

(NICHT-) SICHTBARKEIT IN BARTHÉLÉMY TOGUOS ROAD TO EXILE

Barthélémy Toguos Installation *Road to Exile* entstand 2008 und wird aktuell im Pariser Museum *Cité de l'histoire de l'immigration* gezeigt. Ihr Aufbau ist schnell erklärt: Gezeigt wird ein schlichtes Holzboot, beladen mit bunten Stoffbündeln, unterwegs auf einem Meer aus Glasflaschen (Abb. 1). Es wird sich zeigen, dass Toguos Installation trotz, vielleicht aber auch mit Hilfe ihrer betonten Einfachheit, vielschichtige Themen berührt. In Zeiten, in denen Bilder überfüllter Boote in den Medien an der Tagesordnung stehen und das Thema von Flucht und Migration eines der präsentesten ist und zugleich enorm polarisiert, ist die Installation in der Lage bei Betrachtenden eine Vielzahl an Erinnerungen, Assoziationen, Emotionen und Gedanken hervorzurufen.

Toguo thematisiert mit seiner Installation *Road to Exile* die Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit gesellschaftlich marginalisierter Gruppen – hier geflohener Menschen. Warum trotz der durchaus großen Ähnlichkeit der beiden



Abb. 1: Barthélémy Toguos, *Road to Exile*, 2008

Themenkomplexe Reise und Flucht in Toguos Installation die Assoziation mit dem Thema Flucht überwiegt, wird anhand einer Untersuchung seiner visuellen Strategien gezeigt. Dies führt zur Frage nach Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit in Toguos Werk und den Implikationen dieser Problematik in Bezug auf

marginalisierte Gruppen – in diesem Fall geflüchteter Menschen. Es wird sich zeigen, dass Barthélémy Toguos *Road to Exile* mit seiner schlichten Komposition und der reduzierten Ästhetik das vielschichtige und sensible Thema von Flucht und vor allem der Repräsentation geflohener Menschen geschickt umsetzt und

dabei die so oft minorisierende und viktimisierende Art und Weise der Darstellung marginalisierter Gruppen vermeidet.

REISE - FLUCHT

Hauptbestandteil des Werkes von Barthélémy Toguo ist das über zwei Meter lange Holzboot, in dem sich bunte Stoffbündel befinden. Obwohl der Titel *Road to Exile* eine Assoziation mit dem Thema Flucht und Migration nahelegt, ist ein Boot nicht zwangsläufig nur Symbol für Flucht. Vielmehr ist es eine Metapher für Reise und Transit im Allgemeinen. Dass die Themen der Reise und der Flucht eng verwandt sind, zeigen unter anderem Tom Holert und Mark Terkessidis ausführlich in ihrem 2006 erschienenen Buch *Fliehkraft*.¹ Migration und Tourismus sind danach beides Produkte des Neoliberalismus, welcher Ursache für die erhöhte Mobilität der Gesellschaft ist: Flexibilität und die Bereitschaft zur Mobilität werden unabdingbar für die moderne Arbeits- und Wirtschaftswelt. Für die Arbeit weite Strecken in Kauf zu nehmen – und das oft täglich – gehört ebenso zur modernen Gesellschaft in Bewegung wie die geographische Verlegung des gesamten Lebens, ob aus beruflichen oder privaten Gründen. Gleichzeitig verursachen sogenannte *Neue Kriege* gegen die Zivilbevölkerung Wanderungen und Flucht. Bürgerkriege, innerstaatliche Konflikte oder Naturkatastrophen zwingen Menschen geradezu zur Bewegung. Terkessidis und Holert sprechen daher von neuen Fliehkräften, die die Gesellschaft in Bewegung auszeichnen. Das Subjekt einer mobilen Gesellschaft ist laut den Autoren zur ständigen Mobilität verdammt.

