischfunktion innehat – in gewisser Weise der Schrecken genommen und mit einem alternativen Entwurf einer transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ verknüpft. Die in *Looking for a Husband with EU Passport* evozierte Erinnerung an den Holocaust hat hingegen etwas Irritierendes, Verunsicherndes, Verstörendes. Möglicherweise liegt hierin der Denkanstoß der Arbeit: keinen Vorschlag zu machen, was der Holocaust für die Flucht- und Migrationspolitik Europas/der EU bedeuten soll, sondern ihn als etwas zu setzen, woran sie sich immer wieder neu ausrichten muss. Anders formuliert: *Looking for a Husband with EU Passport* kann dazu anregen, den Holocaust nicht nachträglich zu einem Motiv für den Zusammenschluss der

Europäischen Union zu erklären, sondern die Erinnerung an den Holocaust in Bezug zur *gegenwärtigen* Gestaltung Europas/der EU und ihres politischen Umgangs mit Flucht und Migration zu setzen. Denn letztere findet nicht in einem geschichtsfreien Raum statt, sondern in einem, in dem millionenfache Ermordung, Vertreibung und Flucht stattfanden. Daher sollten Fragen virulent gehalten werden wie: Was bedeutet die Erfahrung des Holocausts für das Recht auf Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa? Welche Bedeutung nimmt weitergehend der Umstand ein, dass sich Europa nicht zuletzt über den Ausschluss jener konstituierte, die als innereuropäische ‚Andere‘ identifiziert wurden und dass dies die Geschichte des europäischen Kontinents durchzog? Und schließlich: Wie kann eine Bezugnahme auf den Holocaust im Rahmen gegenwärtiger Flüchtlings- und Migrationspolitik aussehen, die nicht relativierend ist und keine simplifizierten Parallelen zieht?

3.5) Partiiell sichtbar werden

Weiter oben habe ich argumentiert, dass in dem Bild der Internetanzeige der Prozess des ‚ins Bild Setzens‘ von Flüchtlingen und Migrant_innen selbst sichtbar gemacht wird. Abschließend möchte ich nochmals zu dem Thema (Un-) Sichtbarkeit zurückkommen, zu dem *Looking for a Husband with EU Passport* – als gesamte Arbeit betrachtet – weitere interessante Impulse liefern kann. Bevor ich hierauf näher eingehe, werde ich zunächst den Diskurs zu (Un-) Sichtbarkeit im Kontext von Flucht und Migration skizzieren.

In ihrem 2008 erschienenen Buch *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung* problematisiert Johanna Schaffer die Vorstellung, dass ein Mehr an Sichtbarkeit für minorisierte Subjekte zwangsläufig ein Zugewinn an politischer Macht bedeutet, da sichtbar zu werden, ambivalente Effekt hat.³⁸⁹ In den letzten Jahren wurden auch im thematischen Kontext von Flucht und Migration Sichtbarmachung kritisch diskutiert und die Vorzüge der Unsichtbarkeit stark gemacht. Dabei wurden ähnliche Argumente genannt, die auch Schaffer gegen eine ausschließlich positive Bewertung von Sichtbarkeit anführt.

³⁸⁹ Vgl. Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. 2008. S. 12.

Das Grenzregime Europas lässt sich mit Charles Heller und Lorenzo Pezzani als ein „skopisches System“ beschreiben, das mittels verschiedener Praktiken und Technologien auf die maximale Sichtbarmachung von Flüchtlingen und Migrant_innen zielt.³⁹⁰ Sichtbar zu werden, kann für sie bedeuten, von Polizei, Grenzschutz, Behörden, etc. erfasst und infolge inhaftiert und abgeschoben beziehungsweise direkt zurück gewiesen zu werden. Brigitta Kuster beschreibt „Visualisierungstechniken an der Grenze [...] als polizeiliche Kontroll- und Regulationsinstanzen eines vorgängigen sozialen Körpers der Migration“.³⁹¹ Und die Herausgeberinnen von *Images of Illegalized Immigration* schreiben in ihrer Einleitung zu dem Buch in Bezug auf die Produktion von Bildern zu Flucht und Migration: „[...] showing what is hidden may sometimes lead to new forms of oppression“³⁹². Wie Silke Wenk und Rebecca Krebs feststellen, entstehen Bilder von Flüchtlingen und Migrant_innen bei der Grenzüberquerung oft im wörtlichen Sinne gerade in dem (Schweinwerfer-) Licht, das sie erfasst, um ihren Flucht- und

³⁹⁰ Vgl. Heller, Charles; Pezzani, Lorenzo: *Liquid Traces: Investigating the Deaths of Migrants at the EU's Maritime Frontier*. In: Forensic Architecture (Hg.): *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin 2014. S. 657-684. S. 667.

Gemeinsam mit SITU Research bilden Charles Heller und Lorenzo Pezzani die Projektgruppe *Forensic Oceanography*, die unter anderem zu dem sogenannten *Left-to-die Boat* gearbeitet haben und die in diesem Zusammenhang auch theoretische Überlegungen zum Thema der (Un-) Sichtbarkeit illegalisierter Flucht und Migration an der maritimen südeuropäischen Außengrenze angestellt haben. Hier eine kurze Zusammenfassung ihrer Arbeit zum *Left-to-die Boats*: Am 27. März 2011 brach ein Boot mit 72 Migrant_innen und Flüchtlingen von Tripoli in Libyen in Richtung der italienischen Insel Lampedusa auf. Auf circa halbem Weg ging der Sprit aus und ohne Wasser und Nahrung trieben die Menschen 14 Tage auf dem Meer, bis das Boot schließlich wieder an der libyischen Küste angespült wurde. Von den Passagieren überlebten nur neun Personen. Sie berichteten davon, dass sie mehrfach gesehen wurden von anderen Schiffen und Booten sowie von Militärflugzeugen und -helikoptern und dass sie zudem einen Notruf per Satellitentelefon abgegeben hatten. Im Rahmen des Projekts *Forensic Oceanography* erstellten Heller, Pezzani und SITU Research eine räumlich-zeitliche Rekonstruktion der 15-tägigen Fahrt des Bootes. Mithilfe von Interviews mit Überlebenden, einem Modell, auf welchem Weg das Boot aufgrund der Strömungen und Winde nach Ausfall des Motors höchstwahrscheinlich an die libyische Küste zurück gespült wurde („drift model“) und von Daten eines Radars haben sie rekonstruieren können, wer mit dem Boot in Kontakt beziehungsweise darüber informiert war, dass die Menschen an Bord dringend Hilfe benötigten. Abschließend konnten sie mit Sicherheit sagen, dass italienische und maltische Küstenrettungsdienste sowie die NATO über den Notruf und die Position des Bootes informiert und mehrere Marineeinheiten in der Nähe des Bootes waren und die Möglichkeit gehabt hätten, die Menschen in Seenot zu retten. Die Ergebnisse ihrer Forschung stellte Forensic Oceanography NGOs zur Verfügung, die den Fall vor mehrere Gerichte brachten, damit diejenigen, die den Menschen auf dem Boot ihre Hilfe verweigerten, nicht straffrei ausgingen.

Vgl. zur Projektgruppe *Forensic Oceanography* und dem *Left-to-die Boat*: Heller, Charles; Pezzani, Lorenzo; SITU Research: *Case: „Left-to-Die Boat“*. In: Forensic Architecture (Hg.): *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin 2014. S. 637-656.

³⁹¹ Kuster: *Die Grenze filmen*. 2007. S. 187.

³⁹² Bischoff; Falk; Kafehsy: *Introduction*. 2010. S. 8.

Migrationsweg zu unterbrechen.³⁹³ Die Autorinnen sprechen von einer „Komplizenschaft zwischen sichtbarmachendem Scheinwerfer und fotografischer Aufnahme“³⁹⁴. Die Auseinandersetzung zu (Un-) Sichtbarkeit im thematischen Kontext von Flucht und Migration beziehen sich oft auf den geografischen Raum des Mittelmeeres als südeuropäischer maritimer Außengrenze. Sie sind aber auch in anderen räumlichen und situativen Kontexten des europäischen Grenzregimes von Bedeutung. Dies gilt vor allem dann, wenn letzteres – wie in der Einleitung beschrieben – als eine Struktur verstanden wird, die den gesamten Raum Europas durchzieht und nicht nur an dessen Rändern zu verorten ist.

Den bisherigen Ausführungen zum Sichtbarwerden von Flüchtlingen und Migrant_innen innerhalb eines eng gesteckten Bilderrepertoires ist mit Schaffer hinzuzufügen, dass dieses tendenziell ihrer Minorisierung zuarbeitet. Sie argumentiert:

„Denn genau weil Sichtbarkeit und Sichtbarmachung immer auch notwendig einen Rückgriff auf bereitstehende, vorformulierte und im Zuge des Zitierens sich reartikulierende Repräsentationsparameter und -standards bedeutet, produziert die Praxis der Sichtbarmachung minorisierter Positionen immer auch die paradoxe Situation der Affirmation der jeweiligen Minorisierung.“³⁹⁵

Dies klingt meines Erachtens zwar etwas zu deterministisch und übersieht die Möglichkeit von Bedeutungsverschiebungen im Prozess des Wiederholens, macht aber berechtigterweise darauf aufmerksam, dass Repräsentationsweisen eben nicht völlig frei und neu erfindbar sind, sondern sich zwangsläufig in einem repräsentativen Koordinatensystem bewegen, in das (visualisierte) Machtverhältnisse eingeschrieben sind, die leicht mit zitiert werden.

³⁹³ Vgl. Wenk, Silke; Krebs, Rebecca: *Bildlektüren und Migrationen*. In: Brandes, Kerstin (Hg.): *Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen*. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Juni 2011, Heft 51. S. 12-22. S. 18.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. 2008. S. 52.

Vor dem Hintergrund der skizzierten Argumentation ist weniger die Frage, ob, sondern vielmehr wie beziehungsweise als welche Subjekte und mit welchen Effekten Flüchtlinge und Migrant_innen in die Sichtbarkeit treten. In Schaffers Worten ist statt einfach „mehr Sichtbarkeit“³⁹⁶ eine „Qualifizierung von Sichtbarkeit“³⁹⁷ entscheidend.

Die Möglichkeit von Flucht und Migration, das Passieren von Grenzen basieren zu großen Teilen auf ihrer Unsichtbarkeit: „[...] the strategies of invisibility enacted by clandestine migrants so as to slip through the cracks and gaps in this surveillance apparatus are essential to subverting the violent border regime [...].“³⁹⁸ Angesichts der Konsequenzen, in das Blickfeld von Polizei, Grenzschutz oder Behörden zu geraten (wie Verhinderung der Weiterreise, Inhaftierung, Gewalt, Abschiebung etc.), kann unsichtbar zu sein mehr noch „eine schiere Überlebensnotwendigkeit darstellen“³⁹⁹. Darüber hinaus kann Unsichtbar-Werden eine Strategie sein, um Seherwartungen zu irritieren und sich der ‚Inbesitznahme‘ durch den Blick Anderer zu entziehen. Doch auch Unsichtbarkeit ist eine ambivalente Angelegenheit. Als Subjekt in Erscheinung zu treten und als solches wahrgenommen zu werden, ist zumindest in ‚westlichen‘ Kontexten unter anderem daran gebunden, sichtbar zu sein. Dies wird auch dann konkret deutlich, wenn es darum geht, wie Flüchtlinge und Migrant_innen bildlich dargestellt werden. Während sie durch das Zeigen ihrer Gesichter gefährdet wären, haben die gängigen Verfahren der Unkenntlichmachung von Personen kriminalisierende, stigmatisierende und entsubjektivierende Effekte. Olaf Berg und Helen Schwenken beschreiben dieses Dilemma in Bezug auf die Repräsentation von Flüchtlingen und Migrant_innen in filmischen Darstellungen folgendermaßen:

„Thus the visual appearance of undocumented migrants become a critical point for every documentary on the issue of irregular migration. On the one hand the visual presence of a person is vital for the viewer’s positive relation to the subject. On the other hand it exposes the undocumented migrant to a considerable danger. Caught between those two conflicting interests, many filmmakers opt for techniques of showing and hiding a migrant’s face at the same time by masking or blurring the face, filming the migrant from behind, back-lighted, or as a shadow in the dark. The problematic side of these strategies is the fact that these techniques are culturally associated not only with witnesses of crimes that need to be protected, but also with the representation of criminals and persons who shamefully hide

³⁹⁶ Ebd. S. 58.

