

Nanna Heidenreich

„Politische Subversion setzt kognitive Subversion voraus.“ (Pierre Bourdieu)

Bilder formatieren Migration, sie leisten einen konstituierenden Beitrag zum Migrationsregime, und somit dazu, wie Migration gesellschaftlich, politisch, rechtlich, polizeilich verhandelt wird. Dieses Argument von Brigitta Kuster in ihrer Analyse von Dokumentarfilmen zu Migration (vgl. Kuster 2007, S.187) dreht gewissermaßen die Beweislast um: nicht die Angemessenheit der Repräsentation, das Verhältnis vom Abbild zur vorgängigen Realität gilt es zu betrachten, sondern die auch von anderen Theoretiker\_innen beschriebene geschichtsbildende Kraft von Filmen und Videos und dies *aus der Perspektive der Migration* selbst. Migration, so auch Sandro Mezzadra, ist als *fait social total* zu verstehen, was bedeutet, Migration kann nicht nur mit den Mitteln und der Sprache eines der kanonisierten wissenschaftlichen Fächer untersucht werden, sondern es bedarf narrativer und metaphorischer Redeweisen sowie Bilder (vgl. Mezzadra 2005, S. 794). Migration fordert dabei Repräsentation fundamental heraus: Die Bewegungen der Migration stellen nationalstaatlich fundierte Konzepte wie Staatsbürgerschaft grundlegend infrage, und damit die Verfasstheit des ‚politischen Körpers‘ als solchem. Die Herausforderung bezieht sich aber eben nicht nur auf Repräsentation im Sinne von (politischer) Vertretung, sondern auch auf Darstellung; so stellt die sogenannte illegalisierte Migration Vorstellungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zur Debatte.

Von diesem Gefüge ausgehend liegt es nahe, Migration – was immer auch heißt: es muss auch über Rassismus gesprochen werden – mit und in audiovisuellen Medien zu verhandeln, Aktivismus und künstlerische Praktiken miteinander zu verschalten. Tatsächlich ist dies bereits der Fall: seit ungefähr einem Jahrzehnt gibt es eine beständig wachsende Anzahl von thematischen Ausstellungen sowie einzelner künstlerischer Arbeiten, die Migration verhandeln. Dazu kommt, dass sich nun auch die Kunst- und Bildwissenschaft mit Migration befassen. Und dass in der und mit Kunst das Politische diskutiert wird. Mich interessiert hier nun die Frage, wie es um die ‚Kunst der Migration‘, also um die Relation der findigen Strategien und Kämpfe der Migration zu künstlerischen Praktiken steht.

Diese Frage muss dabei in der Traditionslinie der Auseinandersetzungen um die Verbindung von Aktivismus, Theorie und Kunst, die für (interventionistische) künstlerische Praktiken als auch (linke) politische Organisation in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren eine wesentliche Rolle gespielt haben betrachtet werden – zumal auch damals eine wichtigen Schnittstellen der Fokus auf migrantische Kämpfe und Kämpfe gegen Rassismus war.<sup>1</sup> Es ist jedoch an der Zeit, diese Verbindungen erneut einer Betrachtung zu unterziehen, nicht zuletzt weil die Deutungshoheit und die Ansprüche der Kunst auf gesellschaftlichen Einfluss sich ebenso verstärkt haben wie ihre ökonomische Macht. Während Joshua Decker 1995 im Sammelband „Im Zentrum der Peripherie“ noch kritisch fragte, ob „Widerstand oder Opposition [bedeutet], in einer kritischen Beziehung zu

---

1 So endet das Manifest von „Republicart“, das Gerald Raunig 2002 verfasst hat, wie folgt: „Das Wieder-Öffentlich-Werden von Kunst im Kontext politischer Bewegungen zeichnet sich ab. Um die Themenbereiche und aktivistischen Stränge von Globalisierung, Grenzregimes und Migration entstehen die Bedingungen dafür, dass 'revolutionäre Maschine, Kunst-Maschine und analytische Maschine wechselseitig Bestandteile und Räder voneinander werden' (Gilles Deleuze/Félix Guattari).“ (Raunig 2002) Raunig gehörte 2002 zu den Veranstaltern der Konferenz „Transversal“ (<http://igkultur.at/projekte/transversal/transversal>), die neue transnationale politische Kämpfe und transsektorale Verbindung von Aktivismus, Theorieproduktion und künstlerischer Intervention adressierte. Die Konferenz wurde von IG Kultur und eicpcp veranstaltet, letzteres wurde von Raunig mitbegründet. Eicpcp publizierte zunächst das *republicart*-Webjournal (2002-2005), und heute die Onlinepublikation *Transversal*. In beiden finden sich zahlreiche Texte, die für diesen Beitrag relevant sind. Einige werden im folgenden auch zitiert.

sozio-kulturellen Positionen zu stehen“ (Babias 1995, S.156), scheint es heute kein Problem, wenn der Autor, Theoretiker und Medienaktivist Franco ‚Bifo‘ Berardi in einem Text, der für die 54. Biennale in Venedig in Auftrag gegeben wurde, schreibt: „In the coming months, we won’t need a political party. Rather, we’ll need a bunch of curators for the European insurrection.“ (Bifo 2013). Oder dass der Kunsthistoriker T. J. Demos, der sich in den letzten Jahren insbesondere in den Themenbereichen Migration, Exil, und weiteren Schnittstellen von Kunst und Politik einen Namen gemacht hat<sup>2</sup>, einen Künstler wie Renzo Martens für seinen umstrittenen Film „Enjoy Poverty“ (2008), der durch zahlreiche Filmförderungen und Kunstinstitutionen gefördert wurde und ausschließlich im Kontext von Ausstellungen, kuratierten Filmprogrammen und Filmfestivals gezeigt wird<sup>3</sup>, öffentlich und unwidersprochen als „Aktivisten“ bezeichnen kann<sup>4</sup>.

