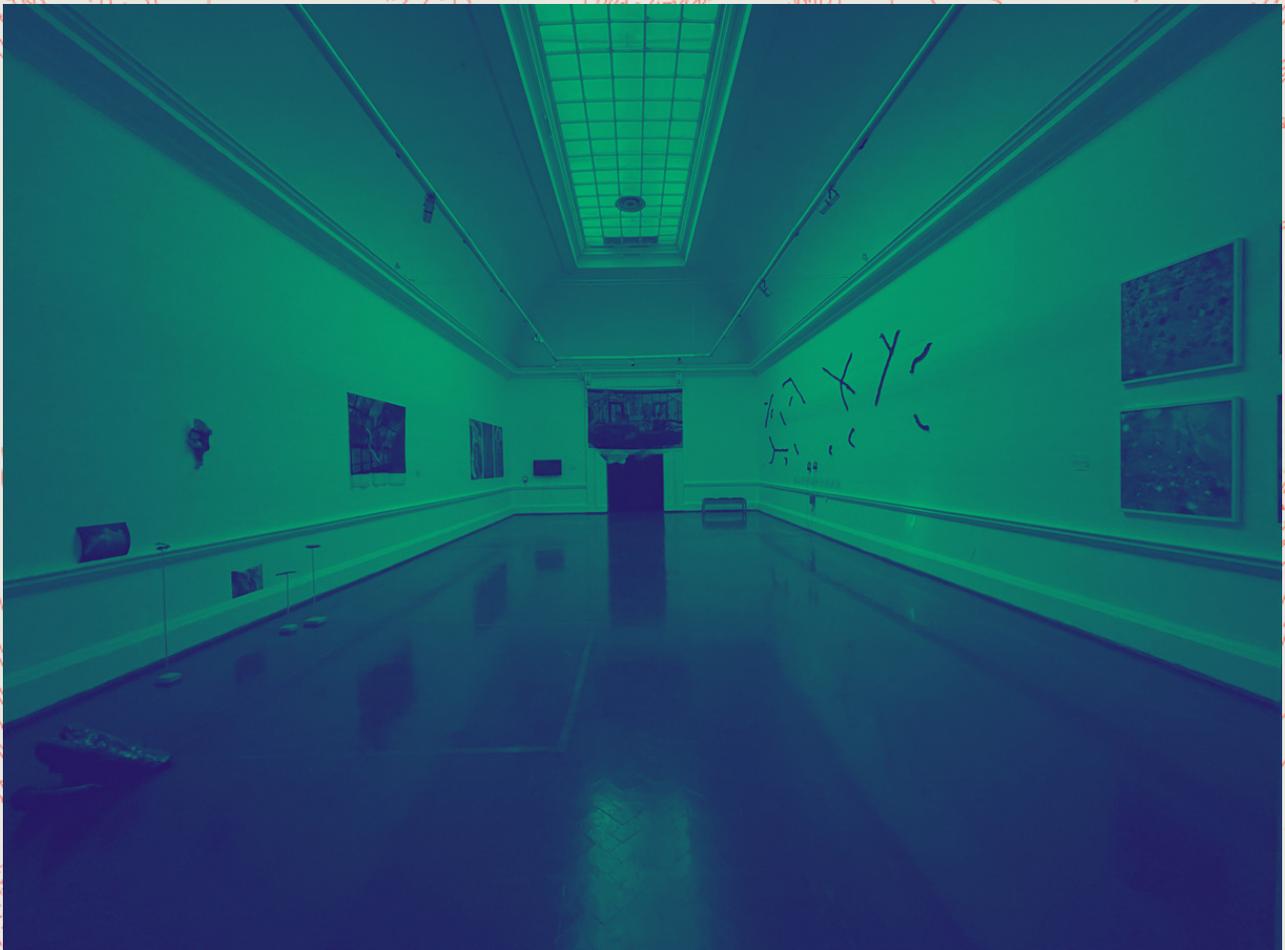


TEXTE
ÜBERLEGUNGEN
SPUREN

SOIL CONVERSATIONS SATURATIONS





INHALT

Team 02

Künstler_innen &
Performer_innen, Autoren,
Kuratoren, Finanziers,
Fotograf_innen,
Unterstützer_innen