Veränderte Medien und erweiterte Möglichkeiten machen entfernte Orte und neue Lebensprojekte verfügbar und erreichbar. Reisen sind nun günstiger, flexibler und sicherer als noch vor einigen Jahren. Die gesamte Welt ist medial verfügbar, jeder kann sich über das Internet über geographisch weit entfernte Orte informieren, ein neues Leben kann imaginiert werden. Die Autoren betonen die Wichtigkeit dieser Imaginationen. Damit meinen sie die Bilder des Einwanderungs- oder Ziellandes, die für die Suche nach einem anderen Leben (ob migrantisch oder touristisch) wichtig sind. Geschichten, Photographien, Filme, Postkarten, Zeitschriften, Internet, usw. bieten eine Vielzahl von Quellen für

diese Imagination. Es wird eine Sehnsucht geweckt, die entweder Abenteuer, Abwechslung und Optimierung des eigenen Lebens oder aber die Unversehrtheit des eigenen Lebens und existenzielle Absicherung verspricht. Dass diese Imagination auch scheitern kann und die Erwartungen an den Urlaub oder das neue Leben enttäuscht werden können, wird häufig zur Realität.

Holert und Terkessidis stellen viele Gemeinsamkeiten der beiden Pole Tourismus und Migration fest. Eine klar voneinander abgrenzende Definition des jeweiligen Phänomens fällt schwer, da beide die geographische Bewegung als Grundprinzip haben. Ob diese Bewegung Landesgrenzen überschreitet oder nicht, ob sie für begrenzte Zeit ist oder nicht, oder ob sie von den Zielgesellschaften gewollt ist oder nicht, sind ebenso Fragen, die auf beide Phänomene zutreffen. Bei der Reiseorganisation können beide Gruppen auf professionelle Dienste zurückgreifen, Reiseagenturen und Schleuserbanden verrichten ganz ähnliche Arbeit. Holert und Terkessidis gehen noch einen Schritt weiter und stellen eine Ähnlichkeit zwischen Flüchtlingen und Abenteuer touristen fest. Zwar sei für die Flüchtlinge nicht der Weg das Ziel, aber die große Bedeutung der Reise selbst kann nicht abgesprochen werden. Art und Dauer der Reise sind nicht fest geplant, der Weg ist mit Beschwerlichkeit verbunden, es werden fremde Länder durchquert und erlebt. Fotostories, die die Reise einzelner Person begleiten, verstärken diese Assoziation zwischen Abenteuer tourismus und Flucht. Holert und Terkessidis führen hierfür einen Bericht der Zeitschrift *Geo* an, der in Hochglanz und ästhetisch durchdachten Bildern Kingsley Kums Weg von Kamerun nach Paris nachzeichnet.² Dass solche Inszenierungen von Flucht und Migration visuell ähnlich zu solchen von Backpacking-Abenteuern sind, lässt die Parallelität von Tourismus und Migration evident werden. Was auf den ersten Blick absurd erscheinen mag, ähnelt sich frappierend. Eine Welt, in der Mobilität quasi zum Zwang wird, in der Menschen auf Grund von Ausbildung, Arbeit oder existenziellen Gründen zur Mobilität verdammt werden, wie es die Autoren formulieren, erfordert auch neue Rahmenbedingungen. Sie fordern daher:

„Statt auf die fundamentale Transnationalität der sozialen und ökonomischen, der politischen und kulturellen Gegenwart mit einer Rückkehr zur Nation zu reagieren, sollte man sich an den Gedanken einer postnationalen Bürgerschaft gewöhnen. An eine Durchsetzung von Politik und Rechten, die international und lokal, auf keinen Fall aber national ausgerichtet ist.“³

Dass der Status quo dieser Forderung nicht entspricht und auch, dass die Möglichkeit zur Mobilität vom Kontext abhängt, zeigt sich zum Beispiel an der aktuellen politischen Debatte um Einwanderung und Grenzfragen. Obwohl Migration und Tourismus wie sich gezeigt hat, ähnlichen Grundprinzipien unterworfen sind, bilden sie dennoch zwei konträre Sphären. Holert und Terkessidis weisen darauf hin, dass die geographischen Räume zwar oft die gleichen sind (beispielsweise die Mittelmeerküsten), die sozialen Räume jedoch maximal differieren.