## Wer oder was ist politisch?

Der gegenwärtig so populäre Anspruch in der Kunst auf den Status einer politischen Avantgarde bedeutet, dass die Frage nach den Schnittstellen von Migration, Repräsentation, Antirassismus, Kunst und Aktivismus in Zusammenhang mit den derzeitigen Aushandlungen, was politisch ist, den Diskussionen um den Begriff des Politischen<sup>5</sup> gestellt werden muss. Entgegen der dem „Feld der Politik“ (Bourdieu 2013, S. 97ff.) immanenten, empirizistischen Zeitdiagnose einer zunehmenden ‚Politikmüdigkeit‘ geht es bei den Diskussionen darum, was politisch ist, auch um die Infragestellung des „Monopols Politik“ (Bourdieu 2013, S. 329ff.). So werden Ereignissen wie den Protesten in Husby, Schweden 2013, den Riots 2011 in Großbritannien, den Kämpfen in den französischen Banlieus, den sogenannten 1. Mai Krawalle in Deutschland ein genuin politisches Anliegen in Abrede gestellt. Dieses Infragestellen ist dabei jedoch als Teil jenes rassistischen Gefüges zu begreifen, das diese Auseinandersetzungen überhaupt erst ausgelöst hat. Den Akteur\_innen dieser Proteste wird der Status als politische Subjekte in Abrede gestellt, und ihnen statt dessen reine Zerstörungswut, mangelnder Integrationswillen, radikale Islamisierung und ähnliches unterstellt<sup>6</sup>. Im Falle der 1. Mai „Krawalle“ in Berlin und Hamburg wird die Depolitisierung beispielsweise explizit mit der vermeintlich zunehmenden Beteiligung von „Jugendlichen mit Migrationshintergrund“ verknüpft. Hier greifen die Evidenzmaschinen der Rassisierung und die Diagnose des Ereignisses als zunehmend unpolitisch direkt ineinander. In der Abwehrreaktion kommt nicht nur die Verteidigung des (rassistischen) Status Quo zu tage, sondern auch die Angst vor der Macht der Umwälzung von politischer Subjektivität, die die Kämpfe der Migration versprechen (auch deswegen die beliebte Inszenierung von Bedrohungsszenarien durch Migrationsbewegungen). Die Frage danach, was das Politische sein kann oder soll, ist daher gerade produktiv von den Kämpfen der Migration her zu denken, insbesondere sogenannter 'irregulärer', 'klandestiner' oder 'illegalisierter' Migration. Dies hat Etienne Balibar bereits 1997 in seiner Rede „Was wir den *Sans-Papiers* verdanken“ formuliert: „Wir verdanken [...] es Ihnen schließlich [...] Bürger\_innenschaft unter uns neuerschaffen zu haben, insofern es sich dabei nicht um eine Institution oder einen Status, sondern um eine kollektive Praxis handelt. [...] sie haben auch neue Formen von Aktivismus und politischem Engagement auf den Plan gerufen und alte erneuert.“ (Balibar 2013 [1997]) Balibars Rede stand im Kontext einer anhaltenden Solidarisierungswelle,

---

2 [http://www.ucl.ac.uk/art-history/about\\_us/academic\\_staff/dr\\_tj\\_demos](http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos); zuletzt aufgerufen am 03.09.2013.

3 Der eigentliche Titel des Films ist *Episode III*. Informationen zum Film, den Credits und seinen Präsentationen finden sich auf der Webseite des Künstlers: <http://renzomartens.com/episode3/film>; zuletzt aufgerufen am 03.09.2013.

4 Bei der Konferenz „L'artiste en ethnographe“ am Musée du Quay Branly in Paris, 26. & 27. Mai 2012 (eigene Notizen, N.H.).

5 Siehe hier v.a. Oliver Marchart 2010.

6 Siehe dazu Power 2013, Trott 2013.

nach dem die Besetzung der Saint-Bernhard-Kirche durch *Sans-Papiers* ein halbes Jahr zuvor brutal geräumt worden war. Es wäre zu einfach, Balibars Rede als bequeme Artikulation aus der Distanz heraus zu interpretieren, als benevolente Parteinahme, als romantische Verklärung der notwendigen Radikalität dieser Kämpfe. Natürlich besteht eine signifikante Differenz zwischen der Position eines (weißen) Akademikers und denjenigen der *Sans-Papiers*. Und diese Differenz ist auch für die Frage, wie wir die Zusammenhänge von Aktivismus, Theorie und Kunst denken, relevant, weil sie stets auf die Fundierungen von Repräsentation zurückführt, was neben Darstellung und Vorstellung immer auch Vertretung bedeutet: Wer spricht? Wer wird gehört? Wer wird gesehen, wie und was wird übersehen? Es ist die Frage nach Subalterität, Zeug\_innenschaft und Autorität. Es ist eine große Frage, die hier nur mitschwingen kann. An dieser Stelle ist mir zunächst wichtig, dass Balibar einen Umschlagpunkt benennt, der den fundamentalen Beitrag migrantischer Kämpfe für die Reformulierung des Politischen, theoretisch wie praktisch, hervorhebt. Yann Moulier Boutang, dem wir die These von der ‚Autonomie der Migration‘ verdanken, hat dies 1999 um die Beschreibung „the art of flight“, die Kunst des Exodus erweitert (Boutang 2001 [1999]), die die Verweigerung, die Flucht, nicht als passiv, sondern als aktive politische Artikulation versteht<sup>7</sup>. In der Folge hat sich so das wichtige Diktum entwickelt, Migration müsse als politische und soziale Bewegung verstanden werden (vgl. Bojadzijeve 2009).<sup>8</sup> So geht es auch heute, mehr als eine Dekade später, darum, die Refugee-Proteste überall in Europa (und nicht nur dort) als Ausdruck einer Neuformierung politischer Subjektivität zu begreifen. Exemplarisch hierzu Ilker Ataç: „Die Proteste dienen nicht nur dem Sichtbarwerden bislang politisch unsichtbar gemachter Subjekte, sondern lassen auch den Willen erkennen, dass es sich diese nicht mehr gefallen lassen, räumlich, sozial und rechtlich an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden. Im Zentrum der Bewegung stehen dabei selbstartikulierte Forderungen, die mit ihrem Kampf um die Konstituierung als politisches Subjekt einhergehen.“ (Ataç 2013)<sup>9</sup>

Die Frage danach, was das Politische ist, ist meiner Ansicht nach die entscheidende Frage im Blick auf die ‚Kunst der Migration‘. Was nicht heißt, dass die Frage nach deren Formatierung nachrangig wäre, im Gegenteil. So möchte ich gleichermaßen auch da einhaken, wo die reflexhafte Reaktion auf skandalöse Zustände „lass uns einen Film (ein Video) machen“ lautet, ein Impuls, der in linkem Aktivismus meiner Ansicht nach zu wenig kritisch reflektiert wird. Als würde das politische Versprechen von Kino (als Gesamtsystem, nicht nur als Summe aller Filme) beziehungsweise das Versprechen von Videoaktivismus seit Mitte des 20. Jahrhunderts ungebrochen fortbestehen. Filme/Videos über politische Ereignisse oder mit einem politischen Anliegen zu machen behauptet damit nur zu oft, mit der Sache an sich (dem Film, dem Video) sei das Politische schon realisiert (gerne auch nur: dokumentiert) und zugleich wird über das Politisch-Werden, den Prozess der politischen Subjektivbildung mit der Kamera nicht weiter nachgedacht. Ich behaupte, dass hier ein Defizit hinsichtlich der Reflexion der eigenen bildpolitischen Praxis besteht, und zwar jenseits der Befragung auf die jeweilige repräsentationspolitische Haltung hin, die durchaus gängig ist. Bilderpolitik steht zwar auf der Agenda, aber leider zu oft lediglich als Kritik an massenmedialen Stereotypen und der Evidenzproduktion mit Hilfe von Bildmaterial zur Begründung militärischer Interventionen. Wie jedoch die eigene politische Praxis auch mit und im Bild (und Ton) formatiert

---

7 Zum Exodus siehe auch Papadopoulos/Stephenson/Tsianos 2009; zur Analyse so genannter sozialer Nicht-Bewegungen als politisch siehe insbesondere Bayat (2012), der hierfür urbane subalterne Bewegungen im Iran untersucht.