Konzept 03

Soil Conversations
kuratorisches Konzept

Einleitung 05

Reflexionen &
Überlegungen

Texte 09

Auseinandersetzungen,
Ideen, Recherche

Spuren 53

Kunstwerke,
Beschreibungen, Bilder

Künstler_innen 76

Künstler_innen &
Performer

TEAM

art by/Kunst von
 LUNGISWA GQUNTA
 MADEYOULOOK
 IO MAKANDAL
 SILVIA NORONHA
 NNENNA ONUOHA
 THERESA SCHUBERT
 GEMMA SHEPHERD &
 ROCHELLE NEMBARD
 MIA THOM

curated by/kuratiert von
 NISHA MERIT &
 YOLANDA KADDU-MULINDWA

in collaboration with / in Kollaboration mit
 BUBBLEGUM CLUB
 GALERIE IM KÖRNERPARK
 JOHANNESBURG ART GALLERY

support from / Unterstützung von
 WHERE WITH ALL

writings by/Texte von
 TOMKE BRAUN
 NOLAN OSWALD DENNIS
 ZARA JULIUS
 ZAYAAN KHAN
 MAHRET IFEOMA KUPKA
 LINDI MNGXITAMA
 MAGNUS ELIAS ROSENGARTEN
 KATHY-ANN TAN

performance by/ Performance mit
 HELENA UAMBEMBE
 ELA SPALDING
 BILLY LANGA
 SIBUSILE XABA

design based on/Design basierend auf
 BUBBLEGUM CLUB

translation / Übersetzung
 YEMISI BABATOLA

funded by / gefördert durch
 GEFÖRDERT IM FONDS TURN2 DER KULTURSTIFTUNG DES BUNDES. GEFÖRDERT
 VON DER BEAUFTRAGTEN DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN.
 BEZIRKSAMT NEUKÖLLN, FACHBEREICH KULTUR
 SENAT FÜR KULTUR UND GESELLSCHAFTLICHEN ZUSAMMENHALT
 FONDS AUSSTELLUNGSVERGÜTUNGEN FÜR BILDENDE KÜNSTLER*INNEN BERLIN

KONZEPT*

Soil Conversations präsentiert eine Reihe von Vorschlägen, die sich über Zeit und Raum erstrecken. Es geht um Geschichte und mögliche Zukünfte, wobei der Boden als etwas Rhizomatisches gedacht wird - es hinterfragt das Konzept der Linearität und plädiert für das Interstitielle. Was bedeutet es, mit - und über - Boden als Raum der Bedeutungs- und Identitätsbildung zu denken? Als Raum für Ausgrabungen? Und als Archiv der Geschichte und als politischer Akteur?

Unter dem Motto: "Boden ist alles" bietet die Ausstellung einen Blick auf die Körnigkeit des Bodens, auf dem wir stehen und unser Leben aufbauen, als einen Moment der genauen Beobachtung, in dem Details, Teile und Partikel zu Spuren eines Ganzen werden. Ausgehend von der Beziehung zwischen uns und der Erde betrachtet die Ausstellung den Boden als eine planetarische Grenze und als Bindeglied zwischen materieller Politik und Gesellschaftstheorie. Wenn wir das Irdische als politischen Akteur betrachten, wird es möglich, über den Boden durch die Kunst nachzudenken - auf der Grundlage einer Vielzahl von Erzählungen, Kenntnissen und Materialien, die die Künstler für ihre Arbeit gewählt haben.

Boden wurde oft sowohl als öffentliches Gut als auch als Privateigentum verhandelt, was zu zahlreichen Debatten über das Recht auf Zugang und Freizügigkeit von Menschen sowie über die Rechte der Natur geführt hat. Ein berüchtigtes historisches Beispiel für den Kampf um Boden ist die Berliner Konferenz 1884-1885 und die anschließende willkürliche Aufteilung des afrikanischen Kontinents unter den Kolonialmächten. Heutige Vertreibungssituationen und die zunehmende grenzüberschreitende Migration von Menschen, die aus ihren Heimatländern vertrieben wurden, verleihen den Debatten über Heimatländer und das Recht auf Freizügigkeit jedoch neue Nuancen und Texturen.