Eine Vermischung dieser beiden Sphären, der touristischen und der migrantischen ist nicht erwünscht. So lässt sich auf den ägäischen, kanarischen und den italienischen Inseln beobachten, wie ankommende Geflüchtete möglichst schnell von den dort Urlaub machenden Touristen separiert werden. Dies hat sicherlich auch andere, organisatorische und rechtliche Gründe, jedoch halten Terkessidis und Holert fest, dass der Kontakt dieser Gruppen unerwünscht ist und begründen es damit, dass es von vielen Menschen als „extrem beunruhigend“⁴ empfunden werde, sollte sich die eigene soziale Rolle als Tourist mit derjenigen des Geflüchteten vermischen und umgekehrt. Die Unterschiede zwischen Touristen und Geflüchteten bzw. Migrant_innen sind also vorrangig sozialer Natur. Während Touristen und wirtschaftlich starke Gruppen um ihres Vergnügens Willens oder zur *Lebensoptimierung* reisen, ist die Reise bei Migrant_innen nicht selten eine existenzielle Notwendigkeit und wird mit wirtschaftlicher Belastung für das Zielland verknüpft.

VISUELLE STRATEGIEN

Es hat sich gezeigt, wie eng verknüpft die Themen Reise und Flucht sind. Was ist es also nun, dass bei Toguos Installation an eine Flucht über das Mittelmeer denken lässt? Denn unbestreitbar denken die Betrachter_innen nicht an eine touristische Reise, wenn sie das Werk eingehender betrachten. Zunächst ist es die Beschaffenheit des Transportmittels. Das Boot aus einfachen Holzplatten und -stämmen scheint nicht für eine Überfahrt auf offenem Meer gemacht zu sein. Es wirkt provisorisch und steht in maximalem Kontrast zu einem großen Schiff, welches als touristisches Transportmittel vorstellbar wäre. Die vielen Stoffbündel

mit vielfältigen Mustern in bunten Farben, die über den Bootsrand hinausragen und sich gefährlich hoch auftürmen unterstreichen diesen provisorischen Charakter. Sie scheinen wahllos in das Boot gehäuft worden zu sein und vermitteln den möglich in dem kleinen Boot verstaut worden. Sie quellen geradezu über den Bootsrand und lassen das Boot bedenklich überladen wirken. Auch die Kannen, die wie Bojen an dem Boot befestigt sind, zeugen von einer langen, beschwerlichen Reise. Denn das Mitführen von Haushaltsgegenständen macht bei einer touristischen Fahrt wenig Sinn. Bei einer Flucht hingegen, ist die Möglichkeit unterwegs Nahrung zubereiten zu können wichtig. Das Meer, auf



Abb. 2: Barthélémy Toguo, *Road to Exile*, 2008

dem es sich behaupten muss, besteht aus grünen Glasflaschen. Neben der Farbe, der Transparenz und dem Glanz des Glases, evozieren die Flaschen eine weitere Ähnlichkeit zum Meerwasser: die potentielle Lebensgefahr. Das leicht zerbrechliche Glas bildet einen prekären Untergrund, der durch die

entstehenden Scherben ebenso zur Gefahr für Leib und Leben werden kann, wie tobende Wassermassen. Außerhalb des Bootes konstruiert Toguo somit eine feindliche Umgebung. Die Assoziation mit Lebensgefahr und Tod wird ebenso durch die Beschaffenheit und Form des Bootes hervorgerufen: insbesondere die Rückansicht erinnert an einen Sarg (Abb. 2). Auch die Bündel konstruieren das Bild der Flucht mit. Statt eines stabilen Koffers, der von Touristen erwartet wird, werden hier die Habseligkeiten in einfache Stoffe gewickelt. Auch die Masse an Bündeln scheint für eine Urlaubsreise unangemessen. Diese Überlegungen sind es, die meines Erachtens das Boot als Flüchtlingsboot charakterisieren und trotz des, auf den ersten Blick, *cleanen* Erscheinungsbildes und den ansprechenden bunten Farben diesen Eindruck ausmachen.

