

Samira Yildirim

MAPPING THE BORDER DIE GRENZE ALS KÜNSTLICHES UND KÜNSTLERISCHES OBJEKT

BEFESTIGTE SEE

Am 26.12.1996 kenterte ein mit 383 Menschen und damit mehr als dem Dreifachen seiner Kapazität beladenes kleines Fischerboot während eines Seesturms beim Zusammenstoß mit einem größeren Schiff. Das große Schiff „Yiohan“ aus Portopalo, das von Zypern aus das Mittelmeer durchkreuzte, nahm ursprünglich 400 Flüchtlinge und Migrant_innen an Bord, um sie auf See, 19 Meilen von der sizilianischen Küste entfernt, zwischen Malta und Sizilien in das kleinere Fischerboot umzuverteilen. Das Boot sollte danach die Personen nach Sizilien bringen, es zerbrach jedoch durch den Aufprall und sank. An einigen Seilen, die von dem Schiff „Yiohan“ aus zum Boot herabgelassen wurden, konnten sich circa 20 Personen aus dem sinkenden Boot wieder zurück auf das Schiff retten. Alle anderen starben. Zu diesem Zeitpunkt handelte es sich um die größte Tragödie im Mittelmeer seit dem Zweiten Weltkrieg, die trotz einiger Zeitungsartikel von offizieller maltesischer und italienischer Seite über Jahre hinweg verschwiegen wurde. Erst fünf Jahre später veröffentlichte die Zeitung *La Repubblica* einen Zeitungsartikel über den Vorfall, da der Journalist Giovanni Maria Bellu den über die Jahre hinweg in Fischernetzen auftauchenden Leichen, Kleidungsstücken und einem Pass auf die Spur ging. Er machte das Wrack auf dem Meeresboden ausfindig und bewies somit offiziell, dass es den Vorfall gegeben hatte. Die 283 Toten kamen aus Sri Lanka, Indien und Pakistan.

Das Künstlerkollektiv Multiplicity (bestehend aus Designer_innen, Architekt_innen, Soziolog_innen, Künstler_innen u.a.) wurde durch den Zeitungsartikel auf den Seeunfall aufmerksam und näherte sich ihm wie ein Forscherteam, um Fakten darüber zusammenzutragen. Es übernimmt die Rolle, die von offizieller Seite her nicht erfüllt wurde, und füllt damit eine Lücke. Die Ergebnisse wurden 2002 bei der Documenta 11 in Form der multimedialen

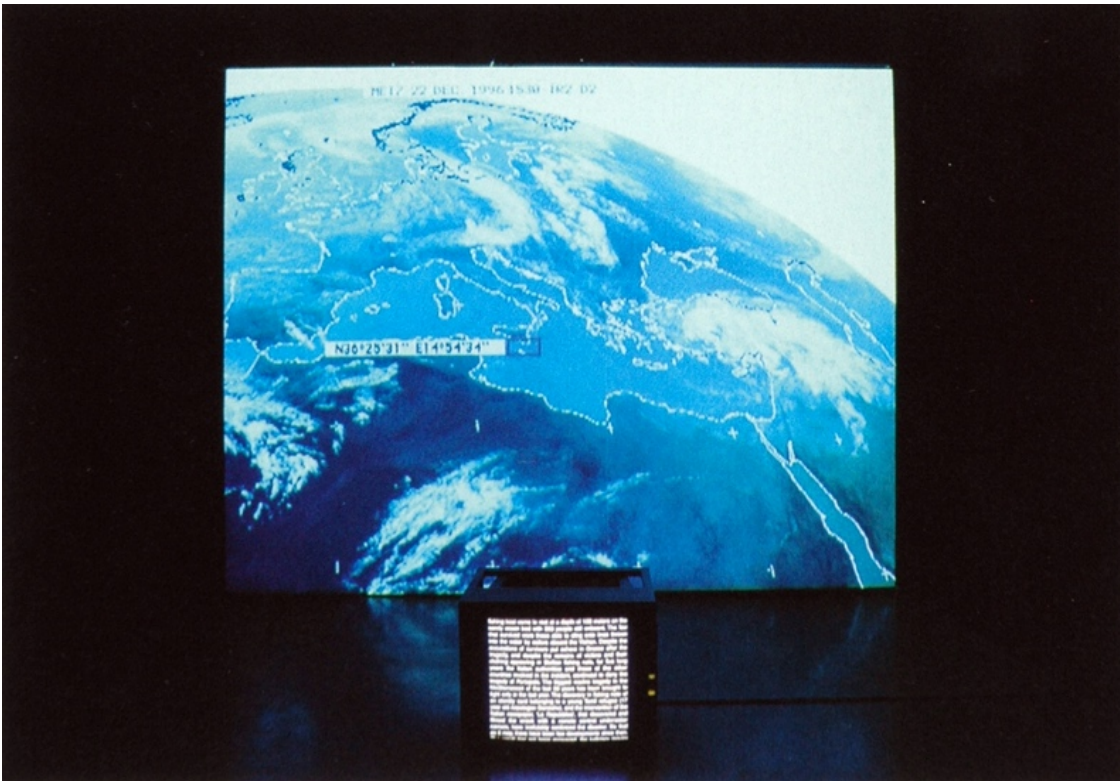


Abb. 1: *Multiplicity, Solid Sea Case 01, The Ghost Ship, 2002, Videoinstallation.*
Ausstellungsansicht in der Generali Foundation, Foto: Ursula Biemann

