GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Textil transportiert. Gülsün Karamustafas Courier als Verhandlungsort politischer Sichtbarkeit

Korfmacher, Friederike

2020

https://doi.org/10.25595/2327

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Korfmacher, Friederike: *Textil transportiert. Gülsün Karamustafas Courier als Verhandlungsort politischer Sichtbarkeit*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Jg. 68 (2020), 74-89. DOI: https://doi.org/10.25595/2327.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

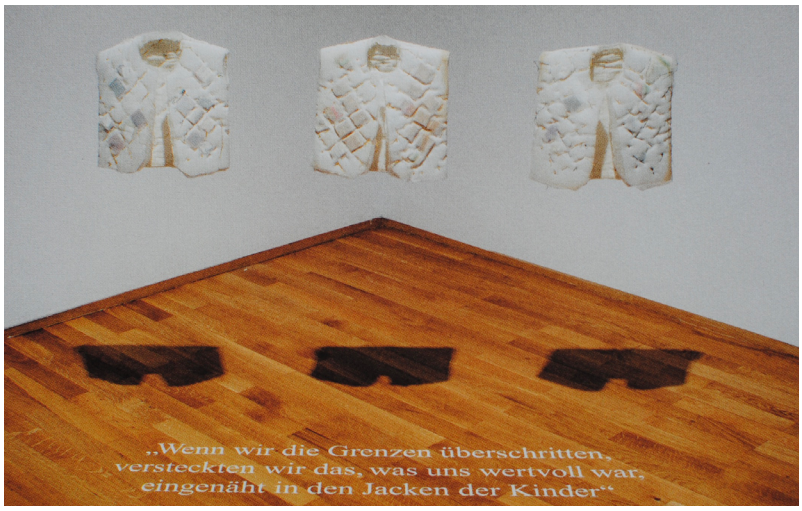
GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

TEXTIL TRANSPORTIERT. GÜLSÜN KARAMUSTAFAS *COURIER* ALS VERHANDLUNGSORT POLITISCHER SICHTBARKEIT

COURIER, 1991 Gleichmäßig aufgereiht hängen drei Westen im Ausstellungsraum. Es handelt sich um Kindergrößen, denen auch die niedrige Höhe der Aufhängung entspricht. Sie sind aus weißem Stoff gefertigt, der unter der Spotbeleuchtung aufstrahlt. Doch handelt es sich nicht um normal gebräuchliche Westen, sondern vielmehr um deren Innenleben, eine Art Prototyp **(Abb. 1)**. Weiße Wattierung ist eingeschlossen in zwei Schichten transluszenten Baumwollstoffs. An den Kanten bleibt der Verbund offen, ist nicht versäubert. Es gibt keine Taschen, Verschlüsse oder ähnliches. Aber dennoch lässt sich erkennen, dass darin etwas eingeschlossen ist: dunkle Objekte, die durch den weißen Stoff hindurchscheinen und deren Kontur die Stoffoberfläche aufwölbt. Zusammengefügt ist alles durch eine Steppung im schräg über das Kleidungsstück verlaufenden Karomuster. Die Stiche sind in Handarbeit ausgeführt, markant, mit schwarzem Garn, ungleichmäßig und in langen Abständen. Durch diese Nähte entstehen ebenjene Räume in der textilen Struktur, die teils befüllt sind. Bei näherem Hinsehen ist vage zu erkennen, was eingenäht wurde: Briefe, handgeschriebene Gedichte, Fotografien und Filmnegativstreifen **(Abb. 2)**.



// Abbildung 1
Gülsün Karamustafa, *Courier*, 1991

// Abbildung 2
Gülsün Karamustafa, *Courier*, 1991, Detail



Durch die Spots im Ausstellungsraum stark ausgeleuchtet, werfen die Westen harte Schatten auf den Boden. Diese leiten über zu einem Satz, der dort in weißer Plotterschrift aufgebracht ist: „Wenn wir die Grenzen überschritten, versteckten wir das, was uns wertvoll war, eingenäht in den Jacken der Kinder.“ Das zuvor in den Westen schemenhaft Entdeckte wird damit in einen Bedeutungshorizont gestellt. Es geht um eine konkrete Situation, das Überqueren von Grenzen, den Wechsel zwischen

verschiedenen politischen und rechtlichen Räumen. Und es geht um die Angst vor einem Verlust, dem Verlust von wichtigen Objekten wie persönlichen Erinnerungsstücken oder Gaben geliebter Menschen. Sie müssen versteckt werden, und zwar auf eine Weise, die nicht ermöglicht, sie zu jeder Gelegenheit herauszuholen und zu begutachten, nicht beim sonstigen Gepäck, sondern in der Kleidung, direkt am Körper. Es offenbart sich der enorme Wert dieser Güter, wobei es weniger um einen faktisch-ökonomischen Wert als um einen individuell-subjektiven geht. *Courier* (1991) ist eine Arbeit der türkischen Künstlerin Gülsün Karamustafa. 1946 in Ankara geboren, handelt ihr Werk von Identität, in diesem Rahmen auch von türkischer Nationalität und Geschichte. Migration in ihren diversen Facetten stellt dabei einen Kernaspekt dar.

Vier Elemente bilden die Eckpunkte des Werkes, das sich oszillierend zwischen konkreter Anknüpfung an historische Ereignisse und Öffnung für individuelle Interpretationen auf Basis eigener Erfahrungen entfaltet. Zunächst ist dies die materielle Gegebenheit des Werkes, das vor allem aus den textilen Westen besteht, also aus Alltagsgütern, die allerdings künstlerisch verändert und nicht einfach als *ready-made* präsentiert werden. Die Bearbeitung der Westen findet zum einen in ihrer grundsätzlichen Form, einer prototypischen Charakteristik, zum anderen aber auch in der gestickten Einschreibung statt, die eine prozessuale Ebene im Werk aufmacht. Als Kleidungsstücke verweisen sie auf die abwesenden menschlichen Körper und bieten Anknüpfungspunkte für Identifikationsprozesse. Hinzu kommen aber auch tatsächliche Gebrauchsgegenstände, vorgefundene Objekte, die eingebunden werden und damit auch einen Bezug zur Sphäre der realen Dinge aufweisen: Es sind die Erinnerungsstücke, die einstehen für Identitäten, welche nur angedeutet werden. Zuletzt ist da die erklärende Ebene der Schrift, die einen konkreteren Bedeutungsrahmen und den auslösenden Impuls des Werks benennt. Alle vier Aspekte tragen in unterschiedlicher – teils auch gegenläufiger Weise – zur Wirkung des Werkes bei und sollen nachfolgend unter bildpolitischen und migrationsdiskursiven Aspekten, insbesondere auf rezeptionsästhetischer Ebene, untersucht werden.

