

Europa – der Blick auf die Ränder. Bootsflüchtlinge und Bildgedächtnis: Ikonen gefährdeter Grenzen

FRANCESCA FALK

Bootsflüchtlinge, die an den Grenzen Europas stranden, sind in den europäischen Medien regelmäßig sichtbar, selbst wenn die meisten der zahlreichen Todesopfer ungesehen sterben. Diese übervollen Boote sind zu einer Ikone



Abb. 1: „Ein Carabinieri mit Mundschutz, heute im Hafen von Brindisi bei der Ankunft eines Fischkutters beladen mit illegalen Einwanderern aus Albanien.“

„gefährdeter Grenzen“ geworden; solche Bilder werden Teil des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses und prägen dadurch die Wahrnehmung von Europas Grenzen und den Umgang mit ihnen. Solche Grenzbilder können einem bestimmten Begriff von Europa Evidenz verleihen. Doch nicht jede Visibilisierung von Grenzen produziert Evidenz-

effekte; jedes Sichtbarmachen birgt auch gewisse Risiken.

I. Das Boot ist voll

„Ein Carabinieri mit Mundschutz, heute im Hafen von Brindisi bei der Ankunft eines Fischkutters beladen mit Illegalen aus Albanien“, lautet die Bildbeschriftung einer Fotografie (Abb. 1) der Nachrichtenagentur *Associated Press* aus dem Frühjahr 1997.¹ Mit einem weißen, durchsichtigen Handschuh drückt sich der elegant gekleidete Militärpolizist die schneeweiße Mundschutzmaske aufs Gesicht. Hinter ihm befindet sich der vollbeladene Fischkutter, der Carabinieri kehrt ihm den Rücken zu. Auf dem rostigen, einst weißgetünchten Schiff die *Clandestini*: Männer, einige Frauen, wenige Kinder. Sie warten im Stehen, die Bildbetrachter anblickend. 1997 ging mit dem sogenannten Lottereaufstand in Albanien der Zusammenbruch der staatlichen Strukturen einher.

Dieses Bild von 1997 erinnert an die Situation von 1991, als nach dem Fall des Staatssozialismus die „Massenauswanderung“ aus Albanien begann. Oliviero Toscani wählte im Jahr darauf für seine provozierende *Benetton*-Kampagne eine Agenturfotografie eines übervollen Bootes als Werbesujet; diese Fotografie stammte von der *Albanian Telegraphic Agency* und war am 7. August 1991 im albanischen *Durrës* aufgenommen worden (vgl. Pagenstecher 2008: 610).²

Das Bild des vollen Bootes ist jedoch nicht auf den visuellen Bereich beschränkt. Bundesrat von Steiger bezeichnete während des Zweiten Weltkrieges die Schweiz als ein Rettungsboot in großer Seenot, das nur noch beschränkten freien Platz und nur noch begrenzte Vorräte habe (vgl. Häsler/Dürrenmatt 1989: 180). Indem ein Mangel an Platz und Ressourcen ausgerufen wurde, sollte während des Zweiten Weltkrieges einer äußerst restriktiven Flüchtlingspolitik Evidenz und Legitimation verschafft werden; „fehlende Leere“ wurde hier im Dienste einer Strategie der „Völle“ benutzt. Sowohl im visuellen wie im metaphorischen Bild des vollen Bootes werden nicht die einzelnen Flüchtlinge gesehen; sie erscheinen vielmehr als anonyme Menschenmasse. 1967 stieß Alfred Häsler mit seinem Buch *Das Boot ist voll* eine Diskussion über die Schweizer Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg an (vgl. Häsler/Dürrenmatt 1989). 1980 kam Markus Imhoofs gleichnamiger Film ins Kino, welcher für einen Oscar nominiert und von Friedrich Dürrenmatt gelobt wurde. 1979 veröffentlichte Häsler in der Wochenzeitung *Weltwoche* einen Artikel zu den Flüchtlingen aus Indochina, die damals als „Boat people“ bezeichnet wurden, unter dem Titel: *Unser Boot ist nicht voll*.

Zumindest in der Schweiz gehörte die Wendung in den 1980er Jahren zur migrationspolitischen Debatte. 1983 demonstrierte das Schweizerische Arbeiterhilfswerk zum Flüchtlingstag gegen die dort schon da-

mals geläufige Parole: „Das Boot ist voll“. Auf diesen Slogan griff mit einer anderen Absicht Anfang der 1990er Jahre in Deutschland auch die politische Partei der *Republikaner* zurück; ihr Wahlplakat zeigte Deutschland als eine mit Einwanderern völlig überfüllte Arche Noah (vgl. Pagenstecher 2008: 606).

