

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de

Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von
Nicole Kandioler und Marion Biet

Lilian Haberer (Köln)

Kuratieren als kollektives *agencement*

Über das Verlernen und Enflechten in transmedialen Verlaufsformen

In ihrem einführenden Beitrag zur 10. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst 2018 bezieht sich die Kuratorin Gabi Ngcobo auf die Bilder und die Bewegung der Student_innenproteste in Südafrika im Jahr 2015 an der University of Cape Town: Mit #RhodesMustFall und #FeesMustFall hatten sie eine Dekolonisierung der Universitäten eingefordert und damit einen weltweiten Diskurs und Prozess angestoßen, welche auch das Entfernen der Statue des Kolonialisten und Imperialisten Cecil John Rhodes vom Universitätsgelände zufolge hatte. Den buchstäblich leeren Sockel begreift Ngcobo dabei als einen „offenen Raum“, der einen gemeinsamen und zugleich unübersichtlichen, kontroversen Austausch ermöglicht.¹ Der Titel ihres Textes, „Dear History, we don’t need another hero“, ebenso wie der fast gleichnamige der Ausstellung, die sie im Kollektiv mit Nomaduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Thiago de Paula Souza und Yvette Mutumba kuratierte, adressiert dabei die nun wahrgenommene geschichtliche und gegenwärtige Zäsur oder Wende ins Nicht-Gewusste, Unbekannte („embracing the unknown“), Unübersehbare und Differente, die sie auch als ein Experimentieren, als einen kollektiven Prozess beschrieb.²

Das Anerkennen und Befördern dieses Raums, der mit dem Verfahren des *Unlearning* oder Verlernens zusammenhängt, ist auch für das Kuratieren als kollektives *agencement* von Bedeutung. Denn diese kuratorische Praxis arbeitet sich nicht an der Professionalisierung einer bereits existierenden kuratorischen Methodologie und Geschichte ab. Vielmehr öffnet sie Räume und erweitert sich durch die Unsicherheit und das Risiko, die durch andere Praktiken archivalischen Wissens, andere Akteur_innen, andere (marginalisierte) Formen der Zusammenarbeit, als den bereits eingeübten, innerhalb und außerhalb der Institutionen bislang Ungewusstes und Nicht-Eingeübtes verbinden, so die auf Irit Rogoffs Überlegungen zurückgehende These.³ In welcher Weise das Verlernen

1 Gabi Ngcobo. „Dear History, We Don’t Need Another Hero“. *We Don’t Need Another Hero. 10. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*. Kurzführer. Berlin: Kunst-Werke, 2018. S. 1-18, hier S. 15. Vgl. Gabi Ngcobo. „Dear History, We Don’t Need Another Hero“. *We Don’t Need Another Hero. 10. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*. Ausst.-Kat. Berlin: Distanz, 2018. S. 19. Vgl. auch A. Kayum Ahmed. „#RhodesMust-Fall: How a Decolonial Student Movement in the Global South Inspired Epistemic Disobedience at the University of Oxford“. *African Studies Review* 63/2 (Juni 2020). S. 281-303.

2 Vgl. Elke Krivanek. „Interview with Gabi Ngcobo“. *On Curating* 41 (Juni 2019). S. 57-61.

3 Vgl. Irit Rogoff, „Creative Practices of Knowledge“, Black Mountain – Educational Turn and the Avantgarde, 2. Symposium, 25./26. September, 2015. <https://>

und *Undoing* als Öffnen fester Strukturen mit dem kuratorischen Arbeiten in losen Kollektiven, seinen heterogenen Zeitlichkeiten, Materialitäten und dem Umgang mit Archiven zusammenhängt, ist Gegenstand dieser Untersuchung und insbesondere, wie sich dies transmedial und aus einer medienkomparatistischen Perspektive artikuliert.

Diese (post-)kuratorische kollektive Praxis, insofern sie die mit dem *Undoing* verbundenen Rollen, Formen der Arbeitsteilung, Prekarisierungen, Hierarchien und Ökonomien zur Disposition stellt⁴, wird in der Folge mit zwei Ausstellungsprojekten thematisiert: der 10. Berlin Biennale *We don't Need Another Hero* sowie *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten*, einer Ausstellung der Akademie der Künste der Welt in Köln. Dabei werden nicht nur andere Formen der kollektiven Zusammenarbeit in den Blick genommen, sondern auch die Frage, inwieweit Laufzeiten, Ausstellungslayers und Displays sich überlagern und die künstlerischen Herangehensweisen selbst sich mit Praktiken des *Undoing* und *Unlearning* befassen und wie diese andere Rezeptionsweisen erfordern.

1. Räume öffnen. Historiographische Schichten und Leerstellen

Die gemauerte, von Sträuchern umwucherte Seitenwand des ZK/U Zentrums für Kunst und Urbanistik in Berlin weist anlässlich der 10. Berlin Biennale 2018 die für städtische und kulturell genutzte Bauten üblichen Graffitis auf (Abb. 1).

Erst auf den zweiten Blick werden feine blaue und grüne geometrische Linien und Kreissegmente sichtbar und vor weißen Pastellfarbflächen erkennbar, die sich über die untere Wandzone hinweg auffächern. Es handelt sich um die Wandarbeit *Not yet titled* (2018) der Künstlerin Johanna Unzueta, die vor das Bestehende mit verschiedenfarbigem PVC-Seil und Schrauben Linien aufgespannt hat, die wie Strahlen oder Fischgrätenmuster als fein gezeichnetes Wandrelief sichtbar werden. Die Künstlerin arbeitet mit Fäden von Wolle und anderen Fasern, die sie mit Naturpigmenten, wie Gelbholz, Indigo etc. einfärbt, aber auch mit Kunststofffäden. Sie hat die indigene, kunsthandwerkliche Technik von einer Künstlerin der chilenischen Mapuche gelernt. Dafür nutzt sie bestehende urbane Räume wie Wände, Decken, Böden, aus denen mitunter ihre skulpturalen, modellartigen Installationen aus Wollfilz herauswuchern, im Dialog mit der natürlichen und gebauten Umgebung. Unzueta thematisiert mit ihrer Wandarbeit künstlerisch handwerkliche, aber auch industrielle Arbeit und die historischen, indigenen Praktiken und Kenntnisse, die sie ermöglicht haben. Von der Ästhetik erinnern ihre Fadenzzeichnungen an Fassadengestaltungen der

black-mountain-research.com/2015/11/05/black-mountain-educational-turn-and-the-avantgarde-conference-videos/ , siehe Min. 10:30-11:27. [10.07.2021].