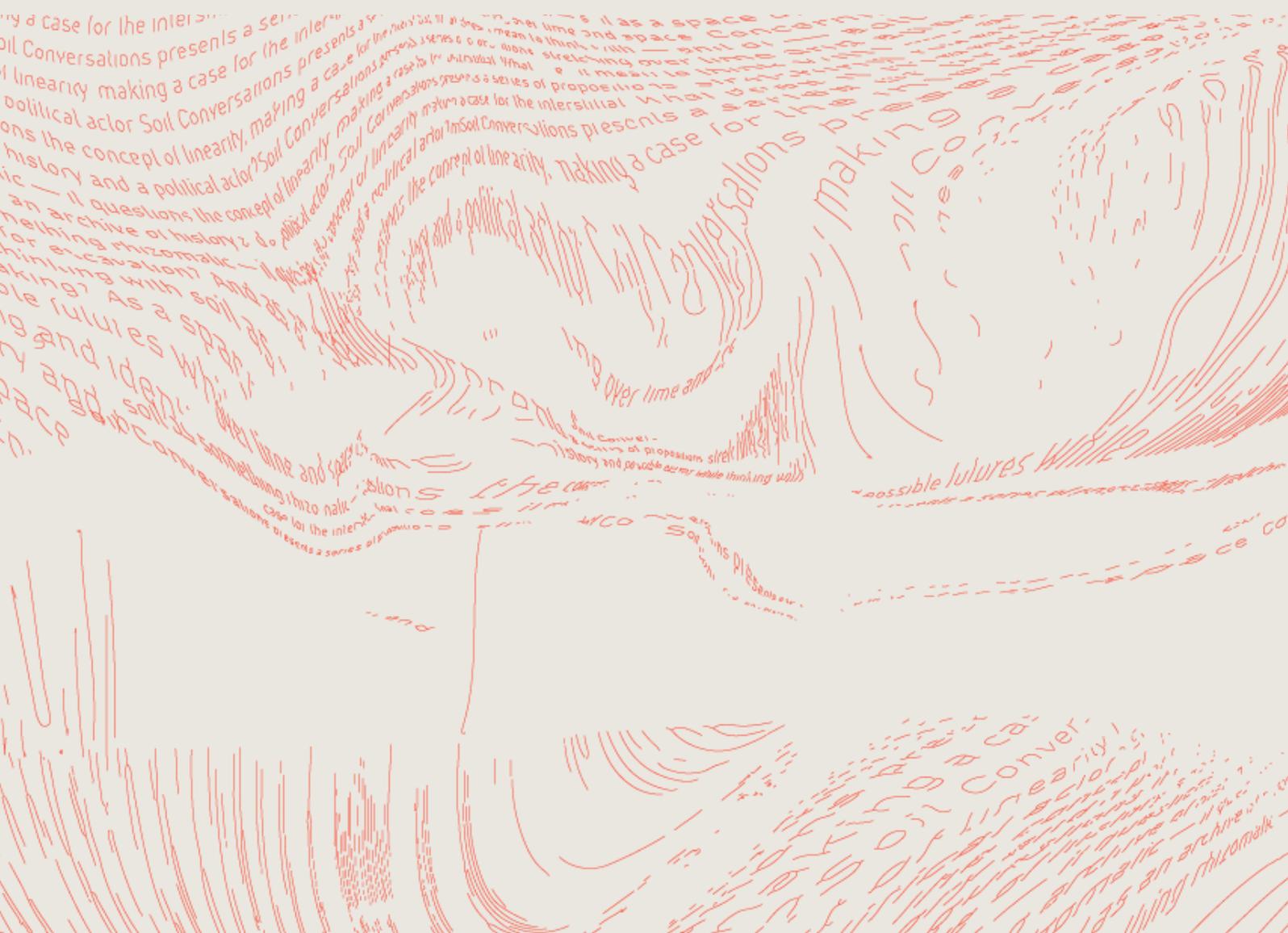
Als Ressource wird der Boden weiterhin wegen seiner wertvollen Metalle und Fähigkeiten ausgebeutet. Als Territorium bildet der Boden die Geografie, mit der wir uns identifizieren, und als Konzept ist er eine verkörperte Mischung aus Pflege, Trauma und Lebenszyklen. In diesem Atemzug folgt Soil Conversations der Beobachtung von Puig de la Bellacasa (2020), dass: *Im Gegensatz zu Visionen von erschöpften Böden, die einer gefräßigen Menschheit zum Opfer fallen, die ihr Nest auffrisst, bekräftigen transformative Auseinandersetzungen mit der Lebendigkeit des Bodens die ökologische Bedeutung der Interdependenz zwischen Mensch und Boden und unterbrechen hartnäckige Binaritäten zwischen lebendig und träge, Spezies und Zugehörigkeit, dem Irdischen und dem Spirituellen, Ausdauer und Zusammenbruch, dem Kosmischen und dem Häuslichen, Wissen und Geheimnis.**

*Maria Puig della Bellacasa, Preface in: *Thinking with Soils Material Politics and Social Theory*, 2020, Bloomsbury Publishing.

Der Gedanke von de la Bellacasa lässt sich auf den Diskurs zwischen dem Analogen und dem Digitalen übertragen, der neue Territorien bildet und als Zwischenraum erforscht und erprobt werden kann - etwas, das sich in letzter Zeit zu einer normalisierten Modalität entwickelt hat, insbesondere nachdem COVID-19 einen globalen Ansturm auf die digitale Sphäre ausgelöst hat. Paradoxerweise wurden die Stimmen lauter, um sich wieder mit der Erde zu verbinden, während die Verbindung zuvor auf einen Flachbildschirm beschränkt war. Aber der Körper erinnert sich - selbst im Übergang zwischen Partikeln und Pixeln tragen wir die Geschichten, die in unsere Körperlichkeit eingeschrieben sind, in diese digitale terra nullius. Das Digitale, ein Raum aus verpixelten Dialekten, in dem man jenseits der Grenzen existieren kann, die die Geschichte und ihre Politik für einen definiert haben, und dennoch nicht völlig frei davon ist.