³⁹⁷ Ebd. S. 19.

³⁹⁸ Heller; Pezzani: *Liquid Traces*. 2014. S. 667.

³⁹⁹ Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. 2008. S. 54.

themselves. It is a representational strategy that concedes the undocumented migrants' visibility only for the price of waiving their recognizability as normal individuals."⁴⁰⁰

Um eine Verschiebung in hegemonialen Wahrnehmungsweisen zu bewirken, muss Unsichtbarkeit darüber hinaus als Strategie erkennbar sein. Tut sie dies nicht, wird die Abwesenheit von Flüchtlingen und Migrant_innen als Subjekte mit dem legitimen Anspruch auf gleiche Rechte und Teilhabe schlicht wiederholt. Schließlich stellt Unsichtbarkeit für Menschen, die sich beziehungsweise ihren illegalisierten Status gezwungenermaßen verstecken müssen, keine Veränderung dar.

Unsichtbarkeit kann also nicht einfach als ‚Lösung‘ den Problematiken von Sichtbarkeit gegenübergestellt werden. Nanna Heidenreich macht sich ausgehend von Überlegungen zu dem Themenkomplex (Un-) Sichtbarkeit, Flucht und Migration mit Bezugnahme auf Édouard Glissant für (das Recht auf) Opazität stark.⁴⁰¹ Damit ist gemeint „nicht identifizierbar und nicht identisch sein zu dürfen, sondern widersprüchlich, multiperspektivisch“⁴⁰². Obwohl Heidenreich betont, dass Opazität als Undurchsichtigkeit und nicht als Unsichtbarkeit zu verstehen ist, suggerieren ihre Beschreibungen des Opaken als „Strategien der Unsichtbarkeit“⁴⁰³, „Bilder, die [...] etwas vorenthalten“⁴⁰⁴ oder „Nicht(s) Zeigen“⁴⁰⁵ sowie „Auslassungen, Entfernungen und Destabilisierungen“⁴⁰⁶ nach meinem Verständnis doch eher vor allem das Gegenteil von Sichtbarkeit.

Vor dem Hintergrund der skizzierten Diskurse zu (Un-) Sichtbarkeit im Kontext von Migration und Flucht, möchte ich nochmals aus einer anderen Perspektive zu der Frage zurückkommen, was oder wer in der Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* (nicht) zu sehen ist. Das Projekt verknüpft das private Leben Ostojićs und ihr

⁴⁰⁰ Berg, Olaf; Schwenken, Helen: *Masking, Blurring, Replacing: Can the Undocumented Migrant Have a Face in Film?* In: Bischoff, Christine; Falk, Francesca; Kafehsy, Sylvia (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld 2010. S. 111-127. S. 111f.

⁴⁰¹ Vgl. Heidenreich, Nanna: *(V)Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld 2015. S. 307. Auch andere Autor_innen arbeiten mit dem Konzept der Opazität. Auf Heidenreichs Ausführungen zu Opazität beziehe ich mich, weil sie diese im thematischen Kontext von Flucht und Migration formuliert hat.

⁴⁰² Ebd. S. 17.

⁴⁰³ Ebd. S. 308.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd. S. 310.

⁴⁰⁶ Ebd. S. 312.

künstlerisches Arbeiten bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander. *Looking for a Husband with EU Passport* ist, wie Gade festhält, weder ein ausschließlich künstlerisches Projekt noch ein bloß privates Unternehmen. Dabei ist nicht immer klar auszumachen, was innerhalb und was außerhalb der Grenzen von Kunst stattfindet. Stattdessen oszilliert die Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* zwischen einem künstlerischen Projekt und einer Handlung im ‚realen Leben‘. Gade beschreibt dies folgendermaßen:

„Both considered as an artwork and as an ‚ordinary‘ human act, something undecided and incomplete remains in Ostojić’s project, which deliberately never acknowledges a status as ‚authentic‘ artwork or act, although the authenticity of the artistic or social credibility on the other hand is never explicitly denied.“⁴⁰⁷

Damit zusammenhängend wird die Frage aufgeworfen, wer in *Looking for a Husband with EU Passport* zu sehen ist: Ostojić als private Person, als Repräsentantin junger migrierender Frauen aus (Süd-) Osteuropa oder als Figur in einer ihrer künstlerischen Arbeiten? Wer ist Klemens Golf – ein Künstler, mit dem sich Ostojić für ein gemeinsames Projekt zusammenschloss, ihr Geliebter, ihr Ehemann? Und was wird hier zu sehen gegeben? Eine künstlerische Reflexion über Migration, das europäische Grenzregime, Geschlecht und Sexualität, eine funktionale Eheschließung zum Erhalt eines Aufenthaltstitels in der EU oder eine Liebesbeziehung?

Über den Charakter der Beziehung zwischen Ostojić und Golf und der damit verknüpften Rollen lässt das Projekt *Looking for a Husband with EU Passport* verschiedene Spekulationen zu. Die multimediale Rauminstallation folgt der klassischen Dramaturgie einer Ehe und erinnert an ein chronologisch angelegtes Fotoalbum: von der Heiratsannonce, dem Briefaustausch zwischen Ostojić und Golf über ihre erste Begegnung und Heirat bis hin zur Scheidungsparty. Es gibt jedoch Brüche in diesem Narrativ, die darauf hindeuten, dass es sich bei der Ehe von Tanja Ostojić und Klemens Golf um eine funktionale Ehe handelte: Wie ich weiter oben ausgeführt habe, beginnt dies mit der Internetanzeige, in der sehr deutlich wird, dass die Heirat dem Zweck dienen soll, in die EU migrieren zu können. Außerdem fällt in diesem Zusammenhang das Hochzeitsfoto von Ostojić und Golf auf. Es besitzt die gleiche Größe und ist in der

⁴⁰⁷ Gade: *Making Real*. 2009. S. 219.

multimedialen Rauminstallation auf derselben Höhe an die Wand gehängt wie die Nacktaufnahme der Internetanzeige. Diese beiden Bilder werden damit zu den zentralen und visuell hervorstechenden Referenzen in der chronologisch angelegten visuellen Erzählung der künstlerischen Arbeit. Das gemeinsame Bild von Ostojić und Golf bedient sich auf den ersten Blick tradierter Bildkonventionen und wirkt, als sei es eine ‚echte‘ Hochzeitsfotografie. Golf steht links und etwas vor Ostojić. Er trägt einen dunklen Anzug. Mit leicht zur Seite gedrehtem Kopf blickt er in die Kamera. Seine Arme liegen am Körper und sein linkes Bein ist leicht angewinkelt und nach vorne gestellt. Zudem wirkt er sehr groß, da er fast die gesamte Höhe des Bildraumes ausfüllt. Ostojić trägt ein weißes Brautkleid ohne Träger und mit weitem Fall, Handschuhe bis über die Ellbogen, eine Brille und Schleier. Ihre Lippen sind rot geschminkt und ihre Haare reichen bis zum Kinn. Auch ihr Kopf ist leicht nach rechts gedreht. Im Gegensatz zu Golf schaut sie jedoch nicht in die Kamera, sondern blickt aus dem rechten Bildrand. Die beiden lächeln nicht, sondern schauen relativ ernst und sie scheinen sich nicht aufeinander zu beziehen. Der Hintergrund des Bildes ist in einem flächigen Rot gehalten. Im unteren Viertel des Bildes steht zudem in einem schwarzen Rechteck der weiße Schriftzug „Yes...!“.

Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass es sich bei der sehr ‚klassisch‘ aussehenden Hochzeitsfotografie um eine Collage handelt: Das Hochzeitspaar wirkt nicht im Bildraum ‚verankert‘, sondern wie zwei Figuren, die auf einen flachen Hintergrund nebeneinander montiert wurden und besonders die ‚unplastischen‘ und ‚hartkantigen‘ Berührungspunkte zwischen den beiden fallen auf. So zum Beispiel an der Stelle, wo sich ihre Hände auf den ersten Blick zu berühren scheinen, aber sich nur auf gleicher Höhe befinden. Der Akt des Bild-Schaffens, des Zusammenfügens von einzelnen Teilen zu einem Bildganzen, wird offengelegt und die Fotocollage wird auch als solche explizit benannt. Direkt neben der Fotocollage zeigt eines der kleineren Fotos, dass das Paar gar nicht in Kleid und Anzug heiratete, sondern im Gegenteil in auffallend ‚unspektakulärer‘ Kleidung – sie in braunem Oberteil und schwarzem Kleid, er in weißem Rollkragenpullover, dunklen Hosen und Sakko, beide mit festem Schuhwerk. Dadurch wird umso mehr suggeriert, dass es sich bei der Fotocollage um ein fiktives Bild handelt. Oder in anderen Worten: Ostojić und Golf existieren als ‚klassisches‘ Hochzeitspaar vielleicht nur als montiertes Bild. Der Collage-Charakter ist hier besonders interessant,

weil er auf eine Ehe-Performance verweist, die sich aus einzelnen Elementen zusammensetzt, die an ihren Nahtstellen wiederum teils unstimmig, ‚verrutscht‘ oder lückenhaft sind. Mit dem ausladenden Kleid, den bis zu den Ellenbogen reichenden Handschuhen und dem Schleier der Braut sowie dem sehr akkurat sitzenden und hochgeschlossenen Anzug des Bräutigams, dessen körperliche Pose antiquiert anmutet, wirkt das Bild zudem etwas ‚überzogen‘ und ironisch. Durch den großen Schriftzug „Yes...!“ wird dies noch unterstrichen.⁴⁰⁸ Außerdem fällt auf, dass die beiden sich nicht als verliebte, harmonische und aufeinander bezogene Einheit präsentieren (wie bei Hochzeitsfotografien oft üblich), sondern sie mit sachlicher und unbewegter Miene in verschiedene Richtungen aus dem Bild schauen und trotz der körperlichen Nähe keine enge Verbindung zwischen ihnen zu bestehen scheint. Obwohl eine bestimmte Form der ‚Ehe-Erzählung‘ samt der damit verbundenen Fotokonventionen und visuellen Zeichen eingehalten wird, werden zusammenfassend Hinweise gemacht, dass es sich zumindest um keine ausschließliche ‚Liebesheirat‘ handelte. Und wie um den Zweck und zugleich das ‚Ergebnis‘ der Eheschließung unmissverständlich zu unterstreichen, prangen rechts an der Wand neben der bildlichen Erzählung über die Beziehung von Ostojić und Golf große Abzüge des Aufenthaltstitels.

Gleichzeitig schließt die Arbeit aber auch nicht aus, dass es doch auch eine Liebesgeschichte zwischen den beiden gab. Die siebenminütige Videoarbeit *CrossingOver* (2001) ist in Zusammenarbeit von Ostojić und Golf entstanden und sie dokumentiert sowie reflektiert die erste Begegnung der beiden in Belgrad. Die Gedanken der beiden über die Stadt, die erste Begegnung zwischen ihnen und die Eindrücke des/der Anderen sowie ihre Kommunikation werden in Schriftform über die Bilder gelegt. Das siebenminütige Video beginnt mit der Ankunft von Golf in einem Hotel, wo er einen Plan findet, der ihn durch die Straßen der Hauptstadt Serbiens zu Ostojić führt. Ihr Zusammentreffen vor dem Museum für zeitgenössische Kunst Belgrad wurde unter dem gleichen Titel *CrossingOver* wie das Video als Performance inszeniert. Die beiden gehen auf einer Wiese schrittweise aufeinander zu. Beieinander

⁴⁰⁸ Diese ‚überzogene‘ und ironisierte (Selbst-) Darstellung als Brautpaar kann auch dahin gehend interpretiert werden, dass der Akt des Heiratens an sich mit Ironie kommentiert und dem ihm zugrunde liegende Motivationen infrage gestellt werden.

angekommen nimmt Tanja Ostojić die Hand von Klemens Golf und führt ihn zu einem Tisch unter einem Baum. Unterschiedliche Einstellungen der beiden an dem Tisch werden von einer kurzen sexuellen Szene unterbrochen. Zum Schluss schwenkt die Kamera und die Betrachter_innen sehen ein kleines Publikum, das der Performance beiwohnt. Darüber steht der Schriftzug: „Marry me! Yes!“. Der Ausschnitt wird vergrößert, so dass als Hintergrund das Gebäude des Museums für zeitgenössische Kunst in Belgrad sichtbar wird. Das Video erweckt den Eindruck, dass es zwischen den beiden mehr als eine funktionale Eheschließung gegeben hat, aber auch dies ist mit der Rahmung als Kunst verwoben.