Videoinstallation *Solid Sea Case 01* präsentiert. In einem dunklen Raum standen acht Monitore auf dem Boden, auf denen in schwarz-weißen Aufnahmen jeweils unterschiedliche Personen in verschiedenen Umgebungen zu sehen waren. Je nach Ausstellungsort wird die Präsentation von *Solid Sea Case 01* abgeändert und die Monitore in Verbindung mit Projektionen gezeigt, wie es in der Generali Foundation ein Jahr nach der Documenta 11 der Fall war (Abb. 1). Die Aussagen in den Interviews, die Multiplicity mit Angehörigen, Fischern, einem Überlebenden, dem Kapitän des Schiffes und einem Kommandeur des maltesischen Militärs führte, sind eindrücklich und schockierend, denn es wird klar, welche Missstände und Versäumnisse zusammenkamen: Vor der Reise versprachen die Schleuser den Bootsinsassen, mit einem Flugticket nach Europa reisen zu können; nach dem Zusammenstoß wurden die Seile falsch verwendet und viele Menschen fielen ins Meer; die Küstenwache suchte nicht ausreichend nach Überlebenden und es wurde nichts zur Aufklärung des Unfalls unternommen, wodurch bis heute die Identität der Verstorbenen unbekannt ist. Multiplicity leistet die Veröffentlichung und Aufklärung über einen nicht erlaubten, missglückten und vertuschten Flüchtlingsschmuggel und vermittelt dabei trotz der zeitlichen Distanz einen differenzierten Eindruck des

Geschehnisses. Im Ausstellungsraum werden ihre Rechercheergebnisse multiperspektivisch und nicht-linear präsentiert. Der künstlerischen Arbeit könnte nun der Vorwurf gemacht werden, reine Dokumentationsarbeit zu leisten

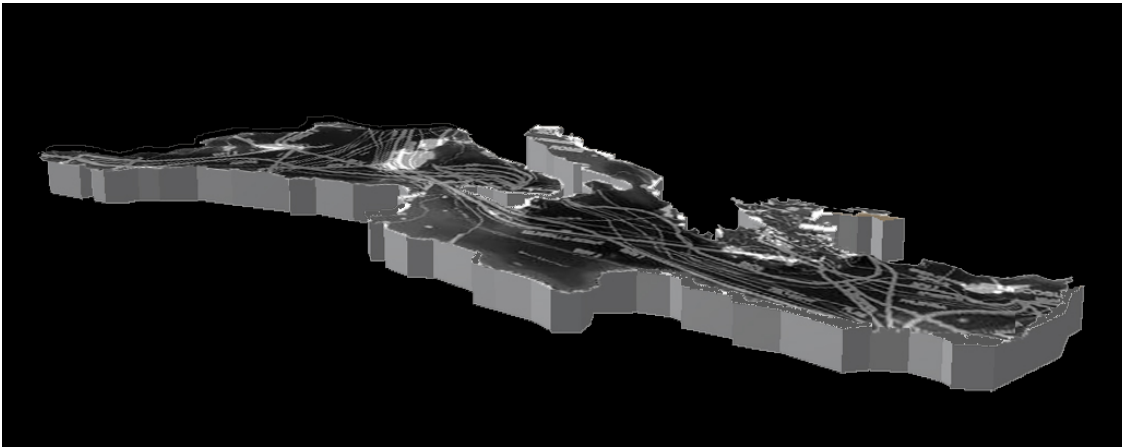


Abb. 2: *Multiplicity, Solid Sea Case 01, Schichtung, 2002, Foto: Ursula Biemann*

und über etwas Vergangenes aufzuklären, jedoch bietet die Videoinstallation mehr als das: Anfang der 2000er-Jahre erzeugt die damals neuartige kartografische Bildgenerierung eine nüchterne Bildsprache und thematisiert die raumtheoretische Diskussion um Grenzen als Räume.

Die Projektionen hinter dem Monitor zeigen Unterwasseraufnahmen des untergegangenen Bootes und Wettergrafiken mit der Witterungssituation des Unglückstages. Die Grafik einer dreidimensionalen Form mit den Umrisslinien des Mittelmeeres bildet das Meer als einen statischen Block ab (Abb. 2). *Multiplicity* lenkt mit diesen Bildern den Blick auf das Wasser in Form einer „befestigten See“.

Wasser ist eines der wandlungsfähigsten Materialien schlechthin – es passt seine Form und seinen Aggregatzustand der Umgebung an. Seit jeher wird Wasser in den meisten Kulturen als lebensspendendes Element und Symbol der Reinheit geschätzt.¹ Wirft man einen Blick auf das Wasser in Form des Mittelmeeres, ist es nicht zuletzt Symbol für Erholung, Strand und Urlaub der Nord- und Westeuropäer. Unterstützt durch die Tourismusbehörden wird ein paradiesisches, von Gastfreundschaft, Tradition und Authentizität geprägtes Bild des Mittelmeerraumes suggeriert, das seit den 1960er-Jahren den dortigen Massentourismus herbeiführt.² Dieser illusorischen Darstellung, in der das Meer

nur eine angenehme Erweiterung der beispielbaren Landmasse ist, stellt Multiplicity als eines der frühesten Bilder zur Flüchtlingssituation im Mittelmeer eine Umdeutung des Wassers als festen Block, als statisches und unbewegliches Objekt und Hindernis gegenüber. Das Meer aus flüssigem Wasser wird kontrafaktisch als feste Grenze entworfen, die für Individuen je nach Nationalität, Beruf, sozialer Stellung und Besitz von Ausweisdokumenten (*Sans-Papiers*), eine überwindbare oder unüberwindbare Grenze bedeutet.³ Das Wasser respektive Mittelmeer wird von einem Ort der Reinheit und Erholung zu einem Schauplatz der Lebensgefahr und unmenschlicher Bedingungen, jedoch in Form nüchterner Bilder. Die Zeit Anfang der 2000er-Jahre markiert geradezu erst den Beginn eines Mittelmeer-Narrativs als Transitort für Migration von Süd nach Nord.⁴