Die bunten Muster der Stoffbündel evozieren eine Verbindung zu afrikanischen Gewändern und lassen somit auf einen Subsaharakontext der, sehr augenfällig

abwesenden Geflohenen schließen. Doch sind es überhaupt afrikanische Stoffe? Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die Arbeiten Yinka Shonibares, der in seinen Arbeiten ebensolche bunten Stoffe nutzt (Abb. 3). Der Künstler selbst sagt dazu:

„In meinen Augen sind diese Textilien also eine Art Metapher der Multikulturalität, jener hybriden Situation also, durch die auch meine eigene Identität geprägt ist [...], in meiner Arbeit geht es im Grunde genommen nicht um die Darstellung von Politik, sondern um die Politik der Darstellung.“⁵

Shonibare nutzt also die vermeintlich afrikanischen Stoffe, die de facto holländische und englische Produkte sind, um seine Vorstellung einer Authentizität der Stoffe wird so hinterfragt und den Betrachter_innen wird schnell bewusst, wie falsch sie mit ihrer Assoziation von afrikanischen, traditionellen Gewändern lagen. Auch Togos Stoffe suggerieren eine regionale Zugehörigkeit ihrer nicht sichtbaren Besitzer_innen, die zum einen eine heterogene, großflächige Weltregion homogenisiert und zum Konstrukt *Afrika* zusammenfasst. Zum anderen wird durch die mögliche Inszenierung dieser Stoffe als *afrikanisch* die Tendenz, das *Eigene* vom *Fremden* abzugrenzen deutlich. Durch die klare und vermutlich sofortige Einordnung der Stoffe als



Abb. 3: Yinka Shonibare, *Gay Victorians*, 1999

afrikanisch, wird das *Eigene* erst konstruiert. Im Sinne Shonibares haben die Stoffe also auch hier das Potenzial, Kultur als ein hybrides Konstrukt zu entlarven. Denn wie *afrikanisch* und *fremd* diese Stoffe tatsächlich sind, wird von den meisten Betrachter_innen wohl nicht ohne Weiteres beurteilt werden können.

Dieses Verständnis eines immer wieder performativ erzeugten Konstrukts der Nation kritisiert Homi K. Bhabha.⁶ Auch wenn der Autor seine Ausführungen hauptsächlich auf die Konstitution von Nation generell ausführt, lässt sich das Prinzip erweitern und auf den hier treffenderen kulturellen Kontext übertragen.

Paradox an dieser Überlegung ist, dass der *Zustand* der Nation beziehungsweise der Kultur ständig performativ erhalten werden muss. Bhabha spricht vom Prinzip der „nation as narration“⁷ und meint damit, dass es eine sukzessive



Abb. 4: Sven Johne, *Badende (Serie)*, 2009

Erzählung gibt, die die Nation legitimiert. Diese artifizielle Kontinuität hat dabei pädagogischen Wert, da sie die Nation als logisches und stabiles Produkt präsentiert. Dieses Konstrukt muss nun aktiv reproduziert werden, um den vermeintlich stabilen Zustand aufrecht zu erhalten. Es geschieht durch Artefakte wie die Staatsflagge oder den Pass, sowie durch Akte wie

das Singen einer Hymne, das Feiern nationaler Gedenktage, oder immer wiederkehrende Fragen, wie „Woher kommst du?“, und die damit verbundene Bewusstmachung der eigenen Nationalität. Dass auch Kulturen imaginierte Gemeinschaften sind, lässt sich aktuell an der politischen Debatte über Einwanderung in die europäische Union beobachten. Auch hier wird eine europäische Gemeinschaft imaginiert, die eigentlich verschiedene Interessen und Motivationen unter der konstruierten Wertegemeinschaft Europas zusammenfasst und *die* europäische Kultur von *der* afrikanischen, arabischen usw. abgrenzt. Toguos Stoffbündel lösen eben diese Abgrenzung aus; durch Zuschreibungen wie *afrikanisch = nicht europäisch = fremd*, werden die imaginierten Gemeinschaften erhalten.