⁴ Simon Sheikh. „From Para to Post: The Rise and Fall of Curatorial Reason“. *Springerin. The Post-Curatorial Turn* 1 (2017): <https://www.springerin.at/en/2017/1/von-para-zu-post/> [08.06.2021]. Vasif Kortun. „Post-Curatorial: Testing Site“. *Springerin. The Post-Curatorial Turn* 1 (2017). <https://www.springerin.at/en/2017/1/post-curatorial-eine-versuchsanordnung/> [08.06.2021].

brasilianischen Architektin, Designerin und Künstlerin Lina Bo Bardi.⁵ Dass die Wandzeichnung auf der Fassade kaum sichtbar wird, erinnert an das von Gabi Ngcobo zitierte *dazzle camouflage*-Muster der 10. Berlin Biennale, das in pastellrosé und in Grautönen an eine Schiffstarnung zur Irritation gemahnt, wie sie spezifiziert, „einen Raum, von dem aus wir kollektiv von allzu einfachen Vorstellungen vom Wesen des Seins Abstand nehmen und sie überwinden können“.⁶



Abb. 1 Johanna Unzueta, *Herringbone: Listen To The Whispers of The City*, 2018, Pastell, Schrauben und farbiges PVC-Seil auf Wand, Maße variabel Installationsansicht ZK/U, *We don't need another hero*, 10. Berlin Biennale, Berlin 2018.⁷



Abb. 2 Firelei Báez, $19^{\circ} 36' 16.89'' N, 72^{\circ} 13' 6.95'' W / 52.4042^{\circ} N, 13.0385^{\circ} E$, 2018. Acryl, Pappmaché, Stahl, ca. 600 x 900 cm. Installationsansicht Akademie der Künste, *We don't need another hero*, 10. Berlin Biennale, Berlin 2018.⁸

⁵ Ngcobo 10. Berlin Biennale, Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 86.

⁶ Ebd. S. 19-26, hier S. 19.

⁷ Abb. 1 Courtesy Johanna Unzueta Rivas. Foto: Timo Ohler.

⁸ Courtesy Firelei Báez und Kavi Gupta Gallery, Chicago, Foto: Timo Ohler.

Demgegenüber bilden die beiden architektonisch-skulpturalen Arbeiten von Firelei Báez vor und in der Akademie der Künste dem zweiten Ort der Biennale einen architektonischen Gegenentwurf, den einer Ruine zweier existierender Gebäude in Außen und Innenansicht, die sie mit Stahl, Gipskarton, Acryl und Öl entworfen hat: zum einen $119^{\circ} 36' 16.89'' N$, $72^{\circ} 13' 6.95'' W$ / $52.4042^{\circ} N$, $13.0385^{\circ} E$, 2018, ein Architekturversatzstück der Rundbogenportale, die den Fenstern des Potsdamer Schlosses Sanssouci von Friedrich II. nachempfunden sind, mit den flankierenden Hermen auf Pilastern, die Bachant_innen als Halbfiguren zeigen. Von dem dunkelgelben Putz des Baues sind nur noch ockerfarbene, abblätternde Versatzstücke übriggeblieben, die das Mauerwerk sichtbar werden lassen; das umlaufende Gesims ist bröckelig.



Abb. 3 Firelei Báez, *For Marie-Louise Coidavid, exiled, keeper of order, Anacaona*, 2018. Öl auf Leinwand, ca. 320 x 430 cm. Installationsansicht Akademie der Künste, *We don't need another hero*, 10. Berlin Biennale, Berlin 2018.⁹

Die andere Installation *For Marie-Louise Coidavid, exiled, keeper of order, Anacaona*, 2018 öffnet den Blick am Eingang der Akademie auf die Kulissenarchitektur einer spätbarocken Wandgestaltung mit rocailleartigen Stuckornamenten auf blassblauem Grund, der sich auch bereits an einigen Stellen vom Trägermaterial abgelöst hat. Ein prächtig eingefasster und von floralen Ornamenten bekrönter Rahmen fasst eine den Betrachter_innenblick umwendende Rückenfigur mit tignon-Kopfbedeckung ein, deren Oberflächentextur in Rosa-, Beige-, und Brauntönen wie durch Feuchtigkeit verunklärt sind. Diese zeigt Marie-Louise Coidavid, die Ehefrau von Henri Christophe, einem ehemaligen Revolutionsführer, der sich selbst zum König Henri I krönte. Der König war gefürchtet, da er einen Mitrevolutionär, Colonel Jean-Baptiste Sans Souci, der

⁹ Ebd.

sich nicht seinen Truppen anschließen wollte, später in einem Hinterhalt auf dem Grundstück des späteren Schlosses Sans-Souci getötet hat – ein Umstand, den der haitianische Historiker Michel-Rolph Trouillot als doppelte Tötung mit der Nutzung des Namens des Ermordeten für sein Palais beschrieb.¹⁰ Coidavid bewohnte mit ihren Kindern das auf dem Hügel in Milot 1806-13 auf Haiti erbaute Palais Sans-Souci, das zu Repräsentationszwecken für Feste mit Garten- und Wasseranlagen unter harten Arbeitsbedingungen entstanden war. Seit dem Erdbeben von 1842 existiert der Bau nur noch als Ruine.¹¹ Báez rückt die Frau hinter dem König in den Blick, die nach seinem Freitod dreißig Jahre in Europa im Exil war, und damit auch den Bau, der parallel zur Revolution und Unabhängigkeit Haitis 1804 entstand. Dieser ist weniger als bauliche Referenz zu Schloss Sanssouci Friedrichs II. in Potsdam zu verstehen, sondern weist eine eigene Geschichte auf, wie Trouillot überzeugend darlegt. Er wirft dabei die Frage auf, wie in der Arbeit mit Quellen Auslassungen und Schwerpunktsetzungen erfolgen. Eben dies legen die beiden Beispiele von Báez und von Unzueta dar, die sich transmedial spezifischer Medien sowie Techniken des Trompe-l'œil bedienen und auf ihre transkulturellen, modernistischen und vormodernen Diskurse hinweisen. Als Künstler_innen der kollektiv kuratierten Biennale hinterfragen sie dabei die Schichten nicht sichtbarer Geschichtsschreibung und ihre Kontextualisierung. Johanna Unzueta Rivas arbeitet hier mit bestehender Architektur, Firelei Báez mit ‚reinszenierten‘ Architekturen, die sie mit den umgebenden Bauten in Beziehung setzt. Beide Installationen deuten auf die Leerstellen des Wissens und der Geschichtsschreibung hin, aber auch auf die Notwendigkeit, die Stränge zu entflechten.

2. Kollektive Praxen des *Undoing* und Verlernens

Mit ihrem eingangs erwähnten Plädoyer für ein kollektives Arbeiten mit einem experimentellen Raum und Ort der Verhandlung, zeigt Gabi Ngcobo die Rolle von Widersprüchen und Ungleichzeitigkeiten auf und dekonstruiert damit Modi des Wissens und Lernens in westlichen Institutionen. Gayatri Chakravorty Spivak thematisiert mit dem Begriff des *Unlearning* das Verlernen der eigenen Privilegien und formuliert eine postkoloniale Kritik an der ideologischen und imperialen Konstruktion einer ‚weiblichen, objektifizierten subalternen

10 „Henry I killed Sans Souci twice: first, literally, during their last meeting; second, symbolically, by naming his most famous palace Sans Souci. This killing in history was as much for his benefit as it was for our wonder. It erased Sans Souci from Christophe’s own past, and it erased him from his future, what has become the historians’ present.“ Michel-Rolph Trouillot. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995. S. 33-37, 44-48, 59-66, Zitat S. 59.

11 Vgl. auch Gauvin Alexander Bailey. *Der Palast von Sans-Souci in Milot, Haiti ca. 1806-1813: Das vergessene Potsdam im Regenwald*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2017. Vgl. auch Fabienne Imlinger. „Schloss Sans-Souci in Milot, Haiti“. <https://postcolonialpotsdam.org/2020/03/21/schloss-sans-souci-in-milot-haiti/> [18.06.21].