ZEIT-DIMENSIONEN

Der Ursprung des Zitates auf dem Boden liegt in Karamustafas Familiengeschichte. Es bezieht sich auf Erzählungen ihrer Großmutter, die Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge der Balkankrise als osmanische Türkin gezwungen war aus Bulgarien in die Türkei zu emigrieren (Karamustafa 2017: 27; Kortun 1998: 28).[1)] In erster Instanz wird also an eine konkrete

1)
Ich werde im Folgenden immer wieder auf die verschiedenen zeitlichen Ebenen im Werk zurückkommen, die ich in drei Ebenen ansiedle. Wenn ich von der historischen Dimension spreche, meine ich die Flucht der Großmutter und ihrer Zeitgenoss*innen. Dagegen stehen die Entstehungszeit des Werkes, also die frühen 1990er Jahre, und die Begegnung in der Gegenwart zwischen 2015 bis 2020, die nicht per se im Werk angelegt, aber dennoch durch das Erscheinen des Werks in der Gegenwart gegeben ist.

historische Situation erinnert, die zwar nicht unmittelbar dem Erfahrungshorizont der Künstlerin, aber dennoch dem Rahmen ihrer familiären Biografie entspringt und damit einen Aspekt ihrer Identität prägt. Die Darstellung des Satzes als Zitat in Anführungszeichen deutet eine*n Urheber*in und eine reale Situation an. Gleichzeitig fehlt eine konkrete Angabe von Autor*in, Datum und Ort, was dazu führt, dass der Ausspruch universelle Gültigkeit erhält, dass er also nicht nur einer bestimmten Person zuzuordnen ist, sondern eine Praxis Vieler beschreibt (Heinrich 2007: 53). Das Werk wird vor der Folie eines spezifischen Kontextes heraus ins Allgemeingültige geöffnet, um zu verdeutlichen, dass sich Prozesse, Ikonografien oder Praktiken in unterschiedlicher Ausprägung wiederholen. Subjektive Aussage und überzeitliche Re-Aktualisierung des Zitatinhalts eröffnen damit einen spannungsvollen Bedeutungshorizont – was Gülsün Karamustafa selbst als grundsätzliche Anliegen ihrer Arbeit benennt (Ahıska 2016: 31).

Wenngleich Karamustafa selbst die Wanderungsbewegung, die den Ausgangspunkt des Werkes bildet, nicht erlebte, kann sie sich zumindest auf ihre Beobachtung in neuerer Zeit berufen. In den 1970er und -80er Jahren war vor allem die Bewegung von der Peripherie ins Zentrum, die Istanbul zur Megacity machte, prägend und führte zur Ausdifferenzierung kultureller Spannungen und nostalgischer Erscheinungsformen (Heinrich 2007: 37f.). In der Zeit, in der das Werk entsteht, Anfang der 1990er Jahre, ist wieder eine andere Welle von Wanderungsbewegungen im Gange, bedingt durch den Fall des Eisernen Vorhangs, Umwerfungen in den Balkanstaaten, Grenzverschiebungen durch das Schengen-Abkommen etc.: Diese damals aktuellen Ereignisse werden bei der Betrachtung geradezu automatisch abgerufen und in Bezug zum Werk gesetzt (Kortun 1998: 6).[2)]

Genauso offen ist *Courier* aber auch für Verknüpfungen über den Entstehungszeitraum hinaus, wie die weiterhin gegebene Aktualität zeigt: 2016 erhält Karamustafas Werk hierzulande durch die erste deutsche Retrospektive im Hamburger Bahnhof in Berlin vermehrt Aufmerksamkeit (Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa 2016). Nach wie vor präsent ist zu diesem Zeitpunkt die ‚Flüchtlingskrise', bedingt durch eine verstärkte Migrationsbewegung vom afrikanischen Kontinent und Vorderasien, insbesondere durch Konflikte in Syrien. Da Kunstwerke, die sich im politischen Rahmen bewegen, immer auch unter den Vorzeichen der Gegenwart betrachtet werden, zeigt sich, dass die historische Dimension des Werks keine zwingend notwendige Information ist, um es betrachten und verknüpfen zu können. Durch den dezidierten

2)
Auch für Karamustafa bedeuten die 1990er Jahre eine neue Form der Beweglichkeit und Freiheit. Nachdem sie für 16 Jahre keinen Pass bekam, war sie nun wieder frei sich zu bewegen. Die Globalisierung trägt sich auch in die Kunstszene fort, und die Erzählungen aus rein westlicher Perspektive, aus der die Türkei zur Peripherie gehört wird allmählich auch für andere geöffnet und eröffnet für Karamustafa neue Austauschmöglichkeiten (Durmuşoğlu 2016).

Verzicht auf die konkrete Nennung von Ort und Zeitgeschehen, ist das Werk von einer Überzeitlichkeit und -örtlichkeit geprägt, die das Potenzial bieten, es überall ansiedeln zu können. Diese Offenheit des Werks für neue Situationen zeigt, wie universell es sich dem Thema Migration widmet, welches wiederum selbst von universeller Natur ist. Eingeleitet durch die Moderne als Zeitalter des Exils und einhergehend mit der immer stärkeren Globalisierung ist die Gegenwart geprägt durch zunehmendes Unverortet-Sein und den Verlust eindeutiger Herkunftsstatus (Bhabha 2000: S. 208).

MIGRATION ALS REPRÄSENTATIONSFELD Der Bilddiskurs rund um das Thema Migration ist vor allem durch die Medienberichterstattung geprägt. „Unweigerlich tauchen die zahlreichen Pressefotografien von den übervollen Booten oder auch die mahnenden Grafiken europäischer Medien von der *Festung Europa* im visuellen Gedächtnis auf", stellt Birgit Haehnel fest (2013: 123). Es werden rhetorische Mittel wie *Flüchtlingsstürme*, *Menschenwellen* oder die *Festung Europa* neben endlos wiederholten Bildern von Menschenmassen, ausgezerrten Körpern und überfüllten Booten aufgerufen (Holert / Terkessidis 2006: 45). Menschen werden mit der Idee unkontrollierbarer Naturgewalten gleichgesetzt und objektifiziert. „Spezifisches wird zum Allgemeingültigen verwässert und erzeugt so eine universelle Lesbarkeit dieser Bilder" (Haehnel 2013: 123). Im Fall der dieses Leid dokumentierenden Medienbilder, die das Versprechen von Faktizität mit sich bringen, führt hier die Verallgemeinerung nicht zur Öffnung, sondern zur Banalisierung. Genauso wird durch eine dezidierte Kontextualisierung, etwa die Beschriftung von Medienbildern, eine klare Wertung angestoßen, und schlussendlich die allgemeine Zuschreibung von Illegalität erweckt (ebd.: 124). Gleichermaßen wird eine Gegenüberstellung hervorgerufen, in der aus Perspektive der Zielstaaten, die Anderen, die Migrant*innen zur Bedrohung werden.