Das Mittelmeer fungiert als natürliche Grenze zwischen den Kontinenten Europa, Afrika und Asien, die tagtäglich von verschiedensten Individuen mit unterschiedlichen Routen durchquert wird. Multiplicity bezeichnet den flüssigen Grenzraum als undurchschaubaren Kontinent: „Das Mittelmeer wird zu einer Solid Sea (befestigten See). Ein Territorium, durchpflügt von vorgeschriebenen Routen, unüberwindlichen Grenzen, mit genau bezeichneten und streng zugeteilten Wasserstraßen.“⁵ Das Kollektiv versucht sich in der damals neu aufkommenden Technik des Mappings. Hedwig Wagner schreibt zu dieser Verbindung, dass Mapping „als eine Kulturtechnik aufzufassen [ist], die stets das Fertigungsverfahren der kartographischen Raumerfassung vornimmt und dabei den Menschen in seiner sozialen Verortung im Raum in den Vordergrund stellt“.⁶ Drei Jahre vor dem Start von Google Maps und Google Earth und lange vor der alltäglichen Verwendung von Karten-Applikationen mithilfe von Smartphones kartografiert Multiplicity das Meer als feste Fläche mit den Routen des Schiffes und Bootes auf dem damaligen neuesten Stand der Technik. Das Kollektiv benutzt die Bildsprache einer wissenschaftlichen und neutralen Fakten- und Datensammlung. Damit vermeiden sie dramatisches Pathos, das eine Viktimisierung der Geflüchteten zur Folge hätte. Da die Verstorbenen selbst nicht mehr zu Wort kommen können, werden Zeugenaussagen gesammelt und der Raum abgesteckt, um den Ereignishergang nachvollziehbar zu machen.

SELEKTIONSMASCHINEN

Die Darstellbarkeit einer Grenze oder Grenzüberschreitung und damit einhergehende Diskussion um die Abbildbarkeit von Raum und seiner soziologischen, politischen, historischen, medienreflexiven und ästhetischen Bedeutungsebenen ist Thema zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten, die sich verstärkt seit den 2000er-Jahren mit Flucht- und Migrationsrouten beschäftigen. Künstler_innen, die sich explizit mit dem Vorgang der Grenzüberschreitung befassen, thematisieren auch gleichzeitig die jeweiligen Regime an dieser Grenze. Mithilfe des kreativen Umgangs mit Grenzen werden realpolitische Gegebenheiten an Grensräumen kritisch beleuchtet. Vor dem Hintergrund der Multiplikation von Grenzen⁷ sind Kunstwerke auf der visuellen und inhaltlichen Ebene eine Sprache, aus der keine eindeutige Definition von Grenzen hervorzugehen vermag. Es handelt sich eher um individuelle ästhetische Ausdrucksweisen, die mittels verschiedener reflektierender Darstellungsmodi die Idee einer statischen Grenzziehung problematisieren und mit alternativen Potenzialen neu denken.

W. J. T. Mitchell schreibt im Sammelband *The Migrant's Time* über die Bilder von Migration: „Images of immigration crucially involve the places, spaces and landscapes of immigration, the borders, frontiers, crossings, bridges, demilitarized zones and occupied territories that constitute the material and visible manifestations of immigration law in both its static and dynamic forms.“⁸

Bilder von Migration sind nicht nur Bilder von reisenden Menschen, sondern auch des Transits. Mitchell spricht von kontextübergreifenden Bildern von Migration, die nicht allein der Kunst zuzurechnen sind. Sie alle bilden verschiedene Räume ab, die für migrantische Bewegungen stehen. An Grenzen spitzen sich diese Bewegungen zu, da sie heterotope Wartestationen, Transitorte und Schleusen sind, die den geordneten Zu- und Abgang von Menschen gewährleisten sollen. Architektonische Gegebenheiten wie Mauern, Tore und Zäune bieten ein beliebtes Bildmotiv vor allem in der Pressefotografie seit dem Spätsommer 2015, da die Grenze hier symbolhaft ins Bild gerückt wird.⁹ Besonders eindrücklich ist der Kontrast zwischen Stillstand und Bewegung in Form des Gegensatzpaares Stahl/Eisen/Stacheldraht und Menschen, die sich

dort drängen, versammeln, bewegen und auf etwas warten. Hier geht es um das darstellbare Leid von Menschen auf der Flucht, die zwangsweise Grenzorte passieren. Jedoch muss das Konstrukt einer Grenze als Ding (wie z.B. eine Mauer, Brücke oder ein Zaun), welches im geopolitischen Sinne weiterhin eine Schlüsselrolle in der Trennung von Staaten spielt, einer kritischen Analyse unterzogen werden.

Eine Grenzüberschreitung macht ein Regime sichtbar, das an diesem Ort eingesetzt wird. Das Werk *Solid Sea Case 01* zeigt eindeutig, welche Folgen solche Regime mitunter haben können. Das heißt, eine Grenze wird nur dann in ihrer Funktion als Grenze sichtbar, wenn die Idee einer Grenzüberwindung vorhanden ist. Nach Bettina Lockemann wird zwischen natürlichen Grenzen wie Flüssen, Wäldern und Bergen und künstlichen Grenzen unterschieden. Diese funktionieren wie Selektionsmaschinen, da sie zu einem regulierenden System werden, „das zunächst trennt, um dann an fest definierten Punkten zu bestimmten Konditionen neue Verbindungen zuzulassen“.¹⁰ In der deutschen Sprache kann die Bedeutung des Wortes *Grenze* sowohl in geopolitischer Sicht als auch in metaphorischer Sicht unterschieden werden. Im Folgenden wird von der ersteren Bedeutung der Grenze als staatlich gesetzte Grenze ausgegangen, die aneinanderstoßende Bereiche miteinander verbindet und gleichzeitig trennt. Silja Klepp bezeichnet Grenzen als nicht-sichtbare Orte, da sie von Behörden überreguliert werden, die wiederum keine anderen Kontrollinstanzen dort zulassen, wie z.B. NGOs oder die Zivilbevölkerung. Das heißt, dass Grenzen rein staatlich organisierte Orte sind, was sie nach Klepp zu rechtlichen Ausnahmeräumen werden lässt.¹¹ „Staatsgrenzen sind politische Linien, gezogen von einer Macht, die ihre Reichweite zu allererst räumlich fixiert“,¹² so schreiben auch Horn, Bröckling und Kaufmann.