8 Siehe hierzu auch das Unterkapitel „The Subject of Politics“ in Mezzadra/Neilson (2013), S. 251-257.

9 Ataç führt auch aus, wie Flucht als politischer Akt zu verstehen ist: „In vielen Fällen ist also bereits der Grund für die Flucht ein politischer Akt, die Entscheidung zur Flucht wird zu einem politischen Akt und auch die Reisebedingungen sowie die Notwendigkeit, sich im Hinblick auf die Schutzsuche in einem anderen Land zu organisieren, sind politische Akte.“ (Ataç 2013)

werden kann, bleibt zu oft außen vor. Filme und Videos – ebenso wie Ausstellungen – stehen nicht einfach nur in einer Abbildrelation zum Politischen, und sie haben auch keinen reinen Bildungsauftrag. So wichtig Gegenöffentlichkeit ist und das zur Verfügung stellen von Information, so wichtig sind auch andere Funktionen, auch Aspekte des Ästhetischen wie die der ästhetischen Erfahrung, die Relation von Produktion und Rezeption, vom Denken und Werden mit der Kamera. Auch diese Fragen sind nicht neu, im Gegenteil, aber sie werden wiederum zumeist vorwiegend kunstimmanent verhandelt und nicht mit gleicher Rigorosität als politische Frage verhandelt. So wird im Umkehrschluss mit der Designation des Sujets Migration für ein Ausstellungsprojekt die Entscheidung für diese Form der Verhandlung und Artikulation oft genug vermittelt, dass diese nicht mehr zur Debatte stehen müsse, und dass das politische Anliegen bereits ausreichend legitimiert sei. So setzt sich Melanie Friend in ihrem Artikel „Representing Immigration Detainees“ zu ihrer Ausstellung *Border Country* (2007) über ‚Asylbewerber\_innen‘ in Großbritannien zwar detailliert mit repräsentationspolitischen Komplikationen wie problematischer Sichtbarmachung, Viktimisierung usw. auseinander, die Frage, warum sie in diesem Feld ein künstlerisches, genauer: ein fotografisches und audiobasiertes Projekt überhaupt verfolgt und für eine sinnvolle Intervention hält, wird stillschweigend als beantwortet vorausgesetzt. Friend adressiert zwar ihr Unbehagen angesichts der Ungleichheit der Situation und ihre Empathie für die Leidensgeschichten ihrer Interviewpartner\_innen. Dies affiziert jedoch nicht ihre Wahl des künstlerischen Formats und gehört, vergleichbar zur Versicherung eines ‚guten‘, ‚freundschaftlichen‘ Verhältnisses zu den gefilmten Personen in einem Dokumentarfilm, zu den performativen Äußerungsakten eigener Involvierung, ethischer und politischer Verantwortlichkeit, deren Effekt eben jene Legitimierung des eigenen Projekts als inhärent politisch (allerdings im Modus des moralischen) ist. So auch Friend: „Whilst in the process of making 'Border Country' I often felt immense empathy with the individuals I met, from the start I had to make clear to interviewees the boundaries and limits of my project. I laid out clearly the parameters of our relationship: how the project could not help them directly. I did try to assist several detainees, [...] but I had to be clear that I was neither a member of the press able to swiftly publicise their plight—which was unlikely to have an effect anyway—nor was I a legal expert who could get them out of detention. I could not claim that being interviewed was an empowering experience for the detainees, or encourage any hope that their voices could effect change; but they might help influence public opinion.“<sup>10</sup> Friend zählt also wichtige Punkte auf: effect, change, empowerment, help, empathy – aber jeder Moment von Involvierung wird von ihr umgehend relativiert.

## Radical rewind

Dass Kunst und politischer Aktivismus als selbstverständlich miteinander verschaltet gedacht wird, ist allerdings auch als das Ergebnis von radikalen Interventionen in früheren Jahrzehnten, die sowohl das Feld der Kunst und künstlerische Praxis als auch das Feld des Politischen entscheidend verändert haben. Das große Versprechen der 1990er Jahre lautete: Aktivismus und künstlerische Praxis sind keine Dichotomie mehr<sup>11</sup>. Ihren Grund fand diese Behauptung dabei auch ganz wesentlich in der Erweiterung eines aktivistischen/politischen Vokabulars um symbolisch-interventionistische Formen, die im 1997 erstmalig erschienenen „Handbuch der Kommunikationsguerilla“ (1997) exemplarisch – „der unentbehrliche Werkzeugkasten für soziale

---

10 Wie so ein Verhältnis auch anders reflektiert werden kann, führt die Filmemacherin, Kuratorin und Vermittlerin Madhusree Dutta in einem Interview aus (siehe Sarkar/Wolf 2012).

11 Für einen Überblick politischer Kunst in den 1990ern im deutschsprachigen Raum siehe Kube Ventura 2002. Siehe außerdem zu den Diskussionen um die Relation von Theorie, Aktivismus und Kunst Raunig 2005, sowie Babias 1995.

Protestbewegungen“ – ihren Ausdruck gefunden haben.<sup>12</sup> Anlässlich der 4. Auflage des Buches hieß es wie folgt: „Ob Castor Transport oder Grenzcamp, Abschiebep Praxis von Fluglinien, Ausverkauf eines ganzen Stadtteils in London oder Regierungswechsel in Österreich, unwillkommener Ministerbesuch in der Provinz oder globaler Protest in Genua: Die Kommunikationsguerilla hat ihre Finger drin. Nicht dass die einzelnen Einheiten sich untereinander kennen – was sie verbindet, ist ein bestimmter Blick auf die Paradoxien und Absurditäten der Macht, ein Spiel mit Repräsentationen und Identitäten, mit Verfremdung und Überidentifikation.“ (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe / Sonja Brünzels 2002).

Zwei Beispiele für einen Aktivismus, der erfolgreich die Usurpation der herrschenden kulturellen Grammatik betrieben hat und dies mit Fokus auf Migration und Antirassismus möchte ich hier hervorheben: die Aktion *kein mensch ist illegal (kmii)* und das antirassistische Netzwerk *Kanak Attak* (zu dem ich einige Jahre selbst gehört habe). *kmii* wurde 1997 auf der documenta X ausgehend vom Hybrid Workspace<sup>13</sup> ins Leben gerufen, und war „von Anfang an als hybrides Projekt künstlerischer wie politischer Praxis angelegt“, es verband „radikalen politischen Anspruch mit taktischem Medienverständnis und einer Präsenz im Kunstdiskurs“ und verknüpfte „vielfältige antirassistische Aktivitäten in komplexen politischen sowie ästhetischen, z.B. (pop)kulturellen Bündnissen.“ (Homann 2002). Dem Aufruf schlossen sich in kürzester Zeit zahlreiche Gruppen und Einzelpersonen an, die Initiative setzte sich im *No-Border Netzwerk* und Kampagnen wie *Deportation Class* bis heute fort<sup>14</sup>.