Spielt also auch Togu, ähnlich wie Shonibare, mithilfe der Stoffe mit der Imagination der Betrachter_innen? Ist vielmehr die gesamte Installation ein Spiel mit den Betrachter_innen? Denn was wir sehen ist etwas anderes, als uns der Künstler zeigt. Gezeigt wird ein Holzboot mit bunten Stoffbündeln, gesehen wird ein Flüchtlingsdrama im Mittelmeer. Eine ganz ähnliche Strategie lässt sich

bei fotografischen Arbeiten Sven Johnes beobachten. Die Fotografien der Serie *Badende* (Abb. 4) oder diejenigen der Serie *Traumhotels, Insel Lampedusa* (Abb. 5) zeigen auf den ersten Blick badende Touristen im Mittelmeer und leere Hotelzimmer. Auch die Ansicht der Insel Lampedusa



Abb.5: Sven Johne, *Traumhotels, Insel Lampedusa (Serie)*, 2011

bei Sonnenuntergang mit dem Titel *Sunset* (Abb. 6) wirkt auf den ersten Blick wie eine touristische Aufnahme der Mittelmeerinsel. Johne betitelt seine Fotografien jedoch derart, dass die idyllischen Urlaubsfotos in neuem Licht erscheinen. Indem er beispielsweise *Sunset* mit Kilometerangaben versieht, die die Entfernung zum afrikanischen und europäischen Festland festlegen, erinnert er die Betrachter_innen an die zweifelhafte Berühmtheit, die Lampedusa als Zielort vieler Menschen, die über das Mittelmeer nach Europa fliehen, erlangte. Auch die Badenden bekommen durch den Verweis auf Lampedusa einen bitteren Beigeschmack, Alexandra Karentzos verweist an dieser Stelle auf die Ähnlichkeit der badenden Touristen mit ertrunkenen Flüchtlingen.⁸ Die Aussicht aus dem Hotelzimmer, die im Prospekt sicherlich als romantischer Meerblick oder Ähnliches bezeichnet worden wäre, wird durch den Verweis auf Lampedusa zum zynischen Blick auf den Schauplatz unendlichen Leids.

Diese Kontextualisierung der eigenen Arbeit durch den Titel findet ebenso bei Toguó statt. Der Titel *Road to Exile* verortet die Arbeit, ebenso wie ihr Aufstellungskontext im Museum *Cité de l'histoire de l'immigration*, im semantischen Feld „Flucht“. Eine wichtigere Gemeinsamkeit der konzeptuell doch sehr verschiedenen Arbeiten ist meiner Meinung nach der Rekurs auf das Vorwissen der Betrachter_innen. In beiden Fällen wird erst durch die mediale Vorbildung und das ständig reproduzierte Wissen um die Flüchtlingssituation im Mittelmeer der weitere Zusammenhang der Arbeiten klar. Beide Künstler liefern den Betrachter_innen grobe Kontexte und eine visuelle Basis, auf der aufbauend sich erst durch Einbezug massenmedial verbreiteter Bilder und Nachrichten ein komplettes Bild ergibt. Toguós Werk wirkt, ebenso wie Johnes Arbeit, wie ein

Auslöser. Es zeigt nur so viel, wie nötig ist, den Rest des Bildes vervollständigen



Abb. 6: Sven Johne, Sonnenuntergang, 2010

die Betrachter_innen. Aktuell kennen wir alle die Bilder überfüllter Boote, die, wie es erschreckend häufig heraufbeschworen wird, einen schier unendlichen Strom geflohener Menschen an die Küsten der EU anspülen. Die naturalisierten Bilder, die Migrationsbewegungen mit Naturgewalten parallel setzen

und erst dann nach Fluchtursachen, individuellen Schicksalen etc. fragen, sind *überpräsent*.