Bis jetzt war die Rede nur von Multiplicity, die Kunstwerke von Bouchra Khalili und Javier Téllez bieten andere Herangehensweisen an das Thema der Grenzüberschreitung und der Frage nach der jeweiligen Sichtbarmachung von Grenze sowie ihrer Transformation in den Bildern. Die zwischen 2002 und 2011 entstandenen Kunstwerke behandeln das Thema der Flucht und Migration lange

bevor es in den Fokus der aktuellen Medienaufmerksamkeit gerückt ist. Hinsichtlich der Thematik haben sie nichts an Aktualität eingebüßt.

KARTOGRAFIE DES WIDERSTANDS

Ist es bei Multiplicity mehr eine technisch-objektive Erzählung einer Passage durch das Meer als solider Kontinent, verfolgt die Künstlerin Bouchra Khalili mit *The Mapping Journey Project* (2008 – 2011) einen persönlichen und narrativen Zugang, der der Landkarte neue Routen einschreibt. Beide Kunstwerke thematisieren die Wege von Flüchtlingen und werfen einen Blick darauf, wie das Beschreiten eines irregulären Weges eine Abfolge scheinbar unüberwindbarer Grenzen ist.

Die mehrteilige Videoarbeit *The Mapping Journey Project* besteht aus acht Elementen, die derselben Struktur folgen (Abb. 3). Die projizierten Videos sind einige Minuten lang, jeweils in einer durchlaufenden Einstellung gedreht worden



Abb. 3: Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011, 8-kanalige Videoinstallation, Größe variabel, Ausstellungsansicht im New Museum, New York, mit freundlicher Genehmigung vom New Museum, Foto: Benoit Pailley

und zeigen eine Landkarte, auf der eine Hand eine Route zeichnet, die sich in gebogenen oder eckigen Linien über Meeres- und Landesflächen zieht. Teilweise bleiben die Stifte an einem Punkt länger hängen, manche Routen sind kürzer, andere länger. Diese einfachen Linien auf einer Landkarte werden von der Person gezeichnet, die diesen

Weg gleichzeitig auf der Tonspur beschreibt. Manchmal sind Hintergrundgeräusche hörbar. Es handelt sich um Wege der Flucht über Grenzen hinweg, die die sprechenden Personen zwangsweise irregulär passieren mussten. Im Videobild sind sie ausschließlich mit ihrer Hand und Stimme repräsentiert, lediglich der Startpunkt des Weges und seine Fortsetzung sind bekannt. Das heißt, dass wir als Betrachter_innen durch das fehlende Porträt der sprechenden

Person sowohl die Person mit der Stimme als auch den räumlich beschrifteten Weg bildlich imaginieren müssen. Die acht Videos der verschiedenen

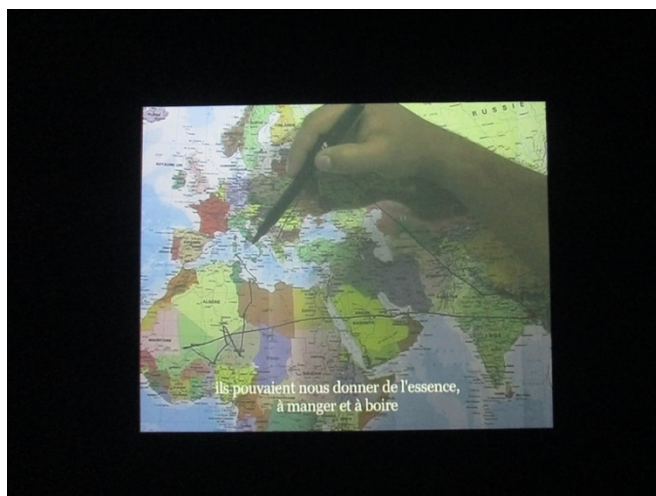


Abb. 4: Bouchra Khalili, *Mapping Journey #5, F/Italien*
2010, 11min, Filmstill
Foto: Étienne Taburet

Einzelgeschicksale sind ein kleines Archiv über Grenzpolitiken an bestimmten Punkten auf der Erde. Sie bilden eine „Kartografie des Widerstands“, womit das Durchhaltevermögen der alternativen Wegfindung der Personen gemeint ist. Anders als bei *Multiplicity* kommen die Geflüchteten nun selbst zu Wort. Durch die

geringe Distanz zur Karte und die Hand an der unteren rechten Ecke des Bildes wird die Kameraperspektive mit dem Blick der sprechenden Person gleichgestellt. Die Betrachter_innen wiederum nehmen die Blickperspektive der sprechenden Person ein und werden emotional involviert: „The works are spare, precise and capacious, and yet so much remains unseen, relegated to a space of storytelling that touches harsh politics and demands both empathy and imagination in response.“¹³ Durch eine dokumentarische oder persönliche Narration werden in neutralem Ton die Wege der Migrant_innen vermittelt. *Multiplicity* und Khalili problematisieren den beschwerlichen Übergang von Grenzen und doch wählen sie keine pathetische oder dramatisierende Darstellungsweise. Unterstützt wird diese Strategie der Reduktion durch das Ausstellungsdisplay. Die Komplexität von Grenzübergängen korrespondiert mit einer Multiperspektivität der Ausstellungsform durch mehrere Monitore, Screens und Erzählstränge.

Die Beteiligten in *The Mapping Journey Project* beschreiben in relativ nüchternem Ton kurz ihren Weg mit dem Startpunkt und darauffolgenden Zwischenhalten, Transportmitteln und Schwierigkeiten. Bürokratische Hindernisse, Zeiträume des Wartens und der Krankheit, Aufenthalte im Gefängnis, Kriminalität, Verrat und Diebstahl sind Teil der Erzählungen. Manche Reisen sind kurz, oft ist die Rede jedoch von mehrere Jahre dauernden Wegen.