Paradoxerweise erscheint aus solcher Warte eine alternativlose und erzwungene Migrationsbewegung weniger akzeptabel zu sein als die freiwillige einer westlichen Wohlstandsgesellschaft, die zudem mit dem harmloser klingenden Begriffspaar Ein- und Auswanderung versehen wird. Das heißt, das Wertesystem rund um das Feld Migration ist eines, in dem sich Privilegien multiplizieren, während deren Mangel eine Abwärtsspirale in Gang setzt (Bhabha 2000: 209ff.; Haehnel 2013: 124ff.). Es werden hierarchische und patriarchale Setzungen verfestigt, die im Endeffekt auch die Idee der eigenen Selbstdefinition und des eigenen Selbstbewusstseins über die Differenz zum Anderen manifestiert und

damit Top-Down-Mentalitäten verstärken. Das eigene Selbst legitimiert sich erst über das Vorhandensein eines Gegenübers, das unweigerlich unterlegen sein muss. Diese Idee lässt sich im Grunde nicht vereinbaren mit dem Demokratieverständnis einer international verbundenen Welt (Dogramaci 2013b: 230). Dietrich Heißenbüttel benennt dagegen die Potentiale der Kunst in diesem Repräsentationsfeld wie folgt:

> Kunst kann dieses Dilemma [zwischen *Refugees Welcome* und den Grenzen der Belastbarkeit, F. K.] nicht auflösen, kann aber genau deshalb, weil sie nicht mit Ja/Nein-Fragen beantwortet, sondern Ambivalenzen aufzeigt, indem sie mit Bildern operiert, statt mit Worten und für Empathie zugänglich ist, einen entscheidenden Beitrag leisten. (2016: 53)

Der Wert der Kunst liege oft gerade darin, dass sie sich nicht explizit in (wertenden) Kategorien bewege, sondern durch ungewöhnliche Perspektiven, vielfach auf Basis subjektiver Erfahrungen, neue Erkenntnisse hervorbringe (ebd.: 55). T.J. Demos stellt unterschiedliche Strategien heraus, die Künstler*innen nutzen, um am Bild der Migration zu arbeiten: Er benennt diasporische oder nomadische Standpunkte, die einerseits lyrisch, andererseits kritisch veranlagt sein können,[3)] dokumentarische Praktiken sowie subjektive Perspektiven, durch die die Replikation hegemonialer Strukturen vermieden werden kann. Aber auch das Gegenteil, die Appropriation diskriminierender Haltungen, ist ein Mittel, deren Struktur in der Übersteigerung sichtbar zu machen. Von ihm benannte künstlerische Techniken, die auch in *Courier* wirksam werden, sind der Rekurs auf eine subjektive Perspektive und die Verschneidung unterschiedlicher Medien, die sich in der Kombination bildlicher und textueller Dimensionen äußert (Demos 2013: 5–15).

Praktiken, die an der Sichtbarkeit minorisierter Gruppen wirken, sind nach Johanna Schaffer maßgeblich abhängig von der differenzierten Unterscheidung zwischen deren Quantität und Qualität, wobei letztere sich im Feld zwischen *Sehen*, *Gesehen-Werden* und *Zu-Sehen-Geben* entspinnt (2008: 12). Im hiesigen Kontext bedingt visuelle Präsenz idealerweise Ideen wie die einer Migration als *Conditio Humana,* also als Grundbedingung des Menschseins (Dogramaci 2013a: 8f.). Damit gemeint ist das Selbstverständnis, immer und überall die eigene Zugehörigkeit hinterfragen zu können und ins Verhältnis zu setzen und den eigenen Status als fluide zu begreifen: „Wir können uns als Fremde fühlen, wo immer wir sind, oder es lassen sich Fremde an jedem Ort finden." (ebd.: 8) Der

3) Der Unterschied zwischen lyrischem und kritischem Nomadentum meint, dass einerseits Künstler das Unterwegssein aus einer privilegierten, freiheitlichen Perspektive verhandeln, oder aber auf institutionskritischer Ebene. In letzterem geht es weniger um die Möglichkeiten, als vielmehr um die Einschränkungen von Bewegung und Grenzen als politische Institutionen (Demos 2013: 5ff.).

Effekt ist, dass hierarchische Wertungen ausgesetzt werden, und ein gegenseitiges Vergleichen vermehrt auf die Chance ausgelegt ist, Ähnlichkeiten zu finden. Durch solche Anknüpfungen und Shifts der Sichtweisen kann sich das Ideal „anerkennender Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008: 19) verwirklichen und zu einem politisch produktiven Bilddiskurs führen. Um Solche zu schaffen bedarf es visueller Strategien, die identifikationsstiftend sind, eine Chance, die Haehnel in der Arbeit mit textilem Material beschreibt: „Die Materialität der Stoffe, ihre Form, Musterung und Farbe vermitteln andere Inhalte der Mentalitäten, Gefühle und Erinnerungen als populistische Pressefotografien und Überwachungskameras“ (2013).

TEXTILE KÖRPERBILDER

Solche textilen Objekte, die das Hauptmotiv Karamustafas Arbeit bilden, sind nicht nur der Kunst vorbehalten, sondern stellen auch ein Leitmotiv aktuellerer Medienbilder dar: Die Weste war um 2015 eines der präsentesten Motive im Pressebilddiskurs um Migration, und zwar in Form der orange leuchtenden Rettungsweste. Zu sehen ist sie gerade angespült am Strand als Hinterlassenschaft, als stiller Zeuge einer Flucht, deren Ausgang unklar ist, oder ganz konkret am Körper von dicht gedrängten Flüchtenden auf Booten. Einerseits konkret, ob der tatsächlich dargestellten Personen, andererseits vage, ob der Masse, in der sie untergehen. Auch künstlerisch wird die Rettungsweste verarbeitet: Prominent von Ai WeiWei, der 2016 die Säulen des Berliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt mit Rettungswesten einkleidete (**Abb. 3**; Probst 2016). Mithilfe der Westen, die tatsächlich von Geflüchteten stammen sollen, schafft er ein unübersehbares Mahnmal. Während Ais Verarbeitung der ‚Flüchtlingskrise‘ in Europa ambivalent diskutiert und mitunter als effekthascherisch bewertet wurde, sind hier durchaus klare politische Thesen – wie die internationale Verknüpfung und Verantwortlichkeit Europas in diesem Kontext – und eine effektive Visualität auszumachen. Dennoch führt die schiere Masse und Unerreichbarkeit der Rettungswesten zuletzt auch ein Ohnmachtsgefühl herbei. Karamustafas Einsatz der Westen ist deutlich anders gelagert. Auch sie verweist auf unbestimmte Personen in unbestimmter Anzahl, was durch die