Die Ausstellung untersucht die Beziehung zwischen uns selbst und der Umwelt, in der wir leben, sowohl in der digitalen als auch in der analogen Sphäre. Themen wie Land, Geschichte, Spiritualität und der Körper - als physische Manifestation und theoretische Repräsentation - sind integrale Bestandteile der Kunstwerke, die Teil von Soil Conversations sind. Indem sie sich einer linearen Ontologie der Geschichte widersetzen, versucht Soil Conversations, die Pluralität der Vergangenheit und Zukunftsszenarien zu erforschen, die ins Unbekannte führen, mit dem Ziel, sich mit dem Spekulativen als einer definierenden Position des Hier und Jetzt und als einer Beziehung zwischen uns und der Welt - dem inneren und äußeren Raum - auseinanderzusetzen.

*Konzept von Nisha Merit, in editorischer Kollaboration mit Lindiwe Mngxitama



EINLEITUNG

Nisha Merit

Nisha Merit (b. 1987) ist eine unabhängige Kuratorin, Autorin und Produzentin und lebt zwischen Johannesburg und Berlin. Ihre Texte wurden in der Zeitschrift SOMETHING WE AFRICANS GOT und im kürzlich erschienenen Buch *Lost Libraries, Burnt Archives*. Ihre kollaborative Arbeit als Kuratorin basiert auf 'Care as Practice' und bietet eine Erweiterung des institutionellen Systems an, welche sie durch *para-* definiert. Welches eine Entität beschreibt, die weder gegen die Institution ist noch von ihr definiert wird. Mit dieser Methodik, Merit arbeitet transdisziplinär mit Praktikern, Räumen und Praktiken. In 2022 hat sie ausserdem das Merit Art Collective gegründet, ein Verein der mit Kollaboration und Austausch zwischen Orten, Künstlerinnen und Methodiken arbeitet.

Yolanda Kaddu-Mulindwa

Yolanda Kaddu-Mulindwa leitet die kommunalen Galerien Neukölln, den Bereich Bildende Kunst und Kunst im Stadtraum im Bezirk Neukölln. Sie studierte Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität Augsburg und absolvierte ihren Master in Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Das Festival of Future Nows 2014 in der Neuen Nationalgalerie Berlin und 2017 im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart betreute sie als kuratorische Assistentin und war 2018 für Light Art Space (LAS) tätig. Von 2017 bis 2019 arbeitet sie für den Kunstbuchverlag Frölich & Kaufmann. Als freie Kuratorin konzipierte und organisierte sie 2021 zwei Kunstfestivals im Rahmen der DRAUSSENSTADT Initiative.

Soil Conversations – ein Selbstgespräch

Nisha Merit

In den letzten zwei Jahren habe ich dieses Wort bzw. den Akt, der dahinter steckt, sehr zu schätzen gelernt: das Selbstgespräch – ein an sich selbst gerichteter Monolog, laut ausgesprochene Gedanken, die sich nicht an ein Außen wenden. Und derlei hatte ich viele, als ich das Konzept für Soil Conversations schrieb. Es entsteht ein schöner Moment, wenn Gedanken zum Leben erweckt werden, animiert durch den eigenen Atem und die eigene Stimme. Plötzlich entsteht da ein Resonanzkörper, der aus den Worten der ersten Gedanken besteht und einem Rede und Antwort steht. Dieses Dazwischen, das, was neben dem Werden passiert, könnte man als interstitiell – also, als kleinen Raum zwischen den Dingen bezeichnen. Dieser Zustand wird leicht übersehen oder abgetan, birgt aber in seiner Fähigkeit zu verbinden so viel Potenzial. So wurde das Interstitielle zur kuratorischen Methode für Soil Conversations als Ganzes. Mich beschäftigen die Dinge, die daraus erwachsen sind.



Soil Conversations war im wahrsten Sinne des Wortes ein Gespräch über die Realität des Lebens in Johannesburg, das sich durch Kollaborationen und Partnerschaften zu einem Austausch zwischen Johannesburg und Berlin erstreckte. Soil Conversations wurde weniger als geografisches Paradigma, sondern vielmehr als Raum für künstlerische Gespräche verstanden, der von den eigenen bewegten und sich wandelnden Realitäten aller Beteiligten geprägt war und sich in Kunstpraktiken, Materialien und Ideen manifestierte. Die Absicht war, ein Projekt zu schaffen, das sich selbst erweitert und sein Konzept in visueller Kunst, Performances, Gesprächen und Schriften umsetzt.