Person', die sie intersektional denkt. Sie fordert die Transparenz der Forscher_innen-Position ein und sieht im Verfahren des „Verlernens“ die Möglichkeit, ideologische Formierungen sowie Formen des Schweigens als Untersuchungsgegenstand mit einzubeziehen.¹² Ein entscheidendes Stichwort ist dabei für sie, im Überwinden dieser (subalternen) Differenzräume in verschiedener Weise handlungsfähig zu werden. Dieser andere Lernprozess ist eben nicht einer der einfachen und raschen Vorgänge. Somit reklamiert sie für die Position der Frau* aus der Subalternität heraus einen anderen Raum, der in den oftmals unhinterfragten Repräsentationsstrukturen nicht vorgesehen war oder eingeräumt wurde.¹³ So betont sie im Gespräch zu ihrem richtungsweisenden Aufsatz:

Für die Subalternen unserer Zeit zu arbeiten heißt in der Tat, die eigene Zeit und die eigenen Fähigkeiten dafür aufs Spiel zu setzen. Wir versuchen, aus den Regeln und Fragmenten eines Bündels von angegriffenen und Verantwortung beruhenden Haltungen zu lernen und diese am Leben zu erhalten [...] Und dennoch können wir nicht vergessen, dass Arbeit für die Subalternen in der Tat die Einführung der Subalternen in die (Staats-)Bürgerschaft (was auch immer dies heißen mag), und damit die Auflösung des subalternen Raums, *bedeutet*.¹⁴

In ihrem Plädoyer, mit dem sie auf eine ‚epistemologische Krise‘ verweist, betont Irit Rogoff Dringlichkeiten und Erfordernisse unserer Zeit, bei denen es eben nicht um ein bequemes Einrichten in einer pluralistischen Struktur geht, die bereits existierende Wissensformationen zur Verfügung stellt. In dieser seien die Wege und Institutionen des Wissens, Forschens und Kuratierens vorgezeichnet, da sie sich in abgesicherten, bereits etablierten ‚Grenzen des Möglichen‘ bewegen. Daher geht es um die Bewegungen dieser verschiedenen Wissensformen aus den bereits vorgezeichneten Bahnen hinaus, die Rogoff, als „undoing the very possibilities of containment“ bezeichnete und die auch alle mit ihnen verbunden Formate umfasst, die damit herausgefordert werden: Sammeln, Archivieren, Ausstellen, Sichtbar-Werden-lassen, Kritisieren, Kontextualisieren, Veröffentlichlichen, Inszenieren, Diskursivieren.¹⁵

Die 10. Berlin Biennale *We don't need another hero* hatte bereits 2017, ein Jahr vor Biennaleröffnung, mit der Veranstaltungsreihe *I'm Not Who You Think*

12 Gayatri Chakravorty Spivak. „Can the Subaltern Speak?“ Revised edition from the ‚History‘ chapter of „Critique of Postcolonial Reason“. *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, Hg. Rosalind C. Morris. New York/Chichester: Columbia University Press, 2010. S. 36-108.

13 Ebd., S. 72. Vgl. auch Gayatri Chakravorty Spivak. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Hg. Boris Buden u. a. Wien: Turia + Kant, 2008. S. 17-118, hier S. 74-80, 86.

14 Gayatri Chakravorty Spivak. „Ein Gespräch über Subalternität“. Ebd. S. 119-148, hier S. 129ff., 146f.

15 Irit Rogoff. „Practicing Research: Singularizing Knowledge“. *MaHKUzine. Journal of Artistic Research* 9 Summer (2010): S. 37-42, hier S. 41. Irit Rogoff. „The Expanded Field“. *The Curatorial*. Hg. Jean-Paul Martinon. London et. al: Bloomsbury, 2013. S. 41-48, hier S. 44f.

I'm Not, begonnen, bei der auch das gemeinschaftsbasierte Bildungsprojekt für afrodiasporische, afrikanische und Schwarze Menschen, *Each One Teach One e. V.*, in Berlin maßgeblich involviert war. Die beteiligten Künstler_innen konnten dabei durch Kooperationen mit Artist-in-Residence-Institutionen weltweit für einen längeren Zeitraum an ihren Projekten arbeiten. Die Ausstellungs- und Veranstaltungsorte der Biennale waren auf fünf Stätten konzentriert: neben zwei Schauspielhäusern (HAU und Volksbühne), drei Ausstellungsorten (Kunst-Werke, Akademie der Künste, ZK/U Zentrum für Kunst und Urbanistik), letzterer Ausstellungsort versteht sich als Produktionsort für Projekte, geteiltes Wissen und Austausch und war bei dieser Ausgabe eine Kooperation mit dem Berliner Kollektiv KUNSTrePUBLIK, mit dem es zuvor ebenfalls, bei der 5. Berlin Biennale 2008, eine Zusammenarbeit gegeben hatte.

Die Ausstellung „Arbeiten in Schichten: Geister, Spuren, Echos“ in der Akademie der Künste der Welt mit ihren verschiedenen Fassungen und Ebenen, die die künstlerische Leiterin Madhusree Dutta und Eva Busch in Zusammenarbeit mit Künstler_innen, Aktivist_innen, Forscher_innen aus Sozialwissenschaft und Archiven sowie gemeinschaftlichen Erinnerungsprojekten entwickelt hatten, entfaltete sich ebenfalls zeitlich über ein Dreivierteljahr mit einer permanenten Installation zu sogenannten gig-Ökonomien, welche die oftmals prekären Arbeitsbedingungen durch digitale Plattformunternehmen für Lieferdienste und Serviceleistungen thematisierte.



Abb. 4 Installationsansicht Geister, Spuren Echos: Arbeiten in Schichten. Frontroom: Abeer Gupta, Momentography of a failure, Kuratorinnen: Madhusree Dutta, Eva Busch. Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21.¹⁶

¹⁶ Courtesy Akademie der Künste der Welt. Foto: Mareike Tocha.

Darüber hinaus war ein kuratiertes Filmprogramm der künstlerischen Leiterin zu sehen und andere Ausstellungsebenen sowie drei thematische Stränge, „Schichten“ genannt, kamen hinzu: Diese befassten sich in künstlerischen Recherchen und Forschungen mit den Protesten von Fraueninitiativen gegen die Schließung eines Stahlwerks im Ruhrgebiet (*Geister*), mit türkischsprachigen Literat_innen sowie ihren Erinnerungen dort und in Köln (*Spuren*) und widmeten sich dem Archiv der Aktivistin und Musikerin Fasia Jansen mit einem neu gegründeten Ensemble (*Echos*).

