

- Reisigl, M. & Wodak, R. (2001) *Discourse and Discrimination. Rhetorics of Racism and Antisemitism* London: Routledge.
- Reisigl, M. & Wodak, R. (2009) 'The Discourse-historical Approach (DHA)' in Wodak, R. & Meyer, M. (Hgg.) *Methods of Critical Discourse Analysis* London: Sage, 87–121.
- Richardson, J. E. & Wodak, R. (2009a) 'The Impact of Visual Racism – Visual Arguments in Political Leaflets of Austrian and British Far-right parties', *Controversia* 2: 45–77.
- Richardson, J. E. & Wodak, R. (2009b) 'Recontextualising Fascist Ideologies of the Past: Rightwing Discourses on Employment and Nativism in Austria and the United Kingdom', *Critical Discourse Studies* 4: 251–267.
- Ricoeur, P. (1992) *Oneself as Another*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Schmidt, R. (2002) 'Racialisation and Language Policy: The Case of the USA', *Multilingua* 21: 141–162.
- Simmel, G. (1950) *The Sociology of Georg Simmel* (trans. K. Wolff) New York: Free Press.
- Smith, A. D. (1991) *National Identity* London: Penguin.
- Skenderovic, D. (2009) 'Immigration and the radical right in Switzerland: ideology, discourse and opportunities', *Patterns of Prejudice* 41/2: 155–176.
- Wodak, R. (2007) 'Discourses in European Union organizations: Aspects of access, participation, and exclusion', *Special Issue TEXT and TALK* 27/5–6: 655–680.
- Wodak, R. (2011) *The Discourse of Politics in Action. Politics as Usual*. Basingstoke: Palgrave.
- Wodak, R. (2012) 'Language, power and identity', *Language Teaching* 44(3): 215–233.
- Wodak, R. (2013) 'Dis-citizenship and Migration: A Critical Discourse-analytical Perspective', *Journal of Language, Identity, and Education* 12.
- Wodak, R. (2014) *The Politics of Fear*. London: Sage (im Druck).
- Wodak, R. & Fairclough, N. (2010) 'Recontextualizing European higher education policies: the cases of Austria and Romania', *Critical Discourse Studies* 7/1: 19–40.
- Wodak, R., Johnstone, B. & Kerswill, P. (2010) 'Introduction' in *The SAGE Handbook of Sociolinguistics*. London: Sage.
- Wodak, R., De Cillia, R., Reisigl, M. & Liebhart, K. (2009 [1999]) *The discursive construction of national identities*. Edinburgh: EUP.
- Wodak, R., KhosraviNik, M. & Mral, B. (Hgg.) (2013) *Rightwing Populism in Europe: Politics and Discourse* London: Bloomsbury.
- Wodak, R. & Richardson, J. E. (Hgg.) (2013) *Analysing Fascist Discourse. European Fascism in Text and Talk* London: Routledge.

Katharina Sykora

An den Rändern Europas – Fotografische Grenzgänge

TEIL I

Unbestimmtes Terrain

Meine Überlegungen anlässlich der Salzburger Hochschulwochen 2014 konzentrieren sich auf die Frage, wie wir die Grenzen Europas definieren und wie diese fotografisch sichtbar gemacht werden können.

Wir sind geneigt, die Grenzen Europas nur an seinen Rändern zu lokalisieren. Dabei blicken wir gleichsam von innen nach außen und beobachten, wer zu uns kommt oder wem der Zutritt verwehrt ist, wie die Formen des Grenzübertritts vonstattengehen – ob nach unseren Regeln oder durch Umgehung unseres Rechts, ob offiziell oder heimlich, ob reibungslos oder unter Gefahr –, und ob unsere Privilegien gewahrt bleiben oder gefährdet sind. Kurzum: die territorial festgesetzten Außengrenzen Europas werden zu jenen Zonen, anhand deren Durchlässigkeit oder Geschlossenheit Europa über seine Identität nachdenkt und befindet; und zwar im Modus einer Inklusions- und Exklusionsbewegung. Dass es sich dabei um einen fortwährenden Aushandlungsprozess handelt, macht deutlich, dass die materielle Beschaffenheit territorialer Grenzen (ihre Markierungen und Befestigungen) und ihre soziale und politische Bedeutung (als Mauer oder als offene Tür) einer zeitlichen Dimension unterworfen sind. Es gibt somit in der Praxis keine 'festen Grenzen', sondern lediglich deren permanente Interpretation respektive Uminterpretation.

Daher stellt sich die Frage, wer jeweils die Deutungsmacht über die Grenzen hat, ob diese Verantwortlichen ihrerseits öffentlich bekannt sind und – wenn dies nicht der Fall ist –, wie sie sichtbar gemacht werden können. Solche Fragen erweitern die Perspektive auf das, was wir als Grenzen Europas bezeichnen, indem sie jene

Institutionen in den Blick nehmen, in deren Handlungsmacht es steht, die Außengrenzen Europas im Grad ihrer Durchlässigkeit oder Schließung zu definieren. Das heißt, die Aufmerksamkeit wendet sich nicht nur von innen nach außen und beobachtet den Regelvollzug der Grenzziehungen an den Rändern Europas, sondern auch auf das Innere Europas und seiner Machtzentren, von denen diese Entscheidungen ausgehen.

Diese Doppelperspektive möchte ich im ersten Teil meiner Überlegungen als einen Kern meines Erkenntnisinteresses weiter präzisieren. Meine These ist hier, dass eine solche permanente Umkehrung des Blicks eine gespaltene, instabile Sicht hervorbringt, die einen nicht fixierbaren Standpunkt einnimmt und eine ungesicherte Wahrnehmung hervorbringt. Genau diese fundamentale Verunsicherung aber halte ich für eine angemessene Annäherung an Fragen der europäischen Identität und ihrer Grenzziehungen. Im anschließenden Hauptteil folge ich dann einer Fotografin, die diese Multiperspektivität zum Ausgangspunkt und Beweggrund ihrer Erkundungen europäischer Grenzziehungen gemacht hat. Ihre Suche spürt dabei sowohl dem Unbestimmten, Unsichtbaren dieser Unterscheidungen und Trennlinien nach wie auch deren offensichtlichen, demonstrativen territorialen Markierungen und den offiziell eingesetzten Agenten, die die Grenzen jeweils interpretieren.

Doch zunächst einige Vorüberlegungen zur prozessualen und räumlichen Konstitution dessen, was wir Europa nennen.

Der Kulturwissenschaftler Homi Bhabha hat in seinem Text *Dissimination* die komplexe Überlappung zweier Aspekte nationaler Gemeinschaftsbildung untersucht: auf der einen Seite die ideale Vorstellung eines eingegrenzten Territoriums als eine Art stabiler Container kultureller, manchmal auch ethnischer Identität und auf der anderen Seite der fortgesetzte Deutungsprozess dieses Territoriums als Kohäsionsmittel für die ihm zugeordneten Personen (die nicht identisch sind mit den in diesem Territorium tatsächlich lebenden Menschen oder solchen, die dort zu leben wünschen). Beide Formierungen stehen in einer gewissen Reibung zueinander. Aus dieser Beobachtung zieht Homi Bhabha eine kritische Sicht auf traditionelle Vorstellungen nationaler Gemeinschaft und denkt sie zugleich produktiv weiter. Anstatt den herkömmlichen Begriff

der Nation als gegeben zu akzeptieren, relativiert er ihn als Ergebnis einer Performanz; historisch gesehen, könnte man auch sagen, als eine westliche Erfindung des 19. Jahrhunderts, die dazu diene, die damals neuen territorialen Staatengefüge durch historische Ursprungsmythen zu legitimieren und nicht nur für die jeweilige Gegenwart, sondern für eine ewige Zukunft als gültig zu erklären, oder anders gesagt: um ihren Machtanspruch auf Dauer zu stellen. Dem stellt Homi Bhabha den Begriff der ‚nationness‘ entgegen. Darunter versteht er ein Handlungsprinzip, das Nation nicht unhintergebar definiert, sondern permanent hervorbringt. ‚Eine Nation sein‘ ist dann als Fusion und Kollision von Praktiken zu verstehen, aus denen stets aufs Neue und in bestätigenden oder modifizierenden Varianten ‚Nation‘ immer ‚nur temporär in Erscheinung tritt.

Dieses Konzept des ‚Nation seins‘ als permanentes ‚Nation werden‘ ließe sich auch auf jenen Aushandlungsprozess übertragen, mit dem die Europäische Union ihr Selbstbild als Makrostruktur einer wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Gemeinschaft permanent neu ausbilden muss. Homi Bhabha beschreibt diesen fortgesetzten Prozess als

„eine unklare und zugleich umfassende Art und Weise, Kultur als lokal verankerte Lebensweise zu fixieren. Dieses Ortsverhaftetsein ergibt sich jedoch stärker aus der zeitlichen Dimension einer täglichen Lebenspraxis, als aus irgendeiner historischen Herkunft. Es ist eine Lebensform, die komplexer ist als ‚Gemeinschaft‘, symbolisch aufgeladener als ‚Gesellschaft‘, konkreter als ‚Land‘, weniger patriotisch als ‚Heimat‘, überhöhter als ‚Staatsraison‘, [...], kollektiver als ‚der Untertan‘, [...], hybrider in der Artikulation von kultureller Differenz oder Identifikation (über Geschlecht, Rasse, Klasse), als dies in hierarchischen oder binären Strukturierungen von sozialen Gegensätzen darstellbar wäre.“¹

1 „[...] I am attempting to write of the western nation as an obscure and ubiquitous form of living the *locality* of culture. This locality is more *around* temporality than *about* historicity: a form of living that is more complex than ‚community‘; more symbolic than ‚society‘; more connotative than ‚country‘; less patriotic than *patrie*; more rhetorical than the reason of state; [...] more collective than ‚the sub-

In diesem ‚Mehr und zugleich Weniger‘ wird jene dynamische Komponente spürbar, mit der Homi Bhabha den herkömmlichen Nationenbegriff als rein identitätsstiftendes Projekt der Selbstvergewisserung hinterfragt. Es widersetzt sich der statischen Figur der Nation, die ausschließlich ‚von innen‘ her operiert, sich durch die Konstruktion einer ‚eigenen‘ Geschichte in der Vergangenheit verankert, um ihre (Macht)Ansprüche für die Gegenwart und Zukunft zu stabilisieren, und die sich eine geschlossene kulturelle und territoriale ‚Gestalt‘ verleiht, die markiert, wer dazugehört und wer nicht. Stattdessen verlagert Homi Bhabha sein Augenmerk auf alltägliche, viestimmige, sich in der Gegenwart vollziehende Handlungen, die diese hegemoniale Deutungspraxis nicht als ‚ewige Wahrheit‘, sondern als ‚große Erzählung‘ zur Kenntnis nehmen und den Anspruch erheben, ihrerseits an deren Forterzählung teilzuhaben. Durch diese Interventionen wird die konzentrierte Deutungsmacht Europas über die ‚eigene Identität‘ auf Andere erweitert, die Geschlossenheit der hegemonialen Denkfigur Europa aufgebrochen, ihre aus der Geschichte abgeleitete ‚ewige‘ Gültigkeit ausgehebelt und durch ein Kaleidoskop sich ständig mischender alter und neuer Facetten dessen, was ‚die europäische Gemeinschaft‘ heißt, ersetzt.