Das was oben mit Vorwissen der Betrachter_innen bezeichnet wurde, hängt mit dem von Johanna Schaffer in ihrem Buch *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* eingeführten Begriff des „Vorgesehenen“ zusammen.⁹ Sie folgt dabei Kaja Silvermans Überlegungen und meint damit „jene Parameter der Sinnherstellung und jene Bilder, die sich nachdrücklich und unvermeidlich aufdrängen, weil sie durch häufige und empathische Wiederholung enorm präsent sind“.¹⁰ Im Falle von Toguos Installation heißt das nicht nur, dass sich die ständig reproduzierten Bilder Geflüchteter den Betrachter_innen aufdrängen, sondern auch, dass sich diese Bilder in einem kollektiven, festgeschriebenen Rahmen bewegen. Sie sind Teil eines Diskurses, der nicht wertfrei den bloßen Kontext der Bilder bereitstellt, sondern hegemoniale Repräsentationsstrukturen affimiert. Die gängigen Bilder Geflüchteter beschwören häufig eine vermeintliche Bedrohung herauf, stehen als Symbol für die Überforderung des Ziellandes, oder evozieren Mitleid. Diese minorisierenden und rassistischen Bilder sind es, die als Vorgesehenes reproduziert werden. Holert schreibt im Zusammenhang mit der hohen Präsenz von Bildern: „Der Primat allumfassender Visualität zielt darauf ab, das ‚Unsichtbare‘ ans Licht zu ziehen. [...] Und die Bilder ‚wandern‘ auf dem Spektrum des Konkreten und des Metaphorischen: z.B. von fotografischen Dokumenten zu kollektiven Symbolen oder von der verbalen Sprache zur visuellen Inszenierung.“¹¹ Dass Visualität im Zeitalter der neuen Medien eine

wichtige Rolle spielt ist unbestreitbar, ebenso die Tatsache, dass die Grenzen zwischen dokumentarischen und künstlerischen Bildern verschwimmen und sie beginnen zu „wandern“. Doch ob aus der „allumfassenden Visualität“ auch mehr Sichtbarkeit erwächst und inwiefern diese Sichtbarkeit hegemoniale Blickregime aufbrechen kann, ist fraglich und wird im Folgenden diskutiert werden.

SICHTBARKEIT - UNSICHTBARKEIT

Bei der Betrachtung von *Road to Exile* fällt auf, dass wir das, was Flucht und Migration konstituiert, nämlich, dass Menschen in Bewegung sind, ausgerechnet nicht sehen. Sowohl in Toguos Installation, wie auch in Johnes Fotografien, wird den Betrachter_innen der grundlegende Akteur des Themas vorenthalten und demonstrativ nicht gezeigt. Damit wird ein großer Themenkomplex aufgemacht, der in Toguos Arbeit meiner Meinung nach integraler Bestandteil ist. Es ist der Topos von Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit. Diese Unsichtbarkeit führt zugleich dazu, dass die Erfahrungen, Gründe und Umstände der Flucht unbekannt bleiben. Bei Toguos Installation sind keine Menschen an Bord, sondern Dinge, undefinierte Bündel aus bunten Stoffen. Die menschlichen Passagiere werden gewissermaßen durch die Bündel ersetzt. Toguuo spielt meines Erachtens damit auf die Darstellungsweise von Geflüchteten in den Massenmedien an und überspitzt sie gleichzeitig. Statt einzelner Menschen werden im TV, in Zeitungen und im Internet Bilder von unendlichen, entindividualisierten und stummen Massen heraufbeschworen. Die bunten Bündel, die sich in Toguos Holzboot hoch auftürmen und so dicht gedrängt arrangiert sind, erinnern an diese Massen. Doch hier werden nicht einzelne Personen zu einer homogenen Masse stilisiert, wie in den bekannten Medienbildern, sondern hier nehmen Gegenstände diese Funktion ein und stehen stellvertretend für die geflüchteten Menschen. Durch die Strategie des Nicht-Zeigens deckt Toguuo diesen Umstand auf, weist dadurch auf die Unsichtbarkeit marginalisierter Gruppen hin und widersteht so einer gängigen Weise der Darstellung von Geflohenen.