Während *kmii* so zunächst dezidiert im Kunstkontext verortet war, war *Kanak Attak* von Anfang an ein politisches Projekt, das jedoch regelmäßig aufgrund des Werkzeugs, das das antirassistische Netzwerk einsetzte, als Künstlergruppe missverstanden wurde, und zwar bis heute<sup>15</sup>. Das Bündnis wurde 1998 mit einem Manifest ins Leben gerufen.<sup>16</sup> Alle, die an diesem Manifest mitgeschrieben hatten, waren zuvor bereits in antirassistischen, migrantischen und linken Zusammenhängen umtriebig gewesen und nicht wenige waren auch als Kulturproduzent/-innen tätig. Das Manifest *went viral*, wie man heute sagen würde. Dem Aufruf leisteten zahlreiche Personen Folge, genauer: sie eigneten es sich an und es bildeten sich nach einem ersten bundesweiten Treffen in Frankfurt am Main zahlreiche *Kanak Attak*-Gruppen in verschiedenen (west)deutschen Städten, als politische Zusammenschlüsse. Zugleich begannen Veranstaltungen auch auf der Bühne unter dem „Label“ *Kanak* beziehungsweise *Kanak Attak* (den *Kanak*-Label-Begriff hatte Feridun Zaimoğlu bereits zuvor für seine Performances geprägt), darunter die Lese- und Soundtour „VIP: KANAK“ von Imran Ayata und Feridun Zaimoğlu. Bei der Hamburger Station dieser Tour 2000 in der damaligen Schilleroper hat Aljoscha Zinflou die Verquickung von politischer Praxis und Kultur in einem Statement von *Kanak Attak*, als Ausrichter des Abends so formuliert: „[I]ndem wir in den Bereich der Kultur vordringen, besetzen und politisieren wir einen Bereich, der auch in dieser Zeit Kanaken ihre Arbeit nur unter bestimmten Voraussetzungen erlaubt. Sexy, hybrid, bereichernd, erfolgreich, so sollen die Ghettokids aus Kreuzberg die Vorzeigekanaken der Berliner Republik sein. Wir jedoch kommen nicht nur aus Kreuzberg, sondern von überall und lassen uns nicht anpassen oder vorschreiben, wie unser Feld auszusehen hat.“<sup>17</sup>

---

12 Siehe auch die Blogchronik der Kommunikationsguerilla: <http://kommunikationsguerilla.twoday.net/>

13 Der Hybrid Workspace wurde von Geert Lovink und Pitz Schultz konzipiert und umfasste eine lange Liste an Beteiligten Einzelpersonen, Initiativen, Gruppen. Siehe dazu: <http://www.medialounge.net/lounge/workspace/>; zuletzt abgerufen am 05.09.2013.

14 Siehe zum No-Border Netzwerk <http://www.noborder.org/>, sowie zu *deportation.class*: <http://www.noborder.org/archive/www.deportation-class.com/lh/>; zuletzt aufgerufen am 04.09.2013.

15 Siehe hierzu Heidenreich (2013b), Heidenreich/Vukadinović (2008)

16 <http://www.kanak-attak.de>, unter Archiv, Texte zum Download; zuletzt abgerufen am 05.09.2013.

17 Eigene Transkription der Videoaufzeichnung des Abends aus dem *Kanak Attak* Archiv.

2001 fand dann die erste große Veranstaltung von Kanak Attak statt: „Dieser Song gehört uns“ in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin, bei der das gesamte Haus mit Vorträgen, DJ-Sets, Diskussionen, kommentierten Filmausschnitten und mit der „OpelPitbullAutopot“-Revue mehrere Tage bespielt wurde. Diese „History Revue“ ist insofern hervorzuheben, als in ihr zum ersten Mal in einer Performance Geschichten der Migration mit Fokus auf die Dynamiken der Kämpfe präsentiert wurde. Klassische Archiv- bzw. Forschungsarbeit fand hier den Weg ins Rampenlicht und diente zugleich dazu, daraus Positionen zur aktuellen gesellschaftspolitischen Situation zu entwickeln. Es folgten dann „Konkret/Konkrass“ 2002, wiederum eine Mischung aus Bühne, Panels, Filmen und DJ-ing mit den Themen 'No Integration', Recht auf Legalisierung und Globalisierung von unten, 2003 und 2004 die Performance „Le Show Papers Royal“, die im Rahmen der Kampagne „Recht auf Rechte“ und der Gründung der „Gesellschaft für Legalisierung“ entstand, sowie ebenfalls 2004 die Produktion „Dönerstress“<sup>18</sup>. Die letzte Performance von Kanak Attak fand 2008 und 2009 statt, „The Walking Cube“, die erst im Haus der Kulturen der Welt in Berlin im Rahmen der Ausstellung „In der Wüste der Moderne. Koloniale Planung und danach“<sup>19</sup> präsentiert und dann als neue Version für das Ausstellungs- und Rechercheprojekt „Crossing Munich“<sup>20</sup> erarbeitet wurde.

Diese Aufzählung scheint geradezu nahezulegen, wie und warum Kanak Attak als Künstler\_innengruppe missverstanden werden konnte. Sie fokussiert aber auch nur auf eben jene Momente, in denen Kanak Attak auf die Bühne gegangen ist (daneben gab es Videos, Vorträge, Textproduktionen, Broschüren, eine CD, T-shirts, u.v.m.) Man könnte die Geschichte dieses Bündnisses auch völlig anders erzählen und auf Diskussionsprozesse, Gruppentreffen, schwierige und langwierige Aushandlungen mit anderen Aktivist\_innen von gemeinsamen Argumenten, Strategien und Kampagnen abstellen. Wie sich das gehört, sind diese Prozesse jedoch weniger oder gar nicht dokumentiert, wohingegen die kulturellen Artikulationen Artefakte produziert haben, auf die ich heute zurück greifen kann. Dass Kanak Attak jedoch oftmals als Kunst und nicht als Politik rezipiert wurde, liegt aber vielmehr daran, wie im Feld der Kunst symbolisches Kapital generiert wird (zitatfähig wird man jedenfalls nicht durch Teilnahme an Gruppentreffen und Diskussionsprozessen). In weiser Voraussicht hieß es schon 2000 im Hamburger Schilleroper-Statement: „Wer wird wann zur Kanaka-Crème und warum?“ Dazu kommt der Umstand, dass das Versprechen der 1990er Jahre, Kunst und Politik zu einer neuen Einheit zu verbinden, auf institutionelle und ökonomische Logiken traf, die eher an der Absorption in ihre jeweiligen Codes und Systeme interessiert waren. Es war aber auch nicht so, dass im Kontext der Poplinken um diese Verwechslung nicht gewusst wurde: „Kommunikationsguerilla ist Theorie, Aktivismus, Poesie, Handwerk, Technik, politische Arbeit, Genuss, *manche halten sie für Kunst.*“ (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe / Sonja Brünzels 2002; Hervorh. N.H.).