// Abbildung 3
Ai Weiwei, Installation am Konzerthaus Berlin, 2016

Aufreihung evoziert wird. Durch die Wahl von drei Objekten, der kleinstmöglichen Anzahl einer Gruppe und die resultierende Überschaubarkeit werden dennoch Subjektpositionen hervorgerufen. Die taktile Qualität, die nicht zuletzt auch über die subtilen Details betont wird, baut zudem Nähe auf, die auch eine körperliche Wirkung auslöst. Das ist ganz grundsätzlich auch in der Spezifik der Westen angelegt, die bei Karamustafa zunächst aus der Sphäre des Alltäglichen stammen, bei Ai aus dem Bereich des Außergewöhnlichen, des Ausnahmezustands. Die Grundidee der Weste als schützendes Objekt ist dennoch kulturhistorisch verankert,[5)] wird bei Karamustafa aber eher implizit behandelt und zudem stärker auf psychologischer als auf physischer Ebene. Im heutigen Gebrauch changiert sie zwischen praktischem Kleidungsstück, modischem Accessoire, Uniform oder formalem Dresscode.[6)] Die hier gewählten Westen stammen eindeutig nicht aus der Zeit von Karamustafas Großmutter, vielmehr werden universelle Typen von Westen gezeigt.

Die Steppwesten in Karamustafas Arbeit sind anschmiegsame und voluminöse Elemente. Die eingenähten Objekte betonen das Volumen einerseits, werden aber auch schützend davon eingeschlossen und zum Verschwinden gebracht. Dort wo normalerweise Volumen aufgebaut wird, um Wärme zu erzeugen, sind die Objekte eingefügt, die im Grunde dem gleichen Zweck folgen, jedoch auf symbolischer und emotionaler Ebene: „Die intimen Habseligkeiten erzeugen Wärme, Schutz vor Entfremdung und Verunsicherung, indem sie an Daheim, an vergangene Zeiten erinnern. Während der Migration bilden sie ein Stück Behausung." (Haehnel 2013: 135f.) Die Objekte stellen also metaphorische Behausungen dar, während sie selbst wiederum im Textilen eine eigene vorübergehende Behausung für den Moment der Migration ihrer Träger*innen finden.[7)] Gerade im nomadischen wie auch migrantischen Zusammenhang ist diese Idee textiler Architektur und Umhüllung ein wichtiges Element, bedingt durch die Flexibilität und Transportabilität des Materials, und dessen ganz basalen Eigenschaften des Wärmens, Dämmens und Schützens (Fischer 2010: 173).

Durch die Aufhängung der Westen mitten im Raum werden Leerstellen geschaffen, die unwillkürlich die Imagination von Körpern hervorrufen. Diese Verweisfunktion ist ein Mittel, das Kleidung – nicht nur in der Kunst – grundsätzlich zugesprochen wird. Durch den Kontakt schreibt sich der Körper in ein getragenes Textil ein, beansprucht und dehnt es aus, hinterlässt darin Hautschuppen und Substanzen und wird zum Index (Gibbons 2007: 39ff.). Ein Beispiel dafür ist Annette Messagers Arbeit *Histoire des robes*,

5)
Historisch stammt die Weste vom Wams ab, das im Mittelalter unter der Rüstung getragen wurde, um den Körper vor Reibung mit dem Metall zu schützen. Es hat also eine schützende, polsternde Funktion, dient dem Komfort. Zudem markierte es aber auch die gesellschaftliche Position, indem es ohne die Rüstung zumindest darauf verwies, dass der Träger im Besitz einer solchen ist. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich daraus ein formales Kleidungsstück am englischen Hof, und sie wurde zum dekorativen Statussymbol. Darauf aufbauend ist die Weste in der Moderne Standardelement des Anzuges, verliert aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bedeutung und fällt zunehmend weg. Stattdessen etabliert sie sich auch als Kleidungsstück für Frauen (Bass-Krueger 2019).

6)
In der Kunst trug prominent Josef Beuys eine Anglerweste als Teil seiner Selbstinszenierung. Er tritt dabei auf als Künstler, der der Arbeiterschicht entspringt, der nah am Menschen und an der geerdeten Realität steht und dadurch authentisch wirkt (Müller 2013).

7)
Mit Verweis auf Gottfried Semper kommt hier die Idee des Textilen als Urform des Hauses zum Tragen. Semper nähert sich über etymologische Vergleiche: Die Decke, die sowohl die Zudecke als auch die Raumdecke ist und die Wand, die sich etymologisch von der Bekleidung, vom Gewand ableitet (Semper 1877: 229). Oder anders: „Ein Typus der ‚Bindung' von Stoffen ist die ‚Decke', nicht bloß in der Bedeutung als ‚Zudecke', sondern der umfassenden Funktion des Deckens, Schützens, Abschließens, Umschließens, also eines Raumumschlusses, der im (womöglich chaotischen) Makroraum einen umfriedeten Mikroraum bildet." (Böhme 2013: 47)

ebenfalls 1991 datiert **(Abb. 4)**. Die Künstlerin inszeniert zwanzig Kleider in Holzkisten mit Glasdeckeln. Sie sind alle individuell, haben unterschiedliche Farben und sind dazu mit Texten, Fotografien, Zeichnungen und Symbolen versehen. Messager arbeitet also zum Teil mit ähnlichen Mitteln wie Karamustafa, erzeugt aber andere Wirkweisen, denn die Beigaben des Kleides erzählen vermeintlich eine Geschichte, verweisen auf spezifische Personen.[8)] Bei Messager sind diese Elemente klar erkennbar, während sie bei Karamustafa vage bleiben. Die Kästen gemahnen an Särge als Symbole des Andenkens und Ehrens verstorbener Personen (Pape 2008: 145ff.). In *Histoire des robes* werden Kleider zum Vanitasmotiv, die Idee vom Tod schwingt mit – und zwar insofern die Kleidungsstücke offenkundig zu Lebzeiten benutzt wurden (ebd.: 172, sowie 181f.). Dieser Verweis auf ein konkretes Leben fehlt bei Karamustafa, da sie prototypische Westen wählt. Und auch die Inszenierung, die Aufhängung, die etwas Geisterhaftes, aber gleichzeitig Animiertes und nicht, wie bei Messager, etwas Archiviertes andeutet, folgt dieser Richtung. Denn in *Courier* wird die Situation als nicht abgeschlossen erklärt und eine überzeitliche Gültigkeit konstituiert.

