
Konzepte der Mobilität, der Flexibilität und des Nomadischen sind spätestens mit den politischen und ökonomischen Veränderungen seit 1989 für gegenwärtige Arbeitswelten und auch für den Kunstbetrieb charakterisierend geworden. Als normalisierte Strukturelemente der Globalisierung kreuzen sie sich mit Formen der erzwungenen oder unfreiwilligen Bewegung von Menschen, die als Flucht, Vertreibung oder Migration bezeichnet sind. Von „migrierenden Bildern“ sprach vor einigen Jahren die gleichnamige, im Berliner Haus der Kulturen der Welt veranstaltete internationale Tagung *Migrating Images*. Sie setzte bei der vielzitierten Vorstellung einer Bilderflut an, die in den beschleunigten und vervielfältigten Reproduktions-, Distributions- und Kommunikationsmöglichkeiten begründet scheint, wie sie sich mit den digitalen Technologien, mit Computer und Internet eröffneten und ein auch globalisiertes Zirkulieren von Bildern haben selbstverständlich werden lassen.¹

Unter dem Titel *Visuelle Migrationen* soll die bisher unthematized Schnittstelle zwischen Migrations- und Bilddiskursen in den Blick genommen werden. So stellt sich angesichts der globalen Migrationen von Menschen und deren Kommentierungen in ‚den Medien‘ die Frage nach der Visualisierung: Wie werden MigrantInnen ins Bild gesetzt? Wie wird Migration als spezifische Bewegung von Menschen *be-bildet*? Auf welche Ikonografien, Darstellungskonventionen und Motive wird dabei zurückgegriffen? Zugleich ist auf Migration als Bewegung im Feld *des Visuellen* verwiesen. Migrationen des Visuellen umfassen Formen der Wanderung und des Zirkulierens von Bildern, Motiven, Darstellungsweisen und (ihren) Bedeutungen – kurz, dem, was und wie zu sehen gegeben wird; dazu gehört immer auch das, was unsichtbar bleibt, insofern es das Sichtbare mit strukturiert. Beide Bereiche *visueller Migrationen* greifen nicht zuletzt in der assoziativen und diskursiven Engführung von Menschenströmen und Datenströmen ineinander, verknüpft über Metaphoriken des Wassers und des Fließens, oft auch konnotiert als Gefahr oder Bedro-

hung: Informationsfluss oder Informationsflut, Datenfluss oder Datenflut, Flüchtlingswelle, Flüchtlingsstrom, Asylantenflut und eben Bilderflut.²

Die Wahrnehmung massenhaft zirkulierender, alles überschwemmender Bilder hat Anfang der 1990er Jahre mit W. J. T. Mitchells Proklamation des *pictorial turn* ein scheinbar handhabbares Beschreibungsmodell bekommen, welches in der Abkehr von einem semiologisch geprägten Bild-Diskurs – verkürzend und missverständlich unter dem Terminus *linguistic turn* subsumiert – mit einer (Re-)Ontologisierung *des Bildes* einhergeht.³ Die Option einer handlungsorientierten und differenzierenden, verantwortungsvollen und kritischen Begegnung mit Bildern, die deren vermeintliche Flut bewältigen helfen könnte, eröffnet dieser Ansatz nicht. Der Annahme, dass wir, wie es auch die Berliner Tagung ausginglich formulierte, „live in a post-linguistic, post-semiotic culture dominated by pictures“⁴, setzt *Visuelle Migrationen* daher entgegen, dass vor allem diese Annahme selbst auf ihre Voraussetzungsbedingungen und Auslassungen hin untersucht werden muss. Notwendig erscheint dies nicht zuletzt deswegen, weil die Rede von Bilderflut, beschleunigter Bildproduktion und -zirkulation selbst eine zyklische ist und als solche zu analysieren – und das heißt auch: zu historisieren – wäre.⁵