Mapping Journey #5 beispielsweise zeigt den Weg eines Mannes, der in Zickzack-Linien von Dhaka nach Delhi, von Moskau nach Skopje, zurück nach Dhaka reist, um dann in Dubai, Mali, Niger, Libyen und schließlich in Sizilien zu landen (Abb. 4).

Die auf den Landkarten von Hand gezeichneten Linien sind dicker als die Grenzl意思ien der Nationen. Sie kreuzen diese Grenzen und setzen sich über Land- und Wasserflächen hinweg. Den Linien der Karten werden nicht nur weitere hinzugefügt, die Linien der Routen setzen sich *auf* die Landmassen und eignen sich damit die Karte an. Sobald eine Markierung auf der Karte gemacht wird, erfährt diese Störung eine höhere Aufmerksamkeit als die darunterliegende Ebene.

Der „kartografische Widerstand“ wird im Geheimen vollzogen, denn die Erzählungen von irregulären Wegen sind nicht Teil einer öffentlichen Narration, da die Beteiligten vermutlich ohne die Treffen mit Khalili ihre Wege nicht einem größeren Publikum hätten zeigen können. Ich spreche hier von einem geheimen Widerstand, denn die Menschen widersetzen sich den staatlichen und offiziellen Regularien und nach Michel de Certeau kann eine Aktivität oder ein Weg eines einzelnen einen Raum verändern. De Certeau verdeutlicht in *Praktiken im Raum*, dass mündliche Ortsbeschreibungen beinahe ausschließlich Wegstrecken beschreiben, also wie sich der Körper in einem Raum bewegt.¹⁴ Die Art, wie in *The Mapping Journey Project* die Wege geschildert werden, folgt der Form eines persönlichen Reiseberichts. Allein eine flüchtige Skizze auf einem Notizzettel ist nach Michel de Certeau bereits eine Karte. Und sobald es einen Zusammenhang von gezeichneter Linie und erzähltem Weg gibt, handelt es sich um einen Reisebericht. In der Alltagserzählung dominieren Wegstrecken, wobei die Form der Beschreibung den ganzen Stil der Erzählung bestimmt.¹⁵ Am Ende seines Textes kommt de Certeau zu dem Resultat, dass die Erzählungen vom Raum die Aktivitäten darin hervorheben. Diese Aktivitäten erlauben es, „den Raum an einem aufgezwungenen und nicht ‚eigenen‘ Ort trotzdem zu verändern [...]“.¹⁶

Das heißt, dass man die Karte als „Gesamt-Schauplatz“ durch die Erzählung verändern kann. Es geht hier um nicht weniger, als dass die totalisierende

Landkarte, mit ihrer scheinbar klaren Aufteilung der Welt durch Grenzen, durch partikuläre Handlungen neu besetzt wird. Die Darstellung von Nationen als Einheiten, die durch Grenzen eingefasst sind, ist davon zweifellos mit inbegriffen. Bezogen auf Khalilis Arbeit besetzen die Beteiligten durch ihren Reisebericht die Karte neu, da ihre Biografien Grenzen und Staaten durchkreuzen und einen Widerstand gegen restriktive Grenzregimes bilden. Nach de Certeau kann die Flucht dementsprechend als eine Aktivität gesehen werden, die den Raum, in diesem Fall den Grenzraum, verändert: Die Grenze ist nicht eine unüberwindbare, sondern eine durchlöchernde Barriere.

Bouchra Khalili reiste nach Marseille, Ramallah, Bari, Rom, Barcelona und Istanbul: an Orte des Transits und der Flüchtlingsrouten. Alle Karten sind handelsübliche und auf Staatsgrenzen basierende Karten, die die Aufteilung der Welt grafisch darstellen. Der Blick ist von oben auf die Welt gerichtet, deren aneinanderstoßende Staatsgrenzen ein Netz dünner Linien erzeugen. Bei *The Mapping Journey Project* werden die Linien der Grenzen mit anderen handgezeichneten gekreuzt. Wie bei Multiplicity auch, wird das Kartografieren einer territorialen Region auf der Bildfläche durch die personalisierte Erzählung neu gedacht. Die Grenze wird bei Khalili und Multiplicity mit all ihren Folgen für den sie überschreitenden Menschen erlebbar gemacht. Mapping als kulturelle Aktionsform sieht die Karte nicht nur in ihrer „Welt“ konstituierenden Funktion, die der Repräsentation von realen Verhältnissen nie gerecht werden kann.

Die kritische Kartografie, die sich seit den 1990er-Jahren entwickelt hat, setzt sich mit der Problematik der repräsentierenden Funktion der Landkarte auseinander und sieht die Lösung in einer Hinwendung zur kulturwissenschaftlichen Nutzung der Karte.¹⁷ Politische Karten vereinheitlichen Staaten oftmals in jeweils einer Farbe, ohne die Widersprüche und Gespaltenheit einer Nation darstellen zu können. Diesem Verständnis steht eine kritische Auseinandersetzung mit der Erfindung von Nationenidentitäten entgegen, wie sie unter anderem der indische Literaturkritiker Homi Bhabha in *Die Verortung der Kultur* verhandelt. Er beschreibt die Nation als eine auf linearer Narration und Kultur basierende Gemeinschaftsbildung.¹⁸ Die Nation, klar abgesteckt durch eine Grenze, bildet den Ort, an dem Machtverhältnisse konstruiert werden.