Johanna Schaffer stellt die Frage, wie „minorisierte Subjektpositionen visuell repräsentiert werden [können], ohne in der Form ihrer Repräsentation Minorisierung zu wiederholen“.¹² Ihre These dabei ist, dass sich Hegemonie

immer über ästhetische Formen ausdrückt und durch sie reproduziert wird. Die ästhetischen Formen benötigen diese Hegemonie daher auch und sind von ihr abhängig. Eine Kritik an bestehenden Sichtbarkeits-/Unsichtbarkeitsverhältnissen kann also nur mithilfe und innerhalb des bestehenden Systems artikuliert werden. Schaffer fordert daher statt einfach nur mehr Sichtbarkeit ein Mehr-Sehen im Sinne eines reflektierteren Sehens. Um dieses reflektierte Sehen wiederum leisten zu können, bedarf es eines Raumes zur Reflexion, der dadurch entsteht, dass die Betrachter_innen eine Distanz zum Kunstwerk aufbauen können und eine nicht vollständige Identifikation mit den Dargestellten stattfindet. Nun stellt sich im Sinne Johanna Schaffers die Frage, ob Toguio mit seiner Installation hegemoniale Formen der Repräsentation reproduziert. Durchbricht er sie vielleicht aber auch dadurch, dass er sie aufgreift und sie derart übertreibt, dass die Struktur sichtbar wird? Kommt es durch seine Entindividualisierung durch die Stoffbündel zu der von Schaffer geforderten Distanz, durch die die Betrachter_innen in der Lage sind, reflektiert zu sehen und die Kritik an Repräsentationsstrukturen zu bemerken?

Eine andere Lesart dieser Entindividualisierung bietet Birgit Haehnel an, die künstlerische Gegenstrategien zum gängigen visuellen Mediendiskurs untersucht. Sie weist darauf hin, dass insbesondere Textilien Körperdarstellungen ersetzen können und dadurch eine Viktimisierung, wie sie häufig bei Bildern Geflüchteter auftritt, verhindern. Sie schreibt, dass so „die Wahrnehmung des Publikums gefragt [ist], das die textilen Stoffe weniger als Objekte konsumiert, sondern vielmehr als Spuren zu lesen und zu interpretieren weiß. Im Zusammenspiel von Imaginieren, Erinnern und Reflektieren kann ein Gegenüber als Subjekt fantasiert und erfahrbar werden“.¹³ Diese Feststellung mag auf die von Haehnel untersuchten Werke zutreffen, ich denke jedoch, dass Toguios Strategie dem nicht folgt und sein Einsatz von Textilien nicht einer Subjektivierung Geflüchteter dient. Durch die regelrechte Anhäufung der Stoffe ist jegliche Form von Individualität und Persönlichkeit unmöglich, ein Imaginieren eines Gegenübers fällt bei einer solchen Masse an potentiellen *Gegenübern* schwer. Daher verstehe ich Toguios Installation vielmehr als Auseinandersetzung mit üblichen Blickregimen und als Sichtbarmachung der so häufig Unsichtbaren und deren Erfahrungen.