Im Kontext von Migration ist das zurückgelassene Kleidungsstück immer wieder visuelles Mittel, wie bei dem Fotografen Mathieu Pernot. Für die Serie *La jungle* (2009–10, **Abb. 5**) durchstreifte er mit seiner Kamera den ‚Dschungel von Calais'.[9)] Auf seinen Fotografien sieht man Schlafsäcke oder Decken, die im Dickicht liegen, in Dornen hängen usw. Pernots Fotografien rufen eine beklemmende Situation hervor; die durchweichten, dreckigen und zerknüllten Textilien schreien die prekäre Situation der sie entstammen geradezu heraus (Pernot 2012: o.Pag.). So wie sie die entschwundenen, weitergezogenen Körper der Flüchtenden ersetzen, übertragen wir gedanklich den Zustand der Objekte auf den jener Menschen. Im Vergleich zu den Arbeiten von Karamustafa und auch Messager wird nicht das Format einer Installation, sondern eine dokumentarische Praxis gewählt, um auf eine tatsächliche, vorgängige Realität zu verweisen. Was in diesem Fall konkretisiert wird,

8)
Messager erklärt, dass sie die Kleidungsstücke auf einem Flohmarkt gekauft hat, also keinerlei Kenntnis über und Bezug zu ihren vormaligen Trägerinnen hat und die aufgerufenen Identitäten reine Erfindung sind.

9)
Bezeichnet wird damit ein Waldstück vor der französischen Hafenstadt Calais, in dem sich Migrant*innen aufhielten, die darauf warteten von dort nach England übersetzen zu können, bis der Wald 2016 geräumt wurde.

// Abbildung 4
Annette Messager, *Histoire des Robes*, 1991



sind nicht die Subjekte selbst, sondern ihre prekäre Situation. Eingeschrieben in die Textilien finden wir nicht Spuren von Identitäten und Körpern, sondern die äußeren Angriffe wie Feuchtigkeit, Staub oder Dornen, denen sie ausgesetzt waren. Durch die Drastik wird eine Rezeptionsstimmung hervorgerufen, die die Ungewissheit über den Verbleib der Menschen in ein dezidiert pessimistisch gefärbtes Licht stellt.



// Abbildung 5
Mathieu Pernot, *La jungle*, 2009–2010

Karamustafa spielt mit der Idee einer immanenten Verbindung von Kleidung und menschlichem Körper, verzichtet aber durch das neutrale, offensichtlich ungetragene Textil auf die Konkretisierung. Dadurch wird ein Potential für Belebung eröffnet, eine Offenheit der möglichen Schicksalsimaginationen ermöglicht. Birgit Haehnel beschreibt die Darstellung von Migration mit Verzicht auf Körperbilder, bzw. deren weitestgehender Reduktion als naheliegende Konsequenz um diskriminierenden Stereotypisierungen vorzubeugen (2013: 127).

> Die Verantwortung, wie etwas zu sehen ist, fällt auf das Publikum zurück. Durch das Fehlen eines verbindlichen Körperbildes kann die Wahrnehmung auf eine Person oder Personengruppe flexibel bleiben, muss deswegen jedoch nicht unspezifisch werden. (ebd.: 128)

Komplett verzichtet Karamustafa nicht auf eine Spezifizierung, indem sie die Grundform des Körpers als kindlich definiert, über die niedrige Aufhängung und Größe der Westen. Die Möglichkeit der unmittelbaren Übertragung auf den eigenen Körper ist dadurch für erwachsene Betrachter*innen nicht gegeben. Auch evoziert die lineare Aufhängung, bei der die Bodenschrift als Barriere fungiert, eher die Begegnung mit einem fiktiven Gegenüber als dass Betrachter*innen selbst in die Westen schlüpfen könnten.

Der schriftliche Verweis auf die Handlung des Versteckens bringt, im Zusammenhang mit Migration, Begriffe wie Heimlichkeit, Illegalität bis hin zu Warenschmuggel auf. Das Aufrufen kindlicher Körper über die Westen suggeriert gegenteilige Assoziationen. Ganz allgemein werden sie als fragil, schutzbedürftig

und harmlos angesehen (Haehnel 2013: 136). Dadurch wird ein Spannungsfeld aufgebaut, das sich zwischen den Bereichen des Klandestinen und Kriminalisierten auf der einen und Viktimisierten auf der anderen Seite bewegt, aber durch die Evokation kindlicher Körper letzteres ins Zentrum rückt. In Bezug auf eine qualitative Bildsprache erzeugt diese Setzung jedoch zunächst das Bild einer ohnmächtigen Position. Wiederum zu beachten ist hier der Bezug auf die reale Ausgangssituation des Werks in der Migration der Großmutter, die eben genau das Einnähen in die Kinderwesten beschreibt. Mit diesem Rückbezug wird durch das, was man auch als Instrumentalisierung der Kinder auffassen könnte, die Dringlichkeit der Situation gewahr.

An dieser Stelle ist auch auf den Titel zu verweisen, bei dem im Grunde unklar bleibt, wer oder was eigentlich bezeichnet wird mit *Courier*, dem Kurier. Sind es die migrantischen Subjekte selbst, die Kinder, die dabei im Grunde auch Vehikel sind, während die aktive Position den Erwachsenen zukommt, die die Gegenstände in die Westen einnähen? Oder meint *Courier* die Westen, die eben Träger von Objekten wie auch Erinnerungen und Identitäten sind? Und können wir dann Absender*innen und Adressat*innen definieren, die im Rahmen einer Botschaft in der Regel gegeben sind?

Ein anderes produktives Potential entfaltet sich dagegen in der Qualität des verwendeten Stoffes, der fragil und luftig, gleichzeitig weich und anschmiegsam erscheint. Die weiße Baumwolle erstrahlt, als ‚weiße Weste', „fast schon ein wenig ätherisch im Ausstellungsraum, bereinigt vom *Schmutz,* der dem Bilddiskurs heutzutage anhaftet, wenn Migrantinnen und Migranten als Illegale de-klassifiziert werden" (Haehnel 2013: 136). Durch die starke Beleuchtung wird die symbolische Reinheit betont, aber auch eine unübersehbare, starke Präsenz hergestellt, was sich wiederum unmittelbar auf die potentiellen, konkret jedoch abwesenden Körper überträgt. Ein Bild, das dem üblichen Bild klandestiner Grenzübertritte, Flüchtender auf beschwerlichen Reisen diametral widerspricht und damit der stereotypisierenden und viktimisierenden Tendenz entgegensteht. So wird gerade über die Materialästhetik eine Alternative zu bestehenden Bildern und Ideen geschaffen.

IDENTITÄTSTRÄGER Die Idee des Changierens zwischen konkreter biografischer Bezugnahme und übertragbarem, allgemeingültigen Interpretationsspielraum findet sich auf der materiellen Ebene des Werks wieder. Die eingenähten Objekte sind als allgemeine Symbole lesbar. Hier sind es tatsächlich Objekte der Künstlerin, zwar keine realen Zeitzeugen einer Migrationsgeschichte,

aber doch persönlicher Natur (Heinrich 2007: 53). Dennoch sind die Gegenstände von außen nur schemenhaft erkennbar, und somit nicht als persönliches Zeugnis lesbar. Stattdessen rekurrieren sie auf eine allgemeingültige Idee eines Erinnerungsstückes – eines Fotos, persönlichen Gedichts oder Briefs. Diese Idee wiederum ist so omnipräsent und vertraut, dass die Repräsentation ihrer Attribute, ihren Wert unmittelbar vorstellbar macht und im eigenen Besitz der Betrachter*innen Äquivalente finden oder kollektive Erinnerungen aufrufen lässt. Auch ohne konkrete Teilhabe an der historischen Migrationssituation Ende des 19. Jahrhunderts, die den Ausgangspunkt des Werks bildet, wird ein vorstellbarer Handlungsraum bzw. eine Projektionsfläche eröffnet (Bayer 2010: 51; Dogramaci 2013b: 235).