Die Idee einer Nation setzt sich zusammen aus einer pädagogischen Handlungsweise, die die Bindungen zwischen den Landsleuten bestärkt, und einer performativen, die die nationalen Symbole immer wieder reinterpretiert.¹⁹ Die narrative Performanz von nationaler Identität ist in dem Kontext der Grenzüberwindung insofern von Interesse, als dass das nationale Selbstverständnis vor allem an Nationengrenzen permanent vollzogen wird. Die Personen in *The Mapping Journey Project* werden auf ihren Wegen permanent mit nationalen Selbstverständnissen und ihrer Umsetzung an den Grenzen konfrontiert. Sie werden somit zu „Fremden“: Die Konstruktion von Nationen wird dann auf die Probe gestellt, wenn die scheinbare Einheit gestört wird, also Menschen die Grenze eines Staates übertreten möchten, die nicht der Nationenidentität entsprechen. Laut Étienne Balibar sind Grenzen besondere Räume, die in Form alltäglicher Praktiken definieren, was zugehörig und fremd ist: „But increasingly it is the working of the border and especially the difference between security borders and mere administrative separations, which constitutes, or ‚produces‘, the stranger/foreigner as a social type.“²⁰

Dadurch ergeben sich Abstufungen des Fremden, wobei aus innereuropäischer Sicht europäische Bürger_innen nicht ganz so fremd erscheinen wie Menschen anderer Kontinente. Laut Balibar ist also die Nationengrenze oder kontinentale Grenze Europas die Voraussetzung für den Zustand als Fremde_r und Ausländer_in.

Die Ausgrenzungsmechanismen an den Grenzen treten in den Beschreibungen von *Mapping Journey Project* mehr als deutlich zutage: In *Mapping Journey #1* beschreibt der Mann, dass der Weg zwischen Algerien und Sardinien normalerweise 230 km weit ist, das Boot jedoch einen Umweg von ca. 350 km fahren musste, um über internationale Gewässer den Kontrollen zu entgehen. Weiterhin betont er die schlechte Kondition des Bootes und damit die gefährliche Überfahrt. Laut seiner Erzählung wurde der Mann an mehreren Grenzen gefangengenommen und in ein Gefängnis oder Flüchtlingslager gebracht, jedoch nahm er immer wieder die Flucht auf. Ebenso funktioniert die Narration in *Mapping Journey #6*. Hier handelt das Video von einer Route mit dem Beginn in Afghanistan über den Iran, die Türkei und den Balkan nach Deutschland,

England, Frankreich und Italien. Teilweise mussten Wege wochenlang zu Fuß gegangen werden, die dann in einer Zurückweisung an Grenzen und monatelangen Wartezeiten mündeten. Die Art der Erzählung dramatisiert diese Wege jedoch nicht, da der Mann die Fakten aufzählend schildert und kurz die Hürden erwähnt, um dann mit dem weiteren Verlauf des Weges fortzufahren.

DER AUSREISSER

Im Unterschied zu Multiplicity und Khalili, deren Werke *über* bereits vollzogene Grenzüberschreitungen erzählen, ist Javier Téllez' Performance ein aktiver Grenzübergang.

David Smith, die menschliche Kanonenkugel, hält seinen US-amerikanischen



Abb. 5: Javier Téllez, *One flew over the Void (Bala perdida)*, 2005, Video, 11min 30sec, Größe variabel, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Guggenheim UBS MAP Purchase Fund, 2014, Foto: Javier Téllez

Pass in die Kamera, steigt in die Kanone und wird über die mexikanisch-amerikanische Grenze geschossen (Abb. 5). Auf der anderen Seite des Zauns landet er in einem Auffangnetz und wird dort von zwei Männern durch Handschlag beglückwünscht. Das Video *One flew over the*

Void (Bala Perdida) von Javier Téllez aus dem Jahr 2005 wird durch eine Demonstration eingeläutet. Die Demonstranten_innen spielen Musik und halten Banner mit Aufschriften empor, die die Gleichberechtigung für Menschen mit Behinderung fordern. Téllez ist ein Künstler aus Venezuela, der in seinen künstlerischen Arbeiten häufig mit psychisch erkrankten Menschen zusammenarbeitet und ausgrenzende Verhaltensweisen im allgemeinen Umgang mit behinderten Menschen thematisiert. Die Veranstaltung im Video organisierte er mit Bewohner_innen des C.E.S.A.M. State Psychiatric Hospital in Baja California in Mexiko, das nahe an der mexikanisch-amerikanischen Grenze in

Tijuana liegt. Die Grenze nimmt im weiteren Verlauf des Videos eine zentrale Rolle ein, da sie das Ziel des Marsches bildet und dort schon ein Publikum wartet. Die gesamte Handlung läuft auf den finalen Akt der menschlichen Kanonenkugel hinaus. Das Spektakel an der mexikanisch-amerikanischen Grenze ist wie eine Zirkusattraktion aufgezogen und verwendet dieselben Stilmittel wie z.B. die Hintergrundmusik, die Verkleidungen der Darsteller_innen, wie etwa das Zirkusdirektorenkostüm des Moderators, und eben der Stunt der menschlichen Kanonenkugel. Die Besonderheit besteht darin, dass sie über eine Staatsgrenze geschossen wird, was im Abspann des Videos als eine Weltpremiere geltend gemacht wird. Am Strand vor dem Hintergrund des Pazifischen Ozeans bietet die mexikanisch-amerikanische Grenze in Form von rostigen Gitterstäben eine besondere Kulisse für die Aktion und lockte ein großes Publikum, darunter Pressevertreter der BBC, an.²¹ Vermutlich war nicht allen Anwesenden klar, dass es sich hier um eine Performance im öffentlichen Raum im Rahmen der Biennale InSITE handelte. Die Biennale fand im Jahr 2005 an der Grenze zwischen San Diego und Tijuana statt und die künstlerischen Beiträge richteten sich explizit an die Bewohner_innen dieser Region.