Die Verankerung durch die Partnerinstitutionen Johannesburg Art Gallery und Galerie im Koernerpark (Berlin) brachte eine spezifische Räumlichkeit mit sich, die die Ausstellung, die Gespräche und die Auseinandersetzung zwischen Publikum und Kunstwerken beeinflusste. Die Ausstellungseröffnung am 26. Mai 2023 in Berlin und am 26. August 2023 in Joburg markierte den Beginn einer sechsmonatigen Auseinandersetzung mit und durch Soil Conversations, die die Werke von neun Künstler*innen/Duos, acht Schriftsteller*innen, vier Performer*innen und eine interdisziplinäre Auseinandersetzung durch Gespräche und Rundgänge umfasste.

Instagram Screenshot: Ana Mendieta, Imágen de Yágul, 1973/2018. Farbfotografie. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co.

Jetzt, wo ich diese Zeilen schreibe, ist die Ausstellung in einem Monat zu Ende, und ich frage mich, welche Beziehung ich jetzt zu ihr habe. Wie eine Tonkugel wurde sie durch so viele Momente verändert, von anderen beeinflusst, durch unerwartete Wendungen verschoben und in ihrer Beschaffenheit verändert.

Fast rückblickend sehe ich mich mit einem interessanten Dilemma konfrontiert, dem klassischen Dilemma von Kartograph*innen - die elliptische Masse auf eine ebene Fläche zu übertragen. Wie betrachtet man ein vielschichtiges Projekt wie Soil Conversations mit all seinen Konnotationen, Themen, Ideen von Boden, Land, Geschichte, Identität, weiblicher Göttlichkeit, der Psychologie des Raums, dem Spekulativen, und so weiter ... ? Das ursprüngliche Konzept hatte nie den Versuch eines der oben genannten umfangreichen Konzepte zu verstehen, sondern einen Austausch und Ideen zu fördern und zu pflegen, dennoch - eine Sehnsucht nach Abschluss besteht - von einem Projekt, von einem Budget, von einem Kapitel? Was mich bei der Reflexion immer wieder begeistert, sind die vielen verbundenen Sequenzen, die Momente, in denen sich etwas in eine Vielzahl aufspaltete und über die ursprüngliche Idee hinaus wuchs.



Foto von mir mit Nolan Oswald Dennis' 3D gedrucktem Objekt bei einem Event mit seinen und den Werken anderer Künstler bei Javett-UP, 2022.

Für diese Momente bin ich sehr dankbar. All diese zahlreichen Spaziergänge, Gespräche, Diskussionen und vor allem die ausgedehnten Gespräche über den Boden, die die Autor*innen geschaffen haben, sind ein Beweis für das Konzept des Interstitiellen.

Der Auftrag an die Autor*innen lautete Soil Conversation als Archiv und Ausgangspunkt zu nutzen, ähnlich der Idee des Bodens und seiner Fähigkeit, tragen und halten zu können und Teile und Partikel als Wissen zu archivieren. Die Ausstellung sollte einen Gedanken in Gang setzen, der in alle möglichen Richtungen mitgenommen werden kann und so etwas durchdringt, das aus dem Besonderen heraus gewachsen ist und doch etwas bietet, das für ein Jenseits relevant ist. Das Konzept und die Kunstwerke bildeten den fruchtbaren Boden für das geschriebene Zusammenkommen.

Ich bin sehr dankbar für die Community, die Soil Conversations gehalten hat, und für die Zusammenarbeit zwischen Freund*innen, Kolleg*innen und Institutionen, die sich alle bereit erklärt haben, an diesem Projekt teilzunehmen.



Bild von mir in der JAG bei der Recherche für das Konzept von Soil Conversations, 2022.

Einleitung

Soil Conversations

Yolanda Kaddu-Mulindwa

Das Projekt „Soil Conversations“ begleitet mich bereits seit Januar 2022 – es stellt für mich persönlich eine Reise hin zu meiner eigenen Geschichte, Identität, Vergangenheit und Zukunft als Schwarze Deutsche dar.

Gemeinsam mit der Kuratorin Nisha Merit haben wir zwei Iterationen realisiert – in der Galerie im Körnerpark in Berlin (27.05.-30.08.2023) und in der Johannesburg Art Gallery (JAG) in Johannesburg (27.08.-18.11.2023). Konkret gefragt, worum geht es in diesem Ausstellungsprojekt und was zeigen wir hier? Es geht um das, auf dem wir stehen und gehen und was gleichzeitig einen elementaren Bestandteil unseres Lebens bildet: der Boden. Aus ihm erwächst Nahrung und auf ihm bauen wir unsere Häuser – er ist somit eine der Grundlagen unseres Lebens.