In den letzten Ausgaben ähnlicher Ausstellungsformate waren bereits Kollektive oder Kurator_innenteams beteiligt, so dass diese Form der Zusammenarbeit seit einigen Jahren durchaus üblich ist. Dennoch wird bei beiden Beispielen deutlich, dass die Weise der Zusammenarbeit mit weiteren Agierenden und Forschenden, auch mit Gruppen und Initiativen, eine längerfristige und nachhaltige ist, bei der gegenüber dem Hauptstrang der Ausstellung Eigenständigkeit behauptet und Vielstimmigkeit erzeugt wird, wodurch die verschiedenen Herangehensweisen der Beteiligten und ihre Perspektiven sichtbar werden. Anders als umfangreiche Ausstellungsprojekte und Biennalen, bei denen die Involvement und Unterstützung durch die Privatwirtschaft (Galerien, Sammler_innen, Firmen etc.) maßgeblich für die Realisierung ist, richten post-kuratorische Ansätze, wie sie Vasif Kortun, der Initiator und Kurator (bis 2017) für SALT in Istanbul seit der Gründung 2011 beschreibt, ihre Aufmerksamkeit nicht auf die finale Kunstproduktion. Vielmehr werden verschiedene Methodologien für Projekte erarbeitet und eine forschungsorientierte Zusammenarbeit entsteht, deren Fragen und subjektiven Herangehensweisen sich in verschiedenen Medien artikulieren, ob als Buch, Veranstaltungsreihe, Installation, eine Website oder Ausstellung und daher in ihrer Umsetzung unvorhersehbar sind. Dies verändere, wie Kortun konstatiert, auch die Rolle der Institutionen, ihre Durchlässigkeit für Positionen und Perspektiven außerhalb dieser Kontexte:

Diverse knowledge sets are assimilated into a new capacity to develop a collective institutional intelligence. Hence, the post-curatorial denaturalizes the institution's presumed authority and asks for a different reality to work with its constituents. It is not merely to interpret the world but to be in it and face the dissonances.¹⁷

SALT ist mittlerweile an drei Orten – zwei in Istanbul, einer in Ankara – angesiedelt und ermöglicht den Nutzer_innen Zugang zu einem Archiv, einer Bibliothek sowie virtuellen Rechercheplattform sowie Onlinepublikationen. Dort wird projektorientiert und zu gesellschaftlichen Themen geforscht und gearbeitet. Neben einer Ausstellung zum Klimawandel und einem künstlerischen, non-hierarchischen Glossar zur Sprache finden dort auch fortlaufende Programme, wie *The Sequential* statt, das von Amira Akbıykoğlu and Farah Aksoy kuratiert wurde und sich mit Formen von längerfristiger, künstlerischer Zusammenarbeit, nachhaltigen Displays und institutioneller Solidarität gerade in pandemischen Krisenzeiten befasst.

17 Kortun. Post-Curatorial: Testing Site (wie Anm. 4).

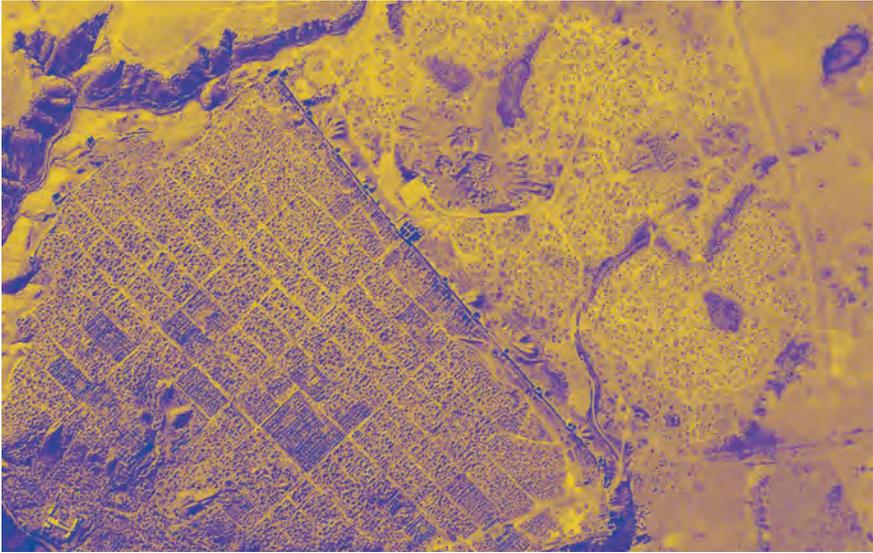


Abb. 5 Ankündigung *The Sequential*, SALT Istanbul, 2021/2022.
Kuratorinnen: Amira Akbıyıkoglu and Farah Aksoy.¹⁸

Diese Beispiele zeigen, dass die Ausrichtung auf ein konsistentes Konzept, das einen zeitlichen oder thematischen Rahmen aufspannt und einen Überblick gibt sowie Formen des kurzzeitigen Zeigens, mit der Ausstellung als Endprodukt und einziger Form, in post-kuratorischen Herangehensweisen ausgedient haben. Sie werden von längerfristigen Projekten abgelöst, die von forschungsorientierten und oftmals archivbasierten Recherchen, auch durch Studio- oder Residenzaufenthalte von Künstler_innen begleitet werden, die sich dabei für einen längeren Zeitraum auf die Arbeit mit unterschiedlichen Sujets und Medien konzentrieren können. Dies verändert nicht nur die Prozesse, sondern auch den Umgang mit künstlerischen Arbeiten, die nun ebenfalls über eine größere Zeitspanne entstehen und gezeigt werden, so dass sich verschiedene Stränge dergestalt zeitlich überlagern, dass eine parallele Betrachtung möglich wird. Zugleich aber treten bei diesen längerfristigen Projekten die Präsentationen selbst in den Hintergrund und exponieren eher die Brüche, Diskontinuitäten und sich parallel entfaltenden Kontexte, wie es auch in der Ausstellung *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten* praktiziert wurde.

Diese im post-kuratorischen Kontext verhandelten Dissonanzen und Brüche werden ebenfalls maßgeblich von Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld im Zusammenhang mit Repräsentationskritiken im musealen und institutionellen Feld in der gemeinsamen Reflexion über antirassistisches Kuratieren diskutiert, das postkoloniale und feministische mit kritischen Migrationsforschungsperspektiven zusammen denkt. Sie sehen das Durchkreuzen, Stören und Unterbrechen institutioneller Logik als notwendige Praxis an, um keine einzelne, lineare und dominante Erzählung zu reproduzieren. Vielmehr

¹⁸ <https://saltonline.org/en/2303/the-sequential> [10.07.2021].

betrachten sie das Kuratieren als eine vielschichtige, heterochrone und unab-schließbare Arbeit, die es gilt, mit und gegen die Macht- und Gewaltkonstellationen, auch der eigenen, offen zu legen. Ihre Kritik ist, dass in der museologischen Auseinandersetzung oftmals nur punktuell und zum Teil auch als institutionelles Feigenblatt Teilhabe und Partizipation nicht-repräsentierter kuratorischer, vermittelnder und künstlerischer Arbeit stattfinden, ohne Strukturveränderungen herbeizuführen. Sie sehen antirassistisches Kuratieren als einen kollektiven Prozess an, in dem sich die Kurator_innen der Ambivalenz und Widerständigkeit ihres Wissens und Begehrens in diesen Gewaltverhältnissen bewusst werden, in und außerhalb der Institutionen eine andere Verteilung von Ressourcen und Besetzungen einfordern, was bedeutet, die bestehenden Strukturen intersektional aufzubrechen. Auch sie betonen dabei die Wichtigkeit eines aktiven Verlernens bestehender rassistischer Schemata.¹⁹ Dabei beziehen sich die drei Kurator_innen auf das „Einweben unsichtbarer Fäden in die bereits vorhandene Struktur“, die María do Mar Castro Varela mit Bezug auf Spivak und Edward Said herausgestellt hat.²⁰ Das Zitat stammt aus Spivaks Beitrag über die Konstruktion des Subalternen und Populären, in dem sie vom Lernen und Lehren des Lesens als kollektiver Praxis und Teil ihres eigenen Selbstverständnisses als Geisteswissenschaftlerin spricht und darlegt, in welcher Weise sie von dieser Kollektivität zu lernen vermag:

I have chosen a reading task: to learn from these collectivities enough to suture rights thinking into (sic!) the torn cultural fabric of responsibility [...] The text is text-ile. To suture here is to weave, as in invisible mending.²¹

Bereits in *Can the Subaltern Speak?* hatte sich Spivak in ihrer „Kritik der ideologischen Subjektconstitution in staatlichen Gebilden und Systemen der politischen Ökonomie“ mit Bezug auf Marx’ Parzellenbauernbeispiel für das Sichtbarwerden einer Differenzierung des Begriffs der Repräsentation/Re-Präsentation in *vertreten* und *darstellen* ausgesprochen, die auf die soziale Rolle des Subjekts und auf die Frage eingeht, in welcher Weise es sich selbst artikulieren kann oder nur von anderen vertreten wird. Insofern hatte sie bereits die Notwendigkeit einer rechtlichen Repräsentation für subalterne Sprecher_innen konstatiert. Mit dem Bild des Gewebes und der ‚unsichtbaren Flickarbeit‘, die Varela als „Ausbessern“²² bezeichnet, sieht Spivak eine Möglichkeit, Fragen des

19 Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld. „Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation“. *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Hg. Dies. Berlin/Boston: de Gruyter, 2017. S. 23-47.

20 María do Mar Castro Varela. „Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkolonials Kritik“. *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. Widerstand. Macht. Wissen*. Herbst (2007): S. 4-7, hier S. 6.

21 Gayatri Charkavorty Spivak. „Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular“. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Hg. Dies. Cambridge/London: Harvard University Press, 2012. S. 429-442, hier S. 440.

22 Spivak. *Scattered Speculations* (wie Anm. 21), Zitat S. 440. Do Mar Castro Varela. *Verlernen* (wie Anm. 20). S. 6.

Rechts in diese gesellschaftliche Textur einzuweben. Der Text und die Materialität des kulturellen Gewebes kommen hier zusammen.²³

Im Sinne einer Verbindung des dekolonialen Bildungsauftrags mit den sozialen Gefügen plädiert auch Do Mar Castro Varela für Fragen, die eigene soziale Strukturen oder auch Privilegien thematisieren und zur Disposition stellen:

Wie bin ich zu dem oder der geworden, der oder die ich jetzt bin? Und auf wessen Kosten bin ich das geworden? Welche Perspektiven versperren mir meine eigenen Privilegien? Was ist für mich nicht wahrnehmbar? Welche Räume darf ich betreten? Wem bleiben dieselben versperrt?²⁴

Dieses Offenlegen der eigenen Positionierung und das Einweben kritischer und widerständiger Diskurse ist auch im Hinblick auf antirassistisches Kuratieren maßgeblich. Zum Einweben der nicht-sichtbaren Stränge, die Spivak als eine etwas abgetragene Textur der Verantwortung gedacht hatte, kommt ergänzend für Beyer, Kazeem-Kamiński und Sternfeld eine andere Frage hinzu: jene nämlich, wann das Gewebe statt es weiterzuführen, möglicherweise gelockert oder aufgetrennt werden sollte, um für eine Durchlässigkeit zu sorgen oder um Brüche, einen Dissens offen zu legen und Bestehendes zu destabilisieren.²⁵

Herangehensweisen des Verlernens und Entflechtens eröffnen somit für ein dekoloniales, antirassistisches Kuratieren und die damit verbundene Pädagogik andere Zugänge und Zeitlichkeiten, die mit Experimenten, Unsicherheiten und dem Aufbrechen dominanter Zukunftserzählungen arbeiten, wie María do Mar Castro Varela sie auch in Spivaks pädagogischem Ansatz sieht.²⁶ Dabei wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise Medien im Verbund, ihre Kontaktzonen und Übergänge in den beispielhaft diskutierten Ausstellungen künstlerisch und kuratorisch fokussiert werden. Mit der medienkomparatistischen Perspektive von Lisa Gotto und Annette Simonis stehen weniger die Kurator_innen und Künstler_innenviten im Fokus, als vielmehr die durch „Berührungsflächen“ und „Vermittlungsterrains“ angestoßenen Gegenüberstellungen und Verlaufsformen.²⁷

23 Vgl. Spivak. Postkolonialität und subalterne Artikulation (wie Anm. 13). S. 31f. Marx formuliert in seiner Passage über die Parzellenbauern, die eben aufgrund der Interessensverbindung jedoch keine Klasse bilden: „Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden.“ Vgl. Karl Marx, „Der achzehnte Brumaire des Louis Napoléon“ (1852). Ders./Friedrich Engels. *Werke*, Bd. 8, Berlin: Dietz, 1972. S. 115-207.

24 Do Mar Castro Varela. Verlernen (wie Anm. 20). S. 5.

25 Beyer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld. Kuratieren als antirassistische Praxis (wie Anm. 19). S. 34, 41.

26 Do Mar Castro Varela. Verlernen (wie Anm. 20). S. 07.

27 Vgl. Lisa Gotto/Annette Simonis, „Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds“. *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* 1 (2019): S. 7-20, hier S. 20.

4. *agencement* und Assemblage als heterogene, kollektive Bewegungsformen

Im Betrachten der heterogenen Medien und Displays, die sich in den Ausstellungen über einen längeren Zeitraum entfalten, einander gegenübergestellt werden, und in den hier diskutierten Beispielen auch überlagern, ist der Ansatz, diese als kollektive *agencements* ihrer beständigen Transformationen und Bewegung zu betrachten, weiterführend für die Diskussion dieser kollektiven Formen.

Félix Guattari und Gilles Deleuze gehen in *Tausend Plateaus*, in ihrem Kapitel über Linguistik, Sprechakte und den mit ihnen verbundenen Sprachtheorien (Benveniste, Hjelmslev, de Saussure, Austin etc.) auf Assemblagen ein, die sich in einem beständigen Veränderungsprozess befinden.²⁸ Demnach beinhalte die Äußerung/Enunziation kollektive Assemblagen, die innerhalb einer Kommunikation, einer sozialen Situation frei auftreten, ähnlich wie verschiedene Stimmen in einer solchen aufgehoben sind. So kann die kollektive Assemblage als das Zusammenkommen von Handlung und Äußerung verstanden werden, die diesen Prozess vollendet. Der Sprache inhärente Handlungen gestalten wiederum immaterielle Transformationen, die Körper innerhalb der Gesellschaft ausmachen. Das Aufsplittern der kollektiven Assemblage erzeugt direkte Kommunikation.²⁹

Roberto Nigro und Gerald Raunig wiederum haben auf die semantische Unterscheidung von *agencement* und Assemblage hingewiesen: Bei letzterer stehe die Anhäufung oder die Form im Vordergrund, wohingegen mit *agencement* sowohl die beständige Bewegung, das Zusammenfügen als auch die „Handlungsfähigkeit“ und -initiative gemeint ist, und der Begriff somit ein weiteres semantisches Feld umfasst. Im Französischen wird auch die Unterschiedlichkeit des Materials hervorgehoben. Für die deutsche Übersetzung verwenden sie sowohl den Begriff des ‚Gefüges‘, als auch denjenigen der ‚Verkettung‘ und betonen dabei den Aspekt der Bewegung zwischen den zusammengefügten Teilen.³⁰ Anne Sauvagnargues verweist darauf, dass das *agencement* als Praxis eines kollektiven Schreibens bei Kafka zu finden ist und gemäß Guattari die Wahrnehmung des Prozesses oder der Strukturen selbst verändere, ihre heterogenen Komponenten im Sinne der Semiotik nicht ausschließlich sprachlich oder diskursiv seien, sondern sich auf koexistierende, differente auch politische

28 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. S. 80f., 84.