„Es handelt sich also um ein umstrittenes kulturelles Territorium“, schreibt Homi Bhabha, „in dem die Menschen in einer doppelten Zeitlichkeit agieren; sie sind zum einen ‚Objekte‘ einer Geschichtslehre von der Nation, deren Legitimation sich auf Behauptungen vorgegebener Ursprünge oder historischer Ereignisse gründet. Sie sind aber auch ‚Subjekte‘ einer fortgesetzten Um/Deutung, die alle vorangegangenen Formulierungen von Nation oder Volk austreichen, um das lebendige Prinzip zu verkörpern, mit dem sie die Nation wieder und wieder produktiv umsetzen. Die Fragmente, Stücke und Fetzen des täglichen Lebens müssen so ständig in Zeichen nationaler Kultur verwandelt werden, so dass eben dieser Akt fortgesetzter performativer Herausbildung [einer nationalen

ject; [...] more hybrid in the articulation of cultural differences and identifications – gender, race, class – than can be represented in any hierarchical or binary structuring of social antagonisms.“ Zit. Homi K. Bhabha: „DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation“, in: Ders. (Hg.): *Nation and Narration*, London/New York 1990, S. 291–322, hier: S. 292.

Kultur, K.S.] eine stetig wachsende Zahl nationaler Subjekte mit einbezieht.“²

Mit dieser Ambivalenz, das heißt dem Changieren zwischen einerseits der autoritativen Feststellung, was Nation bedeutet und wer Teil davon ist, und andererseits der täglichen Hervorbringung einer lebendigen temporären Nation durch heterogene Subjekte, werden auch territoriale Aufspaltungen wie innen und außen, dazugehörig und fremd, gelockert und zum Gegenstand ständiger Modifikation. ‚Nation sein‘ entspricht dann zeitlich einem stetigen Übergang, örtlich einer porösen Grenze und performativ-perspektivisch einem permanenten Blick- und Seitenwechsel. Diese verteilte Handlungs- und Deutungsmacht, diese zeitliche Transformation und dieses örtliche Dazwischen des ‚Nation seins‘ wird dann nicht mehr als Störung im Sinne eines Unvermögens verstanden, das nicht in der Lage ist, eine ‚endgültige‘ feste europäische Identität innerhalb gesicherter Grenzen zu definieren und umzusetzen. Vielmehr zeigt sie an, dass umgekehrt das Konzept der europäischen Homogenität im Inneren, das durch strikte Abgrenzung nach außen erwirkt wird, das eigentliche Problem darstellt: nämlich weil es einäugig, gegenwartsentrückt und verallgemeinernd operiert und sich der lebendigen Partizipation der Vielen verweigert.

Es geht hier also um eine Umkehrung unserer Werte von gesicherter nationaler Homogenität respektive Identität in Werte einer ungesicherten subnationalen und supranationalen Pluralität. Bereits Franz Fanon hat den damit einhergehenden nationalen Identitätsverlust und die damit verbundene Unentscheidbarkeit, von welcher Seite der demarktierten Grenzen aus Subjekte am ‚Nation sein‘ teil-

- 2 „We then have a contested cultural territory where the people must be thought in a double-time; the people are the historical ‚objects‘ of a nationalist pedagogy, giving the discourse an authority that is based on the pre-given or constituted historical origin or event; the people are also the ‚subjects‘ of a process of signification that must erase any prior or originary presence of the nation-people to demonstrate the prodigious, living principle of the people as that continual process by which the national life is redeemed and signified as a repeating and reproductive process. The scarps, patches, and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a national culture, while the very act of the narrative performance interpellates a growing circle of national subjects.“ Zit. ebd., S. 297.

nehmen, als produktive Kraft gekennzeichnet.³ Sie ermöglicht beispielsweise Menschen, die aus der Innensicht der nationalen Mehrheitsgesellschaften Europas als Minoritäten oder Fremde bezeichnet werden, ihre Vorstellungen vom ‚Europäisch sein‘ zu artikulieren und an dessen lebendiger Umsetzung mitzuwirken; nicht etwa, um nur additiv ‚eingemeindet zu werden‘, sondern als Stachel, der das in sich geschlossene Gefüge der Europäischen Gemeinschaft grundsätzlich durchbricht.

Was Homi Bhabha als prozessuale Öffnung der territorial und historisch verankerten Nation in die zeitliche Dimension fortgesetzter gegenwartsbezogener Praktiken des ‚Nation seins‘ beschreibt, fasst Michel Foucault in räumliche Vorstellungen, die uns im Umgang mit den beiden fotokünstlerischen Arbeiten von Bettina Lockemann von Nutzen sein werden. Foucault bezeichnet unsere aktuelle Epoche als Epoche des Raumes:

„Wir sind in der Epoche des Simultanen“, schreibt er, „wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als großes sich durch die Zeit entwickelndes (man könnte sagen sich konsequent linear erstreckendes, K.S.) Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“⁴

Diese Gleichzeitigkeiten und Gegensätzlichkeiten, diese nur locker und punktuell verknüpften Ereignisse aktueller Lebenswelten, zeugen nach Foucault von der Heterogenität unseres Raum- und Zeitmaßes. Raum lässt sich demnach nicht mehr als Container, als leere Hülle, verstehen ist, die wir mit bedeutsamen Handlungen füllen, sondern jeder von uns ist an der Entfaltung des Raumes beteiligt, der semantisch nie ganz abschließbar ist. Denn nach Foucault „leben wir innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, [...] die nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinen sind“.⁵

3 Vgl. Franz Fanon: *The Wretched of the Earth*, London 1969, S. 174–190.

4 Zit. Michel Foucault: „Andere Räume“, in: Karl-Heinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, hier: S. 34.

5 Zit. ebd., S. 38.

Bekanntlich hat Foucault innerhalb dieser verzahnten, jedoch nicht ganz kompatiblen Räume solche herauskristallisiert, die in einer spezifischen und machtvollen Weise in ihre Nachbarterritorien einwirken, wobei wir wieder bei unseren Fragen des Territorialen und seiner Konstitution von nationaler Gemeinschaft wären. Diese ‚anderen Räume‘, wie er sie nennt, haben die „sonderbare Eigenschaft [...], sich auf alle anderen Platzierung zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren. Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen, gehören zwei großen Typen an. Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Platzierungen ohne wirklichen Ort (beispielsweise das Paradies, K.S.). [...] Es gibt gleichfalls wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager [...], in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.“⁶

Heterotopien sind somit lokalisierbare Territorien, die von den ‚gewöhnlichen‘ Orten abgegrenzt sind, diese aber spiegeln, in ihrer Bedeutung steigern oder in Frage stellen können. Um sie zu etablieren, sind somit Grenzziehungen notwendig und um sie wirksam werden zu lassen, müssen diese Grenzen nicht nur aufrechterhalten sondern in besonderer Weise markiert werden. Diese Grenzen sind jedoch nie absolut geschlossen. Vielmehr sind sie durch „ein System von Öffnungen und Schließungen“ geprägt. Das heißt, die Grenze selbst wird zum Aushandlungsort, ob und auf welche Weise Durchlass gewährt wird oder nicht: „Entweder wird man zum Eintritt gezwungen, das ist der Fall der Kaserne, der Fall des Gefängnisses, oder man muss sich Riten und Reinigungen unterziehen. Man kann nur mit einer gewissen Erlaubnis und mit der Vollziehung gewisser Gesten eintreten.“⁷

6 Zit. ebd., S. 38–39.

7 Zit. ebd., S. 44.



Abbildung 1

Neben dem komplexen Bedingungsgefüge zwischen diesen besonderen Räumen und den verbleibenden Räumen, die sich an der Beschaffenheit ihrer Grenzen und Schwellen zeigen, hat Foucault zudem zwei Hauptfunktionen dieser ‚anderen Orte‘ herausgearbeitet. Da ist auf der einen Seite die Krisenheterotopie. Dabei handelt es sich um Orte, wo Übergangsrituale stattfinden: etwa vom Kind zum Mann oder zur Frau, vom Laien zum Priester, vom Kranken zu Gesunden. Und da ist auf der anderen Seite die Abweichungsheterotopie. Dies sind Orte, in die Menschen verbracht werden, die sich von der jeweiligen gesellschaftlichen Norm unterscheiden: Foucault nennt hier das Gefängnis oder die psychiatrische Anstalt. Beiden Typen werden wir im Folgenden begegnen.

Mit den beiden hier skizzierten Perspektiven auf die Grenze als Raum- und Zeitkategorie, als poröse Schwelle und semantisch-materielle Verhandlungssache bewege ich mich nun auf zwei fotokünstlerische Projekte zu, die sich mit Orten beschäftigen, die „Europa bedeuten“ in dem Sinne, dass an ihnen ausgehandelt wird, was Europa ‚ist‘ und wer oder was dazugehört oder nicht. Dabei bewege ich mich exzentrisch von innen nach außen, ausgehend von dem Zentrum europäischer Macht hin zu Europas Außengrenzen und darüber hinaus. Ich folge dabei einem fortgesetzten Perspektivwechsel, wie ihn Homi Bhabha proklamiert und Foucault mit seiner Beobachtung territorialer Verschränkungen sowie Öffnungen und



Abbildung 2

Schließungen beschrieben hat. Beides hat die Fotografin Bettina Lockemann zu ihrem Hauptthema gemacht hat.

Die 1971 geborene Kölner Fototheoretikerin und Fotografin Bettina Lockemann hat 2006 auf Einladung des Europäischen Parlaments und des Goethe-Instituts eine Arbeit im und über den Sitz dieses Gremiums in Brüssel angefertigt. Vom Mai 2007 an kursierte die Arbeit mit dem Titel EP/2006/K. im Rahmen der Ausstellung Innenansichten. Fotografische Erkundungen im Europäischen Parlament den Goetheinstituten der Welt. (Abb 1)

„EP/2006/K. ist ausschließlich am Standort Brüssel fotografiert, wo die alltägliche Parlamentsarbeit stattfindet“, schreibt Bettina Lockemann zu ihrer Arbeit, „Mich interessierten hier besonders die bürokratischen Strukturen, da es mir eher möglich schien, vor Ort Vorstellungen von der abstrakten bürokratischen Basisstruktur der EU, als deren Auswirkungen auf das Leben der Menschen in den Mitgliedsländern visuell umzusetzen. Die Beschäftigung mit dem Parlamentsalltag zeigte, dass die Prozesse der Parlamentsarbeit kaum nachvollziehbar sind, selbst wenn man sich mitten in ihrem Zentrum befindet. Auch wenn sich Vieles beobachten lässt und Gespräche mit den auf verschiedenen Ebenen Beschäftigten einige Sach-

verhalte zu klären vermögen, bleibt das Geschehen dort insgesamt undurchdringlich.⁸ (Abb.2)

Bettina Lockemann ist also nicht auf der Suche, wie das Europäische Parlament ‚wirklich funktioniert‘. Sie verkehrt vielmehr den Blick und macht die optische Unfassbarkeit der Abläufe und Verantwortlichkeiten, die visuelle ‚Gegenstandslosigkeit‘ dessen, was hier entschieden wird, den Entzug jeglicher Augenscheinlichkeit, über wen oder was hier debattiert wird, zum Thema ihres fotografischen Projekts.