Wir lassen mit den ausgewählten künstlerischen Positionen Länder und Kontinente, Kulturen, Geschichte, Gegenwart und Zukunft in den Dialog treten. Dieser Dialog hat im Mai 2023 in der Galerie im Körnerpark begonnen und wurde im August 2023 in der Johannesburg Art Gallery weitergeführt. Mit den Textbeiträgen von Autor*innen aus Deutschland und Südafrika wurden nicht nur Künstler*innen- oder Werktexte verfasst, sondern die hier behandelten Themenkomplexe in einen größeren Kontext gesetzt und verschiedene Sichtweisen transportiert. Vor allem in den Texten von Mahret Ifeoma Kupka und Magnus Elias Rosengarten tritt die Frage nach der eigenen Identität als Schwarze Deutsche in den Vordergrund und die damit verbundenen Erlebnisse des Aufwachsens zwischen zwei Welten und der Frage nach Machtverhältnissen. Es folgen Auseinandersetzungen mit dem Element Erde als Archiv von Erinnerungen und dem

Verständnis, dass der Boden lebendig ist und damit wie ein Körper gezeichnet ist durch die Spuren der Vergangenheit und Erfahrungen und sich selbst transformiert und regeneriert.

In den präsentierten Werken wird dazu angeregt, unsere Beziehung zum Boden neu zu denken und zu reflektieren, wie unbeschwert das Verhältnis zu Erde einst war und wie wir uns davon im Laufe der Jahre distanziert haben. Die Aufklärung über unser Ökosystem erfolgt in jungen Jahren und sollte selbstredend immer wieder auf den Prüfstand gestellt werden. Auch wenn sich die Erde mit ihrer transformativen und lebensspendenden Kraft selbst regenerieren kann, braucht auch sie unser Mitwirken, damit sie nicht eines Tages doch zerstört wird und wir mit ihr.. Wir müssen neue Wege gehen, um eine lebenswerte Zukunft zu haben.

Das Projekt „Soil Conversations“ schafft interkontinentale Verbindungen, denn ein einendes Element der Menschheit ist die Erde. Es wurde ein Diskurs zwischen der analogen und der digitalen Welt entwickelt, der eine thematische Auseinandersetzung und Fortführung des Dialogs zwischen Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen auf allen Kontinenten über die Website www.soilconversations.com ermöglicht und einlädt unsere eigene Beziehung zu der Umwelt, in der wir leben, zu hinterfragen. Die Einbindung der Öffentlichkeit ist uns wichtig und somit haben wir ein umfangreiches Begleitprogramm mit Performances, Workshops und Gesprächen geschaffen, um heterogene Positionenerlebbar werden zu lassen. Als Quelle des Lebens ist der Boden für alle bedeutsam und kann nicht ignoriert werden. Wir sollten uns also intensiv um ihn kümmern, so wie sich die Mutter Erde um uns kümmert.



TEXTE*

*Der Auftrag für die Textaufträge lautete, *Soil Conversations* als Ausgangspunkt und Forschungsmoment zu nutzen, von dem aus man weitergehen kann. Die Absicht war nicht, Ausstellungsprofile zu erstellen, sondern ein rhizomatisches Netz von Ideen, Gedanken, Anregungen und Untersuchungen, die über die vorübergehende Manifestation einer Ausstellung hinausleben und weitere Gespräche und Verbindungen in Gang setzen können, wenn sie in Zukunft gelesen, geteilt und genutzt werden.

Vom Humunismus

Tomke Braun

Um Berlin herum erstrecken sich ausgedehnte Kiefernwälder, deren Duft mich an den Sommer erinnert. Wie die meisten Wälder in Deutschland sind sie zur Holzgewinnung angelegt worden und zeugen so nicht nur von der Prägung einer Landschaft durch die Beschaffenheit von Böden, sondern auch von den Einwirkungen des Menschen. Kiefern sind einige der wenigen Baumarten, die auf dem sandigen märkischen Boden gut wachsen können, jedoch gibt es durch ihre Dominanz auch wenig organischen Abfall, der zu Humus kompostiert werden könnte*. Organische Bodensubstanz braucht es allerdings, damit sich auch andere Pflanzen ansiedeln können, somit bleiben die Wälder ohne aufwändige Aufforstungsprogramme unverändert und sind besonders anfällig für die Trockenheit der vergangenen Jahre.

Böden sind im Idealfall lebendige Organismen, die auf ihre geografischen und klimatischen Bedingungen reagieren und sich in einem stetigen Wandel befinden. Die geografische Spezifität sowie die gleichzeitige Ubiquität von Böden machen sie über die biologische Bedeutung hinaus zu einem universal verständlichen Vermittler von Geschichte und einer Allegorie für Erinnerungen. Als Grundlage des Lebens und als Symbol des Vergehens, trägt die in ihnen enthaltene Erde für viele Menschen eine spirituelle und emotionale Bedeutung in sich. Dieser Text begibt sich auf die Suche nach den komplexen Bedeutungsebenen von Land und Erde und verbindet dabei gesellschaftliche, feministische und historische Perspektiven, die uns vor allem eines zeigen: Das ein Stück Boden ein