29 Ebd., S. 84, 90.

30 „Während das Gefüge eher eine Zusammensetzung beschreibt, die über alles Gemeinschaftliche und jede Identität hinausgeht, eine Anordnung von Singularitäten, verweist die Verkettung vor allem auf die Prozesshaftigkeit dieser collagenhaften Komposition, die Bewegung und die bewegte Beziehung zwischen den Komponenten dieser Anordnung.“ Roberto Nigro/Gerald Raunig. Lemma „Assemblage“ („Wege und ästhetische Dispositive. Ein hodologisches Glossar zum ith-Forschungsschwerpunkt Theorie der Ästhetik“). *Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie. Was ist ein Weg?* 16/17 (2011): S. 63.

oder soziale Zeichen beziehe.³¹ In *Tausend Plateaus* wird Kafka ebenfalls für die verschiedenen Achsen und Ebenen des *agencements* herangezogen; Deleuze und Guattari unterscheiden hier zwischen dem maschinellen, das Körper, Handlungen, Empfindungen, ihre Vermischungen umfasst, und dem kollektiven *agencement*, das Handlungen, Äußerungen und auf Körper bezogene, immaterielle Veränderungen einbezieht.³²

Da sich der Begriff des kollektiven *agencements* auf eine Praxis bezieht, die Bewegung zwischen Dingen adressiert und dabei eine Koexistenz sowie Strukturveränderungen berücksichtigt, wird er für hier die beschriebenen post-kuratorischen Ansätze herangezogen und fruchtbar gemacht.

Als Beispiel für ein *agencement* als Bewegung zwischen Dingen, verschiedenen Schichten sowie sich entlang diskontinuierlicher Geschichten entfaltender, aufsplittender Zeitebenen lässt sich die Ausstellung *Geister, Spuren Echos. Arbeiten in Schichten* heranziehen. Über den Zeitraum von einem Dreivierteljahr – durch die Pandemie noch verlängert – wurden drei sich zeitlich und im Display gegenseitig überlagernde Ausstellungsversionen sichtbar, die von einer konstanten Installation im vorderen Akademieraum begleitet wurden.



Abb. 6 Installationsansicht GEISTER, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten. Mit Kathrin Ebmeier, Ale Bachlechner, Alicia Gorney, Display: Marko Salapura. Akademie der Künste der Welt (ADKW), 2020-21.³³

31 Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. S. 17f., 22f.

32 Vgl. Deleuze/Guattari. *A Thousand Plateaus* (wie Anm. 28). S. 88.

33 Courtesy Akademie der Künste der Welt (ADKW), 2020-21. Foto: Mareike Tocha.

Das Sujet der Ausstellung, denen sich die Kuratorinnen Madhushree Dutta und Eva Busch in ihrer Recherche gewidmet haben, ist mit Geschichten der Arbeit und mit denjenigen der Industrialisierung verbunden. Diese setzen sich anhand einer spezifischen Region, dem Ruhrgebiet, im Zeitraum von 1960 bis 1990 bewusst auch mit der Sichtbarkeit sowie den Bedingungen von Arbeit auseinander. Demgegenüber befassen sie sich in der permanenten Ausstellung im vorderen Raum mit interaktiven Displays und den migrantischen, mobilisierten Arbeitsbedingungen der Gegenwart. Ein Beispiel stellt das kollaborative Foto- und Forschungsprojekt *Momentography of a Failure* dar, bei dem über eine mobile App sowie eine interaktive Karte die Wege und andere Daten mobiler Lieferdienste und ihre Plattformstruktur in Köln nachvollzogen werden können.

Drei Ausstellungsschichten werden im Raum der Akademie der Künste durch das Display von Marko Salapura sichtbar; sowohl mittels der auf schmalen Leisten exponierten Fotos und Audiospuren, als auch mit den Vorhängen und langen Stoffbahnen, die das gezeigte Material aus längerfristigen, sozialen, aktivistischen historischen Rechercheprojekten in Zusammenarbeit mit weiteren Akteur_innen assemblieren, aber nicht überschreiben.



Abb. 7 Installationsansicht Geister, SPUREN, Echos: Arbeiten in Schichten. Mit Anapolitan, Nesrin Taç, Irem Kurt. Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21.³⁴

So haben die Künstlerin und Aktivistin Kathrin Ebmeier, die Performerin Ale Bachlechner und die Historikerin Alicia Gorney für *Geister* beispielsweise mit der Fraueninitiative Henrichshütte gearbeitet, die 1987 mit einem Geisterumzug

34 Ebd.

gegen die Schließung des Stahlwerks und ihre Arbeitsplätze demonstrierten. Im Kollektiv mit noch aktiven Arbeiter_innen entstehen statt einer geplanten Reinszenierung, Interviews und Dokumentationen für eine Collage des Audio-materials sowie ein Aktionstag. Eva Busch weist auf das Lied hin, *Keiner schiebt uns weg/Biz kovulma yiz* auf Deutsch und Türkisch, das sie als verbindendes Element auch mit der dritten Schicht, der Liedermacherin und Dichterin Fasia Jansen sowie mit den Arbeiter_innen der heutigen Zeit, mit ihrem ständigen In-Bewegung-sein in Beziehung setzt. Jansen war eine zentrale Person der Vermittlung und Überlieferung von Liedern und Texten zwischen den verschiedenen Frauengruppen; sie hat das Lied aufgegriffen und weitergetragen.³⁵ Was wird aus den Arbeitsbiografien, insbesondere den Frauen*biografien, die neben dem Arbeitskampf mit Gewerkschaften, auch mit Heim-, Sorge- und Reproduktionsarbeit befasst sind? Und wie ist es für die post-migrantischen Literat_innen und ihre Erinnerung, aus unterschiedlichen Migrationsbiografien, vom ersten Anwerberabkommen zwischen der Türkei und Deutschland bis zu den Kulturarbeiter_innen von heute? Die Kulturwissenschaftlerin Nesrin Tanç und die Illustratorin Irem Kurt arbeiten an diesen *Spuren* der Sprachen und Sprachformen für ein Archiv, das sie in der Akademie der Künste der Welt auf Stoffbahnen mit Texten und Illustrationen frei im Raum hängend angebracht haben. Tanç verwendet einen postkolonialen Bezugsrahmen für „Anatolopolitan“, der mit Bezug auf Achille Mbembes „Afropolitanism“, der Letzteren im Hinblick auf Differenz und diasporisches Leben denkt, auf Bewegung und *Verweben von Körpern* und ihren Dislozierungen abhebt.³⁶

Aline Benecke arbeitet in *Echos* (Abb. 8) mit dem Fasia Jansen Ensemble, überwiegend ein BPoC*-Chor, dem es um das In-Erinnerung-rufen der politischen Texte geht. Lieder, die Jansen für die Arbeitsproteste schrieb und die sich nun in der Ausstellung ebenfalls auf Vorhangstoffbahnen im Raum aufspannen oder als Soundfiles hörbar werden.