Darüber hinaus sind die Objekte Träger von Identitätsmarkern. Laut Aleida Assmann lässt sich Identität auf zwei Weisen begreifen, zum einen als Datensatz, bestehend aus harten Fakten, Name, Alter, Größe etc., eine Form, die in erster Linie für ein administratives Gegenüber von Relevanz ist. Ein anderes Verständnis von Identität besteht in der Gemengelage aus Persönlichkeitsmerkmalen, aber vor allem auch Erfahrungen und entsprechenden Erinnerungen (Assmann 1993: 238). Gerade letztere gelten als fragil und mitunter flüchtig. Objekte mit indexikalischem Charakter wie eben Fotografien und Handschriften erscheinen uns durch ihre fixe Form als Gegenpol dazu. Die unveränderliche Form verspricht der Erinnerung Stabilität zu verleihen. Gerade in einer Migrationssituation, in der sich der gesamte äußere Rahmen ändert, haben die Erinnerungsstücke einen umso größeren Wert. Umgekehrt wird also der Verlust dieser Gegenstände mit der Gefahr vor dem Verlust der eigenen Identität gleichgesetzt (Dogramaci 2013b: 231). Bezogen auf die Repräsentation von Migration stellt Dogramaci fest: „Das Ding oder Objekt gehört zu den meist bemühten, aufgeladenen Exponaten in Ausstellungen und Museen, die sich Aus- und Einwanderung widmen." (ebd.: 235)

Kostbarkeit wird auch durch die Assoziation mit Reliquien betont, die durch das Einhüllen der Dinge in Stoff aufgerufen wird. Hier kann eine weitere Arbeit von Karamustafa herangezogen werden, die ästhetisch wie thematisch mit *Courier* verwandt ist. *Heimat ist, wo man ißt* (1994, **Abb. 6**) besteht aus drei Silberlöffeln, die teils mit Stoffstreifen umwickelt sind und so wiederum auf einem größeren, grobgewebten Stoffstück liegen. Letzterer weist Falten und Knicke auf, als wäre er zuvor zum Einschlagen verwendet worden. Unter dem dünnen Stoff befindet sich eine mit weißer Plotterschrift beklebte Glasplatte, die den Titel wiedergibt und

den Rahmen von Heimat und migrantischem Unterwegssein herstellt. Die Idee des Heimat-Findens, wird mit dem Ritual des Essens verbunden, welches über die Löffel visualisiert wird. Als mitführbares Objekt, bringt es ein wiederkehrendes Motiv in die Mahlzeiten in Heimat und Fremde.



// Abbildung 6
Gülsün Karamustafa, ***Heimat ist wo man ißt***, 1994

In beiden Arbeiten wird die Idee der Reliquie durch die Kombination der durch Berührung aufgeladenen Objekte und stofflicher Umhüllung aufgerufen. Anna Bücheler erläutert, dass die Hülle in praktischer wie repräsentativer Funktion durch ihre auf das Innere – also das Verhüllte – verweisende Form geprägt ist (2017: 40). Im textilen Material treffen sich dabei beide Eigenschaften durch die Anpassungsfähigkeit. Konkret lässt sich das bei *Courier* so beschreiben, dass das Karomuster der Steppung gleichförmige Etuis bildet, die befüllt aber in der äußeren Form den Inhalt abbilden. Die Idee der Hülle wird in den Westen bei Courier insofern gedoppelt, als dass die Weste an sich auch eine Hülle für den Körper darstellt, indem sie seiner Form angepasst ist.

STICHFÜHRUNG Die Behandlung des Stoffes durch die markanten, groben Handstiche in *Courier*, die mit schwarzem Faden die einschließenden Kammern bilden, steht im Gegensatz zur sakralisierenden Wirkung des reinen Weiß. Der Stoff vermittelt zunächst Anonymität, seine saubere, unbenutzte Erscheinung und das ätherische Strahlen suggerieren eine höhere Instanz. Mit der gestickten Bearbeitung wird dagegen eine unmittelbare, taktile Erinnerung aufgerufen, im Idealfall ein imaginäres Nachspüren eines Fadens in der Hand und des Widerstands von Stoff gegen eine Nadel. Die unstete Linie betont die textile Handarbeit und deren Prozessualität. Sie verweist auf die Dringlichkeit, auch durch die Priorität des Funktionalen gegenüber dem Ästhetischen. Durch das dezidierte Schwarz-auf-Weiß, wirkt sie aber dennoch nicht wie eine bloße Naht, sondern auch wie eine Stickerei, wodurch der darstellende Aspekt betont wird.

In kunst- und kulturhistorischen Kontexten bietet die Stickerei ein subtiles Mittel des Festsetztens der eigenen Identität und Historie, ein Mittel des stillen Widerstands gegen patriarchale

Strukturen und dabei ein Ausdrucksmedium randständiger Personengruppen (Lehninger 2010: 45ff.).[10] Traditionell wird sie als häusliche Tätigkeit begriffen, die von Frauen ausgeführt wird und diese gut beschäftigt hält, abseits der politischen Öffentlichkeit. So misst sich auch der Grad ihrer ästhetischen Wertschätzung im ursprünglichen System „nach Kostbarkeit und Rarität des Materials, der investierten Zeit und kunstfertigen Umsetzung von Entwürfen" (Tammen 2002: 217). In der Kunst ist es aber gerade diese Reibung mit der tradierten Idee und Funktion der Handarbeit – deren feminin-gesellschaftliche Bedeutung heute nicht mehr relevant erscheint –, die einen produktiven Impuls bringt: nicht trotz, sondern „wegen ihrer traditionellen Konnotation ist diese Technik prädestiniert, in künstlerischer Bearbeitung vielschichtige Argumentationen zu ermöglichen." (Felix 2010: 10) Die zunächst oft dekorative oder rein funktionale Erscheinungsform macht eine intensive Auseinandersetzung nötig, um die eigentliche Bedeutung zu erfassen. Tatsächlich steht in der Wertschätzung innerhalb des Kunstsystems, zunächst im feministischen Diskurs, aber auch darüber hinaus, die emotionale oder konzeptionelle Aussagekraft über der handwerklichen Fertigkeit. Nochmals verschiebt sich dies in der zeitgenössischen Kunst seit den 1990er Jahren, in der Stickerei zum Einsatz kommt. Sie löst sich verstärkt aus der weiblich determinierten Setzung und spielt mit einer unkonventionellen bis dilettantisch wirkenden Ästhetik, um der Erwartungshaltung gegenüber traditionellem Handwerk entschlossen zu widerlaufen (ebd.: 210f.).