Mir geht es nicht darum, die Frage zu beantworten, wer oder was in der *Looking for a Husband with EU Passport* zu sehen gegeben wird oder nach einem wahren Kern zu suchen. Vielmehr lässt sich meines Erachtens anhand der Arbeit eine interessante Art von (Un-) Sichtbarkeit diskutieren, die ich in Anlehnung an Irit Rogoff als „partielle Sichtbarkeit“⁴⁰⁹ bezeichne. Rogoff theoretisiert den Akt des Schmuggelns („smuggling“) – den heimlichen Transfer einer Sache von einem Bereich in einen anderen – als ein Modell, um gegenwärtige kulturelle Praktiken (der Bewegung) und Weisen, in der Welt zu sein („being in the world“), zu konzeptualisieren. Mich interessiert hier die Art der Sichtbarkeit, die Rogoff mit der Praxis des Schmuggels verbindet und die sie als *partielle* Sichtbarkeit beschreibt: „partial visibility [...] is the status of the smuggled.“⁴¹⁰ Oder in anderen Worten:

„One of the most interesting things that ‚smuggling‘ as a model allows us to do is rethink the relations between that which is in plain sight, that which is in partial sight and that which is invisible.“⁴¹¹

Die Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* gibt Dinge auf eine Weise (nicht) zu sehen, für die der Begriff der partiellen Sichtbarkeit eine treffende Beschreibung darstellt und die dazu anregen kann, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht als Binarität beziehungsweise als ein „entweder oder“ zu denken. Dabei geht es nicht um das Wechseln von einem klar abgegrenzten Feld des Sichtbaren in ein klar abgegrenztes Feld

⁴⁰⁹ Rogoff, Irit: ‚Smuggling‘ – *An Embodied Criticality*. eipcp – europäisches institut für progressive kulturpolitik. 2006. <http://eipcp.net/dlfiles/rogoff-smuggling> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021). S. 5.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd.

des Unsichtbaren, sondern um eine Verunklarung der Grenzen zwischen den beiden. Denn es bleibt in *Looking for a Husband with EU Passport* ein Rest an Unbestimmtheit, was eigentlich sichtbar und was unsichtbar ist. In anderen Worten findet eine Verunsicherung bezüglich dessen statt, was die Betrachter_innen überhaupt sehen beziehungsweise nicht sehen (können).

Die Praxis des Schmuggelns regt weitere Überlegungen dazu an, Visualität komplexer zu fassen als in der Binarität von Sichtbarkeit versus Unsichtbarkeit. Die schmuggelnde Person muss, um ihre Schmuggelware erfolgreich von einem Ort zu einem anderen zu transportieren, selbst unentdeckt bleiben. Das geschieht nicht nur im Schutz der Unsichtbarkeit, sondern auch dadurch als unterschiedliche Subjekte in die Sichtbarkeit zu treten und sich dabei verschiedenen Sichtbarkeitsregimen anzupassen und jeweils spezifische visuelle Zeichen (durch Aussehen, Kleidung, Habitus, Papiere etc.) zu performen. Schließlich impliziert dies auch, sich in passenden Momenten und den ‚richtigen‘ Personen gegenüber zu erkennen zu geben. Partielle Sichtbarkeit (von der Aktivität des Schmuggelns ausgehend gedacht) umfasst daher nicht nur das fließende Bewegen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, sondern rückt auch den fortlaufenden Prozess in den Fokus, auf unterschiedliche Weisen und als verschiedene Personen sichtbar zu werden. Auch dies eröffnet eine interessante Perspektivierung auf *Looking for a Husband with EU Passport*: Es wird das Narrativ einer Ehe erzählt und visualisiert. Gleichzeitig bleibt ein Rest an Unklarheit, Unbestimmtheit und Offenheit, was den Charakter der Beziehung zwischen Ostojić und Golf angeht und damit auch der Subjektivitäten, in der sie in der Arbeit erscheinen. Damit wird auf (visuelle) Praxen von Flucht und Migration verwiesen, die je nach Situation durch unterschiedliche Geschichten, Inszenierungsweisen, Rollen, ‚Wahrheiten‘ sowie Grade des Eingeweiht-Seins, Zeigens und Versteckens charakterisiert sind. Schließlich kann *Looking for a Husband with EU Passport* auch dahin gehend gelesen werden, verschiedene Dinge gleichzeitig zu sehen zu geben (ein künstlerisches Projekt, eine Liebesgeschichte, eine funktionale Ehe), die sich vermeintlich widersprechen beziehungsweise gegenseitig ausschließen. Die Suche der Betrachter_innen nach dem ‚Wahren‘ oder dem ‚Eigentlichen‘ läuft in der künstlerischen Arbeit in jedem Fall ins Leere. Partielle Sichtbarkeit lässt sich in *Looking for a Husband with EU Passport* als eine aktive Praxis

oder eine spezifische Strategie des Sichtbarwerdens verstehen. Mit dem Konzept der partiellen Sichtbarkeit ist es auch interessant, nochmals auf den weiter oben beschriebenen Prozess des Projizierens bestimmter Bilder auf Ostojic zurückzukommen: Sie macht diesen sichtbar und gleichzeitig unterläuft sie ihn, indem sie selbst nur partiell sichtbar wird.

Praktiken der partiellen Sichtbarwerdung ermöglichen eine komplexere visuelle Perspektive auf Flucht und Migration nach Europa als die Dichotomisierung von Sichtbarkeit versus Unsichtbarkeit. Nicht zuletzt stellt partielle Sichtbarkeit eine ermächtigende Praxis dar, die Flüchtlinge und Migrant_innen als Akteur_innen in den Vordergrund rückt, die eigene Modi der (Un-) Sichtbarkeit kreieren.

3.6) Zusammenfassung

In *Looking for a Husband with EU Passport* wird die Eheschließung zwischen Tanja Ostojić und Klemens Golf von der Heiratsanzeige bis zum Erhalt einer Aufenthaltserlaubnis für die Künstlerin dokumentiert. Dabei findet auch eine Reflexion zur spezifischen (Un-) Sichtbarkeit von Flüchtlingen und Migrant_innen, zu Entrechtung sowie *Agency* von flüchtenden und migrierenden Frauen in dem vergeschlechtlichten und sexualisierten europäischen Grenzregime und zur Historiografie Europas/der EU (die den Holocaust ins Zentrum rückt) statt.

Die Fotografie der Internetanzeige lässt sich als eine Auseinandersetzung damit lesen, dass Flüchtlinge und Migrant_innen innerhalb eines spezifischen Bilderrepertoires ‚ins Bild gesetzt‘ und wahrgenommen werden. Eine Spezifizierung erfährt dies dadurch, dass in der Repräsentation Ostojićs fotografische Darstellungen konventionen zitiert werden, die aus der Anthropologie und der Kriminologie stammen. Dadurch wird auf eine inspizierende Wahrnehmung von Flüchtlingen und Migrant_innen als ‚anders‘ und prinzipiell verdächtig verwiesen. Darüber hinaus wird die vergeschlechtlichte und sexualisierte Repräsentation von Flucht und Migration aus (Süd-) Osteuropa reflektiert.

Ostojić thematisiert die Entrechtung insbesondere von flüchtenden und migrierenden Frauen und eine daraus resultierende Vulnerabilität. Der Eindruck, besonders vulnerabel zu sein, wird zunächst durch die ‚natürlich‘, unvermittelt und nüchtern erscheinende Darstellung ihres nackten Körpers suggeriert. Dies wird dadurch untermauert, dass die Verknüpfung von Nacktheit und Vulnerabilität in Repräsentationen migrierender und flüchtender Frauen bereits etabliert ist.

Indem ein verletzbar wirkender nackter Körper und ein Pass der EU in ein (Tausch-) Verhältnis gesetzt werden, wird darüber hinaus nahegelegt, dass hier auf die zuerst von Arendt eingeführte Metapher der Nacktheit in der Theoretisierung von (Menschen-) Rechten referiert wird, um den entrechteten Status von Flüchtlingen und Staatenlosen zu beschreiben. Agamben hat auf Arendt Bezug nehmend seine Ausführungen zum *homo sacer* entwickelt. Es handelt sich dabei um eine Person, die ihrer Rechte und ihrer

politischen Existenz beraubt auf das „nackte Leben“ reduziert ist. Für die Hervorbringung des „nackten Lebens“ ist in seiner Argumentation der rechtliche „Ausnahmestand“ zentral, der in – sowohl konkret räumlich als auch virtuell zu begreifenden – Lagern dauerhaft eingerichtet wird. Der ‚Prototyp‘ des Lagers, wo Menschen in radikalster Weise auf „nacktes Leben“ reduziert wurden, ist bei Agamben das nationalsozialistische Konzentrationslager. Die abrasierten Haare zusammen mit dem dünnen nackten Körper in *Looking for a Husband with EU Passport* legen die Assoziation an das Bild von KZ-Insass_innen nahe. Dies kann dahingehend gelesen werden, dass damit auf die paradigmatische Verkörperung des „nackten Lebens“ bei Agamben referiert und darüber auf die Entrechtung von Flüchtlingen und Migrant_innen, insbesondere von Frauen, verwiesen wird. Dadurch wird in die Theoretisierung des „nackten Lebens“ die Kategorie Geschlecht eingeführt. Doch neben der Frage der Legitimität, das Bild von KZ-Insass_innen, wenn auch auf gebrochene Weise, zu zitieren, besteht mit der Referenz auf das „nackte Leben“ auch die Gefahr, nicht als sprech- und handlungsfähiges Subjekt beziehungsweise als politisches Subjekt mit dem legitimen Anspruch auf gleiche Rechte in Erscheinung zu treten. Dies kann maximal eine Haltung von Mitleid und *Charity* gegenüber flüchtenden und migrierenden Personen evozieren, die bestehende Machtverhältnisse unberührt lässt. Konterkariert wird dies jedoch dadurch, dass Ostojić als Akteurin in Erscheinung tritt, wenn die Rahmung der Nacktfotografie durch eine virtuelle Heiratsanzeige in den Fokus gerückt wird.

In *Looking for a Husband with EU Passport* wird die Vergeschlechtlichung und Sexualisierung des europäischen Grenzregimes ausgestellt, indem der Tauschhandel von Ostojićs jungem, makellosem und sexualisiertem Körper gegen die Möglichkeit der Migration in die EU auf deutliche und zugleich sehr nüchterne Weise offengelegt wird. Gleichzeitig werden die ungleichen Machtverhältnisse thematisiert, die Personen in dem vergeschlechtlichten und sexualisierten Grenzregime Europas/der EU unterschiedlich positionieren. Ostojić repräsentiert sich innerhalb der Strukturen, auf die sie verweist, jedoch nicht als passives Opfer, sondern als Akteurin, die den beschriebenen Deal aktiv und nach ihren eigenen Regeln gestaltet und sich trotz des geweckten voyeuristischen Begehrens einer Verobjektivierung entzieht. Dadurch

gelingt es ihr, Diskursen entgegenzuwirken, die über die Viktimisierung von Frauen und deren vermeintlichen Schutz einer rigideren Flucht- und Migrationspolitik Vorschub leisten. Die Betonung der eigenen *Agency* lässt sich auch als kritischer Kommentar an dem Konzept des „nackten Lebens“ interpretieren.

Die gebrochene Referenz auf das Bild von KZ-Insass_innen kann auch dahingehend gelesen werden, dass damit eine Historiografie Europas/der EU skizziert wird, die den Holocaust in ihr Zentrum rückt. Diese geschichtliche Rahmung gegenwärtiger Flucht und Migration nach Europa/in die EU erscheint auf den ersten Blick irritierend. Meines Erachtens kann die Erinnerung an den Holocaust in diesem thematischen Kontext als ein Plädoyer dafür interpretiert werden, ihn in Bezug zu der gegenwärtigen Migrations- und Fluchtpolitik zu setzen.

Schließlich lässt sich anhand von *Looking for a Husband with EU Passport* in Anlehnung an Rogoff eine Strategie partieller Sichtbarwerdung diskutieren, durch die Grenzziehungen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit verunklart sowie Subjekte und ihre Lebenspraktiken nicht eindeutig oder gänzlich identifiziert werden können. Dies eröffnet im Kontext von Flucht und Migration Handlungsspielräume und der Modus partieller Sichtbarkeit in *Looking for a Husband with EU Passport* regt zudem dazu an, Subjekt- und Lebensweisen als multidimensional, inkohärent und nicht-identisch zu fassen.