Dies setzt sie mit subtilen ästhetischen Mitteln um. So nutzt sie die Schwarzweißfotografie und überzieht die Farben der Wirklichkeit mit einem gleichmäßigen Grau. Dadurch scheint etwas von der nivellierenden Kraft einer gigantischen Bürokratie auf, die die Menschen umfängt, die in ihnen arbeiten und über die hier Entscheidungen fallen. Sie werden gleichsam zu anwesenden und abwesenden Schemen. Auch das Tun der europäischen Politiker/innen, Beamten und Angestellten bleibt fotografisch im Unklaren. Bettina Lockemann hat sie so platziert, dass wir ihre Gesichter nie ganz sehen und keinen mimischen Ausdruck an ihnen ablesen können. Und sie hat die Zusammenkünfte so angeschnitten, dass wir nicht erkennen können, ob es sich um offizielle Konferenzen oder beiläufige Gespräche handelt. Dennoch schafft sie eine gewisse Nähe, als stünden wir mitten unter den Europabeamten. Allerdings scheinen sie keine Notiz von uns zu nehmen, als seien wir nicht vorhanden. Anwesenheit ohne Beachtung und Partizipation auf Seiten der Fotografin und der Betrachter und Betrachterinnen wird hier subtil ins Bild gesetzt. Den metaphorischen Übertrag dieser fotografischen Situation auf die Entscheidungsstruktur des Europäischen Parlaments selbst zu machen, ist den Rezipient/innen anheimgestellt.

Noch deutlicher geht Bettina Lockemann auf optische Distanz, wenn sie leere Räume des Europaparlaments aufnimmt. So hat sie die Gänge mit ihren kargen Hinweisschildern, die uns keine Auskunft geben, und den offenen wie geschlossenen Türen, die unseren Blick blockieren oder im Inneren nichts zu sehen geben, aus einer leichten Untersicht fotografiert. Das kippt unmerklich unsere Perspektive, verkannt die Raumteile leicht ineinander, bringt die Stabi-

8 Zit. Bettina Lockemann: *EP/2006/K.*, Berlin 2008, o. S.



Abbildung 3a

lität der Architektur minimal aus den Fugen. Wir meinen, Eintritt erlangt zu haben, bleiben aber außen vor. Wir meinen, auf gesichertem Terrain zu stehen, doch unser Standort wird insgeheim instabil. Wir meinen Einsichten zu gewinnen und stoßen auf Räume ohne Inhalt. (Abb. 3)

Das Europaparlament, das die Utopie der gleichberechtigten Inklusion aller Mitglieder der EU durch ihre Repräsentanten umsetzen soll, erscheint in den Fotos von Bettina Lockemann als Ort, der auf Exklusion durch Undurchschaubarkeit basiert. Er wird als Heterotopie sichtbar gemacht, das heißt als räumliche und personelle Spiegelung der Gesamtheit der europäischen Länder. Als Heterotopie stellt das Europäische Parlament zugleich einen Widerhaken zu den europäischen Ländern dar, da deren Bewohner und Bewohnerinnen gerade nicht in ihm vorkommen, eben keinen Zugang haben. Gleichwohl finden in ihm in potenziert Weise Prozesse statt, die Europa definieren: Hier werden die Gesetze gemacht und die Verordnungen geschaffen, die die Lebensweise der Europäerinnen und Europäer prägen. Man könnte das Europaparlament daher auch als Krisenheterotopie bezeichnen, in der ein Übergangsritus



Abbildung 3b

vollzogen wird von der gesetzgeberischen Festlegung, was Europa definiert, zu dessen täglicher Umsetzung in ein ‚Europa sein‘.

Indem Bettina Lockemann sich gleichsam wie ein blinder Passagier in dieser Heterotopie bewegt, vermag sie deren Blindstellen aufzuzeigen. Wie Josef K. in Kafkas Romanfragment *Der Prozess* von einem nicht lokalisierbaren Gericht und nicht identifizierbaren Beamten in eine Metawelt bürokratischer Handlungen getrieben wird, die dann zu seinem sehr realen Tod führen, versetzt sie uns atmosphärisch in ein geisterhaft surreales Labyrinth, dessen Akteure wir nicht fassen können, dessen Wirkungsmacht aber dennoch auf unser aller Leben ausgreift. Mit dem Buchstaben K. hinter dem Titel EP/2006 hat Bettina Lockemann ihr Projekt daher diesem Alter Ego Kafkas gewidmet. Diese Zueignung weist auch auf die leise Poetik ihrer Arbeit hin, mit der sie inmitten eines Zentrums der Rationalität und Pragmatik wie dem Europäischen Parlament das Absurde aufscheinen lässt. Die Bilder lösen so Fragen nach dem Realitätsgehalt dessen aus, als was wir das Europäische Parlament in den Fotos sehen.

„Bürokratie neutralisiert die Wirklichkeit durch spezifische Behörden-sprachen, die erstmals Emotionen und subjektive Positionen

eliminieren und einen Regelstandard einführen,“ schreibt Sabine Winkler, „Behörden sind eine der Schnittstellen zwischen Regierung und Bevölkerung: Zugang erhält, wer das richtige Dokument besitzt oder ausgefüllt hat, es ist die Eintrittskarte in die symbolische Ordnung. Haben politische Arbeitsprozesse nichts mehr mit der Wirklichkeit zu tun, obwohl sie Wirklichkeit konstituieren? Bettina Lockemann setzt die Intransparenz komplexer parlamentarischer Arbeitsweisen atmosphärisch um und schafft ein fiktives Protokoll parlamentarischer Wirklichkeit.“⁹

In ihrer 2009 in Istanbul und Ankara entstandenen Arbeit aus 90 Farbfotografien setzte Bettina Lockemann ihre Arbeit an den Unbestimmtheitszonen europäischer Grenzziehungen fort. Mit dem Titel *Unbestimmtes Terrain*, den ich für meinen Beitrag entlehnt habe, verleiht sie zweierlei Ausdruck: zum einen, dass sie mit ihrer Kamera hier in Räume vorstößt, deren Bedeutung sich ihr nicht klar erschließen, und zum anderen dass auch die Fotografie entgegen ihrer jahrhundertlangen Zuschreibung als Medium der Realitätsabbildung grundsätzlich nicht in der Lage ist, Auskunft zu geben darüber, was sie zeigt.

Indem sie sich der Türkei zuwandte, führte Bettina Lockemann Aspekte eines früheren Projekts über europäische Einflüsse in Japan und ihrer vorangegangenen Arbeit über das Europaparlament zusammen. Denn die Türkei gilt als ein historisch wie aktuell, kulturell wie politisch zwischen Asien und Europa situiertes und changierendes Land. Die zahlreichen Diskussionen über die Zugehörigkeit der Türkei zum Westen oder Osten, die sich im Kontext der EU-Beitrittsdebatte entzündet hatten, zeugen von diesem andauernden Aushandlungsprozess. Ähnlich stark wie diese kulturell-territoriale Grenzziehungsdebatte interessierte die Fotografin der proklamierte historische Bruch zwischen dem alten orientalischen Osmanischen Reich und der modernen westlichen Türkei Kemal Atatürks. Beide Zuordnungen – die räumliche und die zeitliche – sind in den Straßen und Architekturen ablesbar. Ihre Zeichen befinden sich dort in

9 Zit. Sabine Walter: *Research – Wirklichkeit als Material*, Ausstellung im ratskeller – galerie für zeitgenössische kunst, Berlin, 13.9.–26.10. 2010, nach: www.research-wirklichkeit-als-material.net. Zugriff: 12.5.2014.



Abbildung 4

jener dichten Gemengelage, wie sie Foucault als netzartige Raumkonfiguration von gleichzeitig alt und neu, vertraut und fremd, Nähe und Ferne beschrieben hat. Deshalb hat Bettina Lockemann die Türkei in ihren urbanen Zonen aufgesucht und nicht in ihren ländlichen Regionen und sie hat den Winter als Saison gewählt, in dem die zurückgezogene Natur den Blick auf die städtischen Strukturen freigibt. Damit unterläuft sie zugleich gängige Vorstellungsbilder von der Türkei als exotisches, mediterranes Touristenparadies.

Ziel des Projekts war, die in den städtischen Gebieten virulenten Dichotomien nicht aufzuheben, indem sie sich ‚auf eine Seite‘ der gegensätzlichen Zuordnungen schlug. Wir sehen nicht nur die modern westliche oder nur die alte orientalische städtische Struktur, also nicht nur die Souks und Moscheen oder nur die Avantgardearchitekturen und Hochhäuser. Vielmehr suchte Bettina Lockemann nach Sujets und einem fotografischen Verfahren, all dies in der Schwebe zu halten, um aus dem ‚entweder oder‘ ein ‚und‘ zu machen, das nicht homogen, versöhnlich, sondern auch heterogen verstörend sein kann.

Um dieses ‚und/oder‘ zu zeigen, suchte Bettina Lockemann zunächst bestimmte Orte auf, die einen Schwellencharakter zwischen

europäischen und orientalischen Zügen aufweisen. So begab sie sich beispielsweise in Viertel, wo westliche Gründerzeitarchitekturen mit ihren Neorenaissancefassaden neben Gebäuden der klassischen Moderne stehen, die unter Atatürk gefördert wurde. Ein anderes Beispiel sind Vorstädte, in denen sich die Hütten der sogenannten Gecekondu-Häuser zusammengedrängen. Sie wurden nach 1955 durch die zahlreichen zuwandernden Arbeiter an der Peripherie der Stadt in großen gemeinsamen Kraftanstrengungen errichtet, weil das osmanische Recht den Abriss von Häusern untersagte, wenn ihre vier Mauern und das Dach in einer einzigen Nacht erbaut worden waren. Heute sind diese Häuschen durch die rasante Expansion der Metropole bereits weit in die inneren Viertel der Stadt hineingewachsen und befinden sich Mauer an Mauer mit den Hochhäusern moderner Massensiedlungen. Und schließlich sind da die Gated Communities der reichen Mittelklasse mit ihren abgeschirmten Grundstücken, breiten Zufahrtstraßen und isolierten Shopping Malls oder die zentralen Plätze mit ihren modernen Verwaltungsgebäuden und Kaufhäusern, über die sich die Minarette der zahlreichen Moscheen erheben.