II. Ikonen gefährdeter Grenzen

Die übervollen Boote sind zu einer Ikone „gefährdeter Grenzen“ geworden. Der Begriff der Ikone bezieht sich hier allerdings nicht auf eine einzelne Fotografie. Vielmehr handelt es sich dabei meist um „ganz normale“ (vgl. Orland/Gugerli 2002), in ähnlicher Form zahlreich vorhandene Bilder; das Unauffällige kann in seiner Selbstverständlichkeit wirkmächtiger sein als das Auffällige und Außergewöhnliche.

In ihrer Gesamtheit konstituieren diese Bilder visuelle Erinnerungsorte. Das bedeutet aber nicht, dass diese Bilder nur als solche wirken; bereits in Byzanz waren Ikonen durch das Zusammenwirken von Bild und Bildbeschriftung charakterisiert, denn Bild und Schrift leisten je Unterschiedliches und sind deshalb aufeinander angewiesen. Dabei ist die Grenze zwischen Bild und Schrift als historisch variabel zu denken (vgl. Foucault 1997).



Abb. 2: Weiße Handschuhe und Mundschutz

Die hier behandelten Bilder sind zudem bereits als Agenturfotografien mit einer Beschriftung versehen (vgl. Drechsel 2006: 411). Zudem verfügen Ikonen nicht per se über einen stabilen Status; eine Ikone ist nicht für alle und zu jeder Zeit eine Ikone (vgl. Perlmutter 1998: 10). Ihre Bedeutung kann also je nach Blick der Betrachtenden stark variieren; je nach Kontext können die gleichen Bilder verschiedene Evidenzen produzieren.

III. Migration und Mundschutzmasken

Es fällt auf, dass auf Fotografien von Bootsflüchtlingen häufig Uniformierte mit Mundschutzmasken zu sehen sind. In diesen Bildern treffen Migration, Militär und Medizin aufeinander. So in einer Fotografie der *European Pressphoto Agency* vom 20. Oktober 2003 (Abb. 2). In der Bildbeschriftung heißt es: „In den frühen Stunden von Montag dem 20. Oktober sind Carabinieri einem schwer dehydrierten und hungernden somalischen Immigranten behilflich, als er zum Hafen der Insel Lampedusa gebracht wird – eine Insel auf halbem Wege zwischen Tunesien und Sizilien. Küstenwächter zählten 13 tote Körper auf dem Holzschiff, als es in der letzten Nacht in einiger Entfernung der Insel entdeckt wurde.“³

Die hier geschilderte und gezeigte Situation unterscheidet sich deutlich vom Sujet des überfüllten Bootes; nun richtet sich der Blick auf ein einzelnes, geschwächtes Individuum, das nicht mit einem großen Fischkutter angekommen ist, sondern mit einem Holzboot, in welchem zahlreiche Menschen ihr Leben verloren. Die Entkräftung des Bootsflüchtlings wird hier besonders durch die schlaffen Arme und die herunterhängende Hand deutlich. Im Kontrast dazu stehen die starken Arme der stützenden Helfer, die wiederum weiße Handschuhe und Mundschutzmasken tragen.

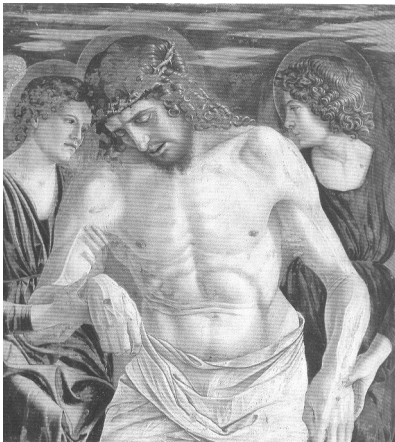


Abb. 3: Giovanni Bellini: *Polyptychon hl. Vincent Ferrer*

Eine solche Bildkomposition erinnert an unzählige Darstellungen der Pietà. So beispielsweise an jene von Giovanni Bellini, wie er sie u.a. im Dogenpalast oder in der Dominikanerkirche *Santi Giovanni e Paolo* in Venedig realisierte.⁴

Auf einem dort zu findenden Altarbild für den heiligen Vinzenz Ferrer, einem spanischen Dominikaner, wird Jesus in sehr ähnlicher Weise gestützt wie auf unserer Fotografie der Somalier. Ein Engel hält Jesus angewinkelten Arm, so dass die Wundmale deutlich sichtbar

sind. Eine solche Handstellung findet sich, allerdings seitenverkehrt, bei unserem Bootsflüchtling. Ob der Fotograf oder auch ein Mitarbeiter der

Bildagentur, der diese Fotografie unter anderen auswählte, eine Pietà als visuelles Vorbild im Kopf hatte, vermag ich nicht zu sagen (Abb.3).