Eine AR-Installation (vgl. Abb. 7) holt die verschiedenen Akteur_innen wie Geister vor die Displays des ausgestellten Materials. Die Schichten dienen nicht nur einer Überlagerung, Verkettung und Bewegung der veränderbaren Archive und Sammlungen, wie das *agencement* sie andeutet. Vielmehr ermöglichen sie auch ein Entflechten festgeschriebener Geschichten, indem sie andere sichtbar werden und durchschimmern lassen, und vielfach *mit* den Personen arbeiten, nicht *über* sie, um ihnen eine Stimme und Handlungsfähigkeit zu verleihen.

35 Thomas Venker im Gespräch mit Madhusree Dutta, Eva Busch, Kathrin Ebmeier. „Madushree Dutta: Dies ist der Zeitpunkt, um bei den Menschen zu sein“. *Kaput. Magazin für Insolvenz & Pop*, 11. Januar 2021, https://kaput-mag.com/stories-de/madhusree-dutta_dies-ist-der-zeitpunkt-um-bei-den-menschen-zu-sein_geister-spuren-echos-arbeiten-in-schichten-soft-opening_akademie-der-kuenste-der-welt/ [26.06.21].

36 Vgl. Achille Mbembe/Laurent Chauvet. „Afropolitanism“. *Nka. Journal of Contemporary African Art* 46 (2020), o.S. Vgl. Die Ausstellungsseite der Akademie der Künste der Welt. https://www.adkdw.org/de/article/2611_geister_spuren_echos_arbeiten_in_schichten [26.06.21].



Abb. 8 Installationsansicht Geister, Spuren, ECHOS: Arbeiten in Schichten. Mit Aline Benecke, Fasia Jansen Ensemble. Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21.³⁷

³⁷ Courtesy Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21. Foto: Mareike Tocha.

5. Verlernen und Entflechten in transmedialen Verlaufsformen

Das Motto der 10. Berlin Biennale „We don't need another hero“ ist – wie vielfach betont – dem gleichnamigen Song von Tina Turner aus dem Science-Fiction-Film *Mad Max III* von 1985 entlehnt. Auch wenn der Songtext auf den Filmplot Bezug nimmt, zeichnet er ein übergreifendes Bild, dasjenige einer jungen Generation, die für einen ungewissen Zukunftsblick ohne Vorbilder eintritt und andere Wege und Verfahren sucht, eben eine Bewegung zum Unbekannten, Nicht-Erprobten.

1985 / 2017

We don't need another hero

Out of the ruins, out from the wreckage
 Can't make the same mistakes (this time)
 We are the children, the last generation
 We are the ones they left behind -
 And I wonder when we are ever gonna change?
 Living under the fear, till nothing else remains

how do we GET OUT of the cycle of history?
 = future

is not the future

rethink power structures (within activism)
 beyond the knowing (the 'safe')

?? **We don't need another hero,**
 We don't need to know the way home
 All we want is life beyond the Thunderdome

- beyond "Schreibtisch Aktivismus" ns- "muss"

Looking for something we can rely on - we need a plan to face this
 There's got to be something better out there. collective madness.
 Mmmm, love and compassion, their day is coming
 All else are castles built in the air - realistic plans! YES!
 And I wonder when we are ever gonna change?
 Living under the fear till nothing else remains. - fear eats the soul.

All the children say,
 We don't need another hero
 We don't need to know the way home
 All we want is life beyond the Thunderdome

fear

So what do we do with our lives?
 We leave only a mark.
 Will our story shine like a light,
 Or end in the dark?
 Give it all or nothing!

we give it ALL!

We don't need another hero
 We don't need to know the way home
 All we want is life beyond the Thunderdome

Collectively

All the children say,
 We don't need another hero,
 We don't need to know the way home
 All we want is life beyond the Thunderdome

The familiar, the family
 beyond the knowing

Abb. 9 We don't need another Hero, Songtext von Tina Turner, bearbeitet von den Kurator_innen.³⁸

38 Vgl. Ngcobo. 10. Berlin Biennale Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 33.

Die Lyrics des 1980er-Hits sind dabei nicht nur eine Referenz, sondern auch ein Ausgangspunkt, von dem aus die Kurator_innen über ihr Selbstverständnis nachdenken. Die handschriftliche Bearbeitung des Songtextes im Katalog fragt, wie Machtstrukturen überdacht, ein Ausstieg aus den Schleifen der Geschichte möglich werden kann und betont die Absage an den wiederkehrenden Begriff des Vertrauten und Bekannten.³⁹ Der Turner-Songtext wird im Gespräch von Ngcobo, Masilela, Moses, Mutumba, de Paula Souza zu einer Folie für eine Umbruchzeit, den Mauerfall mit dem Ende des kalten Krieges sowie Nelson Mandelas Kampf für Gewaltlosigkeit und Freiheit und seine Haftentlassung. Dabei sind auch die Texte von May Ayim und Audre Lorde, ihre Berliner Jahre für Schwarze deutsche und afrodeutsche Diskurse und Bewegungen sowie die gemeinsame Reflexion über die Ausstellung als Instrument einer Verweigerung gegenüber Repräsentationsformen, aber auch gegenüber den beständig eingeforderten Selbsterklärungen als BPoC*-Kurator_innen zentrale Referenzen für die Gruppe.⁴⁰ Darauf beziehen sich Ayims Gedichte *afro-deutsch I und II*, indem sie uns wie im Spiegel selbstentlarvendes, essentialistisches, binäres und heteronormatives Weißes Denken und dessen Blicke, Sprache und Projektionen auf Schwarze Körper vor Augen führt.⁴¹ Lordes wegweisende Essays eröffnen parallel gelesen viele Fragen, die von den Kurator_innen in der 10. Berlin Biennale über die Künstler_innenbeiträge und das Begleitprogramm insbesondere in der Gegenüberstellung mit der Ausstellung aufgeworfen werden: Ihre Frage „How do we organize around our differences, neither denying them nor blowing them up out of proportion?“ ist hierbei aufschlussreich⁴², da sie jene Subjektivierungsweisen vor Augen führen, die den an der Berlin Biennale beteiligten Kurator_innen so wichtig sind. Somit steht die Verschiedenheit ihrer subjektiven Herangehensweisen und Interessen im Fokus der Ausstellung.

In ihrer Besprechung verweist Rachel Mader darauf, dass dieser Pathos und Mainstream verbindende Popkulturanklang, anders als in vielen kuratorischen, mit kulturellen Referenzen überladenen Konzepten, keine übergreifenden kuratorischen Ideen propagiert. Somit richtet sich außer dem eingängigen Titel die Aufmerksamkeit nicht auf Vorbilder, wie der Refrain es wiederholt:

„We don't need another hero. We don't need to know the way home. All we want is life beyond the Thunderdome.“⁴³ An die letzten beiden Zeilen wurde

39 Ebd.

40 „Kuratorische Gespräche. Gabi Ngcobo, Noamduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Thiago de Paula Souza und Yvette Mutumba“. Ebd. S. 34-44.