utopisches Potential in sich trägt, wenn wir die verschiedenen historischen Schichten abtragen und im Kontakt mit nichtmenschlichen Lebewesen eine neue Zukunft imaginieren. Auf den ersten Blick mag Kompost als eine Sammlung von Abfällen und Resten, als *messy* und dreckig erscheinen. Doch bei genauerer Betrachtung offenbart sich Kompost als ein äußerst komplexes Ökosystem, das durch einen Prozess der Verrottung und des Zerfalls zur Quelle neuen Lebens wird, in dem nährstoffreicher Boden entsteht. Donna Haraway argumentiert im Rückgriff auf dem Verständnis eines stetigen Wandels in ihrem Buch *Unruhig bleiben*: „Wir sind Kompost, nicht posthuman; wir bewohnen den Humunismus, nicht den Humanismus.“**

Der Kompost ist eine Art Recycling-System, bei dem organische Materialien unter bestimmten Bedingungen abgebaut werden, um zu Humus zu werden. Nach Haraway spielt der Mensch in dem Prozess der Umwandlung von organischen Materialien in fruchtbaren Boden eine gleichwertige Rolle neben zahlreichen Mikroorganismen, Würmern, Insekten und anderen Lebewesen, nicht nur als Akteur*innen, sondern auch als bloßer stofflicher Körper.

Bei der Betrachtung dieses komplexen Systems, überrascht es nicht, dass „Human“ und „humus“ etymologisch miteinander verbunden sind und eine ebensolche Verbindungslinie zwischen dem Menschen und dem Boden besteht. Karen Barad sieht in ihrem Essay *Troubling time/s and ecologies of nothingness: re-turning, re-memembering, and facing the incalculable* darin auch die dünne Grenze zwischen menschlich und nicht-menschlich bestätigt:

*Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt: Campus Verlag, 2018

**Barad, Karen: *Troubling time/s and ecologies of nothingness: re-turning, re-memembering, and facing the incalculable*, in: *New Formations*, 2017(92), S. 83. <https://doi.org/10.3898/NEWF:92.05.2017>

“Etymological entanglements already hint at a troubling of assumed boundaries between allegedly different kinds: Earth, humus (from the Latin), is part of the etymology of human, and similarly, Adam (Hebrew: [hu]man[kind]) derives from adamah (Hebrew: ground, land, earth), giving lie to assertions of firm distinctions between human and nonhuman, suggesting a relationship of kin rather than kind – a cutting together-apart.”***

Barad argumentiert, dass diese sprachlichen Verbindungen darauf hindeuten, dass es eher eine verwandtschaftliche („kin“) Beziehung zwischen Menschen und Nicht-Menschen gibt als eine grundlegende Verschiedenheit („kind“). Für Haraway wiederum verbinden sich die verschiedenen Akteur*innen im „Humunismus“, in dem die Vorherrschaft des Menschen beendet ist und die Menschen in eine wechselseitige und kooperative Beziehung zur Natur treten. Der vom Menschen auf dem Kompost initiierte Zyklus vom Vergehen und Werden ist auch deshalb ein ideales Sinnbild für Haraway, um das Miteinander der Arten zu beschreiben, weil er die Sterblichkeit der Körper mitdenkt, also die eigene individuelle zeitliche Begrenzung. Während Haraway mit dem Humunismus die Idee betont, dass Menschen untrennbar mit ihrer Umwelt verbunden sind und in einer symbiotischen Beziehung zu anderen Lebewesen stehen – auch nach deren Tod, legt Barad den Fokus auf die Verbindungen, die wir eingehen können. Die Menschen müssen ihre eigene Zukunft nun in einer ständigen Interaktion mit anderen menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen begreifen und der Kompost kann uns zeigen, wie dieses Miteinander aussehen kann.

Der Kompost ist ein Ort des ständigen Wandels, auf dem Altes fast vollständig verwertet wird und damit Neues entsteht.

***Als Biologin und Wissenschaftlerin hat sie sich zunächst mit ihrem Mann Raoul Francé-Hararar und weiterhin nach dessen Tod Bodenerosion erforscht, die vor allem durch die extensive landwirtschaftliche Nutzung bedingt wurde. Spezialisiert war Francé-Hararar auf Kompostierung und die damit zusammenhängenden Verwertungsprozesse. Mit neuen Methoden skalierte sie die Prozesse des heimischen Gartenkompost, in dem der nährstoffreiche Humus entsteht, in größere Dimensionen. Francé Hararar hat nach 1945 für die ungarische und die mexikanische Regierung neuartige Abfallverwertungssysteme entwickelt, um der Bodenerosion entgegenzuwirken.

Betrachtet man die Erde jedoch in ihren Sedimentschichten von Gestein, dann ist die Vergangenheit noch darin eingeschrieben und häufig deutlich sichtbar.