Bei der Erkundung dieser heterogenen, oft durchmischten Terrains ergab sich, dass sich klare Zugehörigkeiten in West und Ost, alt und neu nicht aufrechterhalten ließen. Der durch fehlende Stadtplanung und Korruption, Zuzug und Abschottung entstandene ‚Wildwuchs‘ der städtischen Strukturen wurde daher zum eigentlichen Sujet von Bettina Lockemanns fotografischen Arbeit. Ihr Augenmerk richtete sich daher verstärkt auf Räume, die sich zwischen den intendierten, geplanten architektonischen Konstruktionen auf tun, wie ein Trampelpfad hier, ein Loch im Zaun dort, eine verlassene Baugrube hier, eine unvollendete Backsteinmauer dort. (Abb. 4) Sie künden von einer Stadt im Werden und von den Unterbrechungen in diesem Prozess, von der Stadt als Utopie, das heißt als Hort der Wünsche und Sehnsüchte, und als ineinander geschaltete Heterotopien, wo die Gecekondu-Hütte zum Spiegel und zum Widerpart der Villa wird.

Bettina Lockemanns Exploration fragt weiterhin nach den Menschen und ihrem Zusammensein in diesem urbanen Raum. Sie traf dabei oft auf einen funktionalen Blick, der nur auf das Ziel der eigenen Bewegung gerichtet ist, und auf das Aneinander vorbei Sehen,



Abbildung 5

das sich in keine Kommunikation verstrickt. Dies ließe sich allzu leicht mit der Bewegungsstruktur und dem Blickregime des modernen Großstädtlers erklären, wie Georg Simmel dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die Großstadt der Moderne ausgearbeitet hat.¹⁰ Doch Bettina Lockemann stößt auch in älteren türkischen Quellen oder in alten Reiseberichten, beispielsweise des italienischen Reisechriftstellers Edmondo de Amicis von 1878, auf Beschreibungen, wie die Menschen in Konstantinopel, die durch ihre Kleidung und ihren Habitus ihre verschiedene ethnische, regionale, kulturelle und religiöse Herkunft selbstbewusst demonstrieren, Personen von jeweils anderen Gruppen keines Blickes würdigen. Dieses offensive Wegschauen als soziales Distinktionsmittel findet die Fotografien auch in der architektonischen Anlage der Stadt wieder. (Abb. 5)

„Es findet auch heute“, schreibt sie, „– insbesondere in Istanbul – eine Fortsetzung in der in der topografischen Trennung der sozialen Schichten voneinander, die sich mitunter auch in der un-

10 Vgl. Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben (1904)“ in: Jürgen Schütte/Peter Spengel (Hg.): *Die Berliner Moderne 1885–1914*, Stuttgart 1987, S. 124–130.



Abbildung 6

terschiedlichen Religionsausübung zeigt: Wer Geld hat, wohnt auf dem Hügel und schaut auf Bosphorus oder Goldenes Horn hinab und ist dort oben gut sichtbar. Diejenigen ohne Geld wohnen unten, im Schatten, ohne Ausblick und ohne angeschaut zu werden.“¹¹

Dieses im türkischen Sprachgebrauch als „Rücken an Rücken“ bezeichnete Nebeneinander¹² setzt Bettina Lockemann dadurch ins Bild, dass sich ihr, der Fremden, keine der Personen, die sie fotografiert, zuwendet. Sie wird, ohne selbst im Bild zu sein, zur Außenseiterin, aber auch zur Verfolgerin, die den Menschen in der Stadt bei ihren Wegen auf der Spur bleibt, um etwas über sie zu erfahren, jedoch stets nur ihre abgewandte Seite zu sehen bekommt. (Abb. 6)

Diese Barrieren, die sich der Fotografin bei ihrer urbanen Erkundung entgegenstellen, überträgt Bettina Lockemann erneut auf ihr Verhältnis zur städtischen Umgebung. Immer wieder wird ihr der Blick verstellt: durch Autos und Busse, Reklametafeln und Bauzäu-

11 Zit. Bettina Lockemann: Überlegungen zur Phänomenologie des fotografischen Bildes, Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript. Ringvorlesung des Graduiertenkollegs Das fotografische Dispositiv, Braunschweig, 11/2013, S. 11.

12 Vgl. ebd.



Abbildung 7

ne, Schutthalden und Brandmauern. (Abb. 7) Wie in den Gängen des Europäischen Parlaments werden hier Öffnungen wieder partiell verschlossen, Hürden in den Weg gestellt, „Sichtbares in Nicht-Einsehbares verwandelt.

Mit diesem implizit in Szene gesetzten Suchen und Verfolgen, das uns teils Einblicke gewährt, oft aber auf unüberbrückbare Barrieren stößt, reflektiert Bettina Lockemann den eigenen grenzgängerischen Status in diesem Projekt und die Limitierungen des fotografischen Mediums. Dies ist ein Thema, das in all ihren Arbeiten dazu gehört.

So legt sie Wert darauf, dass ihr dokumentarischer Ansatz sich nicht in der Nutzung der Fotografie als Zeichen erschöpft. Die indexikalische Qualität des Mediums, die anders als Texte oder Malerei darauf basiert, dass der fotografierte Gegenstand im Augenblick der Aufnahme tatsächlich und notwendig vor der Kamera gewesen ist, hat zu einer einseitigen Interpretation geführt, die das fotografische Bild als ein transparentes Fenster direkt in die Welt der realen Gegenstände versteht. Dem stellt Bettina Lockemann eine Umgangsweise mit dem Medium zur Seite, das uns das fotografische Bild als Bild zu sehen gibt. Wir sehen dann nicht nur die Gegen-

stände im Bild, die sie fotografiert hat und von denen wir nur ihre Sicht vermittelt bekommen, sondern wir sehen das Foto auch als von ihr gemachtes Bildobjekt, mit dem sie uns über ihre Art des Sehens Auskunft gibt.

Sie adressiert uns daher als „emanzipierter Zuschauer“,¹³ indem sie uns nicht nur im Bild, sondern auch mithilfe des Bildes den einfachen Durchblick verwehrt. Dadurch dass sie uns solchermassen ästhetisch ‚vor den Kopf stößt‘, kommt uns zu Bewusstsein, dass wir in ihren Fotos keine absolute Wirklichkeit, sondern nur einen Ausschnitt aus ihrer Sicht vor uns haben. Das bedeutet aber eine Aufforderung, uns ein ‚eigenes Bild‘ zu machen und ihren Bildern zur Seite zu stellen. So wie sie mit ihrer Fotoserie ein offenes, exploratives Sehen in den urbanen Räumen der Türkei praktizierte, nicht, um etwas festzuhalten, sondern um zu schauen, was es da zu sehen gibt; und so wie sie die kulturellen Grenzen, die ihr dabei immer wieder begegnet sind, nicht ignoriert hat, so erlaubt uns ihre Bildfolge, nicht nur die Menschen, Architekturen und Gegenstände mit ihrem Blick zu erkunden und mit ihr zusammen an dieselben Blickbarrieren zu stoßen, sondern sie auch als fotografisches Bild wahrzunehmen, das sie für uns gemacht hat und in denen sie uns über das Vorgefundene, das Entdeckte und das verborgen Gebliebene erzählt.

„Wenn auch explizit Nicht-Sichtbares die Wahrnehmung von Bildern prägt“, schreibt sie, „werden die Leerstellen zur Quelle der Irritation. Die nicht einfach implizit zu füllenden Unbestimmbarkeitsstellen fungieren als Stachel und fordern uns dazu heraus, weiter hinzusehen.“¹⁴

13 Vgl. Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer, hrsg. von Richard Steuer, Wien 2010.

14 Zit. Bettina Lockemann (2013), S. 15.

Abbildungen

- Abb. 1: Bettina Lockemann: EP/2006/K. Europäisches Parlament, drei Einzelbilder aus einem Set von 28 Fotos, 2006.
Abb. 2: Bettina Lockemann: EP/2006/K. Europäisches Parlament, Einzelbild aus einem Set von 28 Fotos, 2006.
Abb. 3: Bettina Lockemann: EP/2006/K. Europäisches Parlament, zwei Einzelbilder aus einem Set von 28 Fotos, 2006.
Abb. 4–7: Bettina Lockemann: Unbestimmtes Terrain, Einzelbilder aus einem Set von 90 Fotos, 2009.

TEIL II

Es gibt zwei Arten, Fotografien zu machen und zu betrachten. Die eine versteht Fotografie als Informationsträger, der in besonderer Weise als beweiskräftig gilt, da das, was ins fotografische Bild eingegangen ist, zum Zeitpunkt der Aufnahme tatsächlich vor der Kamera anwesend gewesen sein muss (dies galt uneingeschränkt für die analoge Fotografie und gilt in großen Teilen auch noch für die Digitalfotografie). Effekt ist, dass wir Fotografien Funktionen des Belegs und der Zeugenschaft zuordnen. Journalistische Fotografie bewegt sich in diesem Feld der Information und Beweisführung. Sie betont den Verweischarakter des fotografischen Bildes und sagt nicht nur: „Das, was wir im Bild sehen, ist da gewesen“, sondern „Es ist so da gewesen“. Dies unterstützt sie oft durch weitere Verweise, zum Beispiel durch Unterschriften, andere Textkommentare oder eine ganze Bilderreihe zum jeweiligen Thema. Dadurch versucht sie, ihre Fotos rasch und eindeutig lesbar zu machen.

Zugleich machen wir aber die Erfahrung, dass oft unklar bleibt, um was es sich auf den Fotos handelt und welche Bedeutung ihm zukommt. Fotokünstler und -künstlerinnen betrachten das jedoch nicht als Mangel, sondern als Chance, andere Formen und Betrachtungsweisen der Fotografie zu kreieren. Sie berücksichtigen, was im Foto unbestimmt bleibt, was das Foto nicht zeigt. So wissen wir meist nicht, was sich im Moment der Aufnahme direkt neben dem Geschehnis im Bild, also jenseits des Fotorandes, ereignet hat. Beispielweise können wir nicht genau sagen, wo sich im Foto eines Flüchtlingsschiffes (Abb. 3) die Migranten zwischen Boot und Land räumlich genau befinden, um wie viele Personen es sich wirklich handelte, wie groß das Schiff ist, das sie gerettet hat, und ob es weitere Schiffe gab, die sie aufnahmen.

Dass Fotografie als transparentes Fenster nur bedingt funktions-tüchtig ist, kann also durchaus Vorteile haben: Wissend, dass Fotografie nicht Alles zeigen kann, beginnen wir Fragen zu stellen. Fragen, wer, wie und was vor und hinter der Kamera operiert und uns bestimmte Dinge zu sehen gibt, Fragen nach dem lokalen, historischen, politischen Kontext des Geschehens und nach den beteiligten Akteuren.