## Die „Kunst der Migration“?

Das Missverständnis war also auch gewollt und selbst induziert – ging es doch gerade darum, die Reglementierungen in beiden Feldern, Politik und Kunst, zu ignorieren, getragen von der Überzeugung, dass hier eine neue aktivistische Praxis am Entstehen war, die sich um eine Zuordnung nicht nur nicht kümmerte, sondern das Projekt des Politischen durch Einnahme und Umschrift beider, der politischen und der kulturellen Grammatik voranzutreiben gedachte. In der

---

18 siehe zu allen Veranstaltungen [www.kanak-attak.de](http://www.kanak-attak.de) und [www.rechtauflegalisierung.de](http://www.rechtauflegalisierung.de).

19 Siehe [http://www.hkw.de/de/programm/2008/wueste\\_der\\_moderne/\\_wueste\\_der\\_moderne/projekt-detail\\_wueste\\_20465.php](http://www.hkw.de/de/programm/2008/wueste_der_moderne/_wueste_der_moderne/projekt-detail_wueste_20465.php) [Abruf: 23.12.2012].

20 <http://www.crossingmunich.org/>. Das Projekt widmete sich der Geschichte und Gegenwart der Migration in München [Abruf: 23.12.2012].



Folge hat sich ab den frühen 2000er Jahren jedoch eine wesentliche Veränderung vollzogen. Kunst brachte nicht mehr nur Superstars hervor, Kunst wurde selbst zum Superstar, und dies schloss interventionistische und politische Kunst mit ein. Kunsttheorie, insbesondere auch die sogenannte Bildwissenschaft, erklärte sich zur Masterwissenschaft, Kunst wurde Marktmacht und Themengenerator. In den letzten Jahren kommt hinzu, dass im Kontext der Kunst die Überzeugung gehandelt wird, dass man angesichts des Versagens der institutionalisierten Politik nunmehr aufgerufen sei, die Aufgabe einer politischen Avantgarde zu übernehmen, wie das Zitat von Bifo eingangs plastisch belegt. Aber anstatt die künstlerische Avantgarde und Politik nicht mehr als sich ausschließende Bereiche zu verstehen (und die alte Form vs. Inhalt-Debatte produktiv auf andere Gleise zu bringen), wird stattdessen ein Avantgardestatus reklamiert, der beides umfasst, und dabei das Politische der Kunst subsumiert, beziehungsweise in der Kunst jenen Ort behauptet, an dem das Politische (neu oder überhaupt erst) entfaltet werden kann. Diese Beobachtung stellt die Bedeutung neuer theoretischer Ansätze zur produktiven Verschaltung von Ästhetik und Politik – Gewährsmann Nummer Eins ist hier Jacques Rancière – dabei keineswegs in Abrede, im Gegenteil<sup>21</sup>. Das Politische weiter zu denken, setzt eben gerade die Entwendung der Definitionshegemonie aus dem Feld der Politik voraus. Aber praktische Konkretisierungen im Kunstfeld müssen diesen Umschlagpunkt bedenken.

Wie bereits erwähnt ist Migration zu einem erfolgreichen Ausstellungsthema geworden. So gibt es kuratierte Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, Ausstellungen, in denen es vor allem darum geht, Migration als geschichtsmächtige Bewegung anzuerkennen (das betrifft auch die sogenannte Musealisierung von Migration) sowie dokumentarische Ausstellungen, die politisch (und historisch) aufklären wollen, sowie Ausstellungen im aktivistischen Kontext, wie beispielsweise im Rahmen des „Kunstoffivals der Flüchtenden“ im *refugee protest camp* oder im Rahmen des „Festivals gegen Rassismus“ (beide in Berlin 2013) oder auch Kultur- und Kunstprojekte mit aktivistisch-politischem Anspruch, wie der „Wienwoche“, die 2012 gegründet wurde und 2014 unter dem Motto „Wie Migration uns alle verändert“ steht<sup>22</sup>. Ich habe an anderer Stelle die aktuelle Prominenz von Migration im kunsttheoretischen Diskurs bereits diskutiert und verzichte hier auf eine (erneute) Auflistung von Titeln, Forschungsprojekten und Personen (vgl. Heidenreich 2011, 2013a,b) und greife hier nur beispielhaft jene Problematik heraus, die ich anschließend mit Blick auf Partizipation und Rezeption zuspitzen möchte, nämlich die Frage: um was geht es? Es muss um etwas gehen, wenn der politische Anspruch, sei es in (kunst-)theoretischer Aushandlung oder in künstlerischer Praxis, plausibel sein soll. Soviel sollte klar sein. Das heißt nicht, dass *urgency* alleine, die Dringlichkeit des Anliegens oder der Situation, als Antwort auf die Frage, wie Kunst und Aktivismus verschränkt werden können, genügt, oder damit die Frage nach den Formen des Politischen als beantwortet gelten kann. Aber es macht einen entscheidenden Unterschied, ob die These von der Autonomie der Migration sich auf die Kämpfe der Migration bezieht, oder auf ein Videoessay<sup>23</sup>. Man kann die richtigen Themen besetzen und verhandeln und doch falsch liegen, im Sinne von: nichts damit meinen. Es gibt auch kein erblich verbrieftes Recht auf Transgressivität, weder in der Sphäre der Kunst noch in der eigenen Biographie und auch nicht mit Verweis auf die eigene Identität. Was wann wie politisch ist, muss immer noch stets und immer wieder von neuem ausgehandelt werden. Es gibt daher auch keine ästhetischen oder formalen Strategien, die Affekte

---

21 Siehe dazu u.a. Rebentisch 2012, Kastner 2012

22 Siehe <http://www.wienwoche.org>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2014.

23 So verwendet T.J. Demos im Grunde des Vokabular der These von der Autonomie der Migration wenn er über Ursula Biemanns „Sahara Chronicle“ (2006-2007) schreibt: „wherein migrants are shown as definers of their own destiny, existing outside of the nation’s attempts at controlling them. According to their geography of resistance, migrants chart their course defiantly through the state’s space, rendering its borders porous, positioning themselves as rebels against the sovereignty that otherwise excludes them.“ (Demos 2008, S. 190)