Unabhängig davon können solche Bildtraditionen durch ein Dispositiv des „inszenierten Déjà vu“, wie Claus Leggewie dies treffend formulierte (vgl. Leggewie 2000: 156), die Ökonomie der Aufmerksamkeit (vgl. Franck 1998) und damit die Wahrnehmung dieser Fotografien prägen. Latente Erinnerungsgehalte können dabei unbewusst wirken, so Aleida Assmann (vgl. Assmann 1998: 30).

Der Immigrant aus Somalia⁵ erscheint hier in visueller Anlehnung an die Pietà als Opfer. Bei einer genaueren Betrachtung fällt indes auf, dass der (lebende) Bootsflüchtling aus Somalia im Gegensatz zum Bild von Bellini unseren Blick auf verstörende Art erwidert und damit in gewisser Weise aus seiner Opferrolle ausbricht; ob ein solches Detail wahrnehmbar wird, hängt allerdings auch vom Kontext der Betrachtenden ab.

Bilder von Flüchtlingen, die in der Tradition der christlichen Ikonografie stehen, sind übrigens weit verbreitet, man denke etwa an Dorothea Langes berühmte Fotografie *Migrant Mother* von 1936, die stark an Darstellungen der Madonna erinnert. Opferbilder sind indes insofern einseitig, als diese Migrantinnen und Migranten selbst auch Akteure und nicht nur passive Opfer sind. Sie handeln, um ihre Situation zu verbessern, selbst wenn der Preis dafür sehr hoch sein kann. Doch das hier behandelte Opferbild kann neben Mitleid auch Angst auslösen. Denn die Mundschutzmaske deutet auf die Möglichkeit einer Ansteckung.

Bei einer etwas genaueren Betrachtung dieser Masken – beispielsweise in italienischen oder spanischen Fernsehnachrichten – fällt auf, dass jeweils einige Uniformierte einen Mundschutz tragen, andere jedoch nicht, obwohl sie in den gezeigten Aufnahmen die gleiche Aufgabe ausführen und sich in gleich engem Kontakt zu den Ankommenden befinden; der Grund für ein Tragen oder Nichttragen einer Mundschutzmaske wird jeweils nicht ersichtlich.⁶

Es geht hier nicht darum, die medizinischen Gefahren, die in der Folge von Migrationsbewegungen entstehen können, zu negieren, wie Philipp Sarasin schreibt: „Es gibt unbestreitbar einen verstärkten Austausch und eine weltweite Verbreitung von pathogenen Mikroorganismen entlang der Routen von Migrationsströmen – allein, gibt es diesen Austausch nicht ebenso, möglicherweise noch viel ausgeprägter im weltweiten touristischen Verkehr“ (vgl. Sarasin, 2004: 176-177)? SARS habe uns etwas anderes gelehrt. Deshalb gelte es zu zeigen, „how quickly fact and fiction melt in this area“ (vgl. Sarasin 2006: 217).

Die Mundschutzmaske besitzt einen ikonischen Charakter, doch ihre Konnotation variiert beträchtlich. So galt in Zeiten von SARS in Hongkong das Tragen der Maske auch als ein Ausdruck von Solidarität:

„The mask symbolized a rule of conduct – namely an obligation to protect the wider community – and an expectation regarding how one was to be treated by others [...]. More simply, the mask was the emblematic means by which people communicated their responsibilities to the social group of which they were members“ (vgl. Baehr 2008: 150).

Hier steht die Maske demnach für Solidarität und Verantwortlichkeit; zudem sind Mundschutzmasken im chinesischen Raum allgemein sehr viel präsenter, so beispielsweise bei Straßenputzerinnen oder bei Radfahrern, die sich auf diese Weise vor der verschmutzten Luft schützen.

Auf jenen Bildern in den europäischen Medien hingegen, in denen Uniformierte mit Mundschutzmasken Bootsflüchtlinge empfangen, ist die Bedeutung der Maske eine etwas andere. Hier überlagern sich territoriale Grenzen mit Körpergrenzen; Migration erscheint hier auch als Angriff auf die Integrität des eigenen Körpers. Diese Überlagerung zeigt sich übrigens auch in den Begrifflichkeiten; so konnotiert der „Schlepper“ das Einschleppen von Krankheiten (vgl. Gerhard 1993: 245).