Visuelle Migrationen insistiert darauf, Bilder als Zeichen und Zeichengefüge zu begreifen, welche im Sinne einer Intertextualität (Kristeva) immer schon innerhalb anderer Zeichengefüge verortet sind, die deren Bedeutung(en) mitbestimmen, mit denen sie sich durchkreuzen und überlagern. Vorausgesetzt ist hier, dass Bildbedeutungen und Bedeutungswandel durch Wanderungsbewegungen unabdingbar medial, kulturell und politisch mitbestimmt, motiviert, codiert und konnotiert sind. Sie sind damit immer auch in Machtverhältnissen verortet, woraus sich nicht zuletzt die Frage nach den jeweiligen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen begründet. Es geht hier im Ansatz also nicht darum, das Augenmerk auf Bilder als einer „Klasse von Objekten“ zu richten, sondern um eine reflexive „Aktivität und Praxis des Sehens, Schauens und Zeigens, des Verstehens und Erklärens, der Herstellung von Bedeutung“ (Edith Futscher, Rez. in diesem Heft). Das Anliegen einer solchen, semiologisch informierten Perspektive besteht darin, das Migrierende, die Bild-Bewegungen, als temporäre intertextuelle Situierungen – also als spezifische Verkettungen unvollständiger Fixierungen innerhalb sich beständig verschiebender Ent- und Neukontextualisierungsprozesse – herauszuarbeiten und fassbar zu machen.

In diesem Sinn argumentiert Silke Wenk gegen das Phantasma einer Allgemeinverständlichkeit von Bildern, wie es mit der Behauptung eines *pictorial turn* erneut aufgekommen ist, und fragt anhand unterschiedlich gelagerter Migrationsszenarien nach den Vor-

aussetzungsbedingungen eines ‚richtigen‘ Lesens. Mit dem Foto des einmillionsten in Deutschland angekommenen „Gastarbeiters“, 1964, und dem „vollen Boot“ als zentraler Metapher gegenwärtiger europäischer Migrationsdiskurse zeigt sie zum einen die wechselseitige kulturelle Bedingtheit von Bildbedeutungen, Bedeutungsverschiebungen und kunstwissenschaftlichen Analysemethoden auf – in ihrer Produktivität ebenso, wie in ihren Grenzen. Zum anderen arbeitet sie die, sich damit auch überkreuzenden, Funktionsweisen eines kulturellen Bildgedächtnisses heraus, das seinen Anteil daran hat, welche Bilder bzw. Bedeutungen präsent bleiben, erinnert werden, zirkulieren und welche nicht.

Das Bild der *Festung Europa* steht für das Bedürfnis nach Abschottung und neuen Grenzziehungen in einer als entgrenzt wahrgenommenen Welt, die MigrantInnen, Flüchtlingen und Asylsuchenden massenhaften Zugang zu ‚besseren Orten‘ zu ermöglichen droht. Eurozentrika ist ein künstlerisch-wissenschaftlich arbeitendes Kollektiv, das diese Festung durch das Aufbrechen gewohnter Erzählformen, tradierter Bild-Text-Anordnungen und bedeutungstiftender Funktionszuordnungen – und insofern als Intervention in ein Bildgedächtnis – zur Diskussion stellt. Zirkulierende Bilder u.a. aus Kunst, Werbung und Boulevardpresse, die katalogisierende Angabe ihrer Herkunft und knappe Auszüge aus sog. Theorie-Texten sind in eine multidirektional lesbare Collage übersetzt, die Zwischenräume lässt und sich nach allen Seiten hin erweiter- und veränderbar zeigt.

Ausgehend von der gegenwärtigen Bedeutungsverschiebung im Bild des Schiffes oder Bootes von einem Solidaritäts- zu einem Abgrenzungssymbol, die auch bei Wenk angesprochen ist, stellt Melanie Ulz aktuelle künstlerische Projekte vor, die mit Thematisierungen des Schiffes in unterschiedliche Konstellationen von Migration intervenieren und geografische Grenzüberschreitungen als kulturelle Grenzverschiebungen produktiv machen: auch hier der „Gastarbeiter“ im Deutschland der 1960er/70er Jahre und die derzeit medial hypersichtbaren afrikanischen Bootsflüchtlinge sowie die mit Migrationen einhergehende, zumeist unsichtbar gebliebene, Hybridisierung der Kulturen, die mit Paul Gilroys Begriff des *Black Atlantic* – der durch den transatlantischen Sklavenhandel bedingten Wechselbeziehungen zwischen Afrika, Nordamerika und Europa – ein historisch spezifiziertes, aber auch ins Allgemeinere übertragbares Bild bekommen hat.⁶ Die künstlerischen Inszenierungen des Schiffes als mobiler Kulturträger eröffnen, ganz im Sinne von Gilroy, transkulturelle (Diskurs-)Räume, die veränderte Sichtweisen auf Migrationsbewegungen jenseits einer vermeintlichen Invasivität und Bedrohlichkeit anbieten.