Entsprechende Mechanismen greifen in *Courier* von Gülsün Karamustafa. Durch die funktional und effizient wirkenden Stiche wird der Fokus auf die intensive und spannungsgeladene Situation von Migration gelegt, die Anonymität des*r Urherbers*in eröffnet die Möglichkeit vielfältiger Subjektpositionen, abseits tradierter weiblicher Zuschreibungen. Gleichzeitig werden hier aber auch Potentiale der klassischen Auffassung des Stickwerks wirksam: Selbst in dieser rohen Form erweist es sich als zeitaufwendiges Verfahren, das persönliche Hingabe erfordert, wodurch ein Wert generiert wird. Dazu handelt es sich um eine körpernahe Tätigkeit, beides führt abermals dazu, dass ein körperliches und vor allem handelndes, also aktives Gegenüber vorstellbar wird (ebd.: 97). Die Idee des Textilen als Körperspeicher kommt hier folglich allein über den künstlerischen Produktionsprozess zum Tragen. Denn die körpernahe und gleichzeitig repetitive Tätigkeit des Handarbeitens stellt ein sich in das Körpergedächtnis einschreibendes Verfahren dar. Eine Mnemotechnik, die sich nicht

10)
Anna Lehninger führt dies aus am Beispiel von Arbeiten von Frauen aus dem 19. Jahrhundert, die sich in sozialen Ausnahmesituationen wie psychiatrischen Einrichtungen oder Gefängnissen befanden. Mit den Stickarbeiten nutzen sie gebilligte, wenn nicht gar gut geheißene Mittel, die oberflächlich der Idee der ruhig gestellten Frau entsprechen. Durch das Einfügen von biografischen Verweisen und unkonventionellen Ideen, schaffen sie sich aber Repräsentationsräume und subtile Sichtbarkeit. Gleichzeitig bietet die zunächst unverdächtige Technik einen Schutzraum, der den feinen Grat zwischen Repräsentation und Exponiert-Sein markiert, also die Kontrolle über die eigene Sichtbarkeit (Lehninger 2010).

zuletzt in den handschriftlichen, vom Stoff umhüllten Notizen doppelt – im Grunde selbst eine textile Handschrift darstellt – und die Idee, über das Einschließen von Objekten Identität zu wahren, nochmals verstärkt. Auch in der Tradition des Quiltens, bzw. des Patchworks, welches den Ursprung des Steppens bildet, ist das Zusammenfügen von Bedeutungsträgern verankert:

> Patchworking means peacing textiles together not only physically but also symbolically. This is exemplified by signature quilts or album quilts [...]. They were composed of pieces with signatures and often messages from family members and close friends, mostly in commemoration of a lifecycle event [...]. They could help as a presentation device that helped to strengthen familiar and social ties. (Nomoto 2017: 184)

Auch in Quilts wurden mitunter Objekte eingenäht, wie bei *Courier*. Dabei geht es darum den Wechsel von Lebensabschnitten zu begleiten und an emotionalen Bindungen festzuhalten. Auf der historischen Ebene des Werks kann man die migrantische Kulturtechnik als stillen Aktivismus lesen, der nicht öffentlich sichtbar wird, Grenzregime unterläuft, Integrität wahrt und Momente von subjektiver Sicherheit und Verbundenheit bei den Akteur*innen erzeugt (ebd.: 184f.).[11)] Gülsün Karamustafa bringt durch ihre künstlerische Bearbeitung diese stille, aktivistische Tätigkeit in das Feld des Sichtbaren und transformiert sie so retrospektiv zu einer aktiven politischen Geste.

In Karamustafas *Courier* entsteht eine produktive Balance zwischen der Beschreibung faktischer Migrationsprozesse, der autobiografischen Komponente und einer interpretativen Offenheit. Diese Offenheit entsteht vor allem im Verzicht auf konkrete Körperbilder. So ist es möglich, sich zum Werk, zu den Objekten und vor allem zu den als Leerstellen angelegten Subjekten in Bezug zu setzen, die eine vergleichende anerkennende Sichtbarkeit evozieren. Die ästhetische Setzung des Werkes, seine Orientierung am Alltagsobjekt Kleidung, gleichzeitig aber die cleane Erscheinung, ermöglicht in erster Instanz eine unvoreingenommene Betrachtung.[12)] Durch die Vertrautheit und haptische Qualität des textilen Materials wird ein persönlicher Zugang geschaffen. Unter diesen Voraussetzungen ist ein empathisches Einfühlen in das imaginierte Gegenüber möglich. Gerade das Fehlen nationaler Demarkationen wird dadurch sinnstiftend: Die Idee des migrantischen Fremdseins drückt sich im Werk durch die eingefassten, identitätswahrenden Objekte und die Sorge vor deren

11) Nomoka macht die subversiven emanzipativen Handlungen im weiblich codierten Handwerk des 19. Jahrhundert aus. Im Fall der Migrant*innen um 1900 deren Praxis hier beschrieben wird, besteht insofern noch eine weitere emanzipative Qualität, sie aus ihrer Geschlechterzuschreibung gelöst wird.

12) Gerade innerhalb Karamustafas Werk ist dies ein spannender Aspekt. Textile Motive und Materialien sind in ihrem Oeuvre, unabhängig vom tatsächlichen Medium der jeweiligen Werke, geradezu omnipräsent (Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa 2016). Dabei sind es in den meisten Fällen aber auffällige, bunt gemusterte oder opulente Stoffe, die im Zusammenhang kulturelle Zuschreibungen erhalten und mit denen Sie auch dezidiert türkische Nationalität verhandelt. *Courier* gehört zu jenen Werken, die zwar auf den ersten Blick weniger nahbar erscheinen, im Endeffekt aber doch eine breiter gefächerte Identifikation ermöglichen.

potentiellem Verlust aus. Die materialisierte Einnähung persönlicher Artefakte repräsentiert aktiv(istisch) handelnde Subjektpositionen in einem Minoritätendiskurs. Durch die überzeitliche und überörtliche Setzung des Werkes zeigt sich Migration als *conditio humana*.