Bildanhang



Abb. 46: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Internetanzeige, Foto: Borut Krajnc.



Abb. 47: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Zuschrift auf Internetanzeige, Markus O.R.

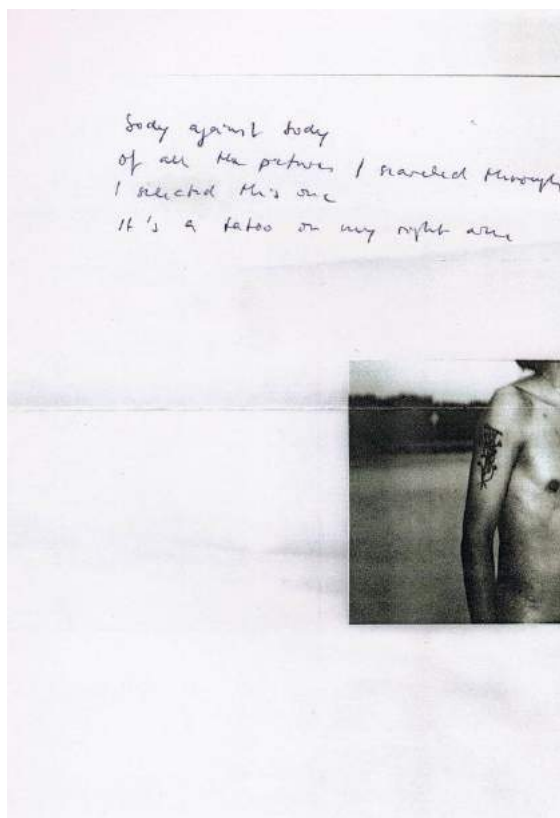


Abb. 48: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Zuschrift auf Internetanzeige, Klemens Golf



Abb. 49: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Videostill *Crossing Over*, Foto: Srdjan Veljović.



Abb. 50: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Foto: Srdjan Veljović.

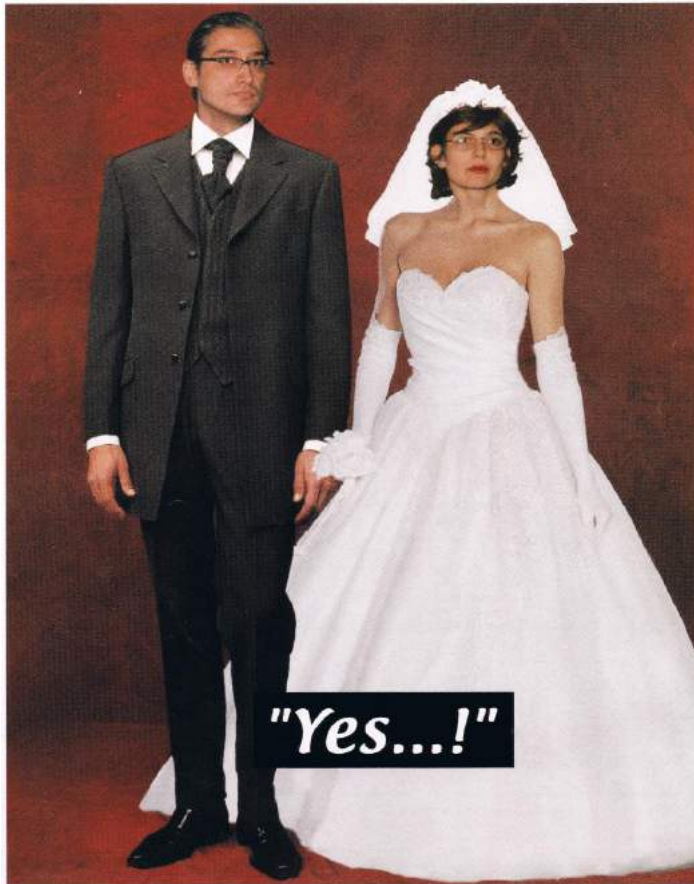


Abb. 51: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Fotocollage, Klemens Golf



Abb. 52: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Foto: Keine Angabe.



Abb. 53: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Scheidungsparty, Foto: D. Rych.



Abb. 54: Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU-Passport*, 2000-2005, Aufenthaltstitel.

4) Resümee

Die besprochenen künstlerischen Arbeiten zeigen ein breites Spektrum kritischer Repräsentationspraktiken, die gerade im Vergleich zueinander in ihrer Spezifik hervortreten. Daher möchte ich meine Analyse abschließend thematisch unter folgenden Aspekten zusammenfassen: das Verhältnis von Flucht und Migration einerseits und Europa andererseits, Gewalt, Weiblichkeit und Sichtbarkeit.

In *WESTERN UNION: Small Boats* bilden (Post-) Kolonialismus und Transnationalismus den narrativen Rahmen, innerhalb dessen Flucht und Migration nach Europa situiert sind. Flüchtlinge und Migrant_innen werden als Teil einer transnational (und transhistorisch) „imaginierten Gemeinschaft“ repräsentiert, die sich im Kontext der einsetzenden Kolonialisierung der nicht-europäischen Welt zu entwickeln begann. Indem Transnationalität als Referenzpunkt gesetzt wird, werden Flucht und Migration nicht auf defizitäre Weise darüber definiert, von der nationalstaatlichen Norm (die auch das Konzept Europas prägt) abzuweichen. Gleichzeitig wird auch die Vorstellung, bei Europa handle es sich um eine autonome, klar abgrenzbare und aus sich selbst heraus entwickelte Einheit, infrage gestellt und stattdessen darauf verwiesen, dass es sich ebenso in (post-) kolonialen Austauschbeziehungen konstituierte. Mit dem Verweis auf die gegenseitige Konstitution von Flucht und Migration einerseits und Europa andererseits in einem (post-) kolonialen Rahmen werden die Grenzziehungen zwischen ihnen verunklart. Aus dieser Perspektive erscheinen Flüchtlinge und Migrant_innen nicht als die von ‚Außen‘ kommenden ‚Anderen‘, sondern in ihrer Geschichte schon lange mit der des europäischen Kontinents verwoben. Der enge, positivistische Fokus, durch den Flucht und Migration nach Europa meist betrachtet werden, wird in *WESTERN UNION: Small Boats* in seinen konzeptuellen, inhaltlichen und zeitlichen Dimensionen erweitert, vergleichbar mit der Auswahl eines größeren Bildausschnittes. Von besonderer Bedeutung ist hierbei eine (post-) koloniale Historiografie. Die spezifische narrative Rahmung in *WESTERN UNION: Small Boats* tangiert auch die Legitimität und das Recht, nach Europa zu fliehen und zu migrieren. Umso mehr ist dies der Fall, wenn dabei vergegenwärtigt wird, dass sowohl der relative Wohlstand Europas als auch die

Gründe für Flucht und Migration aus vielen Ländern nicht losgelöst von der (post-)kolonialen Vergangenheit und Gegenwart betrachtet werden können.

In *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* werden Flucht- und Migrationsbewegungen und Europa nicht auf alternative Weise oder durch eine ‚Gegenerzählung‘ narrativ gerahmt wie in *WESTERN UNION: Small Boats*. Stattdessen findet eine Reflexion über die EU und deren Verhältnis zu Flüchtlingen und Migrant_innen auf konzeptueller Ebene statt. Zunächst wird darauf hingedeutet, dass sich die Konstitution und Definition der EU auch über Ausschlüsse vollzieht. Dabei liegt ein besonderer Fokus darauf, dass sich die Europäische Union über die Grenzziehung gegenüber flüchtenden und migrierenden Personen formiert. Daran anschließend wird auf den Widerspruch verwiesen, dass zum Selbstverständnis Europas/der EU ein Wertekanon gehört, in dem Menschenrechte eine zentrale Rolle spielen, in deren Geltungsbereich Flüchtlinge und Migrant_innen jedoch nur teilweise oder gar nicht inkludiert sind. Gleichzeitig reflektiert die Arbeit, dass eine „imaginierte Gemeinschaft“, die sich als klar vom ‚Außen‘ abgegrenzt imaginiert, sowohl die Angst vor der Grenzüberschreitung der ‚Anderen‘ als auch ein exotisiertes Begehren nach ihnen mitproduziert. Dadurch wird deutlich, dass die Betrachtung der ‚Anderen‘ stark davon abhängt, wie das ‚Selbst‘ konzipiert wird und sie nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können. Die Gegenüberstellung von *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* mit dem Foto einer Frau in ‚Camouflage-Burka‘ im Rahmen der Ausstellung *euroPART. Aktuelle Kunst aus der EU* verweist schließlich darauf, dass es aktuell in starkem Maße der Islam ist, der als das ‚Andere‘ der EU ausgemacht wird. Entsprechend sind es insbesondere muslimische und als muslimisch gelesene Personen, die in Diskursen um Flucht und Migration problematisiert und tendenziell schwer ‚integrierbar‘ dargestellt werden.

In *Looking for a Husband with EU Passport* wird die europäische Flucht- und Migrationspolitik mit Rückgriff auf die Metapher des „nackten Lebens“ auf der Ebene von Rechten betrachtet. Die Besonderheit liegt dabei darin, dass die Entrechtung von (insbesondere weiblichen) Flüchtlingen und Migrant_innen thematisiert wird und es gleichzeitig gelingt, deren *Agency* hervorzuheben. Darüber hinaus wird in der Arbeit auf

den Holocaust als einer weiteren unterdrückten Geschichte in der Historiografie Europas/der EU verwiesen. Da kein Vorschlag gemacht wird, wie dies konkret in Bezug zur gegenwärtigen Flucht- und Migrationspolitik gesetzt werden kann, wirkt die Erinnerung an den Holocaust zunächst etwas ‚deplatziert‘. Gerade diese Offenheit kann aber auch als Aufforderung gelesen werden, immer wieder neu zu reflektieren, was die Vertreibung und der millionenfache Mord der jüdischen und anderen Bevölkerungsgruppen in Europa für dessen heutigen Umgang mit Flucht und Migration zu bedeuten hat.

Alle drei künstlerischen Arbeiten thematisieren die Gewalt, durch die das Verhältnis von Europa zu seinen ‚Anderen‘ historisch und gegenwärtig geprägt war und ist. In *WESTERN UNION: Small Boats* sind Todesdarstellungen sehr präsent. Dabei wird nicht nur das Ertrinken von Flüchtlingen und Migrant_innen im Mittelmeer thematisiert, sondern – durch die konnotative Mehrdeutigkeit – auch an die über Bord geworfenen Afrikaner_innen auf dem Weg ihrer Versklavung und Verschleppung auf die amerikanischen Kontinente erinnert. Dies kann als Verweis darauf gelesen werden, dass die Gewalt gegenüber ‚Anderen‘ konstitutiv in die Geschichte des neuzeitlichen Europas eingeschrieben ist.

Mit einem subtilen Verweis auf die maritimen südeuropäischen Außengrenzen, an denen tausende Menschen bei dem Versuch, Europa zu erreichen, in den vergangenen Jahren ertrunken sind, wird in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* auf die Gewaltförmigkeit des europäischen Grenzregimes verwiesen. In der Gegenüberstellung mit der Frau in ‚Camouflage-Burka‘ wird thematisiert, dass Gewalt jedoch den ‚Anderen‘ zugeschrieben wird und sich Europa gerade in Abgrenzung dazu definiert. Dies kann auch in Zusammenhang damit betrachtet werden, dass die Gewalt Europas gegenüber Flüchtlingen und Migrant_innen meist auf struktureller und daher weniger offensichtlicher Ebene ausgeübt wird, während die Konstruktion des ‚Anderen‘ über die Zuschreibung expliziter, direkter, physischer Gewalttaten vollzogen wird.

In *Looking for a Husband with EU Passport* wird auf sehr eindrückliche Weise an den Holocaust und damit eine Extremform von Gewalt in der europäischen Geschichte erinnert.

Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Arbeiten besteht darin, dass für die Repräsentation von Flucht, Migration und Europa sowie ihres (gewaltvollen) Verhältnisses zueinander Weiblichkeit eine zentrale Rolle einnimmt. In *WESTERN UNION: Small Boats* tritt eine Schwarze Frau als Allegorie der beschriebenen transnational (und transhistorisch) „imaginierten Gemeinschaft“ auf. Sie wird mit Natur und Natürlichkeit verknüpft. Dies kann als eine Strategie verstanden werden, das von ihr bezeichnete Konzept von Gemeinschaftlichkeit zu naturalisieren und zu autorisieren. Die *weiße* Frau in der Filminstallation lese ich als eine Re-Artikulation der weiblichen Personifikation Europas, wie sie in historischen Darstellungen der Erdteilallegorien erscheint und die in deren Hierarchisierung der Kontinente als Herrscherin an erster Stelle steht. Sie spiegelt ein spezifisches europäisches Selbstverständnis wider, das sich im Zusammenhang mit dem einsetzenden Kolonialismus zu entwickeln begann. Die *weiße* Frau wird der Personifikation der transnationalen „imaginierten Gemeinschaft“ gegenübergestellt und die beiden werden in konträrer Weise charakterisiert und bewertet. Im Gegensatz zu der Schwarzen Frau wird die *weiße* Frau mit Kultur und abgewerteter Künstlichkeit verknüpft und dadurch erfährt auch das von ihr Bezeichnete eine Entwertung. Das Verhältnis der beiden weiblichen Figuren wird in einen Wettstreit um Schönheit zugunsten der Schwarzen Frau übersetzt, die symbolisch die Position der *weißen* Frau einnimmt. In *WESTERN UNION: Small Boats* verliert letztere ihre ehemalige Vormachtstellung somit nicht an die Allegorie eines anderen Kontinents, sondern gegenüber einer transnational „imaginierten Gemeinschaft“.

In *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* findet sich ein anderer Einsatz von Weiblichkeit. Den nach dem Vorbild von Gustave Courbets Gemälde inszenierte weibliche Körper in blauem Slip mit Sternenkrantz lese ich als eine allegorische Darstellung der EU. Dabei werden die (tradierten) Prozesse der Allegorisierung sowie der Vergeschlechtlichung und Sexualisierung in der Repräsentation Europas offengelegt. Indem die Inszenierung der allegorischen

Darstellung der EU als explizit künstlich, ‚gemacht‘ erscheint, wird darüber hinaus auch die von ihr bezeichnete „imaginierte Gemeinschaft“ entnaturalisiert. Statt ein alternatives Konzept von Gemeinschaftlichkeit über seine Naturalisierung zu autorisieren, wie in *WESTERN UNION: Small Boats*, wird hier der politische und dadurch bewusst gestaltbare Charakter der Gemeinschaft der EU sowie ihrer Zugehörigkeit und Grenzen betont. Während in Isaac Juliens Filminstallation die tradierte Form der weiblichen Personifikation „imaginierten Gemeinschaften“ mit anderem Inhalt gefüllt wird, findet in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* eine kritische Bearbeitung dieser Form statt. Schließlich greift *WESTERN UNION: Small Boats* die Gegenüberstellung konträr charakterisierter und bewerteter Weiblichkeitsbilder in affirmativer Weise auf. In *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* wird diese Tradition hingegen unterlaufen. Mit Mitteln der Überzeichnung, Ironisierung und Persiflage wird das Zeichen einer bestimmten Vorstellung des Islams in Gestalt einer Frau in ‚Camouflage-Burka‘ als Gegenbild eines spezifischen europäischen Selbstverständnisses dekonstruiert. Dies interpretiere ich nicht nur als Kritik eines spezifischen Bildes, sondern auch prinzipiell der (wertenden) Gegenüberstellung von Weiblichkeitsbildern. Darüber hinaus werden an weiblichen Körpern ausgetragene Grenzziehungen zwischen ‚Selbst‘ und ‚Anderen‘ markiert und zugleich infrage gestellt. Eine besondere Rolle kommt dabei dem Umstand zu, dass spezifische Bilder von Frauen häufig herangezogen werden, um Europa und den Islam als vermeintlich diametral entgegenstehende Wertesysteme darzustellen und sie in räumlich klar voneinander abgetrennten Sphären zu verorten.

In *Looking for a Husband with EU Passport* tritt Weiblichkeit aus der Allegorie. Es wird aufgezeigt, dass das EU-Grenzregime vergeschlechtlicht und sexualisiert ist. Gleichzeitig werden insbesondere die Entrechtung weiblicher Flüchtlinge und Migrantinnen und damit verbundene Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse thematisiert. Ostojić positioniert sich als südosteuropäische Migrantin innerhalb dieser Strukturen jedoch als handelnde Akteurin. Sie verweigert sich damit einem Opfer-Diskurs, der nicht zuletzt einer rigideren Flucht- und Migrationspolitik zuarbeiten kann. Während in *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* das gemeinschaftliche Gefüge Europas politisiert wird, werden hier (insbesondere weibliche) Flüchtlinge und Migrant_innen als

politische Subjekte dargestellt, die sprech- und handlungsfähig sind und nicht nur das legitime Recht auf Rechte haben, sondern dieses auch einfordern. Dies positioniert flüchtende und migrierende Personen im Allgemeinen und insbesondere die Frauen unter ihnen nicht als bloße Empfänger_innen von *Charity*, die von Konjunkturen des Mitleids abhängen, sondern als aktive Mitgestalter_innen des geteilten politischen Raums.

Die drei künstlerischen Arbeiten adressieren die Betrachter_innen emotional auf unterschiedliche Weise. Auch diesbezüglich sind es weibliche Figuren, die eine zentrale Rolle einnehmen und Emotionen evozieren und regulieren. In *WESTERN UNION: Small Boats* sind Todesdarstellungen zwar präsent, gleichzeitig wird der Tod jedoch ästhetisiert, anonymisiert und ‚befriedet‘ dargestellt. Damit einhergeht, dass die weibliche Allegorie einer transnational „imaginierten Gemeinschaft“ zugleich eine Fetischfunktion in dem Sinne innehat, dass sie dem Tod seinen Schrecken nimmt. Aufgrund seiner spezifischen Darstellung und dem fetischisierenden Charakter der Schwarzen Frau löst der Tod in *WESTERN UNION: Small Boats* trotz seiner deutlichen Präsenz keine Gefühle von Irritation, Bestürzung oder Trauer aus, sondern wird in einen größeren Sinnzusammenhang integriert. Welche Wirkung dies auf die Betrachter_innen hat, hängt meines Erachtens nach von deren jeweiliger Positioniertheit ab. Die beschriebene Darstellung des Todes kann für manche eine kritisch zu betrachtende ‚Beruhigung‘ darstellen und für andere eine Form von Traumabewältigung.

Die Arbeit *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* wurde teils als pornografisch wahrgenommen und führte dadurch zu Irritationen bei den Betrachter_innen. Ich schlage eine Lesweise vor, nach der die pornografische Wahrnehmung des Bildes (das faktisch ja keine Körperöffnungen zu sehen gibt) darin begründet ist, dass es sowohl die angst- als auch lustvoll besetzten Gefühle angesichts von (tatsächlichen oder imaginierten) Grenzüberschreitungen der ‚Anderen‘ vorführt. Dabei wird deutlich, dass diese Emotionen weniger in dem vermeintlich ‚Anderen‘ begründet sind, sondern in der Art und Weise, das ‚Selbst‘ zu imaginieren.

Looking for a Husband with EU Passport hat einen provozierenden Effekt, weil gerade eine weibliche Migrantin zwar als vulnerabel, aber dennoch als selbstbewusste Akteurin auftritt, wodurch sich die Betrachter_innen ihr gegenüber nicht in einer überlegenen Position (zum Beispiel als ‚Helfer_in‘) empfinden können. Stattdessen werden Machtverhältnisse kritisiert, in die das adressierte Publikum involviert ist. Darüber hinaus wird in der Arbeit ein Gefühl von Irritation geschaffen. Dies geschieht zum einen durch die explizite Erinnerung an den Holocaust und zum anderen dadurch, dass diese nicht einfach auf sinnstiftende, kathartische, entlastende Weise in die Rezeption der Arbeit integriert werden kann.

Schließlich reflektieren alle Arbeiten auf ihre je eigene Weise die Sichtbarmachung von Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa. In *WESTERN UNION: Small Boats* werden bekannte Vor-Bilder aus der medialen Berichterstattung zu Flucht und Migration nach Europa zitiert und die ihnen inhärenten Problematiken reproduziert. Die interessante visuelle Verschiebung liegt in der Rahmung dieser Bilder durch eine fiktionale Erzählebene, die mit einer ‚anderen‘, konnotativ offeneren und mehrdeutigen Bildsprache arbeitet.

In *Untitled / After Courbet (L'origine du monde, 46 x 55 cm)* werden tradierte Bilder zur Repräsentation des ‚Eigenen‘ und des ‚Anderen‘, spezifischer von Europa und dem Islam, mit Strategien der Überzeichnung, Ironisierung und Persiflage bearbeitet. Außerdem wird darauf verwiesen, dass sich die Differenzkonstruktion zwischen Europa und seiner (in diesem Fall muslimischen) ‚Anderen‘ auch über die visuelle Kultur um den weiblichen Körper vollzieht, also wie dieser zu sehen gegeben und wie auf ihn geblickt wird.

In *Looking for a Husband with EU Passport* werden Prozesse der Sichtbarmachung und Wahrnehmung von Flüchtlingen und Migrant_innen innerhalb der Parameter eines spezifischen Bilderrepertoires thematisiert. Spezifischen Formen, in ‚den Blick genommen zu werden‘, wird zugleich eine Strategie partieller Sichtbarkeit entgegengesetzt, bei der verunklart wird, was zu sehen gegeben ist und was nicht und wo die Grenzen dazwischen verlaufen.

Die Arbeiten bieten Ansätze, in die Analyse von Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa mehr mit einzubeziehen, wie dabei der europäische Kontinent und dessen Verhältnis zu Flucht- und Migrationsbewegungen imaginiert werden. Außerdem geben sie Impulse für die Frage, wie ein kritisches Selbstverständnis Europas aussehen könnte, das sich als verwoben, im Austausch, uneinheitlich, offen und unabgeschlossen begreift und gleichzeitig die Verantwortung für vergangene und gegenwärtige Gewalt gegenüber denen übernimmt, die inner- und außerhalb Europas zu den ‚Anderen‘ gemacht wurden und werden. Damit verbunden sind unterschiedliche Ansätze, wie sich dies auf die Betrachtung von Flucht- und Migrationsbewegungen auswirken kann. Für weiterführende Überlegungen zu Neu-Konzeptualisierungen von Europa, Flucht und Migration sowie deren visueller Gestalt sind die untersuchten künstlerischen Arbeiten daher ein vielversprechender Ausgangspunkt.

Außerdem schärfen sie den Blick dafür, wie spezifische Vorstellungen von Weiblichkeit (implizit oder explizit verbunden mit Männlichkeit und Heteronormativität) Repräsentationen von Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa und der Grenzziehungen zwischen ‚Selbst‘ und ‚Anderen‘ formieren und autorisieren. Dies kann auch dann der Fall sein, wenn weibliche Figuren gar nicht im Bild gezeigt werden. So wird im kollektiven Imaginären das Bild eines feminisierten Europas aufgerufen, wenn flüchtende und migrierende Personen als ausschließlich männlich repräsentiert werden. In solchen Fällen kann auf implizite Weise Europa als feminisiert und das Verhältnis zu Flucht und Migration als vergeschlechtlichtes Verhältnis betrachtet werden. Bei der Feminisierung Europas liegt eine Verknüpfung mit tradierten weiblichen Zuschreibungen als schwach, verletzlich und bedroht und bei der Maskulinisierung der ‚Anderen‘ die Suggestion einer Gefahr nicht fern. Wie Sara Ahmed feststellt, kann zudem die Assoziierung von Kollektiven als ‚soft‘, leicht formbar, porös und offen geschlechtlich und ‚rassisch‘ codiert sein, auch wenn die Kategorien Geschlecht und ‚Rasse‘ gar nicht expliziert werden:

„Such attributes are of course gendered: the soft national body is a feminised body, which is ‚penetrated‘ or ‚invaded‘ by others. [...] The risk of being a ‚soft touch‘ for the nation, and for the national subject, is not only the risk of becoming feminine, but also of becoming ‚less white‘, by allowing those who are recognised as racially other to penetrate the surface of the body.“⁴¹²

⁴¹² Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*. 2014. S. 2f.