41 May Ayim. *Blues in schwarz-weiß: Gedichte*. Berlin: Orlanda, 1995. S. 18, 25.

42 Audre Lorde. „The Transformation of Silence Into Language and Action“ (1977). „The Uses of Anger: Women Responding to Racism“ (1981). „I Am Your Sister: Black Women Organizing Across Sexualities“ (1985). *The selected works of Audre Lorde*. Hg. Roxane Gay. New York: W. W. Norton & Company. S. 29-36, S. 85-101, S. 109-119. Eine weiterer von Lorde genannter Aspekt ist hier ebenfalls von Interesse: Inwiefern eine weibliche Reaktion auf Rassismus das direkte Artikulieren von Wut und Ärger sein kann und sie damit als Schwarze, lesbische Frau und Poetin aus dem Schweigen heraus zu einer eigenen Sprache findet.

43 Vgl. Ngcobo. 10. Berlin Biennale Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 33.

für das „nach Hause“, das ‚Vertraute‘ („the familiar, the family“) notiert und für das „jenseits der Donnerkuppel“, jenseits des Gewussten“ ergänzt („beyond the knowing“).⁴⁴ Somit initiiert das Nachdenken über die Absage an die Heros eine Auseinandersetzung mit dem Unbekannten und Ungewussten, legt aber auch, wie Mader betont, die Funktion solcher Programmatiken offen und lässt diese Song-Referenz damit sichtbar und durchlässig werden.⁴⁵ Im Vergleich zu zwei vorherigen Ausgaben der Berlin Biennale, die von Artur Zmijewski und dem DIS Kollektiv kuratiert wurden und die sich an kunstimmanenten, politischen und kreativen Topoi abgearbeitet haben, sieht auch Francesca Bueti, dass das Team um Gabi Ngcobo einen Raum für andere Fragen und Initiativen mit der Kunst und gesellschaftlichen Themen bereit gestellt hat.⁴⁶

Zudem kann ein weiterer Text herangezogen werden, das Manifest *I'm not who you think I'm not* (Abb. 10) mit einem Aufforderungs- und Anrufungscharakter, das eine Reihe zentraler Gedanken bündelt und der vom Kurator_innenkollektiv ebenfalls im Katalog abgedruckt wurde. Darin der Hinweis „We the not-not educational spirits Unteaching to Unlearn“. Die doppelte Verneinung und das Nicht-Lehren und Verlernen bezieht sich auch maßgeblich auf ein Verschließen gegenüber eines „White Noise“, der BPoC*s zum Schweigen bringt und der für einen Selbstschutz auch ‚Unterbrechungen‘ und ‚Brüche‘ wie auch ‚Gegen-Institutionen“ notwendig werden lässt.⁴⁷

Die Konzentration auf die wenigen Orte, die Ausarbeitung des umfangreichen Veranstaltungsprogramms *I'm Not Who You Think I'm Not*, das als Manifest existiert, lassen eine Perspektive erkennen, bei der das Verlernen, das Arbeiten in Kollektiven und Schichten wie auch das Unterbrechen von Bestehendem und Agieren gegen das Schweigen notwendige und existentielle Handlungsoptionen werden.⁴⁸ Gleichzeitig lässt sich das hier beschriebene ‚agencement‘ medienkomparatistisch analysieren: Verschiedene mediale Vermittlungsformate sind für die 10. Berlin Berlin Biennale kennzeichnend: das *Mittlungsradio*, das von Künstler_innen in Zusammenarbeit mit Senior_innen einer Residenz initiiert wurde, ein Ort für selbst zu gestaltende Führungen, eine interaktive App, Workshops für andere Formen der Vermittlung, aber auch gedruckte, ergänzende Informationen über die künstlerischen Projekte vor Ort, ebenso wie moderierte Rundgänge in der Ausstellung und den Vierteln. Ein Schwerpunkt ist dabei, auch unterschiedliche gesellschaftliche wie lokale Gruppen mit einzubeziehnen und dabei insbesondere Kinder, Jugendliche und ältere Menschen zu adressieren. Darüber hinaus werden die verschiedenen medialen Schnittstellen deutlich und die verschiedenen Formen, die entweder digital oder analog zur

44 Ebd.

45 Rachel Mader. „10. Berlin Biennale. Unaufgeregt. Konzentriert. Entschlossen“. *Brand New Life* (2018), <https://brand-new-life.org/b-n-l-de/10-berlin-biennale/>. [18.06.21].

46 Francesca Bueti. „10th Berlin Biennale: Beyond the Thunderdome“. *Spike Art Magazine* (2018), <https://www.spikeartmagazine.com/articles/10th-berlin-biennale-beyond-thunderdome>. [18.06.21].

47 Ebd.

48 Ngcobo. *Dear History* (wie Anm. 1). S. 55.

I'm not who you think I'm not a manifesto

What's not a question of power

Teacher don't teach me nonsense

This shit is fucked and we have to get out of this shit

We the not-not educational spirits

Anti-teaching to neoliberal

Each One Teach One

If there's war in one place, there's war in all places

If there's a wall in one place there are walls in all places

What are the conditions that produced a situation that demanded a [...] like that

This shit is fucked

Let's face this collective madness

Let's untangle uneasy entanglements

Let's confront the messiant anxieties

The feel of a problem

Creative interruptions

Building counter institutions

The silence before and after

Shut it down

Not our problem

We refuse to die

Self-preservation

Is an act of political warfare

Collective dreams and actions

We own the right to non-imperative clarity

Shut it down, the white noise

Can't make the same mistakes two time

Never stop the action,

Keep it up, keep it up.

Love.

With Bessie Head, Jota Mombaga, Donna

Kukama, Audre Lorde, EOTO, May Chynn,

Tina Turner, Grace Jones, Nina Simone, Edward

Geissant, Fela Kuti, and The Fallists.

Abb. 10 *I'm not who you think I'm not a Manifesto*.⁴⁹

49 Vgl. Ngcobo. 10. Berlin Biennale Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 55.

eigenen Nutzung, interaktiv, angeleitet und selbstorganisiert stattfinden. *I'm Not Who You Think I'm Not* zeigt die Notwendigkeit eines *agencements*, das auch und insbesondere auf einer lokalen, mikroperspektivischen Ebene beginnt, um eben diese Brüche, einen anderen Umgang wie auch andere Handlungsinitiativen und -optionen als Diskursangebot offenzulegen. Dabei wird deutlich, dass es mit diesen parallelen, lokalen und offenen Formaten, in denen sich ganz unterschiedliche Gruppen und Akteur_innen wiederfinden und aktiv werden können, Alternativen der gemeinschaftlichen, individuellen und interaktiven Teilhabe gibt: Anhand der künstlerischen Projekte selbst aber auch im Umgang mit diesen verschiedenen Zugangsweisen der Vermittlung und Rezeption über einen längeren Zeitraum, lassen sich kollektive, antirassistische kuratorische Herangehensweisen erkennen, bei denen die sich überlagernden Schichten und Brüche in den zeitlich sich entfaltenden Ausstellungsdisplays erfahrbar werden. Die Rezeption und Interaktion in und mit diesen Räumen und Akteur_innen ermöglichen ein Entflechten der damit verbundenen Diskurse, wie etwa den historischen Verstrickungen (*entanglements*). Somit treten diese recherchebasierten Projekte und die in ihren Brüchen vermittelten Displays in und mit der Zeit als transmediale Verlaufsformen hervor.