und Effekte steuern könnten, ein Format, das garantiert – und dann auch noch in die richtige Richtung – in Bewegung zu setzen vermag. Es gibt nur: die immer wieder zu stellenden Fragen. So auch die nach Partizipation und Rezeption. Gerald Raunig hat 2000 die folgenden (durchaus plausiblen) Kriterien für eine kritische, wie er schreibt „nichtinhaltistische verstandene Interventionskunst“ (Raunig 2000) zusammengestellt: „Die Tätigkeit der InterventionistInnen liegt erstens eindeutig im Präproduktiven, also neben und vor allem vor dem Werkcharakter. Das bedingt ein weitgehendes Ausfallen der Ausstellbarkeit von Produkten, des Zirkulierens im Kunstmarkt, der Notwendigkeit von Vermittlung. Sie hat zweitens mit Eingriffen in die Form, in die Strukturen eines mikropolitischen Felds zu tun. Statt einer Arbeit an Produkten muß sie die Arbeit an den Mitteln der Produktion sein. Drittens ist über die mikropolitischen Effekte hinaus der Modellcharakter maßgeblich, der anderen ProduzentInnen einen verbesserten Apparat zur Verfügung stellen, sie zur Produktion anzuleiten vermag.“ (ebd.) Im letzten Punkt klingt die Idee der Partizipation mit an, die vor allen Dingen in der *community art* umgesetzt wurde. Jedoch, wie Stella Rollig am selben Ort (die Transversal Ausgabe „kunst 2.0“) konstatiert: „Die Gleichheit von Künstlern und Nicht-Künstlern in von Künstlern erdachten und initiierten Projekten bleibt Fiktion.“ (Rollig 2000) Auch Raunig ist sich dieser Fiktion bewusst, er beschreibt im selben Artikel, wie *Community Art* fehlschlagen kann, wenn sie die Ungleichheit selbst noch kommodifiziert und ausstellt. Auf die Spitze getrieben findet aber gerade dies erfolgreichen Anklang in der Kunstwelt: so die Perversion partizipativer Kunst in der Zuspitzung der Über-Ausstellung des Elends in zahlreichen Arbeiten von Santiago Sierra, in denen er u.a. politische Flüchtlinge, Straßenhändler, Prostituierte und (illegalisierte) Migrant\_innen sinnlose, brutale, redundante, mühevoll und grenz- und schamverletzende Tätigkeiten ausüben lässt, gegen minimale Bezahlung,<sup>24</sup> um damit „Ausbeutung und Unterdrückung in die Kunstwelt hineinzutragen“<sup>25</sup>. Ähnlich auch die Zurschaustellung und Indienstnahme von Armut in dem bereits erwähnten Film von Renzo Martens. Martens wiederum macht sich das (ebenfalls überzeugende) Kriterium einer intensiven, weil verstörenden Rezeption als Zeichen engagierter Kunst zunutze und besteht darauf, dass das Publikum denselben Schmerz zu fühlen habe, wie der, den er zeigt. Die Pein der Seherfahrung bestehe gerade darin, die (eigene sonstige) Immunität gegenüber dem Elend der Welt vorgeführt zu bekommen: „That’s what angers people: the fact that they see what it is to be part of zero reaction, and that watching this film, which is indeed quite an ordeal, makes them part of that zero, not of a better world. But really, what I show is the price that we pay, and that we ask others to pay, for privilege, for art.“ (Demos 2012, S.98) Diese Argumentation besitzt zwar eine gewisse Plausibilität, aber nur, wenn der Künstler von ihr ausgenommen wird und damit auch die Umstände und das Anliegen der Produktion: Martens stellt sich zwar als Produzent in seinem Film mit aus, aber er ist zugleich nur der Analyst und Dokumentarist jenes Elends, das ‚das Publikum‘, also alle anderen, durch allgemeine Teilnahmslosigkeit mit verursacht und aufrechterhält. Die eigene Verwicklung in das Elend dient dabei nur der großen Kunst-Kolumbus-Geste, ein wahrhaft neues dokumentarisches Genre erfunden zu haben.<sup>26</sup> Schockiert werden müssen nur die anderen – jene anderen, die auch von der von Martens kritisierten Form der Empathie-basierten Rezeption (das Leiden der Welt erschüttert, führt im wörtlichen Sinne zu Mitleid; vgl. ebd.) vorausgesetzt werden: das Publikum muss also entweder aufgeklärt oder vorgeführt werden. Die Kunstproduktion und die/der Kunstproduzent\_in bleibt darin unangreifbare Leerstelle, im Besitz einer „phantasmatische[n] Stellung als flexible, alles überblickende UniversalistInnen“ (Raunig 2000).

---

24 Siehe u.a. die Einzelausstellung in der Tübinger Kunsthalle 2013, [http://www.kunsthalle-tuebingen.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=281&Itemid=194&catid=148/](http://www.kunsthalle-tuebingen.de/index.php?option=com_content&task=view&id=281&Itemid=194&catid=148/); zuletzt aufgerufen am 06.09.2013.

25 <http://www.kampnagel.de/de/programm/archiv/?rubrik=archiv&detail=1140>; zuletzt aufgerufen am 05.09.2013.

26 Quelle: Hörensagen, also privater *Gossip*. Zur Funktion von *Gossip* als alternative Form der Wissensproduktion siehe die Arbeiten von Marc Siegel - und Vaginal Davis' Blog „Speaking from the Diaphragm“.



Dabei kann die Rolle der partizipativen Produktion hinsichtlich der „Kunst der Migration“ in der Tat diese beiden Begriffe engführen: die Strategien (in) der Migration als Kunst zu beschreiben, kann auch wörtlich verstanden werden: nicht nur lässt sich das globalisierte Kunstsystem vergleichbar zum Tourismus mit Migration analytisch verschränken (geteilte Räume, Überschneidungen, Parallelen),<sup>27</sup> nicht nur, dass die Listen und Taktiken (im Sinne de Certeaus) in der Migration künstlerische Schaffensqualität besitzen – Maskierungen und Erzählungen beispielsweise<sup>28</sup> – Kunst kann selbst zur Migrationsstrategie werden. So hat *WochenKlausur* zum steirischen Herbst '95 sieben Flüchtlinge mit der Produktion einer 'sozialen Plastik' beauftragt und über den Verkauf dieser Kunstwerke diesen dann den Erwerbsstatus 'Künstler' verschafft, was wiederum den Zugang zu einem legalen Aufenthaltsstatus ermöglichte (vgl. Kube Ventura 2002, S. 194). Noch präziser wird dies in den Arbeiten von Tanja Ostojić und Petja Dimitrovas, „Looking for a Husband with EU Passport“ (2000-2005) respektive „Staatsbürgerschaft/Nationality“ (2003)<sup>29</sup>, die beide ihren Kampf um einen legalen Aufenthaltsstatus in der EU als künstlerischen Prozess inszenierten, realisierten und dokumentierten. Sie haben so die Kunst als Institution und (ökonomisches) System für Migrationszwecke in Dienst genommen und die Listen und Findigkeiten migrantischer Strategien als Kunst (als kunstvoll) und in der Kunst kenntlich gemacht, kurz, sie haben die Kunst der Migration wörtlich genommen.