In meinem zweiten Beitrag möchte ich mich auf mehrere, sehr unterschiedliche fotografische Grenzgänge an die Ränder Europas begeben: So folge ich zunächst der journalistischen Fotoberichterstattung vor allem des letzten Jahres über die Flüchtlingskatastrophen im Mittelmeer, insbesondere vor der italienischen Insel Lampedusa. Dann nehme ich zwei fotokünstlerische Positionen hinzu, die aus verschiedenen Perspektiven auf die verstärkten Abschottungen an den europäischen Außengrenzen reagieren. Und am Schluss betrachte ich private Fotos, die den Weg über die Grenze zu uns gefunden haben. Dabei versuche ich, so viele Frage wie möglich zu stellen, ohne alle beantworten zu können. Das liegt – wie gesagt – auch in der Natur des Mediums, das Vieles zeigt, was trotzdem undeutlich und undeutbar bleibt, und das ein vielschichtiges Objekt ist. So ist es zugleich Abbildung und zweidimensionales Blatt, Referenz auf die Wirklichkeit und hergestelltes Bild. Eine solche Fotografie hat immer mehrere Geschichten. Um einige soll es im Folgenden gehen. (Abb. 1)

„Das Jahr ist gerade einmal zur Hälfte herum – schon jetzt sind mehr als 50.000 Flüchtlinge und Migranten im Mittelmeerraum angekommen, mehr als im gesamten vergangenen Jahr. Darin spiegelt sich auch der bewaffnete Konflikt in Syrien, der zu den anderen, weiter bestehenden Krisengebieten hinzugekommen ist. [...] / Die wachsende Zahl der Bootsflüchtlinge ist aber auch eine Reaktion auf die zunehmenden Abschottung der südöstlichen Landgrenzen der Europäischen Union. Mehr und mehr Fluchtwillige versuchen den lebensgefährlichen Weg übers Meer. In den vergangenen anderthalb Jahrzehnten sind vermutlich rund 23.000 Menschen beim Fluchtversuch verdurstet, ertrunken, oder gelten als vermisst. Und kaum ein Tag vergeht, ohne dass von neuen Flüchtlingsbooten berichtet wird. [...] / Die Bilder der Särge im Hangar des Flughafens von Lampedusa, die Bilder der kletternden Menschen am Stacheldrahtzaun der Exklaven Ceuta oder Melilla – sie passen nicht zu dem Bild, das wir Europäer von uns selber haben.“¹⁵

15 Zit. Joachim Gauck, Bundespräsident Deutschlands: Rede anlässlich des Berliner Symposiums zum Flüchtlingsschutz, 30. Juni 2014, o. S.



Abbildung 1

Das sind die Worte, die Joachim Gauck anlässlich eines Berliner Symposiums zum Flüchtlingsschutz fand.

Welche Bilder passen hier nicht zusammen? Und was störte den Bundespräsidenten stellvertretend für alle deutschen Bundesbürger an den Fotos, die wir seit mehreren Jahren in den Zeitungen und im Netz von den Menschen in Seenot oder den Toten sehen, die aus Afrika versuchten über das Mittelmeer nach Europa zu gelangen?

Erinnern diese Fotos vielleicht zu sehr an ähnliche Bilder, die wir aus Kriegsgebieten kennen? Deutschland müsste sich als ein Land, das seit dem von ihm verschuldeten zweiten Weltkrieg weitgehend von der direkten Teilnahme an kriegerischen Auseinandersetzungen fernhält und seine Identität aus einer kriegerischen Abstinenz zieht, fragen, wieso es hier seiner kompensatorischen Aufgabe humanitärer Hilfeleistung nicht hinreichend nachgekommen ist.¹⁶

16 Die Migrationsforscherin Sabine Hess hat erklärt, dass die Abschottung Europas zum Erhalt eines Wohlstandes, der auf der Basis gewalttätiger, kriegerischer, kolonialer Ausbeutung entstanden ist, eine Art Fortsetzung dieses Krieges sei und die Ertrunkenen somit im übertragenen Sinn Opfer eines hegemonialen europäischen Verteidigungs-



Abbildung 2

Oder ähneln die mit Planen zugedeckten Toten im Hafen von Lampedusa den unzähligen Bildern von Naturkatastrophen, denen Menschen in der ganzen Welt immer wieder zum Opfer fallen? Dann müssten die Deutschen und wir Europäer uns fragen, warum wir als High Tech Nationen nicht in der Lage sind, einige hundert Menschen rasch genug aus den Wellen des Mittelmeeres zu retten, das im Augenblick der möglichen Überlebenshilfe nicht etwa von einem Tsunami heimgesucht worden war.

Kurzum: Die Frage stellt sich, ob diese Fotos nicht eher das kollektive Ego der EU Länder ankratzen, als sich von dem grausamen Tod hunderter Menschen verstören zu lassen. Doch auch das wäre schon ein Anfang. Denn journalistische Fotos versuchen solche Irritationen meist gar nicht erst aufkommen zu lassen. Sie wollen zwar die Aufmerksamkeit ihrer Leser und Betrachterinnen, aber ohne diese so sehr in ihrem Selbstbewusstsein zu stören, dass sie den Blick ganz abwenden. Daher betten sie die Ereignisse in den Fotos in ältere, bekannte Bildformeln ein, die bereits vorweg implizite

krieges. Vgl. Interview von Kathleen Hildbrand mit Sabine Hess, *Süddeutsche Zeitung* (241), 18. Oktober 2013, S. 12.



Abbildung 3

Antworten auf Fragen, „Wer ist verantwortlich?“, „Wie können wir helfen?“, „Was müssen wir verändern?“ geben.

Solche beruhigende, in die Form der fotografischen Aufnahmen eingewobene Bildmuster können beispielsweise biblische Vorstellungen der Arche Noah aufrufen, das heißt von einer vollen, aber geordneten Schiffsladung, die nach überstandener Not sicher in den Hafen einheht.

Solche Fotos können aber auch dramatische Ereignisbilder der Rettung wie in einem Action Film liefern oder ikonische Heldenbilder wie den Polizisten, mit dem überlebenden Kind auf dem Arm, der wie ein moderner Christophorus erscheint (Abb. 3). Beide Bildkonzepte spielen mit dem Topos des Retters in der größten Not und lenken dadurch ein Stück weit von all den erfolglosen oder unterlassenen Hilfsaktionen ab. Das Eingeständnis des eigenen Scheiterns kommt so erst gar nicht auf oder wird auf positive Selbstbilder der Europäer umgelenkt.

Eine andere häufige Bildformel hingegen bietet untergründig die Bedeutung von „Das Boot ist voll“. Dies ist eine ambivalente Metapher, da sie die konkrete Sorge um die Überfüllung der Migrantenboote und damit deren potenzielles Kentern meinen kann, aber auch die eurozentrische Abwehrreaktion, wonach bereits so überbordend viele Menschen nach Europa geflüchtet sind, dass dieser unkontrollierbaren ‚Flut‘ nun Einhalt geboten werden müsse (Abb. 2).

Die hier skizzierten Referenzen auf biblische, heroische oder soziologische Vorstellungsbilder sind nicht notwendig Hauptbedeutung der Fotografien, sie können ihnen vielmehr sehr diskret zugrunde liegen. Dennoch sind sie wirksam. Dazu tragen maßgeblich zwei Dinge bei: Zum einen kursieren diese Bilder als sogenannte stock photography, das heißt sie werden ohne genauen Untertitel von Bildagenturen etwa nur unter dem Stichwort „Lampedusa“ oder „Bootsflüchtlinge“ vertrieben und sind daher – anders als Fotos mit exakten Textbezeichnungen – vergleichsweise offen für zusätzliche Bedeutungsanlagerungen. Zum anderen treten diese Sujets – je nach tagespolitischer öffentlicher Aufmerksamkeit – gehäuft auf und ballen sich beispielsweise im Netz zu Bild-Clustern, die allein durch die Wiederholung des Motivs dessen Gültigkeit behaupten.

All diesen Fotos ist dennoch eines gemeinsam: Sie sind aus der Sicht der Europäer gemacht und zeigen die Migranten meist als Menge oder Masse. Ob Maghrebiner, Sudanesen, Eritreer oder Syrer, ob Kinder, Junge oder Alte, Frauen oder Männer: sie formieren sich in unserer kollektiven Bildvorstellung zu einer großen Gruppe anonymen, schwarzafrikanischer junger Männer, auf deren Ankunft das besorgte oder wachsame europäische Auge gerichtet ist.

Anders scheint dies zu sein, wenn die europäischen Akteure ins Bild treten, denen politische Handlungsmacht verliehen ist, um auf das Sterben der Migranten im Mittelmeer zu reagieren. Sie werden beim Namen genannt und ihre Worte werden zitiert, mit denen sie ihre Forderungen (oft an die gegenseitige Adresse) vorbringen. Frontal, im klassischen Halbfigurenformat, welches seit der Renaissance das bürgerliche Porträt ausweist, umgeben von den internationalen Emblemen der ihnen übertragenen Macht, zeigen diese Fotos die Politiker in einer Redesituation, etwa bei Pressekonferenzen, in Parlamenten oder vor Fernsehkameras. Aus dem Foto heraus scheinen die Protagonisten uns und den Rest Europas oder gar die Welt direkt anzusprechen. Sie sind daher weniger Objekt unseres Blicks, sondern wir sind ihre Adressaten.

Wir haben es hier also mit einer bestimmten Verteilung von Macht zu tun; und zwar nicht nur von politischer Macht, sondern auch von Bild- und Blickmacht. Diese Aufteilung erlaubt

„die Etablierung gesellschaftlicher Betrachterräume, welche Menschen aufteilen in jene, die eher Bilder produzieren, rezipieren und interpretieren, und jene, die eher Objekte dieser Bildproduktion werden. [...] Diese Struktur beruht auf technologischen Voraussetzungen (wer verfügt über Kameras, Verkehrsmittel oder Internetzugang?), auf rechtlichen (welche Staatsangehörigkeit habe ich und welche Privilegien verbinden sich mit ihr?), auf politischen (welche Staatsgrenzen darf ich überschreiten?), auf ökonomischen (auf welche Ressourcen kann ich zurückgreifen?) sowie auf Erzählungen etwa von Nationen oder von gemeinsamen Werten (was ist normal, was ist bedrohlich, was ist gewünscht?).“¹⁷

Aus dieser einseitigen, hierarchischen Blickstruktur möchten Fotografen wie Julian Röder und Marco Poloni ausscheren.