IV. Fazit: Filter statt Festung

Scheitern Evidenzeffekte, gelten Grenzen als willkürlich, nicht natürlich, als gemacht, nicht gegeben, als kontingent, nicht evident. So können Bilder, die suggerieren, dass die Grenze außer Kontrolle geraten sei, zu einer militärischen Verstärkung der „Festung Europa“ führen, weil mit ihrer Hilfe Immigration in öffentlichen Diskursen zur Invasion stilisiert wird, die entsprechende migrationspolitische Forderungen nach sich zieht. Wird indes die Gewaltsamkeit dieser Grenzziehungen sichtbar, können unter Umständen die gleichen Bilder zur Forderung nach einer Welt mit offeneren Grenzen führen. Denn diese Bilder sind in ihrer Bedeutung polyvalent.

In den hier untersuchten Konstellationen ist das Sujet des vollen Bootes und jenes des christlich konnotierten Opferbildes zwar jeweils anders konnotiert, beide Bilder weisen aber in der Mundschutzmaske – die in den letzten Jahren vor allem im Zusammenhang mit der Vogelgrippe medial sehr präsent war – ein gemeinsames Merkmal auf: Die Angst vor Ansteckung.

Es kommen allerdings die wenigsten der illegalen Immigrantinnen und Immigranten als Bootsflüchtlinge nach Europa; die meisten reisen über Land- oder Luftwege ein. Der Großteil der Illegalisierten in der EU hat zudem nie illegal eine Grenze übertreten, sondern aus unterschiedlichen Gründen die Aufenthaltserlaubnis verloren (vgl. Schwenken 2006: 13).

Gerade die Metaphorik der „Festung Europa“ (vgl. den Beitrag von Petra Mayrhofer im vorliegenden Band), die das Bild einer klaren und scharfen Grenze zwischen innen und außen evoziert, verdeckt mit der von ihr produzierten Evidenz die Existenz irregulärer Immigrantinnen und Immigranten; sie macht dabei Migration in einem gewissen Sinne auch unsichtbar.⁷

Wenn Europa unter gewissen Aspekten einer Festung gleicht, dann allerdings einer mit Dienstboteneingang (vgl. Marischka/Pflüger 2006: 152). Die Staatsgrenze wird dabei zu einem Filter, der die rechtliche und politische Position dieser Immigrantinnen und Immigranten schwächt (vgl. Schilliger 2008: 166).

Die für Nichtbetroffene oft unsichtbare Grenze innerhalb Europas, welche Legalisierte von Illegalisierten trennt, zeigt, dass Grenzpotenz nicht nur auf Evidenz im Sinne der Erzeugung von Anschaulichkeit beruht, sondern auch auf Strategien der „Unsichtbarmachung“ und des Blickentzugs. Denn die undurchdringbarste Grenze ist wohl jene, die nicht als Grenze wahrnehmbar wird.⁸

Anmerkungen

- 1 Übersetzung aus dem Italienischen durch die Autorin. Auf Bild 1 und Bild 2 bin ich durch Onlinerecherchen gestoßen. Die Frage, in welchen Zusammenhängen diese Bilder publiziert worden sind, ist interessant, ich konnte ihr aber im Rahmen dieser Arbeit nicht systematisch nachgehen und werde dazu deshalb keine Ergebnisse präsentieren.
- 2 Italien und Albanien sind übrigens nicht nur geografisch, sondern auch historisch gesehen eng aufeinander bezogen, hatte doch u.a. Italien unter dem Faschismus Albanien annektiert.
- 3 Übersetzung aus dem Englischen durch die Autorin.
- 4 Das Werk wurde um 1460 realisiert. Die Zuschreibung ist allerdings nicht unumstritten. Für meine Argumentation macht es indes keinen Unterschied, von wem das Kunstwerk letztlich stammt.
- 5 Dieses Gebiet befand sich einst übrigens unter britischer sowie italienischer Kolonialherrschaft.
- 6 Diese Beobachtung machte ich im Sommer und Herbst 2008, so beispielsweise in Bezug auf den spanischen *Telediario TVE* am 26. August (15:23), 2. September (15:20), 4. September (15:10), 14. September (15:15), 22. September (15:22).