// Literaturverzeichnis

Ahıska, Meltem (2016): Der imperiale Komplex und eine Ährenlese der Wunder der Moderne. In: Ausst.-Kat: Chronographia. Gülsün Karamustafa 2016, S. 30–38

Assmann, Aleida (1993): Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: Leviathan 21, 2, S. 238–253

Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa. Hamburger Bahnhof Berlin 2016. Durmuşoğlu, Övul Ö. / Roumiguière, Melanie (Hg.), Wien, Verlag für Moderne Kunst

Bass-Krueger, Maude (2019): Vogue Lexikon: Die Geschichte des Dreiteilers. In: Vogue (Online), https://www.vogue.de/mode/artikel/vogue-lexikon-dreiteiler (16.05.2020)

Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur (Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 5). Tübingen, Stauffenburg

Böhme, Hartmut (2013): Mythologie und Ästhetik des Textilen. In: Ausst.-Kat. Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute. Kunstmuseum Wolfsburg, Staatsgalerie Stuttgart 2013/2014. Brüderlin, Markus (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, S. 46–59

Bücheler, Anna (2017): Case. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan (Hg.): Textile Terms: A Glossary (Textile Studies 0). Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 38–42

Demos, T.J. (2013): The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis, Durham und London, Duke University Press

Dogramaci, Burcu (2013a): Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.), Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld, transcript, S. 7–20

Dogramaci, Burcu (2013b): Migration als Forschungsfeld der Kunstgeschichte. In: Dies. (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld, Transcript, S. 229–248

Durmuşoğlu, Övul Ö. (2016): Me in Time. Time in Me (Interview mit Gülsün Karamustafa). In: Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa. 2016, S. 65–74

Felix, Matilda (2010): Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart. Bielefeld, transcript

Fischer, Ole W. (2010): Structural Ornament and Ornamental Structure? Notes on the Textile Origins of Modern Architecture. In: Weddigen, Tristan (Hg.), Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium (Textile Studies 2). Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 167–176

Gibbons, Joan (2007): Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance. London und New York, I.B. Tauris

Haehnel, Birgit (2013): Zeitgeist-Ikonen der Illegalität – Massenmediales Phänomen und künstlerische Gegenstrategien. In: Dogramaci, Burcu (Hg.), Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld, transcript, S. 123–140

Heinrich, Barbara (2007): Gülsün Karamustafa: My Roses My Reveries. In: Block, René (Hg.), Contemporary Art in Turkey 2, Istanbul, Yapı Kredi

Heißenbüttel, Dietrich (2016): Die komplexe Materialität der Körper. Zur Rolle von Kunst in der Flüchtlingsdebatte. In: Springerin 1, S. 51–55

Holert, Tom / Terkessidis, Mark (2006): Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen. Köln, KiWi

Karamustafa, Gülsün (2017): Modernity Unveiled. Veiling, Unveiling, Veiling Again. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 73, S. 27–33

Kortun, Vasif (1998): Gülsün Karamustafa. In: Ausst.-Kat. Echolot oder 9 Fragen an die Peripherie: Gülsün Karamustafa. Museum Fridericianum, Kassel 1998. Block, René (Hg.), S. 4–6

Lehninger, Anna (2010): Embroidered Identity. Textile Autobiographies in Art Brut and Beyond. In: Weddigen, Tristan (Hg.): Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium (Textile Studies 2). Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 41–49

Müller, Hans-Joachim (2013): Die Lebenslügen des Jahrhundertkünstlers Beuys. In: Welt, 15.05.2013. https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article116164787/Die-Lebensluegen-des-Jahrhundertkuenstlers-Beuys.html (20.05.2020)

Nomoto, Kyoko (2017): Patchwork. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan (Hg.): Textile Terms: A Glossary (Textile Studies 0). Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 182–186

Pape, Cora von (2008): Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20.

Jahrhunderts. Bielefeld, transcript
Pernot, Mathieu (2012): Les Migrants. Guingamp, Edition GwinZegal
Probst, Carsten (2016): Schwimmwesten von Flüchtlingen. In: Deutschlandfunk Kultur, 15.02.2016. https://www.deutschlandfunk.de/kunstaktion-von-ai-weiwei-in-berlin-schwimmwesten-von.691.de.html?dram:article_id=345712 (20.05.2020)
Ruhkamp, Uta (2013): Textile Zeitenwende. Zur Rolle von Material und Idee in der zeitgenössischen Kunst. In: Ausst.-Kat. Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute. Kunstmuseum Wolfsburg, Staatsgalerie Stuttgart 2013/2014. Brüderlin, Markus (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, S. 318–327
Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Studien zur visuellen Kultur, Bd. 7. Bielefeld, transcript
Semper, Gottfried (1877): Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 1. Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 2. Auflage
Tammen, Silke (2002): Textilien, in: Hackenschmidt, Sebastian et al. (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München, C.H. Beck, S. 217–224

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Gülsün Karamustafa, *Courier,* 1991, Textil, synthetische Baumwolle, Bindfaden, Plotterschrift, Maße variabel, Sammlung Block. Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa. Hamburger Bahnhof Berlin 2016. Durmuşoğlu, Övul Ö. / Roumiguière, Melanie (Hg.), Wien, Verlag für Moderne Kunst 2016, S. 282
Abb. 2: Gülsün Karamustafa, *Courier,* 1991, Textil, synthetische Baumwolle, Bindfaden, Plotterschrift, Maße variabel, Sammlung Block, Detail. Ausst.-Kat. Echolot oder 9 Fragen an die Peripherie: Gülsün Karamustafa, hrsg. von Block, René (Hg.), Museum Fridericianum, Kassel, 1998, S. 25
Abb. 3: Ai Weiwei, Installation am Konzerthaus Berlin, 2016, Installation, Schwimmwesten, verschiedenes Material, Maße variabel, © Konzerthaus Berlin / Oliver Lang
Abb. 4: Annette Messager, *Histoire des Robes*, 1990, Kleider, Zeichnungen, Fotografien in Vitrinen, variable Maße, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Schenkung Blake Byrne. In: Parkett, No. 59, 2000, S. 29
Abb. 5: Mathieu Pernot, *La jungle*, 2009–2010, Farbfotografie, Lambda Print auf Aluminium, 125 × 180 cm, Besitz des Künstlers. In: Pernot, Mathieu: Les Migrants. Guingamp, Edition GwinZegal 2012: o.P.
Abb. 6: Gülsün Karamustafa, *Heimat ist wo man ißt*, 1994, Textil, Silberlöffel, Glasplatte, 40 × 40 cm, Sammlung Block, Leihgabe im Neuen Museum Nürnberg. In: Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa. Hamburger Bahnhof Berlin 2016. Durmuşoğlu, Övul Ö. / Roumiguière, Melanie (Hg.), Wien, Verlag für Moderne Kunst 2016, S. 268

// Angaben zur Autorin

Friederike Korfmacher, M.A. studierte Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Universität Osnabrück sowie Moderne und zeitgenössische Kunst an der Ruhr-Universität Bochum. Der vorliegende Text basiert auf ihrer Masterarbeit „Fluchtstoffe – Textilien als Attribute, Stellvertreter und Symbole in zeitgenössischen Werken zu Flucht und Migration“, die sie 2017 an der Ruhr-Universität verfasste. Korfmacher war als wissenschaftliche Volontärin am Museum für Gegenwartskunst Siegen tätig und arbeitet aktuell als kuratorische Assistentin im Museum Marta Herford.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