Julian Röder hat 2012/2013 eine Fotoserie mit dem Titel *Mission and Task* kreiert, in der er sich an die Außengrenzen der im Schengen-Abkommen zusammengeschlossenen europäischen Länder begibt. Doch vermeidet er bewusst etwas, das die journalistische Fotografie unausgesprochen meidet: Er zeigt keine Betroffenen, so dass seinen Bildern jegliche Dramatik und Sensation fehlt, und er thematisiert auch seine eigene Funktion im medialen Gefüge der fotografischen Beobachtung. Er zeigt Akteure der Vermessung und Bewachung, welche die europäischen Grenzen sichern sollen. Zu ihnen gehören „Vertreter der Küstenwachen, die Polizei, Presseagenturen, Regierungsbeobachter, NGOs und natürlich Journalisten von Tageszeitungen und europäischen Fernsehsendern.“¹⁸ Dass sich der

- 17 Zit. Kolja Reichert: „Grenzmanagement im Betrachterraum“, in: Julian Röder: *World Wide Order*, hrsg. von Russi Klenner, Ostfildern 2014, S. 125–130, hier: S. 125. Reichert hat sein Konzept des gesellschaftlichen Betrachterraumes u.a. aus Martina Löws Überlegungen zur räumlichen Struktur entwickelt. Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 166 ff. Vgl. Reichert, S. 130, Anm. 4.
- 18 „coastguards and police forces, press agencies, government observers, NGOs and of course journalists from daily papers and European television.“ Zit. Joerg Bader: „Drifting Towards the Vertical Beach. About Marco Poloni's Work Displacement Island“, in: Marco Poloni: *Displacement Island*, Baden 2013, S.6–8, hier: S. 7.

Fotograf Julian Röder zwangsläufig in dieses dichte Netz der fotografischen Beobachtung einfügen muss, wenn er deren Spuren folgt, thematisiert er immer wieder in seiner Serie.

So setzt er bewusst das Bild einer auf ein Auto montierten Wärmekamera, die im östlichen Mittelmeer an den Küsten Griechenlands für Sicherheit sorgen soll, an den Anfang seiner Serie. Durch den fotografischen Ausschnitt erscheint sie vollständig abgekoppelt von Menschen, die sie bedienen; eingetaucht in die schwarze Nacht verleiht er ihr zudem etwas von einem unheimlichen Automatismus. Röders Eingangsbild der überdimensionalen Kamera zeigt, dass es ihm auch um die Frage geht, wie ein System der fotografischen Grenzsicherung funktioniert und wie diese mit seinem eigenen Status als Fotograf und Künstler zusammenhängt, der als Deutscher und Europäer an eben diesen Grenzen Aufnahmen machen kann. Er reflektiert also sein fotografisches wie politisches Privileg.

Das setzt sich in Aufnahmen von Grenzposten fort, die er teils in bühnenartiger Beleuchtung bei ihrer Arbeit zeigt. Im Foto zweier Polizisten an der nordgriechischen Grenze tut sich ein Blickdreieck auf, in dem der linke Polizist dem rechten bei dessen Suchbewegung durch die Infrarotwärmekamera zuschaut und dieser wiederum mit seinem Objektiv aus dem Bild heraus in unseren Betrachtarraum zu blicken scheint, aus dem wiederum Julia Röder beide mit seiner Kamera anvisiert. Wir werden gewahr, dass das taxierende Fotografieren immer schon eine Überschreitung in das Territorium des Anderen bedeutet und die fotografischen Beobachtungen der Grenzpolizisten weit über die Landesgrenzen hinausreichen. Der Schutz des eigenen Terrains findet optisch also gleichsam auf der anderen Seite der Grenze statt. (Abb. 4)

Die Mitglieder der europäischen Grenzsicherungsgruppe Frontex, die Julian Röder im Folgenden vor seiner Kamera posieren lässt, tragen fast alle eine Kamera oder bedienen ein Sichtungsggerät. Röder zeigt sie zwar am Ort ihrer Tätigkeit, wichtiger ist ihm jedoch ihre Selbstdarstellung. Sie machen den Eindruck, als stünden sie als Personen gleichsam neben sich und führten uns demonstrativ ihre Rolle als Frontexmitglied vor. Röder macht sie dadurch nicht zum Objekt seiner Interpretation, sondern zu Selbstdarstellern in eigener Sache. „Die Situationen, die Röder zeigt“, schreibt Kolja Reichert,

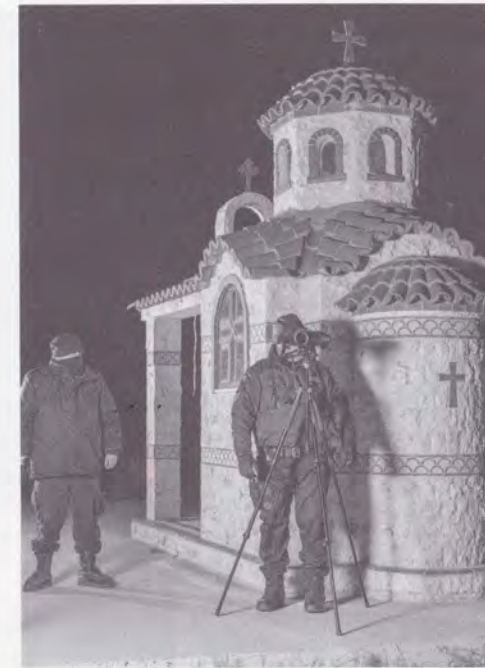


Abbildung 4

„wirken nicht zwingend, sondern hergestellt. Sie zeigen sich als gesellschaftlich gemacht und damit auch als prinzipiell veränderbar.“¹⁹

Ähnlich geht Röder mit den Großkameras um, die auch ohne anwesende Benutzer das Selbstbewusstsein einer hochentwickelten Bildtechnologie ausstrahlen. Durch den Einsatz von Blitzlicht ist die Brillanz der glänzenden Oberflächen und die Sterilität der Räume besonders akzentuiert, so dass wir uns in einer Art Science Fiction Szenario wähen. Auch hier verweist die Künstlichkeit des Arrangements auf das Gemachte und Gewollte, ja auf das Selbstzweckhafte, Gigantomaniache dieser riesigen Beobachtungstechnologie. Die vom französischen Staatsunternehmen *Direction des construc-*

19 Zit. Kolja Reichert (2014), S. 130.

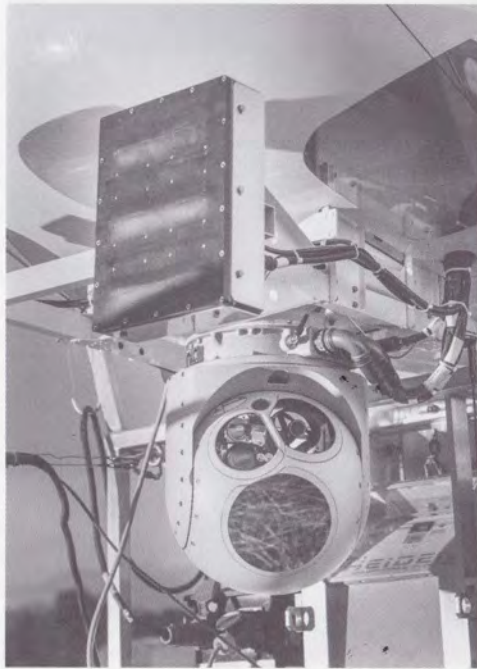


Abbildung 5

tions navales für das Grenzsicherungsprogramm Eurosur entwickelte High Performance Kamera besitzt eine Art riesiges künstliches Insektenauge, das eine absolute Rundumsicht erlaubt (Abb. 5).

Die Funktion dieser Mega-Kamera als Medium einer vollständigen territorialen Erfassung wird dadurch ins Werk gesetzt, dass sie an einen Zeppelin montiert wird, der im Zusammenspiel mit Drohnen, die zu Wasser operieren, und mit Satellitendaten aus dem Outer Space eine flächendeckende Überwachung der EU-Grenzen rund um die Uhr gewährleisten. Auch diese an sich unsichtbare Struktur bringt Julian Röder beiläufig ins Bild. Doch so luftig, ja fast idyllisch die Trias von Zeppelin, der Drohne und dem Schiff der Küstenwache auf dem kristallklaren türkisen Meer auch anmuten, und so kontemplativ-futuristisch der Operator der Wescam in seiner Kabine über der Küste schwebt: was diese Bilder nicht offen-



Abbildung 6

baren ist, dass sie reale Grenzen schaffen, die immer dichter werden, die jedoch ihre Undurchdringlichkeit nicht zu erkennen geben. (Abb. 6)

So lässt der panoramatische Fernblick solcher Kameras die Exklave Melilla an der nordafrikanischen Küste wie eine idyllische Meeres- und Küstenlandschaft wirken. Die verzweifelten Menschen, die in den Eisenspießen ihrer Grenzzäune verbluten, die Joachim Gauck vor Augen hatte, als er von Bildern sprach, die nicht zu Europa ‚passen‘, zeigen diese Kameras nicht. Die Überwachungsfotos sind vielmehr unspektakulär und teils auf irritierende Weise schön; sie ähneln eher einer Taxonomie geologischer Flurstrukturen oder romantischen Landschaftsfotografien vom tiefen blaugrünen Meer. Dadurch verdecken sie jedoch das, was sie selbst produzieren: jene undurchdringlichen sogenannten „Smart Borders“, die nicht mehr aus hohen Mauern oder Zäunen und der Todesfalle des Meeresgrundes bestehen, sondern aus Daten und fotografischen Informationen.²⁰ (Abb. 7)

20 Vgl. Kolja Reichert (2014), S. 126.



Abbildung 7

Der italienische, in Berlin arbeitende Fotokünstler Marco Poloni verfolgt auf der Motivebene teils ähnliche fotografische Strategien wie Julian Röder, sein Konzept und seine medialen Mittel sind jedoch andere. In seinem Projekt mit dem Titel *Displacement Island* beschäftigt er sich seit über einem Jahrzehnt mit Lampedusa, jenem Zeitraum also, seit die Insel Anlaufstelle der Migranten aus Nordafrika ist. Neben deren Migrationsbewegung in Richtung der Insel beobachtet er jedoch zugleich auch die Gegenbewegung der Touristen, die auf ganz andere Weise von der Insel angezogen sind. Zudem verbinden Poloni eigene familiäre Aufenthalte auf Lampedusa mit der dortigen Geschichte und Geografie, die sich über die Jahre bei ihm mit Filmen und literarischen Erzählungen angereichert haben. Da ihm die Insel als Formation der splendid isolation wie auch der Öffnung zum Meer auf so verschiedene Weise vertraut war, entschied sich Poloni, nicht eigene Aufnahmen für dieses Projekt anzufertigen, sondern auf den Fundus öffentlicher Fotos und eigener privater Snapshots zurückzugreifen. Wie Julian Röder war ihm dabei wichtig, die Migranten nicht direkt zu zeigen. Vielmehr versucht er, das Geflecht konträrer Bewegungen von europäischen Touristen,

Einheimischen und Immigranten indirekt ins Bild zu setzen. Dabei beließ er die Fotos in der teils niedrigen Auflösung ihres Herkunftsmediums oder in der amateurhaften Qualität privater Aufnahmen und zählte stärker auf ihre wechselseitige Kommentierung.