## Fast Forward

Von der „Kunst der Migration“ zu sprechen, ruft natürlich sofort die Debatten zum Spannungsverhältnis zwischen Fakt und Figur, die Kritik an metaphorischen Romantisierungen des Nomadischen, des Exils, der Mobilität auf.<sup>30</sup> Dieses Spannungsverhältnis taucht auch in meiner Formulierung, dass *es um etwas gehen muss* auf. Allerdings geht es nicht darum, erneut das Verhältnis vorgängige Realität/nachrangige Repräsentation aufzumachen, sondern von einer verquickten Relation auszugehen. An dieser Stelle nun doch Rancière: „die Fiktion des ästhetischen Zeitalters [hat] Modelle geschaffen [...], die es erlauben, die Darlegung von Fakten mit Formen des Verstehens zu verbinden, die die Trennung zwischen der Ratio der Fakten und der Ratio der Fiktion gerade aufgehoben haben.“ (Rancière 2006, S. 61) Diese Verbindung, so Rancière, ist von der Literatur zur „neuen Erzählkunst – dem Kino – übergegangen.“ (ebd.) Wobei das Kino „jene beiden Mittel, die stumme und vielsagende Spur und die Konstruktion, die die Bedeutungsmacht und den Wahrheitswert berechnet, auf die Höhe ihrer Möglichkeiten“ führt. (ebd.)

In diesem Sinne möchte ich abschließend kurz auf die Bedeutung der (Video)Kamera für politische Subjektivierungen zurück kommen, indem ich kursorisch auf die Arbeiten von Maurizio Lazzarato und Angela Melitopoulos Bezug nehme (in denen theoretische und künstlerische Praxis verquickt sind)<sup>31</sup>. Für beide ist Video kein Repräsentationsmedium sondern eine Technologie der Zeit, der Subjektivierung, des Werdens: „Es handelt sich nicht mehr einfach um ein Bild, das gesehen werden soll, sondern um ein Bild, in das man sich einmischt, mit dem man arbeitet (eine Zeit des Ereignisses)“ (Lazzarato (2002), S. 79). Für Melitopoulos ist Video ein wesentliches Medium der Migration – ein Argument, das auch Mieke Bal im Kontext ihres vieldiskutierten Begriffs der „migratory aesthetics“ und ihrem Katalogbeitrag zu ihrer Ausstellung „2move“ macht, allerdings

---

27 Siehe Holert/Terkessidis 2006.

28 Maskierungsstrategien wie z.B. als Handballnationalmannschaft aus Sri Lanka, als Autositz, als alter weißer Mann.

29 Siehe <http://www.petjadimitrova.net/works/Staatsbuergerschaft.html>; Petja Dimitrova gehört auch zum künstlerischen und geschäftsführenden Leitungsteam der „Wienwoche“; zuletzt aufgerufen am 06.09.2013.

30 Siehe z.B. Ahmed 2000.

31 Hier relevante Videoarbeiten von Melitopoulos sind z.B. „Passing Drama“ (1999), „Corridor X“ (2006) sowie das Projekt „Timescapes“ ([www.videophilosophy.de](http://www.videophilosophy.de); zuletzt aufgerufen am 10.9.2013).

anders ausgeführt (vgl. Bal/Hernández-Navarrao 2008) –, da mikropolitische Strategien von Migrant\_innen auch als eine Art nicht-linearer Montage zu begreifen sei, die darin besteht, im „Denken und Handeln heterogene Elemente zu verknüpfen, die man normalerweise als widersprüchlich betrachten würde.“ (Melitopoulos 2007). Für sie ist daher „die wesentliche Funktion des Bildes [...] hier nicht die passende Repräsentation einer vorgegebenen Realität oder die Hervorhebung einer Korrespondenz zwischen einem realen Objekt und unserem Gedächtnis, sondern das Bild (und die Idee) ist das, wodurch sich unser Bewusstsein orientiert, den Denk- und Bildfluss lenkt, den es kreuzt.“ (ebd.) Das Videobild ist in diesem Sinne aktivierend, es ist „ein Bild, in das man eingreifen kann“ und weniger „ein Bild, das man anschaut“ (Lazzarato 2002, S. 174). Das Problem liegt daher grundlegend nicht in der Repräsentation, sondern darin, dass die Macht der Bildbearbeitung der gesellschaftlichen Praxis entzogen wird (vgl. Lazzarato 2002, S.78). Ich kann zwar Lazzaratos und Melitopoulos Medienontologie nicht ganz teilen – sie ignoriert den Anteil, den die kapitalistische Logik der Marktfähigkeit einer Technologie in der Geschichte und Praxis von Video hat und würde ja auch beinhalten, dass dort, wo Video eine andere (oder zumindest zu Zeiten des analogen Videos: keine) Geschichte im Kontext politischen Filmschaffens hatte, das Bild als Ereignis und nicht als Abbild sich nicht artikulieren konnte – und gehe daher ja auch so nahtlos vom Kino bei Rancière zu Video über, aber ihr Ansatz dient hier als ein mögliches Beispiel für die eingangs erwähnte notwendige Umkehrung des repräsentationspolitischen Paradigmas in der Perspektive der Migration mit Hinblick auf konkrete Praktiken mit Video. Dass diese aber eben nicht nur im Feld der Kunst relevant sind belegen unter anderem die zahlreichen *Harga*-Youtube Videos und deren Re-Edits in (Raï /Rap) Musikvideos (vgl. Friese 2012)<sup>32</sup>. Wie die Debatten um das Verhältnis von (sozialen) Medien und politischen Bewegungen als Henne-Ei-Frage deutlich gemacht haben: Medien partizipieren, sie produzieren aber keinen Aktivismus (vgl. u.a. Ohm 2013). So gilt ebenso schlicht für die Kunst: sie kann partizipieren, aber Aktivismus braucht mehr als eine Bühne, eine Leinwand oder einen Ausstellungsraum. Hingegen bietet Kunst als Denkraum die Möglichkeit, die Rolle der digitalen (Handy-)Kameras und die neuen Bilder, die in (nicht einfach nur von) den großen politischen Kämpfen unserer Zeit entstehen, von der Grünen Revolution im Iran 2009 angefangen über den sogenannten arabischen Frühling bis zu den Gezi-Park Protesten in der Türkei, zu begreifen. Politische Subjektivierungsprozesse finden heute immer mit und im Video-/Bild statt – und um sich zu ereignen brauchen sie die Kunst nicht. Aber in den ästhetischen Reflexionsprozessen künstlerischen Arbeitens können diese weiter gedacht, archiviert und auf andere Räume projiziert werden – wie z.B. in Rabih Mroués Arbeit „Pixelated Death“ zu Handy-Videos aus Syrien, die auch konkretes Erfahrungswissen um politische Kameraarbeit vermittelt.

Nimmt man Migration als soziale und politische Bewegung ernst, als eine Bewegung, die das Politische grundsätzlich rekonfiguriert, und begreift Migration nicht als etwas abzubildendes, sondern als Ereignis, so eröffnet sich damit auch für die Frage der Relation von Kunst und Aktivismus eine andere Perspektive. Diese – die Perspektive der Migration – ist bereits im Bild. Es gilt jedoch, sie zu aktivieren: politisch und ästhetisch.