- 7 Metaphern zeichnen sich dadurch aus, dass sie erfolgreich gewisse Ähnlichkeitsbeziehungen etablieren oder erfolglos suggerieren. Dabei ergibt sich ein Spannungsfeld möglicher Sehweisen. Die Metapher der „Festung Europa“ weist gewisse Implikationen und Konnotationen auf: Eine Festung darf im Kriegsfall auch nicht verlassen werden; sie funktioniert im Innern durch ein strenges Kontrollregime. Festungen können weiter auch religiös aufgeladen werden, erinnert sei hier nur an Luthers Kirchenlied: „Ein [sic] feste Burg ist unser Gott“.
- 8 Diesen Fragen gehe ich auch in meiner Dissertation nach. Falk, Francesca: Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt (Arbeitstitel). Eine ausführlichere und noch etwas anders akzentuierte Fassung dieses Artikels wird zudem erscheinen in Falk, Francesca (2011): *Invasion, Infection, Invisibility: An Iconology of Illegalized Immigration*, in: Christine Bischoff/Francesca Falk/Sylvia Kafehsy (Hg.), *Images of Illegalized Immigration*, Bielefeld.

Literatur

- Assmann, Aleida (1998): *Frauenbilder im Männergedächtnis bei Pater, Proust und Joyce*, in: Marion Strunk (Hg.), *Bildergedächtnis, Gedächtnisbilder*, Zürich, S. 24-65.
- Baehr, Peter (2008): *City under Siege: Authoritarian Toleration, Mask Culture, and the SARS Crisis in Hong Kong*, in: S. Harris Ali/Roger Keil (Hg.), *Networked Disease. Emerging Infections in the Global City*, Oxford, S. 138-151.
- Drechsel, Benjamin (2006): *Bilderwelten=Weltbilder? Fotojournalismus als Herausforderung für die visuelle politische Bildung*, in: Alfred Holzbrecher/Ingelore Oomen-Welke/Jan Schmolling (Hg.), *Foto + Text. Handbuch für die Bildungsarbeit*, Wiesbaden, S. 407-417.
- Falk, Francesca (2011): *Invasion, Infection, Invisibility: An Iconology of Illegalized Immigration*, in: Christine Bischoff/Francesca Falk/Sylvia Kafehsy (Hg.), *Images of Illegalized Immigration*, Bielefeld.
- Foucault, Michel (1997): *Magritte, René: Dies ist keine Pfeife*, München.
- Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München.
- Gerhard, Ute (1993): „Fluten“, „Ströme“, „Invasionen“ – Mediendiskurs und Rassismus, in: Manfred Hessler (Hg.), *Zwischen Nationalstaat*

- und multikultureller Gesellschaft: Einwanderung und Fremdenfeindlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin, S. 239-253.
- Häsler, Alfred Adolf/Friedrich Dürrenmatt (1989): *Das Boot ist voll: Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933-1945*, Zürich.
- Leggewie, Claus (2000): *Amerikas Welt: Die USA in unseren Köpfen*, Hamburg.
- Marischka, Christoph/Tobias Pflüger (2006): *Das militarisierte Grenzregime der EU*, in: *Widerspruch* 26, S. 143-154.
- Orland, Barbara/David Gugerli (2002): *Ganz normale Bilder: Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich.
- Pagenstecher, Cord (2008): „Das Boot ist voll“. Schreckensvision des vereinten Deutschland, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute*, Göttingen, S. 606-613.
- Perlmutter, David (1998): *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises*, Westport, Connecticut.
- Sarasin, Philipp (2004): *Abu Ghraib, terrorist vermin und der utopische Körper der Nation*, in: Kristiane Hasselmann/Sandra Schmidt/ Cornelia Zumbusch (Hg.), *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, München, S. 167-183.
- Sarasin, Philipp (2006): *Anthrax. Bioterror as Fact and Fantasy*, Cambridge, Massachusetts.
- Schilliger, Sarah (2008): *Migration im Kontext der Globalisierung des Kapitals*, in: Beat Ringger/Willi Eberle (Hg.), *Zukunft der Demokratie. Das postkapitalistische Projekt*, Zürich, S. 155-187.
- Schwenken, Helen (2006): *Rechtlos, aber nicht ohne Stimme. Politische Mobilisierungen um irreguläre Migration in die Europäische Union*, Bielefeld.

Abbildungen

Abb. 1: Luca Bruno, 18.03.1997, AP Photo.

Abb. 2: Franco Lannino, 20.10.2003, picture-alliance/dpa

Abb. 3: Giovanni Bellini, Polyptychon hl. Vincent Ferrer, 72 × 67 cm, Dominikanerkirche *Santi Giovanni e Paolo*, Venedig, 1465-68, in: Olivari, Mariolina (1990): *Giovanni Bellini. Antella*, Scala, S. 28.