Deshalb legt Marco Poloni auch großen Wert auf die collageartige Kombination seiner Bilder im Galerieraum und in der Publikation von *Displacement Island* sowie darauf, den Fotos keine Titel oder Bildlegenden beizufügen. Stattdessen soll ein visueller Übersprung zwischen den Bildern stattfinden, der ihnen vielschichtige Bedeutungsebenen entlockt. So findet ein fröhlich in seinem Schwimmreifen paddelndes Mädchen in Nahaufnahme, kombiniert mit einer Aufsicht auf weitere Schwimmer, seine Nachbarschaft und seinen Widerpart in einem aus der Vogelperspektive aufgenommenen Boot, das nur noch als winziger weißer Punkt auf der blauen Meeresoberfläche erscheint: ein Bild, das aus einer von Julian Röder aufgenommenen Großkamera stammen könnte. Wie heterogen diese Bilder auch sein mögen, das Mädchen, die zwei Schwimmer und das kaum erkennbare Bootobjekt scheinen dennoch das gleiche Meeresgewässer zu bewohnen. Das Urlaubsfoto und das militärische Beobachtungsfoto treten hier in einen Dialog, der das Alltägliche unheimlich macht und das Gefährliche näher rückt.

Poloni evoziert solche Synapsen, indem er in seinen Bildkombinationen gezielte ästhetische Ähnlichkeiten herstellt. Tom Holert hat dies als systematisches Verfahren des Künstlers herauskristallisiert, wenn er schreibt:

„In Marco Polonis *Displacement Island* bringen die Farben, Körperpositionen und Linien Verbindungen zwischen Bildern unterschiedlichster Herkunft und Bedeutung hervor. Metaphern und Ähnlichkeitsstrukturen bilden das hervorstechendste Kompositionsprinzip. Poloni verknüpft seine Fotos räumlich und inhaltlich.“²¹

- 21 „In Marco Poloni's *Displacement Island* colours, body positions and lines forge links between images of diverse provenance and content. Metaphor and the trope of similarity form the predominant compositional principle. Poloni links his photographs both spatially and rhetorically.“ Zit. Tom Holert: „From the Archives of Invisibility. Marco Poloni's *Displacement Island* and the Visuality of the Border Regime“,

Ähnlichkeit bewegt die Betrachter und Betrachterinnen dazu, Verbindungen zwischen unterschiedlichen Dingen herzustellen. Eines der treibenden Kräfte dieser Überbrückungsleistung ist die *sympathia*, die Distanzen zu überwinden und Getrenntes zusammenzudenken vermag.²² In der lockeren Gruppierung der Bilder von *Displacement Island* macht Poloni den Betrachtern und Betrachterinnen ein offenes Angebot, diese Analogieschlüsse selbst zu ziehen. Damit gibt er seine künstlerische Kontrolle über die Bedeutung der Bilder teilweise auf und verlegt sie in die Kompetenz der Rezipienten.

Wenn wir also einen hochausgerüsteten Helfer in seinem Helm und der ausladenden orangefarbenen Schwimmweste wie einen schwimmenden Ritter des Meeres wahrnehmen, demgegenüber die Hand, die sich ihm entgegenstreckt, klein, nackt und hilflos erscheint, und wenn wir dies abgleichen mit der an den Strand gespülten Rettungsweste und der vom Sand zugewehten Wollmütze, entrollt sich allein über die Farb- und Motivähnlichkeit eine beinahe kinematografische Erzählung: von der möglichen Rettung auf hoher See, von der Unverhältnismäßigkeit der Ausrüstung der Helfer und der Hilfsbedürftigen, vom möglichen Tod, der nur noch Spuren eines verlorenen Lebens an Land gespült hat. (Abb. 8)

Oder wir stellen die Verbindung her zwischen der Küstenfischern, denen vor Lampedusa, metaphorisch gesehen, nicht nur Fische ins Netz gehen, sondern die immer wieder zu Menschenfischern werden, obwohl ihre Rettungsaktionen, mit denen sie bereits hunderten Schiffbrüchiger beistanden, seit der unter Berlusconi 2009 verschärften Gesetzgebung zu kriminellen Delikten erklärt wurden.

Oder wir folgen einer Bildsequenz, die wie ein filmisches Storyboard angeordnet ist, und entwickeln daraus eine eigene Erzählung: Protagonist wäre der Darsteller eines antiken Bogenschützen vor rotem Grund (das Standbild stammt aus Jean Luc Godards Film *Le Mépris* / *Der Zweifel* und zeigt den Mittelmeersegler und Abenteurer

in: Marco Poloni: *Displacement Island*, Baden 2013, S. 1–5, hier: S. 1.

- 22 Vgl. Tom Holert (2013), S. 3. Er bezieht sich hier auf Foucaults Schrift *Die Ordnung der Dinge*.



Abbildung 8

Odysseus, der nach jahrelangen Irrwegen wieder in seine Heimat zurückkehren konnte; Sein Pfeil scheint die Zonen von der mythischen Heldenzeit bis in die Gegenwart zu durchstoßen und am anderen Ende auf einen toten Meeresfisch (eine Maräne) zu treffen,



Abbildung 9

die an Bord eines Fischkutters verendet. Die Allegorie auf die in den Flüchtlingsbooten erdrückten oder verdursteten Flüchtlinge drängt sich auf. Dazwischen schiebt sich das Schwarzweißfoto eines perfiden Videospiele mit dem Titel „Rimbalza il clandestino“, was so viel heißt wie „Schlag die Illegalen zurück“. Es erfreute sich in Italien 2009 einiger Beliebtheit. Auf dem Monitor zu sehen war die Landkarte Italiens, vor der Boote der Immigranten auftauchten. Gewinner war, wer die meisten Punkte (die jeweils für ein Flüchtlingsschiff standen) von der Küste zurück ins Meer gedrängt hatte.²³ (Abb. 9)

Weniger auf der ästhetischen Ebene von Farbe und Form, sondern auf der Motivebene stellt Poloni Verbindungen her, wenn er Lampedusa von der anderen Seite, derjenigen der italienischen Urlauber, präsentiert. Hier geht es ihm um das Mittelmeer als Sehnsuchtsort, der sich als Vorstellung in unserem (nord)europäischen Bildgedächtnis eingenistet hat. Das Ideal der mediterranen Bucht im Abendrot wird hier jedoch zur Bildformel wie auf einer Fototapete und findet ein Echo in der gemalten Kulisse desselben Ortes, vor dem sich die italienischen Touristen im Fotostudio ablichten lassen (Abb. 10).

Keine flüssigen Erzählungen ergeben sich aus solchen Bildkonstellationen, sondern sie werfen Fragen auf; zum Beispiel, welche festgelegten Bilder wir in unseren Köpfen mit uns führen, welchen Bezug zur Realität sie aufweisen, und welche Vorannahmen – man könnte auch sagen Vorurteile – mit ihnen verbunden sind.

An dieser Stelle lässt sich Folgendes resümieren: Julian Röder und Marco Poloni versuchen in ihren fotografischen Projekten über die

23 Das Videospiel wurde vom Sohn des ultrarechten italienischen Politikers, Umberto Bossi, entwickelt. Vgl. Joerg Bader (2013), S. 6.



Abbildung 10

Grenzziehungen Europas anders als die journalistische Fotografie die Aufmerksamkeit der Betrachter und Betrachterinnen nicht auf die Betroffenen zu lenken und daraus eine Bildsensations zu ziehen. Grund hierfür ist, dass sie die Migranten nicht stören wollen in ihrer prekären Situation zwischen dem Wunsch, sichtbar zu werden als Personen, die Einlass wünschen, und dem Zwang, sich aufgrund der Kriminalisierung dieses Begehrens der Sichtbarkeit teilweise entziehen zu müssen. Anders als die Binnentouristen, die nach Lampedusa kommen und – durch ihren EU-Status geschützt – demonstrativ ein Bild von sich machen lassen, wollen Poloni und Röder den Flüchtlingen keine Sichtbarkeit aufzwingen, die nicht gewünscht ist oder diese gefährden könnte. Sie versuchen, ihnen vielmehr mit ihrem fotografischen Blick nur so weit entgegenzukommen, dass sie die Strukturen offenlegen, die auf Seiten Europas zum humanitären Desaster der Migranten beitragen. Kurzum: Sie lassen ihnen – im Unterschied zur journalistischen Fotografie – den Freiraum, sich selbst zu zeigen oder nicht.

Und damit komme ich zu meinem letzten Teil, der mitgebrachten Fotografie. Im Frühjahr 2011, nach mehreren Havarien von Flüchtlingsbooten vor Lampedusa, waren so viele Gegenstände der



Abbildung 11

Verunglückten an den Ufern der Insel gestrandet, dass einige Einwohner beschlossen, sie zu sammeln und in einfachen Räumen auszustellen. Zigarettenschachteln mit arabischen Schriftzeichen, kolorierte Bilder aus indischen Fotostudios der afrikanischen Ostküste, muslimische Gebetstafeln und christliche Bibeln, sie alle fanden in diesem Gedenkraum zusammen als Relikte und Zeugen der Multikulturalität der Immigranten.

2013 weckte nach dem erneuten Tod hunderter von Flüchtlingen im Mittelmeer eine besondere Art von Fundstücken breite Aufmerksamkeit: Fotos, die man in den Taschen und Rucksäcken fand, die aus dem Meer geborgen worden waren. Sie stellten die Öffentlichkeit vor verstörende Fragen der Zuordnung und Deutung:

„Noch ist völlig offen“, heißt es in einem zeitnahen Pressebericht, „wer die Menschen auf den Fotos sind. Handelt es sich um Angehörige, die in der Heimat geblieben sind? Sind es Freunde? Oder zeigen die Bilder vielleicht sogar einige Menschen, die sich nun unter den mehr als 180 Toten der Schiffskatastrophe befinden?“²⁴ (Abb. 11)

Diese Fragen lassen sich nicht beantworten, das Band zwischen den Besitzern und ihren mitgebrachten Fotos ist zerrissen und die

24 Vgl. „Lampedusas stumme Zeugen. Erinnerungsfotos von Flüchtlingen“, gezeichnet jok, Spiegel online, 7. Oktober 2013.



Abbildung 12

Identitäten der abgelichteten Individuen lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Die Fotos sind somit von Zeichen eines lebendigen Selbstbewusstseins, das sich in ihnen ausdrückt, zu einer Art Totenzetteln geworden, die lediglich das Ableben der Dargestellten oder deren Hinterbliebene anzeigen.

Wohl aber lässt sich an den Aufnahmen etwas über die reiche fotografische Kultur Afrikas ablesen. Und wir erfahren etwas über die Geste, die damit einhergeht, dass diese Fotos den Flüchtlingen so kostbar gewesen sein mussten, dass sie diese unter den wenigen Dingen, die sie bei sich tragen konnten, mitnahmen, um sie uns entgegenzubringen.

Was an ihnen als erstes auffällt, ist, dass es sich bei den mitgebrachten Fotos um Studioaufnahmen handelt.