## Literatur:

---

<sup>32</sup> Harga-Videos dokumentieren bzw. zitieren (in Musikvideos) die Mittelmeerpassage; sie sind gewissermaßen ein eigenes Migrationsgenre. *Harga* steht für „brennen“ und „seine Papiere verbrennen“, also auch den brennenden Wunsch, zu fliehen, nach Europa zu gelangen. Siehe dazu das Interview mit Heidrun Friese im Tagesspiegel vom 16.02.2011 (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/ethnologin-heidrun-friese-im-interview-der-aufstand-in-tunesien-lag-in-der-luft/3845482.html>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013). In diesem Interview verweist Friese auch auf die Rolle von populärer Musik zur politischen Mobilisierung.

- Ahmed, Sara: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, New York/Abingdon: Routledge 2000.
- Ataç, Ilker: „Die Selbstkonstituierung der Flüchtlingsbewegung als politisches Subjekt“, in: *Transversal 02 2013*, <http://eipcp.net/transversal/0313/atac/de>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- autonome a.f.r.i.k.a. gruppe / Luther Blissett / Sonja Brünzels: *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Assoziation A: Berlin 1997
- autonome a.f.r.i.k.a. gruppe / Sonja Brünzels: *Kommunikationsguerilla*, 4. Auflage, 2002, <http://igkultur.at/projekte/transversal/kommunikationsguerilla-4.-auflage>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- Babias, Marius (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Verlag der Kunst: Dresden / Basel 1995
- Bal, Mieke / Hernández-Navarro, Miguel Ángel: *2MOVE: Video, Art, Migration*, Cendeac: Murcia 2008
- Balibar, Etienne: „Was wir den ‚Sans-Papiers‘ verdanken. Eine Rede aus dem Jahr 1997, gefolgt von einer aktuellen Stellungnahme, in: *Transversal 02 2013* [1997], <http://eipcp.net/transversal/0313/balibar/de>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- Bayat, Asef: *Leben als Politik*, Assoziation A: Berlin 2012
- Bojadžijev, Manuela: *Die Windige Internationale: Rassismus und Kämpfe der Migration*. Westfälisches Dampfboot: Münster 2009
- Bourdieu, Pierre: *Politik. Schriften zur Politischen Ökonomie 2*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2013
- Boutang, Yann Moulier / Grelet, Stanley: „The Art of Flight: An Interview with Yann Moulier-Boutang“, in: *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Volume 13, Issue 3-4, 2001 [1999], S. 227-235.
- Demos, T.J.: „Sahara Chronicle: Video’s Migrant Geography,“ in: Ursula Biemann / Jan-Erik Lundström (Hg.): *Mission Reports. Artistic Practice in the Field: The Video Works of Ursula Biemann*, Bildmuseet Umea und Arnolfini Bristol, Cornerhouse Publishers: Manchester 2008, S. 178-90.
- Demos, T.J.: „Toward a New Institutional Critique: A Conversation with Renzo Martens,“ in: *Atlántica 52*, 2012, S. 90-103.
- Friese, Heidrun: „Y’al babour, y’a mon amour. Raï-Rap und undokumentierte Mobilität“, in: Dietrich, Marc / Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, Transcript: Bielefeld 2012, S.231-284.
- Heidenreich, Nanna / Vojin Saša Vukadinović: „In Your Face. Kanak Attak and Visual Activism“, in: Halle, Randal / Steingröver, Reinhild (Hg.): „After the Avant-garde. Contemporary German and Austrian Experimental Film“. Camden House: Rochester / New York 2008, S. 131-156.
- Heidenreich, Nanna: „Bilder die die Körper bewegen: Neue Perspektiven auf Migration“, *Sammelrezension*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften zfm 05*, 2/2011, S. 68-172.
- Heidenreich, Nanna: „Die Kunst der Migrationen“, in: Annika McPherson et al (Hg.): *Wanderungen. Migrationen und Transformationen aus geschlechterwissenschaftlicher Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2013a, S. 217-230.
- Heidenreich, Nanna: „Die Kunst des Aktivismus. Kanak Attak revisited“, in: Burcu Dogramaci (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld: Transcript 2013b, S. 347-360.
- Holert, Tom / Terkessidis, Mark: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migrantinnen und*

Touristen, Kiepenheuer & Witsch: Köln 2006

- Homann, Ralf: „Immerwährender Neustart. Zur hybriden Praxis von kein mensch ist illegal“, in: Transversal 09 2002, <http://eipcp.net/transversal/1202/homann/de>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- Kastner, Jens: Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Turia & Kant: Wien 2012
- Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, edition selene: Wien 2002.
- Kuster, Brigitta: „Die Grenze filmen“, in: Transit Migration Forschungsgruppe (Hg.), Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld: Transcript, S.187-202.
- Lazzarato, Maurizio: Videophilosophie, b\_books: Berlin 2002
- Marchart, Oliver: Die politische Differenz, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2010
- Melitopoulos, Angela: „Timescapes. Die Logik des Satzes“, in: Transversal 02 2007, <http://eipcp.net/transversal/0107/melitopoulos/de>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- Mezzadra, Sandro / Neilson, Brett: Border as Method, or, the Multiplication of Labor. Duke University Press: Durham & London 2013
- Mezzadra, Sandro: „Lo sguardo dell'autonomia / Der Blick der Autonomie“, in: Kölnischer Kunstverein u.a. (Hg.), Projekt Migration, Köln: DuMont 2005, S.794-795
- Ohm, Britta: „A public for democracy: overcoming mediated segregation in Turkey“, in: Open Democracy, 22. Juli 2013, <http://www.opendemocracy.net/britta-ohm/public-for-democracy-overcoming-mediated-segregation-in-turkey>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- Papadopoulos, Dimitris / Stephenson, Niamh / Tsianos, Vassilis: Escape routes. Control and subversion in the 21st century, London: Pluto Press 2008
- Power, Nina: „Rioting with Reason: from England to Sweden and Back again“, in: Mute, 27. Mai 2013, <http://www.metamute.org/editorial/articles/rioting-reason-england-to-sweden-and-back-again>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, b\_books: Berlin 2006
- Raunig, Gerald: „Grosseltern der Interventionskunst, oder Intervention in die Form. Rewriting Walter Benjamin's ‚Der Autor als Produzent‘“, in: Transversal 02, 12 2000, <http://eipcp.net/transversal/0601/raunig/de>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- Raunig, Gerald: „republicart Manifesto“, in: Republicart, 07/08 2002, [http://www.republicart.net/manifesto/manifesto\\_de.htm](http://www.republicart.net/manifesto/manifesto_de.htm); zuletzt aufgerufen am 28.12.2013.
- Raunig Gerald: Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Turia & Kant: Wien 2005
- Rebentisch, Juliane: Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2011
- Rollig, Stella: „Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhundert“, in: Transversal 02, 03 2000, <http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/de>; zuletzt aufgerufen am 28.12.2013
- Sarkar, Bhaskar / Wolf, Nicole: „Documentary Acts : An Interview with Madhusree Dutta“, in: BioScope: South Asian Screen Studies 2012 3: 21-34.
- Trott, Ben (Hg.): Special Issue: Rebellious Subjects: The Politics of England's 2011 Riots; Symposium in "South Atlantic Quarterly" (112,3), South Atlantic Quarterly", Volume 112, Issue 3, 2013.