Der Titel verweist auf den Film *One Flew over the Cuckoo's Nest* von Miloš Forman aus dem Jahr 1975, der von den Patienten in einer geschlossenen psychiatrischen Anstalt handelt. Der Zusatz *Bala Perdida* des Videos von Téllez kann übersetzt mehrere Bedeutungen haben, die mehrheitlich in die Richtung der Normabweichung gehen, wie z.B. Ausreißer, Querschläger, verirrte Kugel, verrückt, unberechenbar oder rücksichtslos. Die menschliche Kanonenkugel wird durch die örtliche Setzung an einer Nationengrenze zu einem „Ausreißer“, der sich der ordnungsgemäßen Grenzüberschreitung verweigert.²²

Für die Performance im Rahmen der Biennale InSITE fällt die Wahl auf einen Ort, der sich durch die Grenze konstituiert. Sie durchzieht, markiert und ordnet die beiden Städte Tijuana und San Diego, die vormals miteinander verbunden waren. Die Grenze ist eine derjenigen, die durch die wirtschaftlichen und familiären Verbindungen auf beiden Seiten am häufigsten überquert wird. Die illegalen Überquerungen liegen laut der *Süddeutschen Zeitung* bei einer Zahl von jährlich 350 000,²³ laut des Statistik-Portals statista lag die Anzahl aufgegriffener Einwanderer durch die amerikanischen Behörden 2013 bei rund 662 500.²⁴

Die Grenze erfuhr seit den 1990er-Jahren eine stetige technische Aufrüstung, die sich nach den Anschlägen des 11. September 2001 nochmals steigerte. Die Zahl der nicht dokumentierten Einwanderungen reduzierte sich aufgrund der Maßnahmen, jedoch stieg die Zahl der Todesfälle enorm, weswegen sie von verschiedenen Seiten kritisch diskutiert wird.²⁵

Mit der menschlichen Kanonenkugel findet Javier Téllez nun endlich die Lösung für den erschwerten Grenzübergang! Weshalb über Zäune klettern und durch Schlamm waten, wenn man auch fliegen kann? Er macht scheinbar das Unmögliche möglich und überwindet staatliche Restriktionen. Für einen kurzen Moment erscheint alles auf einmal sehr einfach, jedoch geschieht dieser Grenzübergang selbstverständlich als eine organisierte Veranstaltung, die im Vorhinein von offizieller und organisatorischer Seite geregelt ist. In seiner stilistischen Gestaltung als Attraktion trägt der Grenzübergang seine utopische und nicht-reale Komponente offen zu Tage, da die Grenze aus rostigen Stahlstäben plötzlich nicht eisern oder unüberwindbar wirkt, sondern wie ein kleines Hindernis, das als Einladung für eine Sensation dient. Durch die Bildeinstellung des Videos ist hinter den Grenzstäben nur Strand zu sehen – unsichtbar bleibt der abgeriegelte Bereich auf US-amerikanischer Seite hinter der Grenze. Téllez transformiert die Grenze zwischen den USA und Mexiko zu einem Ort einer Zirkusattraktion. Im Video verliert die täglich streng geschützte Grenze ihre Ernsthaftigkeit und auch Autorität. Der spannungsaufgeladene Ort wird mithilfe der humorvollen Darbietung als nicht mehr restriktiv, gefährlich und abschreckend dargestellt, fast schon fühlt man sich dazu aufgefordert, David Smith nachzuahmen. Sieht man nur das in *One flew over the Void (Bala Perdida)* produzierte Bild der Grenze, erscheint sie als künstlich hergestellte Hürde, deren Überwindung zur Unterhaltung und Freizeitgestaltung genutzt werden kann. Der über die Grenze geschossene Mensch fordert die Performanz der Grenze, die laut Homi Bhabha in staatlicher Selbstbestätigung erscheint, heraus. Es scheint so, als müsse die staatliche Souveränitätsperformance mit immer strengeren und brutaleren Mitteln an den Grenzen aufgeführt werden. Dem setzt Javier Téllez einen Grenzübergang entgegen, der nicht narrative Überlieferungen nachempfunden, sondern als Spektakel inszeniert wird. Die Grenze bietet eine

Herausforderung, wird durch die utopische Lösung dafür ironisch konterkariert und im Video mit der neuen Bedeutung einer Spaßkulissee besetzt.

GRENZBESPIELUNGEN²⁶

Politische (Aufteilung der Welt in Staatsgrenzen) und topografische Karten (Flüsse, Berge, Tiefebenen als Grenzen) sind defizitär. Sie tun so, als gäbe es keine Menschen, denn weder die politische noch die topografische Karte erzählen von sozialen Gegebenheiten im Raum, den sie abbilden. Kunstwerke markieren die definitive Leerstelle von Landkarten, indem sie sich mit Realitäten befassen und soziale Bewegungen im Raum zeigen. In den Kunstwerken werden sowohl die topografische als auch die politische Karte durch soziale Aktionen überlagert. Die Erzählung eines Menschen, der eine Grenze durchschreitet oder überfliegt, ist stärker als die grafische Setzung einer Karte. Menschen auf der Flucht bringen Grenzräume erst hervor, denn an diesen Orten prallt die homogene Erzählung des Nationalstaates mit universalistischen Menschenrechtskonzepten aufeinander, was sie zu höchst ambivalenten Orten macht. Durch die Kunstwerke wird so der soziale Raum ins Bewusstsein gerückt. Hier steht das Menschliche über dem Nationalen, was man sich in Anbetracht weltweiter realpolitischer und -sozialer Gegebenheiten nur zu oft herbeiwünscht.