Migration stammt vom lateinischen *migrare* ab, das Wandern bedeutet, auch im Sinne von Auswandern, Zuwandern oder Einwandern. *Auswandern* bezeichnet das Verlassen des Heimatlandes mit dem Ziel oder in der Hoffnung, in einem anderen Land eine

neue Heimat zu finden – anzukommen. Es ist eine Bewegung über nationale und oftmals auch kulturelle Grenzen hinweg, die auf ihre Beendigung hin angelegt ist, ein (wieder) Zum-Stillstand-Kommen, Sich-Festsetzen. *Zu-* oder *Einwandern* konnotiert aus der gegenläufigen Perspektive, dass diese Bewegung immer auch mit der Gefahr von Unordnung und Kontrollverlust, einem Potenzial des Störens und dem Risiko des Nicht-Willkommenseins behaftet ist. Diese Ambivalenz ist Thema in Moira Zoitls Videoarbeit „Fliehkraft“ (2010), aus der heraus die Künstlerin auch die Edition entwickelt hat. Über die MaBanfertigung eines – auf Fotografien von Gastarbeitern der 1960er/70er Jahre allpräsenten – schwarzen Herrenanzugs für die Künstlerin durch einen Schneider, der afghanischer Flüchtling ist und während des Produktionsprozesses seine Geschichte erzählt, entfaltet sich ein komplexes Gefüge der Bedeutungswanderungen und Bildüberlagerungen. Im Spannungsfeld von Heimat, Flucht, Migration und dem Versuch neu anzukommen wird der Herrenanzug, wie Ute Vorkoeper schreibt, eine „mobile Ersatzwohnung für Männer, die ihr Zuhause, ihre Gewohnheiten, vor allem aber auch ihre Frauen und Familien zurücklassen mussten.“

Mitchell hatte – auch im Kontext seiner, das Bild als *agens* adressierenden, Frage danach, „what do pictures want“⁷ – eine Analogisierung von migrierenden Bildern und Migranten nahegelegt: „To what extent [...] are images like migrants: homeless, stateless, displaced persons, exiles, or hopeful aspirants to ‚a new location‘ where they might find a home? We live in a world in which many persons are without passports, without states, dislocated. Are images like that?“⁸ Und er hatte im Anschluss daran ein „neutrales“ Zirkulieren von Bildern und ein Konzept des Migrierens unterschieden, welches wesentlich komplexer und widersprüchlicher sei: „[...] that we differentiate quite firmly between the neutral notion of images in circulation, moving freely, circulating basically without consequences, and the concept of migration which suggests something much more fraught with contradiction, difficulty, friction and opposition.“⁹ Der doppelte Fokus, den *Visuelle Migrationen* verfolgt, meint keineswegs eine Gleichsetzung von migrierenden Bildern und Migranten. Vielmehr geht es um die wechselseitigen Begegnungen des einen im anderen und mit dem anderen, d. h. beispielsweise auch um Prozesse der Stereotypisierung und Naturalisierung von Bedeutungen. Gerade in der assoziativen Nähe zu Migration als Wanderungen von Menschen auf Grund sozialer, ökonomischer und/oder politischer Zwangslagen, erlaubt ein in semiologischer Perspektive formuliertes Konzept der Migration von Bildern eine visuelle Politik zu denken, die auch von einer gewissen Eigenmächtigkeit der Bilder ausgeht. Das wiederum ist nicht mit der vielerorts (wieder) geführten Rede von einer Macht der Bilder zu verwechseln, sondern bezieht ein, dass Bilder als Selbst- und

Fremdpositionierungen mit Subjektpositionen, Wünschen und Phantasien operieren, die in Zirkulationsprozessen eine relative Symbolkraft entfalten (können).