Fotostudios haben in den urbanen Zentren Afrikas eine lange Tradition und sind für das Selbstverständnis ihrer Nutzer und Nutzerinnen, die alle Schichten und Religionszugehörigkeiten umfassen, von großer Bedeutung:

„[...] Das Fotostudio stellte eine Art soziales Labor dar“, schreibt Heike Behrend, „in dem mit verschiedensten Formen spektakulärer Sichtbarkeit experimentiert wurde. Gleichzeitig bot es einen Ort,

an dem die aufmerksame Einübung vor der Kamera einen fortgesetzten Prozess von Korrektur und Anpassung ermöglichte [...]. So wurden Fotoporträts zu einer „Selbsttechnologie“; sie erlaubten der fotografierten Person auf neue Weise, sich zu objektivieren wie auch zu subjektivieren.“²⁵

Neben dieser Funktion der Selbstfindung und Selbstkontrolle fand auch eine Kollektivierung des Bildprozesses statt. Er schlug sich darin nieder, dass man in Gruppen miteinander posierte und so das eigene Verhalten aufeinander abstimmte. Das Fotostudio wurde hierdurch auch zu einem Ort des sozialen Austausches.

Noch wichtiger aber war die Funktion des Fotostudios als Ort der Transformation und Wunscherfüllung. Gemalte Kulissen und in kleinen Kabinen bereitstehende Utensilien, mit denen sich die Fotografierten ausstatten konnten, machten es möglich, sich an andere Orte und in eine andere Person zu versetzen. Solche Sehnsuchtsziele sind nicht selten imaginierte Großstädte der westlichen Moderne, und das erwünschte neue Alter Ego gehörte meist einem höheren, wohlhabenderen Stand an.²⁶ (Abb. 12)

„Während die Welt außerhalb des Studios ein Ort der Entbehrung, Armut und Ausgrenzung sein konnte“, schreibt Heike Behrend, „bot das Fotostudio einen Raum der Besitznahme von anerkannten westlichen wie östlichen Modellen der romantischen Liebe, der Freizeit, der Reise, des Tourismus, der Schönheit, der Fitness und ihrer Ästhetisierung durch spektakuläre Inszenierungen. Studiofotografie operierte also gegen die dokumentarischen Praktiken des (kolonialen) Staatswesens und widerstand, untergrub und

25 [...] the photo studio provided a sort of social laboratory in which various forms of spectacular visibility were experimented with. At the same time, it provided a space in which attentive behavior in front of the camera formed part of a continuous process of feedback and adjustment [...]. Thus, photographic portraits became a 'technique of the self'; they made it possible to objectify as well as subjectify the photographed person in a new way. Zit. Heike Behrend: *Contesting Visibility. Photographic Practices on the East African Coast*, Bielefeld 2013, S. 90.

26 Vgl. Heike Behrend/Thobias Wendt: „Afrika in den Bildern seiner Studiofotografen“, in: Dies. (Hg.): *Snap Me One! Studiofotografen in Afrika*, München/London/New York 1998, S. 8–16. Heike Behrend (2013), S. 91–93.



Abbildung 13

parodierte den realistischen Anspruch der Fotografie, während sie gleichzeitig von diesem profitierte und mit dessen ‚Wahrheitsgehalt‘ spielte.“²⁷

Mit ihrer Vorstellungskraft, die sie in den afrikanischen Fotostudios ihrer Heimat in konkrete Bilder umsetzten und mit denen sie sich bereits im freieren, moderneren Westen imaginierten, sind die Immigranten also in Richtung Lampedusa aufgebrochen. Sie selbst haben ihr Ziel nicht erreicht. Aber ihre Bilder zeugen von der grenzüberschreitenden Macht der menschlichen Fantasie, sich in eine bessere Welt zu versetzen (Abb. 13). Dass diese angeblich bessere Welt sie nicht aufnehmen wollte und will, ist deren Armutszeugnis; ein Armutszeugnis an entgegenkommender Fantasie.

27 „While the world outside the studio could be a world of scarcity, poverty, and exclusion, photo studios provided a space for taking possession of authorized Western and Eastern models of romance, leisure, travel, tourism, beauty, fashion, and fitness, and their aestheticization in the spectacle. Studio photography counteracted the documentary practices of the (colonial) state and resisted, subverted, and parodied the realist claims of photography, while at the same time profiting from and playing with its 'truth value'.“ Zit. Heike Behrend (2013), S. 93.

Ariella Azoulay plädiert in ihrem Buch *Civil Imagination* für mehr zivile Vorstellungskraft und verknüpft dies mit einem Plädoyer für eine andere Konzeption von Fotografie.²⁸ Sie sagt, dass Bürger und Bürgerinnen, die wie die Europäer seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert weitreichende zivile Rechte genießen, oft vergessen, dass ihre Vorfahren einmal nicht nur die Fantasie und den daraus entsprungenen politischen Willen, sondern auch die Tatkraft entwickelt haben, den absolutistischen Staat zu überwinden und Demokratien zu schaffen. Sie hält uns vor (und ich denke zu Recht), dass uns nun umgekehrt die Vorstellungskraft fehlt, wie es ist, kein Bürger oder nur ein Bürger zweiten Grades zu sein, und wie es ist – sprich: wie mutig und gefährvoll es ist –, ein freier Bürger sein zu wünschen und alles daran zu geben, es zu werden.²⁹ Zugleich sieht sie gerade im Medium der Fotografie ein Mittel, diese zivile Phantasie zu stärken. Fotografie als Mittel meint sie damit im mehrfachen Sinn: zunächst als Darstellung, über die man sich über die Grenzen hinweg über die eigene Herkunft und Identität oder die eigenen Vorlieben und Wünsche verständigt; aber auch als Objekt, das man als Erinnerung bei sich trägt oder das man dem Gastland als Geschenk offerieren kann, das vermittelt, welche Form ziviler Erfahrung man in die neue Gesellschaft einbringt.³⁰

Fotografien könnten demnach zu einem engeren Miteinander derjenigen führen, die bereits das Privileg bürgerlicher Rechte innehaben, und denjenigen, die dieses zu erlangen suchen. In diesem Sinn sind sich die Aufnahme in dem Fotostudio auf Lampedusa, in dem sich die italienische Familie vor der Kulisse ihrer Trauminsel fotografieren ließ, und das Bild, das ein Liebespaar in einem Studio in Afrika hat machen lassen, einander sehr nahe. Der kardina-

28 Ariella Azoulay: *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, London u.a. 2012.

29 Vgl. Azoulay (2012), S. 9.

30 „The ontology of photography that I seek to promote“, schreibt Azoulay, „is in fact, a political ontology – an ontology of the many, operating in public, in motion. It is an ontology bound to the manner in which human beings exist – look, talk, act – with one another and with objects. At the same time, these subjects appear as the referents of speech, of the gaze and of actions of others.“, Zit. Azoulay (2012), S. 18.

le Unterschied ist jedoch, dass die eine Fotografie in einer Position der Sicherheit sowie im Besitz demokratischer Rechte entstanden ist und der unbeschwerten Selbstvergewisserung diene, während die andere einer zivilen Vorstellungskraft entstammte, die auf eine bessere Zukunft gerichtet war, als deren gleichberechtigten Teil sich die Dargestellten imaginierten.

Dieser mit diesen Darstellungen an uns adressierte Wunsch ist nicht in Erfüllung gegangen und die Fotoobjekte sind als Geschenke an uns ohne die Geber und Geberinnen angekommen. Das heißt, wir müssen nicht nur lernen, sie als Gabe zu erkennen und entgegen zu nehmen, sondern auch die Schenkenden mit Respekt zu empfangen.

Abbildungen

Abb. 1: Leichenbergung, Lampedusa, Pressefoto 2013.

Abb. 2: Vor Lampedusa, Pressefoto 2013.

Abb. 3: Lampedusa, Pressefoto 2013.

Abb. 4: Julian Röder: *Mission and Task. Border Situation*, Northern Greece, 2012.

Abb. 5: Julian Röder: *Mission and Task. High Performance Camera – MX 15 and Frequency-Modulated Continuous-Wave Radar*, Southern France, 2013.

Abb. 6: Julian Röder: *Mission and Task. Monitoring Zeppelin*, Southern France, 2013.

Abb. 7: Julian Röder: *Mission and Task. Border Fortification Facilities*, Mellilla, 2012.

Abb. 8–10: Marco Poloni: Einzelbilder aus: *Displacement Island*, 2013.

Abb. 11: Foto von Migranten, Fundstück, Lampedusa.

Abb. 12: Studiofotografie: Philip Kwame Apagya: *Am Flughafen*, Selbstporträt, 1996, Shama /Ghana.

Abb. 13: Foto von Migranten, Fundstück, Lampedusa.

Online-Quellen

Abb. 1: <http://www.mnews.it/2013/10/tragedia-lampedusa-almeno-93-morti.html>

Abb. 2: <http://www.spiegel.de/panorama/lampedusa-dutzende-menschensterben-vor-mittelmeerinsel-a-927481.html> (spiegel online)

Abb. 3: <http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.hr-online.de/servlet/de.hr.cms.servlet.IMS%3Fenc%3Dd3M9aHJteXNxbCZibG9iSWQ9MT> (hr online)

Abb. 11 und 13: <http://www.blick.ch/news/ausland/diese-fotos-trugen-die-fluechtlinge-bei-sich-die-gesichter-des-dramas-id2471360.html>

Das lange 19. Jahrhundert als Jahrhundert Europas?

1.

Der Krieg nach Innen. Der Kampf gegen die eigene Bevölkerung im Ersten Weltkrieg

Die Vorlesung des heutigen Tages, des 1. Augusts 2014, hat ein herausgehobenes Datum. Am 1. August 1914, vor hundert Jahren, begann der Erste Weltkrieg. Etwa gegen 17.00 Uhr verkündete ein Polizist vor dem Berliner Schloss die deutsche Mobilmachung, zeitgleich übergab der deutsche Botschafter in St. Petersburg die deutsche Kriegserklärung an Russland. Drei Tage zuvor hatte Österreich-Ungarn Serbien den Krieg erklärt, womit ein regionaler Konflikt ausgerufen war, während die deutsche Kriegserklärung am 1. August den Beginn einer kontinentaleuropäischen Auseinandersetzung markierte.

Wie haben die Zeitgenossen den Tag erfahren? Die Salzburgerin Johanne Schluchter erinnert den Alltag der Augustwochen 1914 in Salzburg folgendermaßen: „Tag für Tag wurden in den Straßen Extrablätter ausgerufen, eine Mobilmachung folgte der anderen und die Massen waren über Nacht von einem Taumel plötzlicher Kriegsbegeisterung erfasst, dessen Höhepunkt ich einmal selbst erlebte. Zufällig ging ich über den Waagplatz, wo sich damals in einem alten Haus die Redaktion des Salzburger Volksblatts befand. Auf ihren Anschlagtafeln hatten sie in großen Lettern die Kriegserklärung an Serbien und das vorhergegangene Ultimatum an Belgrad ausgehängt. Eine heftig diskutierende Menge stand davor. Plötzlich intonierte ein Bedienter des Großherzoglich-Toskanischen Hofes das Lied vom Prinzen Eugen, die Menge stimmte begeistert ein und nun unterbrachen stürmische Hochrufe auf den Kaiser und Österreich die lange Reihe patriotischer Lieder, mit denen sich alle heiser