-
- ¹ Böhm, Dorothee: Wasser, in: Wagner, Monika/Rübel, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 239.
- ² Lenz, Ramona: Pauschal, individual, illegal: Aufenthalte am Mittelmeer, in: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld 2007, S. 147f.
- ³ Multiplicity: Solid Sea, in: Biemann, Ursula, Geografie und die Politik der Mobilität, Köln/Wien 2003, S. 66f.
- ⁴ Die Grenzsicherung an den Außengrenzen Europas begann 1990 mit dem Abkommen der Abschaffung der europäischen Binnengrenzen. Große Aufmerksamkeit erfuhr das Mittelmeer als Grenze jedoch erst mit dem medial als „Sturm auf Europa“ bezeichneten Entwicklungen im September 2005, als Menschen aus afrikanischen Ländern in großer Zahl versuchten, den Zaun in Melilla zu überqueren. Siehe Holert, Tom/Terkessidis, Mark: Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – Von Migranten und Touristen, Köln 2006, S. 19–28.
- ⁵ Biemann, Ursula: Geografie und die Politik der Mobilität, Köln/Wien 2003, S. 66.
- ⁶ Wagner, Hedwig: Digitales Mapping in der Medienkunst in: Picker, Marion/Maleval, Véronique/Gabaude, Florent (Hg.): Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so epistemologische Krisen, Bielefeld 2013, S. 32.
- ⁷ Mezzadra, Sandro: The Proliferation of Borders and the Right to Escape, in: Jansen, Yolande/Celikates, Robin/de Bloois, Joos (Hg.): The Irregularization of Migration in Contemporary Europe. Detention, Deportation, Drowning, London, 2015, S. 126.
- ⁸ Mitchell, W. J. T.: Migration, Law, and the Image. Beyond the Veil of Ignorance, in: Mathur, Saloni, The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora, Williamstown/Massachusetts, 2011, S. 64f.
- ⁹ Der Pulitzerpreis für Breaking News Photography ging im April 2016 an den Reuters-Fotografen Yannis Behrakis für seine Fotoserie von Flüchtlingen vor allem an den Grenzen Griechenlands. ZEIT Online: Bilder im Dienst der Menschlichkeit, 19.04.2016, unter: <http://www.zeit.de/kultur/2016-04/pulitzer-preis-verleihung-100-jahre-fs> (Stand: 02.07.2016)
- ¹⁰ Lockemann, Bettina: Vom Grenzraum zur Grenzüberschreitung, in: Huber, Hans Dieter/Lockemann, Bettina/Scheibel, Michael: Visuelle Netze. Wissensräume in der Kunst, Ostfildern/Ruit 2004, S. 146.
- ¹¹ Klepp, Silja: Europa zwischen Grenzkontrolle und Flüchtlingsschutz. Eine Ethnografie der Seegrenze auf dem Mittelmeer, Bielefeld 2011, S. 78.
- ¹² Horn, Eva/Kaufmann, Stephan/Bröckling, Ulrich (Hg.): Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten, Berlin 2002, S. 7.
- ¹³ Wilson-Goldie, Kaelen: In Focus: Bouchra Khalili, in: Frieze, Feature, 1.11.2011, unter: <http://www.frieze.com/issue/article/focus-bouchra-khalili/> (Stand: 14.04.2016)
- ¹⁴ de Certeau, Michel: Praktiken im Raum, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006, S. 347f.
- ¹⁵ Es gibt folglich einen Unterschied „zwischen den Indikatoren der ‚Wegstrecke‘ und der ‚Karte‘ dort [...], wo sie in ein und derselben Beschreibung gemeinsam vorkommen“, Ebd., S. 348f.
- ¹⁶ Ebd., S. 351.
- ¹⁷ Für eine Einführung in die vielen Bedeutungen des Wortes „Mapping“ siehe Picker, Marion: Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so epistemologische Krisen, in: Picker/Maleval/Gabaude 2013, S. 7–19.
- ¹⁸ Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur, dt. Übersetzung, Tübingen 2007, S. 209.
- ¹⁹ Der Autor untersucht, auf welche Weise eine Nation einen Aufbauprozess durchläuft und stellt eine Spannung zwischen pädagogischen und performativen Handlungsweisen fest: „Bei der Schaffung der Nation als Narration gibt es einen Bruch zwischen der kontinuierlichen, akkumulativen Zeitlichkeit des Pädagogischen und der repetitiven, rekursiven Strategie des Performativen. Durch diesen Aufspaltungsprozess wird die in der Begrifflichkeit der modernen Gesellschaft angelegte Ambivalenz zum Ort, an dem sich das *Schreiben der Nation* vollzieht.“, Ebd., S. 218.
- ²⁰ Balibar, Étienne: Europe as Borderland, in: Ausst. Kat. Projekt Migration, hg. v. Kölnischer Kunstverein, Köln 2005, S. 205.
- ²¹ Autor_in unbekannt: Cannonball man flies over border, in: BBC News, 28.08.2005, unter: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4192448.stm> (Stand: 07.07.2016).
- ²² Fliegt die Kanonenkugel über die Leere der Grenze hinüber, bildet *Leap into the Void* von Yves Klein eine kunsthistorische Referenz, bei der der Künstler in die Leere springt. Die Fotografie aus

dem Jahr 1960 zeigt den Künstler bei dem Sprung von einem Mauersims auf die Straße, wobei es nicht nur um das Überwinden von Grenzen, sondern deren Weg-Imaginieren geht.

²³ Tews, Catharina: Grenzwertig, Interview mit dem Fotografen Matt Nager, 22.05.2015, in: Süddeutsche Zeitung Online, unter: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/37085/Grenzwertig> (Stand: 15.04.2016).

²⁴ Statistik-Portal statista: Anzahl der aufgegriffenen illegalen Einwanderer in die USA in den Jahren 2003 bis 2013, unter: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/463463/umfrage/illegale-einwanderungen-in-die-usa/> (Stand: 04.07.2016).

²⁵ Amnesty International Report: USA. In Hostile Terrain. Human rights violations in immigration enforcement in the US Southwest, in: Amnesty International Online, 28.03.2012, <http://www.amnestyusa.org/research/reports/usa-in-hostile-terrain-human-rights-violations-in-immigration-enforcement-in-the-us-southwest> (Stand: 15.04.2016).

²⁶ von Bismarck, Beatrice (Hg.): Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Köln 2005.