Insofern ist immer auch nach den Gebrauchsweisen der Bilder gefragt. Im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses, wie es vor allem Wenk ausformuliert hat, geht es darum, dass und wie ‚faktische‘ Bilder und Vorstellungsbilder einander bedingen und hervorbringen. Zu unterscheiden sind damit nicht *Zirkulieren* und *Migrieren*, sondern zwei Weisen der Bilderwanderung, die nicht unbedingt immer scharf zu trennen sind: der intentionale, strategische Einsatz von (bestimmten) Bildern für bestimmte Zwecke und ihr unabsichtliches *auf Reisen* gehen. Hier wie dort geht es um die kontinuierliche Reartikulation und Remodellierung von Bildern und visuellen Politiken in der Produktion wie der Rezeption. Einzu beziehen ist die Wirksamkeit eines Unbewussten, das (bestimmte) Bilder in bestimmte Bedeutungs- und Verwertungskreisläufe spült. Und wenn Bilder in Mitchells Sinn eine Heimat gefunden, sich ‚festgesetzt‘ zu haben scheinen, dann wäre genau dort kritisch nach dem Wirken hegemonialer Bildpolitiken in der Naturalisierung von Bedeutungen zu fragen.

Die Frage nach den Migrationen der Bilder bezieht notwendigerweise auch ein, dass diese unter Umständen nicht den Weg gehen, den sie vielleicht sollten, nicht an dem Ziel ankommen, das vielleicht vorgesehen war, oder ganz anders aufgenommen und verstanden werden als am jeweiligen Ausgangs- oder Herkunftsort (so der denn überhaupt auszumachen ist). Letzteres verweist umgekehrt ebenso darauf, dass die Bedeutungen, die Bildern, die von ‚woanders‘ herkommen, gegeben werden, vor allem etwas über die ‚eigene‘ Bildkultur aussagen können. Mit dem um die vergangene Jahrhundertwende beliebten Massenmedium der Bildpostkarte als „Alltagsgegenstand schriftlich-visueller Kommunikation in einer Zeit beschleunigter Mobilität und interner wie externer Migration“ greift Astrid Kusser einen anderen Kulturträger des *Black Atlantic* auf. Sie fragt im Rückbezug auf Mitchell nach dem Umschlag von der Zirkulation zur Migration, den sie in genau dem Störenden und dem Kontrollverlust verortet, der die Gefahr des *Zu-* oder *Einwanderns* ist. Anstatt das jedoch, wie Mitchell, mit einer ‚Lebendigkeit‘ der Bilder kurzzuschließen, arbeitet Kusser die politische Dimension dieses Prozesses heraus, die sich darin eröffnet, dass das *Zu-Sehen-Gegebene* immer auch mehr und anderes bedeutet als intendiert war oder kommuniziert werden sollte – wie etwa in dem beliebten Motiv schwarzwelber Paarkonstellationen.

Am Beispiel der Fotografie-Serie *Cover Girl* des nigerianischen Künstlers Iké Udé zeigt Barbara Paul auf, wie das künstlerische Verfahren des Formatwechsels „die hegemoniale Wirkungsmacht von Wissen und Wissensordnungen in Bewegung und somit auch

für sich kontextuell verändernde Bedeutungszuschreibungen offen halten“ kann, auch, indem Zirkulationsprozesse umgeleitet und transformiert werden. In seinen fotografischen Selbstinszenierungen, die die Titelblätter renommierter Zeitschriften zitieren, Camp-Ästhetiken einsetzen und gleichermaßen mit Stereotypisierungen des ‚schwarzen Mannes‘ wie mit der Performativität von Geschlecht spielen, formuliert Udé eine queere Perspektive, die hegemoniale Normalitäts- und Normativitätsregime unterwandert. Mein eigener Beitrag diskutiert die Figur der *Hottentotten-Venus* in Hinsicht auf Prozesse der Bildfindung und Bildzirkulation, die in ihrer Historizität unabdingbar mit verschiedenen Medienentwicklungen verschränkt sind, und stellt damit eine Perspektive vor, die in der bisherigen Forschung zum Thema desiderat ist. In der Skizzierung unterschiedlich gelagerter ‚Schauplätze‘ wird der Versuch einer systematisierenden Analyse unternommen, die auch nach Formationen struktureller Gewalt fragt sowie nach den Bedingungen, unter denen Bildwanderungen überhaupt als solche erkannt werden (können). Vor allem mit der Migration der Figur ins Web 2.0 zeigt sich, dass auch digitale Bildzirkulationen nicht einfach nur beschleunigt und multipliziert sind, sondern sich hier wiederum auch ganz spezifische Bewegungen artikulieren.