Daran anknüpfungsfähig ist die Produktion von Ängsten, die in Diskursen um Flucht und Migration auf emotionaler Ebene eine wichtige Rolle einnimmt. Das Narrativ der bedrohten ‚einheimischen‘ Frau (stellvertretend für das eigene Kollektiv) und des übergriffigen ‚fremden‘ (geflüchteten oder migrierten) Mannes hat in den letzten Jahren besonders in rechten Kreisen, aber auch in der sogenannten ‚Mitte der Gesellschaft‘⁴¹³ an Virulenz gewonnen und besitzt ein großes Potenzial, Hass zu mobilisieren.⁴¹⁴ Gleichzeitig ist zum Beispiel auch das Gefühl von Mitleid und eine daraus resultierende Haltung von *Charity* (die die Gefahr bergen, Machtstrukturen zu festigen, statt sie zu destabilisieren) nicht zwangsläufig, aber häufig mit der Feminisierung (und Viktimisierung) der ‚Anderen‘ verbunden. Darüber hinaus wäre das exotisierte Begehren nach dem ‚Anderen‘ aus einer vergeschlechtlichten Perspektive näher zu betrachten. Emotionen untermauern und festigen nicht nur Diskurse, sondern erscheinen meist als gesetzt und in ihrer Existenz daher per se legitim und nicht weiter erklärungsbedürftig. Auch in Bezug auf die Dimension des Emotionalen ist daher für eine Politisierung zu plädieren. Nicht zuletzt für weiterführende Auseinandersetzungen damit, wie Emotionen als „social and cultural practices“⁴¹⁵ im Kontext von Flucht und Migration über die Kategorie Geschlecht evoziert und reguliert werden, bieten die künstlerischen Arbeiten verschiedene Anknüpfungspunkte.

Das Zusammendenken kritischer Flucht- und Migrations-, Europa- und Geschlechterforschung im Feld der visuellen Kultur, zu der die vorliegende Arbeit einen Beitrag zu leisten versucht, erschließt Themenfelder, deren Bearbeitung eine weitergehende gesellschaftspolitische Relevanz besitzt. Letztere ist zum einen in der Gestaltung einer Flucht- und Migrationspolitik begründet, die vom gleichen „Recht, Rechte zu haben“ (einschließlich aber nicht nur dem Recht auf Mobilität) aller ausgeht und dessen Realisierung anstrebt. Zum anderen wird Weiblichkeit vornehmlich von politischen Kräften besetzt, die sich gegen das Recht auf Flucht und Migration

⁴¹³ Erinnerung sei an die Visualisierung dieser Erzählung in der *Süddeutschen Zeitung* anlässlich der Silvesternacht in Köln 2015/2016.

⁴¹⁴ Vgl. hierzu ausführlicher: Amadeu Antonio Stiftung, Fachstelle Gender und Rechtsextremismus in Kooperation mit Netz gegen Nazis (Hg.): *Das Bild des „übergriffigen Fremden“ – warum ist es ein Mythos? Wenn mit Lügen über sexualisierte Gewalt Hass geschürt wird*. Berlin 2016. <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/w/files/pdfs/fachstelle/broschuere-mythos-web.pdf> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

⁴¹⁵ Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*. 2014. S. 9.

positionieren, während sie zugleich dem Antifeminismus Vorschub leisten.⁴¹⁶ Auch vor dem Hintergrund dieser gesellschaftlichen Entwicklung erscheint eine kritische Beschäftigung mit Flucht und Migration nach und innerhalb von Europa mit dem Fokus auf der Kategorie Geschlecht erforderlich.

Bei den Fluchtbewegungen aus der Ukraine machten Frauen und Kinder einen überdurchschnittlich hohen Anteil aus. Darüber hinaus wurde letzterer medial besonders herausgestellt. Dadurch fand eine Umkehrung des häufig vorzufindenden Musters der Maskulinisierung von Flüchtlingen und Migrant_innen und der Feminisierung des ‚Eigenen‘ statt. Es ließe sich hinzufügen, dass flüchtende Personen aus der Ukraine nicht nur feminisiert, sondern auch infantilisiert wurden. Darüber hinaus wurden sie als überwiegend *weiß* repräsentiert. Dies verweist auf die Aktualität von Geschlecht (gemeinsam mit der Kategorie ‚Rasse‘) in Darstellungen von Flucht und Migration, allerdings in einem Repräsentationsmodus, der zumindest in solch einer Dimension in diesem Kontext neu ist. Auch wenn dieser zunächst zu einer größeren Akzeptanz von Flüchtlingen aus der Ukraine zu führen schien, erfordert er eine kritische Betrachtung hinsichtlich seiner Effekte (wie beispielsweise die kritisierte Hierarchisierung gegenüber flüchtenden und migrierenden Personen aus anderen Ländern und Flüchtenden of Color aus der Ukraine). Darüber hinaus ist zu fragen, welches (zum Beispiel paternalisierende) Verhältnis zwischen ukrainischen Fluchtbewegungen und europäischen Aufnahmeländern geschaffen wird, wenn die einen vorwiegend im Modus „FrauenundKinder“⁴¹⁷ und die anderen vor allem als Retter und Helfer dargestellt werden. Schließlich stellt sich die Frage, ob damit der Umgang mit Flüchtlingen aus der Ukraine weniger als politische Handlung denn als humanitärer Akt repräsentiert wurde, der auf der weiter oben beschriebenen unstabilen Produktion von Emotionen fusst.

⁴¹⁶ Vgl. hierzu ausführlicher: Bundesarbeitsgemeinschaft kommunaler Frauenbüros und Gleichstellungsstellen (BAG) in Zusammenarbeit mit Amadeu Antonio Stiftung, Fachstelle Gender, GMF und Rechtsextremismus (Hg.): *Antifeminismus als Demokratiegefährdung?! Gleichstellung in Zeiten von Rechtspopulismus*. Berlin 2018. https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/wp-content/uploads/2019/03/handreichung_bag_antifeminismus.pdf (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

⁴¹⁷ Wenk: *Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder*. 2008. S. 43.

Ein vielversprechender Ansatz könnte in *queeren* Gegenentwürfen zu den zweigeschlechtlichen und heteronormativen Mustern liegen, die Repräsentationen des Verhältnisses von Europa einerseits und Flucht und Migration andererseits zugrunde liegen.⁴¹⁸ Dies erscheint auch deshalb sinnvoll, weil queertheoretische Ansätze nicht nur die Kategorien Geschlecht und Sexualität, sondern die Vorstellung fixer Identitäten und Grenzziehungen im Allgemeinen in Frage stellen. So formulieren Barbara Paul und Lüder Tietz: „Queere Analysen betonen daher statt einheitlicher, fester, kohärenter und kontinuierlicher kollektiver wie individueller Identitäten eher vielfältige Identitäten oder Identitätsaspekte.“⁴¹⁹ Insbesondere der Vorstellung von Europa als autonomer, homogener und klar abgegrenzter Einheit mit einer die queere Theorie kennzeichnenden „Lust an Widersprüchlichkeiten, Uneinheitlichkeiten, Uneindeutigkeiten“⁴²⁰ zu begegnen, könnte neue Blicke auf das Verhältnis von Gemeinschaft, Grenze und Geschlecht ermöglichen.

⁴¹⁸ Einen wichtigen Beitrag zu einer queeren Perspektive auf Europa stellt die einleitend bereits angeführte Publikation von El-Tayeb dar. Im Gegensatz zum Titel der deutschen Übersetzung *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa* wird im englischen Original *European Others. Queering Ethnicity in Postnational Europe* deutlich, dass in deren Zentrum eine queere Lesweise von Ethnizität in der Betrachtung von Europa steht.

⁴¹⁹ Paul, Barbara; Tietz, Lüder: *Queer as ...: Verhandlungen von Praxen, Wissen und Politiken*. In: Dies. (Hg.): *Queer as ... – Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive*. Bielefeld 2016. S. 7-24. S. 14.

⁴²⁰ Paul; Schaffer: *Einleitung: Queer als politische Praxis*. 2009. S. 7.

5) Literaturverzeichnis

Adam, Jens u. a.: *Europa dezentrieren: Programm und Perspektiven einer Anthropologie reflexiver Europäisierung*. In: Dies. (Hg.): *Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken*. Frankfurt/Main, New York 2019. S. 7-33.

Agamben, Giorgio: *Ohne Bürgerrechte bleibt nur das nackte Leben*. Interview mit Beppe Caccia. In: *Jungle World*. 04.07.2001. <https://jungle.world/artikel/2001/27/ohne-buergerrechte-bleibt-nur-das-nackte-leben> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Agamben, Giorgio: *Jenseits der Menschenrechte*. In: *Jungle World*. 04.07.2001. <https://jungle.world/artikel/2001/27/jenseits-der-menschenrechte> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/Main 2002.

Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2014.

Allara, Pamela: *Geo-Bodies: Feminist Activists Crossing Borders*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 171-180.

Amadeu Antonio Stiftung, Fachstelle Gender und Rechtsextremismus in Kooperation mit Netz gegen Nazis (Hg.): *Das Bild des „übergreifigen Fremden“ – warum ist es ein Mythos? Wenn mit Lügen über sexualisierte Gewalt Hass geschürt wird*. Berlin 2016. <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/w/files/pdfs/fachstelle/broschuere-mythos-web.pdf> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998.

Andrijašević, Rutvica: *Das zur Schau gestellte Elend. Gender, Migration und Repräsentation in Kampagnen gegen Menschenhandel*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 121-140.

Arendt, Hannah: *We Refugees*. In: Robinson, Marc (Hg.): *Altogether Elsewhere. Writers on Exile*. Boston, London 1994. S. 110-119.

Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München, Zürich 2003.

Bal, Mieke: *Working with Concepts*. In: Pollock, Griselda (Hg.): *Conceptual Odysseys. Passages to Cultural Analysis*. London, New York 2007. S. 1-9.

Bal, Mieke; Bryson, Norman: *Semiotics and Art History*. In: *The Art Bulletin*. 1991, Vol. 72, Nr. 2. S. 174-208.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main 1964.

Beck, Ulrich: *Die Krise Europas im Kontext der Kosmopolitisierung*. In: Adam, Jens u. a. (Hg.): *Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken*. Frankfurt/Main, New York 2019. S. 223-238.

Benthien, Claudia: *Europeia: Mythos und Allegorie in der Frühen Neuzeit*. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses. Paris 2005. „*Germanistik im Konflikt der Kulturen*“. Band 12. Bern u. a. 2007. S. 21-31.

Berg, Olaf; Schwenken, Helen: *Masking, Blurring, Replacing: Can the Undocumented Migrant Have a Face in Film?* In: Bischoff, Christine; Falk, Francesca; Kafehsy, Sylvia (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld 2010. S. 111-127.

Berger, Stefan: *Remembering the Second World War in Western Europe, 1945-2005*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. New York 2010. S. 119-136.

Bernal, Martin: *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike. Wie das klassische Griechenland ‚erfunden‘ wurde*. München, Leipzig 1992.

Bischoff, Christine; Falk, Francesca; Kafehsy, Sylvia: *Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld 2010. S. 7-12.

Brandes, Kerstin: *Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen*. In: Dies. (Hg.): *Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Juni 2011, Heft 51. S. 5-11.

Braun, Christina von; Mathes, Bettina: *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen*. Berlin 2007.

Bruns, Claudia: *Europas Grenzdiskurse seit der Antike – Interrelationen zwischen kartographischem Raum, mythologischer Figur und europäischer „Identität“*. In: Gehler, Michael; Pudlat, Andreas (Hg.): *Grenzen in Europa*. Hildesheim, Zürich, New York 2009. S. 17-63.

Bundesarbeitsgemeinschaft kommunaler Frauenbüros und Gleichstellungsstellen (BAG) in Zusammenarbeit mit Amadeu Antonio Stiftung, Fachstelle Gender, GMF und Rechtsextremismus (Hg.): *Antifeminismus als Demokratiegefährdung?! Gleichstellung in Zeiten von Rechtspopulismus*. Berlin 2018. https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/wp-content/uploads/2019/03/handreichung_bag_antifeminismus (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Burgin, Victor: *Einleitung zu „Thinking Photography“.* In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters.* Frankfurt/Main 2003. S. 25-37.

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

Chakrabarty, Dipesh: *Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte.* In: Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main, New York 2002. S. 283-312.

Chambers, Iain: *Adrift and Exposed.* In: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle Warsaw u. a. (Hg.): *Isaac Julien. WESTERN UNION: Small Boats.* Köln 2009. S. 8-13.

Clark, Kenneth: *The Nude – A Study in Ideal Form.* London 1957.

Cole, Phillip: *Philosophies of Exclusion. Liberal Political Theory and Immigration.* Edinburgh 2000.

Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini: *Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt.* In: Dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main, New York 2002. S. 9-49.

Coronil, Fernando: *Jenseits des Okzidentalismus. Unterwegs zu nichtimperialen geohistorischen Kategorien.* In: Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main, New York 2002. S. 177-218.

Dennerlein, Bettina; Frietsch, Elke: *Einleitung.* In: Dies. (Hg.): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film.* Bielefeld 2011. S. 7-17.

Dietze, Gabriele: *Critical Whiteness Theory und Kritischer Okzidentalismus. Zwei Figuren hegemonialer Selbstreflexion.* In: Tißberger, Martina u. a. (Hg.): *Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus. Critical Studies on Gender and Racism.* Frankfurt/Main 2006. S. 219-247.

Dietze, Gabriele: *Das ‚Ereignis Köln‘.* In: *Femina Politica.* 2016, Ausgabe 1. S. 93-102. <https://budrich-journals.de/index.php/feminapolitica/article/view/23602/20617> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Dietze, Gabriele, Hark, Sabine: *Unfehlbare Kategorien – Einleitung.* In: Dies. (Hg.): *Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie.* Königstein 2006. S. 9-18.

Dhawan, Nikita (Hg.): *Decolonizing Enlightenment. Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*. Berlin, Toronto 2014.

Dhawan, Nikita: *Affirmative Sabotage of the Master's Tools: The Paradox of Postcolonial Enlightenment*. In: Dies. (Hg.): *Decolonizing Enlightenment. Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*. Berlin, Toronto. S. 19-78.

Douglas, Mary: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London, New York 1966.

Dogramaci, Burcu: *Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld 2013. S. 7-20.

Dyer, Richard: *White*. London, New York 2017.

Eggers, Maureen Maisha u. a.: *Konzeptionelle Überlegungen*. In: Dies. (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005. S. 11-13.

El-Tayeb, Fatima: *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Münster 2015.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main 1999.

Gade, Rune: *Making Real: Strategies of Performing Performativity in Tanja Ostojić's Looking for a Husband with EU Passport*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 201-221.

Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge (Massachusetts) 1993

Gilroy, Paul: *Der Black Atlantic*. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin 2004. S. 12-32.

Gržinić, Martina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009.

Gutberlet, Marie-Hélène; Helff, Sissy: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*. Bielefeld 2011. S. 9-17.

Hall, Stuart: *The Work of Representation*. In: Ders. (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi 1997. S. 13-63.

Hall, Stuart: *Looking and subjectivity. Introduction.* In: Evans, Jessica; Hall, Stuart (Hg.): *Visual Culture: the Reader.* London, Thousand Oaks, New Delhi 1999. S. 307-314.

Hall, Stuart: „*In But Not of Europe*“: *Europe and its Myths.* In: Passerini, Luisa (Hg.): *Figures d'Europe. Images and Myths of Europe.* Brüssel u. a. 2003. S. 35-46.

Hall, Stuart: *Das Spektakel der „Anderen“.* In: Koivisto, Juha; Merckens, Andrea (Hg.): *Ideologie, Identität und Repräsentation.* Ausgewählte Schriften 4. Hamburg 2004. S. 108-166.

Hanewinkel, Vera: *Frauen in der Migration: Ein Überblick in Zahlen.* Bundeszentrale für politische Bildung. 2018. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/280217/ein-ueberblick-in-zahlen> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Hark, Sabine; Villa, Paula-Irene: *Unterscheiden und Herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart.* Bielefeld 2017.

Heidenreich, Nanna: *Die Kunst der Migrationen.* In: McPherson, Annika u. a. (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven.* Bielefeld 2013. S. 217-230.

Heidenreich, Nanna: *(V)Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration.* Bielefeld 2015.

Heller, Charles; Pezzani, Lorenzo: *Liquid Traces: Investigating the Deaths of Migrants at the EU's Maritime Frontier.* In: Forensic Architecture (Hg.): *Forensis: The Architecture of Public Truth.* Berlin 2014. S. 657-684.

Heller, Charles; Pezzani, Lorenzo; SITU Research: *Case: „Left-to-Die Boat“.* In: Forensic Architecture (Hg.): *Forensis: The Architecture of Public Truth.* Berlin 2014. S. 637-656.

Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne.* Marburg 2001.

Hess, Sabine: *Europäische Migrationspolitik aus gendertheoretischer Perspektive: Eine ethnografische Analyse des Anti-Trafficking-Dispositivs.* In: McPherson, Annika u. a. (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlicher Perspektive.* Bielefeld 2013. S. 185-200.

Hess, Sabine; Tsianos, Vassilis: *Europeanizing Transnationalism! Provincializing Europe! – Konturen eines neuen Grenzregimes.* In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas.* Bielefeld 2007. S. 23-38.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse.* Stuttgart, Weimar 2012.

Hornscheidt, Lann: *Es ist eine Frage der Zeit, bis wir bei der Geburt kein Geschlecht mehr zugewiesen bekommen*. Interview mit Andreas Lebert und Katrin Zeug. In: *ZEIT ONLINE*. 20. Juli 2016. <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/04/lann-hornscheidt-geschlecht-identitaet-sprache-diskriminierung/komplettansicht> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Hunsicker, Katrin: *Weiße Gemeinschaft und Schwarze ‚Gifthändler‘. Bilder rassifizierter und vergeschlechtlichter Kollektiv- und Fremdkörper in asylopolitischen Diskursen des Magazins Der Spiegel*. In: Rass, Christoph; Ulz, Melanie (Hg.): *Migration ein Bild geben: Visuelle Aushandlungen von Diversität*. Wiesbaden 2018. S. 241-268.

Iverson, Margaret: *Monuments, Maidens and Memory. Der Fall der Freiheitsstatue*. In: Schade, Sigrid; Wagner, Monika; Weigel, Sigrid (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*. Köln 1994. S. 127-135.

Julien, Isaac: „*Ich erfinde mich nicht immer wieder neu, ich bin nicht so verzweifelt.*“ Isaac Julien im Gespräch mit Shaheen Merali. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin 2004.

Julien, Isaac: Interview with Isaac Julien by Martina Kudláček. In: Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle Warsaw u. a. (Hg.): *Isaac Julien. WESTERN UNION: Small Boats*. Köln 2009. S. 100-105.

Karakayalı, Serhat; Tsianos, Vassilis: *Movements that matter. Eine Einleitung*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 7-17.

Karlsson, Klas-Göran: *The Uses of History and the Third Wave of Europeanisation*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Rememberance*. New York 2010. S. 38-55.

Kießling, Friedrich: *Der Briand-Plan von 1929/30. Europa als Ordnungsvorstellung in den internationalen Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Themenportal Europäische Geschichte. 2008. http://www.europa.clio-online.de/site/lang__de/itmID__294/mid__11428/40208214/default.aspx (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Krach, Wolfgang: *Entschuldigung*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 10.01.2016. <https://www.sueddeutsche.de/kolumne/in-eigener-sache-entschuldigung-1.2812327> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Kuster, Brigitta: *Die Grenze filmen*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 187-201.

Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften I*. Weinheim, Berlin 1986. S. 61-70.

Lacan, Jacques: *Die Anamorphose*. In: Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim (Hg.): Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim, Berlin 1996. S. 85-96.

LaCapra, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, London 2001.

Lemke, Thomas: *Die Regel der Ausnahme – Giorgio Agambens Homo Sacer untersucht das Verhältnis von Souveränität und Biopolitik*. Rezension von *Homo Sacer. Souveräne Macht und bloßes Leben* von Giorgio Agamben. <http://www.thomaslemkeweb.de/publikationen/rezensionen/Agamben.pdf> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London 1995.

McPherson, Annika u. a.: *Wanderungen von Menschen, Dingen und Konzepten aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*. In: Dies. (Hg.): *Wanderungen. Migrationen aus geschlechterwissenschaftlichen Perspektiven*. Bielefeld 2013. S. 7-16.

Milevska, Suzana: „*Femina Sacra*“: *Bio-Power and Paradoxes of Humanity in the Art of Tanja Ostojić*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 223-227.

Mitchell, W.J.T.: *Migration, Law and Image: Beyond the Veil of Ignorance*. In: Bischoff, Christine; Falk, Francesca; Kafehsy, Sylvia (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld 2010. S. 13-30.

Müller, Jan-Werner: *On ‚European Memory‘: Some Conceptual and Normative Remarks*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Rememberance*. New York 2010. S. 25-37.

Müller von Blumencron, Mathias; Schäfer, Ullrich: *Das Comeback Europas*. In: *Der Spiegel*. 29.05.2000. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16525421.html> (zuletzt abgerufen am 21.02.2021).

Nead, Lynda: *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London u. a. 1992.

Osten, Marion von: *Eine Bewegung der Zukunft. Die Bedeutung des Blickregimes der Migration für die Produktion der Ausstellung Projekt Migration*. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2007. S. 169-185.

Ostojić, Tanja: *Transcript of Naked Life. 24-minute video-performance by Tanja Ostojić, 2004*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. S. 239-245.

Ostojić, Tanja: Interview mit APA – Austria Presse Agentur. 04.01.2006. <http://www.van.at/see/tanja/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo: *Introduction. A European Memory?* In: Dies. (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Rememberance*. New York u. a. 2010. S. 1-20.

Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1996.

Paul, Barbara: *XXY oder: Die Kunst, Theorien zu durchque(e)ren*. In: Bartl, Angelika u. a. (Hg.): *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVair. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld 2011. S. 187-204.

Paul, Barbara: *Who or what is actually the object? (Non-heteronormative) Desire and Power in the context of Art and Postcolonialism*. In: Großmann, G. Ulrich; Krutisch, Petra (Hg.): *The challenge of the object. Die Herausforderungen des Objekts*. Nürnberg 2013. S. 518-521.

Paul, Barbara; Schaffer, Johanna: *Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis*. In: Dies. (Hg.): *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken/Queer Added (Value). Visual Culture, Art, and Gender Politics*. Bielefeld 2009. S. 7-33.

Paul, Barbara; Tietz, Lüder: *Queer as ...: Verhandlungen von Praxen, Wissen und Politiken*. In: Dies. (Hg.): *Queer as ... – Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive*. Bielefeld 2016. S. 7-24.

Poeschel, Sabine: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. und 18. Jahrhunderts*. München 1985.

Poeschel, Sabine: *Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert*. In: Bußmann, Klaus; Werner, Elke Anna (Hg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*. Wiesbaden 2004. S. 269-287.

Rajchman, John: *Foucaults Kunst des Sehens*. In: Holert, Tom (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln 2000. S. 40-63.

Randeria, Shalini: *Geteilte Geschichte und verwobene Moderne*. In: FU Berlin, Institut für Ethnologie, Schwerpunkt Sozialanthropologie (Hg.): *Sozialanthropologische Arbeitspapiere*. Nr. 83. Berlin 1999.

Randeria, Shalini: *Das Verborgene entdecken: Zur Geschichte und Methodologie des Verflechtungsansatzes*. Shalini Randeria im Gespräch mit Jens Adam und Regina Römhild. In: Adam, Jens u. a. (Hg.): *Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken*. Frankfurt/Main, New York 2019. S. 35-65.

Rass, Christoph; Ulz, Melanie: *Migration ein Bild geben. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Migration ein Bild geben: Visuelle Aushandlungen von Diversität*. Wiesbaden 2018. S. 1-7.

Rembges, Almut: *Who is a Refugee – Strategies of Visibilization in the Neighbourhood of a Refugee Reception Camp and a Detention Centre.* In: Bischoff, Christine; Falk, Francesca, Kafehsy, Sylvia (Hg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics.* S. 167-176.

Rogoff, Irit: *„Smuggling“ – An Embodied Criticality.* eipcp – europäisches institut für progressive kulturpolitik. 2006. <http://eipcp.net/dlfiles/rogoff-smuggling> (Link nicht mehr abrufbar)

Salzmann, Siegfried (Hg.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation.* Hamburg 1988.

Schade, Sigrid: *Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte.* In: Barta, Ilsebill (Hg.): *Frauen-Bilder, Männer-Mythen.* Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987. S. 239-260.

Schade, Sigrid; Wagner, Monika; Weigel, Sigrid: *Allegorien und Geschlechterdifferenz. Zur Einführung.* In: Dies. (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz.* Köln 1994. S. 1-7.

Schade, Sigrid; Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld.* Bielefeld 2011.

Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung.* Bielefeld 2008.