Doch wie Schaffer in ihrem Buch einleitend bemerkt, geht es nicht allein darum, eine quantitative Steigerung der Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen zu erreichen. Ein kausaler Zusammenhang zwischen „visueller Repräsentiertheit und politischer Macht“¹⁴ bestehe nicht, also sei „[m]ehr [...] nicht notwendig besser“.¹⁵ Schaffer fordert daher eine qualitative Aufwertung, die sie als „anerkenkende Sichtbarkeit“¹⁶ bezeichnet. Toguó bezieht sich, wie bereits bemerkt, mit seinem Bündelberg auf bestehende Darstellungskonventionen Geflüchteter. Er konterkariert die entindividualisierende Darstellung von Menschenmassen durch die Anhäufung nicht-menschlicher Objekte. Die oben gestellte Frage, ob Toguó durch seine visuelle Strategie eine Viktimisierung und Minorisierung vermeidet, lässt sich nun positiv beantworten. Durch das Nicht-Zeigen, macht er auf die Unsichtbarkeit aufmerksam und verhindert gleichzeitig eine visuelle Festschreibung der Geflohenen. Er umgeht das Problem der Darstellung, indem er die Geflohenen nicht zeigt.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Welche Verbindung besteht zwischen einer Reise und einer Flucht? Trotz der vielen Gemeinsamkeiten der beiden Komplexe Reise und Flucht, ist das Bild der Tourist_innen positiv besetzt, das der Migrant_innen oft negativ konnotiert. Diese Diskrepanz geht zurück auf die soziale und wirtschaftliche Position der jeweiligen gesellschaftlichen Gruppen. Aus dieser hegemonialen Struktur erwächst eine wichtige Frage: die der Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit. Denn marginalisierte Gruppen sind nicht nur häufig in Medien unsichtbar, also machtlos, sondern vor allem auch in Politik und Wirtschaft. Dass Toguó in seinem Werk auf diese Unsichtbarkeit hinweist, habe ich gezeigt. Dabei kehrt er die naheliegende Überlegung, marginalisierte Gruppen profitierten von mehr Sichtbarkeit um und entzieht diese Gruppe bewusst dem Blick der Betrachter_innen. Damit lässt sich sein Werk als Arbeit am Vorgesehenen, wie Schaffer es beschreibt, betrachten. Er schafft kein quantitatives Mehr an Sichtbarkeit, sondern deckt durch den Rekurs auf Vorgesehenes, also vor allem die überpräsentierten massenmedialen Bilder, die übliche Struktur der Betrachtung von Geflüchteten auf. Toguó nutzt bereits bestehende Darstellungsstrategien, um Kritik an deren Art und Weise der Präsentation Geflüchteter zu üben. Die

Installation sensibilisiert den aufmerksamen Betrachtenden für Darstellungsfragen und schafft es, eine Reflektion über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Medien, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft anzuregen. *Road to Exile* liefert dabei weder klare Antworten im Sinne einer Handlungsanweisung zur angemessenen Darstellung Geflohener, noch stellt sie eine Möglichkeit dar, Geflohenen konkret Sichtbarkeit oder die Möglichkeit zur Selbstmitteilung zu verschaffen. Wichtiger ist, dass die Installation *Road to Exile* sich als kritischer Beitrag zum hegemonialen Umgang mit dem Thema Flucht und den davon tangierten Menschen präsentiert. Toguos Arbeit weist einen Weg, der hoffen lässt, dass minorisierende und viktimisierende Darstellungen künftig nicht mehr an der Tagesordnung stehen.

-
- ¹ Holert, Tom/Terkessidis, Mark: Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung - von Migranten und Touristen, Köln 2006.
- ² Tagebuch eines Flüchtlings: Kingsleys kühne Reise, in: GEO Magazin Nr. 12 (2005).
- ³ Holert/Terkessidis 2006, S. 263.
- ⁴ Ebenda, S. 10.
- ⁵ Zit. n.: John Picton: Über uns selbst lachen, in: Ausst.-Kat.: Yinka Shonibare, hg. v. Gerald Matt, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam/Kunsthalle Wien, Rotterdam 2004, S. 45-58, hier S. 48.
- ⁶ Bhabha, Homi K.: The Location of Culture, London 2010 (1994), hier insbes. S. 199-244.
- ⁷ Ebenda, S. 145.
- ⁸ Karentzos, Alexandra: Nicht Sichtbarkeit. Bildermacht und Migration, in: Burcu Dogramaci (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2013, S. 141-158, hier S. 151.
- ⁹ Schaffer, Johanna: Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Bielefeld 2008, S. 114ff.
- ¹⁰ Ebenda, S. 114.
- ¹¹ Holert, Tom: Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, in: Ders. (Hg.): Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000, S. 14-33, hier S. 33.
- ¹² Schaffer 2008, S. 161.
- ¹³ Haehnel, Birgit: Zeitgeist – Ikone der Illegalität – Massenmediales Phänomen und künstlerische Gegenstrategie, in: Burcu Dogramaci (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld 2013, S. 123-140, hier S. 138.
- ¹⁴ Schaffer 2008, S. 15.
- ¹⁵ Ebenda, S. 16.
- ¹⁶ Ebenda, S. 19.