Insgesamt machen die Beiträge in *Visuelle Migrationen* deutlich, worauf der Untertitel *Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen* verweist: Der Begriff meint gleichzeitig zu untersuchendes Objekt und Forschungsfrage, welche auch die triadische Ineinsetzung von digitalen Medien, Globalisierung und Bilderflut relativiert und entzerrt. Bildwanderungen, -zirkulationen oder -migrationen sind weder notwendig an Computer und digitale Technologien gebunden noch zwangsläufig mit Globalisierung verknüpft. Vielmehr müssen solche Zirkulationen zugleich allgemeiner und spezifischer in Zusammenhang mit der Erfindung und Durchsetzung von Reproduktionstechniken/-technologien gebracht werden. Desgleichen wandern Bilder ebenso innerhalb ‚derselben‘ Kultur, sind aber möglicherweise um so komplexer in ihren Zirkulationsbewegungen. Eine Frage nach den Gebrauchs- und Wirkungsweisen der Bilder bedeutet insofern immer auch die Analyse ihrer diskursiven Verortungen, kulturellen Situierungen und historischen Positionierungen; umgekehrt heißt das, die Frage einer Zirkulation von Bildern immer auch zu historisieren und deren Bedeutungen und Wirkungen als etwas zu analysieren, das durch Mediatierungen und innerhalb von Medienverbänden hergestellt wird.

1 Migrating Images: producing ... reading ... transporting ... translating, hg. v. Petra Stegmann/Peter C. Seel. Berlin 2004. Die Publikation mit ähnlichem Titel: Migration der Bilder: Building America, hg. v. Anke Köth u. a., Dresden 2007, befasst sich mit us-amerikanischer Baugeschichte und Architektur, wobei mit letzterem keineswegs nur konkret gebauter Raum gemeint ist. Ebenso geht es um Architektur als ein Medium, an dem Hoffnungen, Versprechen und Phantasien verhandelt werden, sowie, nicht unabhängig davon, um Bilder und Inszenierungen von Architektur bzw. spezifischen Architekturen in anderen Medien – etwa im Comic, Film, Literatur und Videoclip.

2 Vgl. auch Ute Gerhard, „Fluten“, „Ströme“, „Invasionen“ – Mediendiskurs und Rassismus, in: Manfred Heßler (Hg.), Zwischen Nationalstaat und multikultureller Gesellschaft. Einwanderung und Fremdenfeindlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin 1993, S. 239–253.

3 Vgl. Sigrid Schade, Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein: Pirouetten im so-

genannten „pictorial turn“, in: Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. Konzept und Schriftl.: Juerg Albrecht/Kornelia Imesch, Ostfildern-Ruit 2001, S. 369–378.

4 Migrating Images 2004 (wie Anm. 1), Introduction, S. 9–13, hier: S. 9.

5 Vgl. Schade 2001 (wie Anm. 3), S. 372. Beispielsweise sprach auch Walter Benjamin in Bezug auf die Erfindung der Fotografie von einer extrem beschleunigten Produktion und Reproduktion von Bildern als illustrativer Begleitung des Alltags; vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977, S. 11.

6 Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass. 1993.

7 W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*, Chicago 2004.

8 W.J.T. Mitchell, *Migrating Images – Totemism, Fetishism, Idolatry*, in: *Migrating Images 2004* (wie Anm. 1), S. 14–24, hier: S. 15.

9 Ebd., S. 14.