Schmale, Wolfgang: *Europa, Braut der Fürsten. Die politische Relevanz des Europamythos im 17. Jahrhundert.* In: Bußmann, Klaus; Werner, Elke Anna (Hg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder.* Stuttgart 2004. S. 241-267.

Schulze Wessel, Julia: *Grenzfiguren – Zur politischen Theorie des Flüchtlings.* Bielefeld 2017.

Sekula, Allan: *Der Körper und das Archiv.* In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters.* Band II. Frankfurt/Main 2003. S. 269-334.

Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World.* New York, London 1996.

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten.* München, Wien 2003.

Stråth, Bo: *Introduction. Europe as a Discourse.* In: Ders. (Hg.): *Europe and the Other and Europe as the Other.* Brüssel u. a. 2000. S. 13-44.

Stråth, Bo: *Multiple Europes: Integration, Identity and Demarcation to the Other.* In: Ders. (Hg.): *Europe and the Other and Europe as the Other.* Brüssel u. a. 2000. S. 385-420.

Surkis, Judith: *Tanja Ostojić's European Border Work*. In: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 195-199.

Susemichel, Lea: *Warum sich das feministische Magazin „an.schläge“ gegen einen Shitstorm behaupten muss. Und was das mit rassistischer Bildsprache zu tun hat. Ein Kommentar aus Wien*. In: *Missy Magazine*. 02.05.2016. <https://missy-magazine.de/blog/2016/05/02/warum-sich-das-feministische-magazin-an-schlaege-gegen-einen-shitstorm-behaupten-muss/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Stokholm Banke, Cecilie Felicia: *Remembering Europe's Heart of Darkness: Legacies of the Holocaust in Post-war European societies*. In: Pakier, Małgorzata; Stråth, Bo (Hg.): *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. New York 2010. S. 163-174.

Theye, Thomas: *„Wir wollen nicht glauben, sondern schauen.“ Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert*. In: Ders. (Hg.): *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*. München 1989. S. 60-119.

Warner, Marina: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*. Reinbek bei Hamburg 1989.

Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln, Weimar, Wien 1996.

Wenk, Silke: *Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen*. In: Härtel, Insa; Schade, Sigrid (Hg.): *Körper und Repräsentation*. Opladen 2002. S. 223-236.

Wenk, Silke: *Weibliche Schönheit und Politik oder: Models, Misses und Nation in der Ära der Globalisierung*. In: genus – Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies (Hg.): *Von schönen und anderen Geschlechtern. Schönheit in den Gender Studies*. Frankfurt/Main u. a. 2004. S. 31-49.

Wenk, Silke: *Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder*. In: Hentschel, Linda (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin 2008. S. 31-49.

Wenk, Silke: *Verschleiern und Entschleiern. Ordnungen der (Un-)Sichtbarkeit zwischen Kunst und Politik*. In: Dennerlein, Bettina; Frietsch, Elke; Steffen, Therese (Hg.): *Verschleierter Orient – Entschleierter Okzident? (Un-)Sichtbarkeit in Politik, Recht, Kunst und Kultur seit dem 19. Jahrhundert*. München 2012.

Wenk, Silke; Eschebach, Insa: *Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einleitung*. In: Eschebach, Insa; Jacobeit, Sigrid; Wenk, Silke (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt, New York 2002. S. 13-38.

Wenk, Silke; Krebs, Rebecca: *Bildlektüren und Migrationen*. In: Brandes, Kerstin (Hg.): *Visuelle Migrationen. Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen*. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Juni 2011, Heft 51. S. 12-22.

Werthschulte, Christian: „Nach“ Köln ist „vor“ Köln: Die Silvesternacht und ihre Folgen. Bundeszentrale für politische Bildung. 2017. <https://www.bpb.de/apuz/239696/die-silvesternacht-und-ihre-folgen?p=all> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Wintle, Michael: *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*. Cambridge u. a. 2009.

Wößner, Jitka A.: *Über die Problematik der Bezeichnung für „Menschen auf der Flucht“*. Eine Untersuchung der Bedeutungsgehalte von Flüchtling und Geflüchtete/r. In: Schiewe, Jürgen; Wengeler, Martin (Hg.): *Aptum, Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur*. 2017, 13. Jahrgang, Heft 1. S. 42-67.

Internetquellen

Arbeitsgemeinschaft *Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen globaler Migration* im Ulmer Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. <https://www.ag-kunst-migration.de/deutsch/die-ag/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

CVCE.eu (Forschungsinfrastruktur der Universität Luxemburg): Eintrag zu den „Fouchet-Plänen“. <https://www.cvce.eu/de/collections/unit-content/-/unit/02bb76df-d066-4c08-a58a-d4686a3e68ff/a70e642a-8531-494e-94b2-e459383192c9> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Der Spiegel: Hausmitteilung, *Betr.: Europa*. 29.05.2000. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16525347.html> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

EU-Info.Deutschland: Eintrag zum „Schengener Abkommen“. <http://www.eu-info.de/europa/schengener-abkommen/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Europäische Union: *Europa ohne Grenzen*. http://europa.eu/about-eu/eu-history/1990-1999/index_de.htm (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Europäisches Parlament: *European Parliament resolution on remembrance of the Holocaust, anti-semitism and racism*. 27.01.2005. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2005-0018+0+DOC+XML+V0//EN> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

International Holocaust Remembrance Alliance: *Stockholm Declaration*. 2000. <https://www.holocaustremembrance.com/de/about-us/stockholm-declaration> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Labor Kritische Europäisierungsforschung am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin. <https://www.euroethno.hu-berlin.de/de/forschung/labore/europaeisierungsforschung/standardseite> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Ostojić, Tanja. <http://www.van.at/see/tanja/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Wearebornfree! Empowerment Radio (We!R). <https://wer.oplatz.net/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

6) Abbildungsnachweise

Einleitung

Abb. 1: Bergermann, Ulrike: *Köln / Rape Culture*. In: Gender-Blog der Zeitschrift für Medienwissenschaft. 10.01.2016. <https://zfmedienwissenschaft.de/online/blog/k%C3%B6ln-rape-culture> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Kapitel 1

Abb. 2: Webseite von Isaac Julien. <https://www.isaacjulien.com/projects/western-union-small-boats/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 3 bis 19: Filmstills aus: Isaac Julien, *WESTERN UNION: Small Boats*, 2007, DVD.

Abb. 20: Digital Commonwealth – Massachusetts Collections Online. <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:q524n383g> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 21: Bilddatenbank Prometheus / Ripa, Cesare: *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria*. 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Rom 1603. Hildesheim, Zürich, New York 1984. S. 336.

Abb. 22: Bilddatenbank Prometheus / Krückmann, Peter O. (Hg.): *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg* (Ausstellungskatalog). Band 1. München 1996. S. 57, Abb. 3.

Abb. 23 und 24: Bilddatenbank Prometheus / Ripa, Cesare: *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria*. 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Rom 1603. Hildesheim, Zürich, New York 1984. S. 333, S. 335.

Abb. 25: Bildindex der Kunst und Architektur, Bilddatei-Nr.: fmc380937, © Bildarchiv Foto Marburg. <https://www.bildindex.de/document/obj20192539?medium=fmc-380937> (zuletzt abgerufen a 16.02.2021)

Abb. 26: Bilddatenbank Prometheus / Gemin, Massimo; Pedrocco, Filippo: *Giambattista Tiepolo. I dipinti – Opera completa*. Venedig 1993. S. 159.

Kapitel 2

Abb. 27: Freundliche Überlassung von Tanja Ostojić.

Abb. 28: Bilddatenbank Prometheus / Bajou, Valérie: *Courbet*. Paris 2003. S. 347.

Abb. 29: Bilddatenbank Prometheus / Frankfurter Allgemeine Zeitung. 31.12.2005.

Abb. 30: Bilddatenbank Prometheus / Hesse, Anja: *Malerei des Nationalsozialismus- Der Maler Werner Peiner (1897- 1984)*. Hildesheim, Zürich, New York 1995. S. 386.

Abb. 31: Heidelberger historische Bestände digital. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1940/0621> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 32: Salzmann, Siegfried (Hg.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988. S. 90, Abb. 7.

Abb. 33: Heidelberger historische Bestände digital. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1929/0185> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 34: Bilddatenbank Prometheus / Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Abb. 35: Wintle, Michael: *The Image of Europe. Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*. Cambridge u. a. 2009. n.p., Abb. 33.

Abb. 36: *toonpool*. https://de.toonpool.com/cartoons/Europa-Scheidung_272352 (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 37: Heidelberger historische Bestände digital. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1933/0697> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 38: Musée de Villèle. <https://www.musee-villele.re/fr/colonisation-selection-de-documents-du-fonds-polenyk> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 39: Heidelberger historische Bestände digital. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1939/0129> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 40: Archiv der Zeitschrift *Simplicissimus*. http://simplicissimus.info/index.php?id=6&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=21&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=f8cca08fcfaf6f9c09005c3ad54a4c28 (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 41: Salzmann, Siegfried (Hg.): *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg 1988. S. 281, Abb. 150.

Abb. 42: Archiv des Magazins *Der Spiegel*. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2000-22.html> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 43: Webseite von Jürgen Janson. <https://janson-karikatur.de/tag/europa-und-der-stier/> (zuletzt abgerufen am 16.02.2021).

Abb. 44: Freundliche Überlassung von Tanja Ostojić.

Abb. 45: Zeitschrift *Cicero*, 2015, Heft 2.

Kapitel 3

Abb. 46: Freundliche Überlassung von Tanja Ostojić.

Abb. 47 bis 54: Gržinić, Martina; Ostojić, Tanja (Hg.): *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlin 2009. S. 44 (Abb. 47), S. 56 (Abb. 48), S. 58 (Abb. 49), S. 60 (Abb. 50), S. 61 (Abb. 51), S. 63 (Abb. 52), S. 69 (Abb. 53), S. 67 (Abb. 54).

Dank

An erster Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Silke Wenk und meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Barbara Paul bedanken. Ihre Kritik und Anregungen waren für meine Dissertation von unschätzbarem Wert und der Austausch mit ihnen eröffnete mir neue Horizonte des Sehens und des Denkens. In Anbetracht der langen Zeit, die ich für mein Dissertationsprojekt brauchte, danke ich ihnen zudem für ihre Geduld und ihr Verständnis. Mein Dank gilt auch allen Teilnehmer_innen des Doktorand_innenkolloquiums „Methodologie kunst- und kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschung“, das mittlerweile nur noch von Prof. Dr. Barbara Paul und in der Vergangenheit zudem von Prof. Dr. Silke Wenk und Prof. Dr. Irene Nierhaus geleitet wurde. In diesem Zusammenschluss sehr kluger, engagierter und kritischer Personen erhielt ich eine Vielzahl äußerst wertvoller Impulse für meine Dissertation. Der Rosa-Luxemburg-Stiftung danke ich für das dreijährige Promotionsstipendium, die ideelle Förderung und die Einbindung in ein inspirierendes Netzwerk an Stipendiat_innen. Insbesondere sind hier der AK Kunst und die Initiative *Education No Limitation* zu nennen. Mein Dank gilt auch den Lehrenden und Doktorand_innen im *PhD Programme in Visual Cultures* am Goldsmiths College in London für neue Denkanstöße während meines dreimonatigen Gastaufenthalts. Außerdem danke ich allen Personen, die in weiteren Kontexten und auf verschiedene Weise die Gedanken zum Thema meiner Dissertation bereicherten. Bei Tanja Ostojić bedanke ich mich für aufschlussreiche Informationen zu ihren künstlerischen Arbeiten und das zur Verfügung gestellte Bildmaterial. Dem wunderbaren Coaching von Frau Hanisch-Berndt verdanke ich es, einen Wiedereinstieg in die Promotion gefunden und die Abschlussphase bewältigt zu haben. Danken möchte ich auch den Mitarbeiter_innen in der Verwaltung der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, die mir bei allen Angelegenheiten und Fragen stets sehr freundlich und kompetent weitergeholfen haben. Zuletzt waren dies insbesondere Frau Pleye, Herr Aper, Herr Tesch und Herr Budrat. Schließlich danke ich herzlich meiner Familie und meinen Freund_innen, die während der langen Arbeit an meiner Dissertation immer wieder motivierende Worte für mich fanden. Der größte Dank gilt meinen Eltern, Rosemarie und Alfred Hunsicker, die mir meinen Bildungsweg ermöglichten und mich dabei immer und in jeder Hinsicht zu hundert Prozent unterstützten.