Barad beschreibt in ihrem oben genannten Essay entsprechend die Fähigkeit des Bodens Erinnerungen zu speichern und gleichzeitig Ort von Leben und Sterben zu sein: „Land is not property or territory; it is a time-being marked by its own wounds and vitality, a layered material geo-neuro-biography of bones and bodies, ashes and earth, where death and life meet.“**** Die von Barad genannte Charakterisierung von Land als „time-being“, also als zeitliches Wesen, wird in den Werken der Künstlerin Silvia Noronha für ihre Serie „Shifting Geologies“ (2020–) sichtbar. Mithilfe von wissenschaftlichen Präsentationsformen macht Noronha auf eindrucksvolle Art und Weise den menschlichen Einfluss auf die Erde durch Ressourcenausbeutung und Nutzbarmachung deutlich. Die Objekte der Serie „Shifting Geologies“ sind vielschichtige Plastiken, in denen die Künstlerin natürliche Materialien mit künstlichen verschmolzen hat. Die entstehenden Werke erinnern in ihrer Gestalt, Größe und der sedimentären Beschaffenheit an Gesteinsproben aus der geologischen Forschung. Noronha kombiniert Erd- und Bodenproben mit Glas-, Plastik- oder Elektronikabfällen und komprimiert sie unter enormem Druck. Sie initiiert damit geologische Prozesse, die sich normalerweise über mehrere Jahrtausende erstrecken. Durch die Kombination mit Vergrößerungsgläsern und Zeichnungen referiert Noronha in ihrem seit 2020 fortlaufenden Projekt auf wissenschaftliche Methoden. Ihre Untersuchungen dienen als Vehikel, um sich den geschaffenen Objekten und damit größeren Fragen des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur zu nähern. Noronhas Werk verbindet auf faszinierende Art und Weise den Blick aus der Zukunft in die Gegenwart mit aus der Vergangenheit stammenden Materialien. Wie Bodenschichten von klimatischen Bedingungen anderer Jahrtausende zeugen, fließen in den

****Joachim Wolschke-Buhlmann und Gert Gröning: The Nationalist Social Garden and Landscape Ideal. Bodenständigkeit (Rootedness in Soil), in: Richard A. Etlin: Art, Culture, and Media under the Third Reich, Chicago 2002, S. 73 ff.



Silvia Noronha, *Shifting Geologies*, 2020 –fortlaufend / Fotos by cvk*

Plastiken verschiedene Zeitlichkeiten ineinander und vermitteln so ein komprimiertes Bild unserer Gegenwart. Der Diskurs um die Erde berührt sowohl naturwissenschaftliche Erkenntnisse als auch philosophische Denkweisen. Kunst und Wissenschaft sind gleichermaßen daran beteiligt, Perspektiven auf unsere Gegenwart zu gewinnen und so beschäftigen sich viele Praktiker*innen mit beiden Bereichen. Eine Pionierin dieser Arbeitsweise ist beispielsweise Annie Francé-Harrar (1886–1971), eine Wissenschaftlerin, Autorin und Künstlerin, die sich mit Humus, Kompost und dem menschlichen Verhältnis zur Natur auseinandergesetzt hat. In ihrem Buch „Tier und Liebe“ illustriert sie beispielsweise Szenen, die im Tierreich vorkommen und verbindet diese metaphorisch mit historisch wichtigen feministischen Emanzipationsbewegungen oder queeren Ausdrucksformen von Liebe. Ihr bekanntestes Buch „Letzte Chance – für eine Zukunft ohne Not“ ist ein eindringlicher Appell, der extensiven Nutzung des Bodens entgegenzuwirken und eine nachhaltige Abfallwirtschaft einzuführen. ****

Die verschiedenen Facetten ihrer Praxis hat sie nicht getrennt voneinander betrachtet, sondern eng miteinander verbunden. Ähnlich dem Vorgehen vieler zeitgenössischer Künstler*innen wie Noronha, nutzt Francé-Harrar Literatur und Kunst für die Vermittlung ihrer wissenschaftlichen Anliegen auf einer gesellschaftlichen Ebene. Für Francé-Harrar war das Weltensmachen in ihrer künstlerischen Arbeit eine wichtige Praxis. Bereits 1920 erschien ihr Science-Fiction Roman „Feuerseelen“, in dem Francé-Harrar die Dringlichkeit ihrer wissenschaftlichen Anliegen deutlich macht. In dem Buch geht es um eine utopische Gesellschaft, in der neue wissenschaftliche Methoden ermöglichen, Nahrung aus Luftmolekülen herzustellen. Landwirtschaft und der Anbau von Nahrung wird damit obsolet und auch die letzten noch nicht in die Städte eingebürgerten Personen, können von ihrem ländlichen Leben „befreit“ werden und in die hochentwickelten, technisierten Städte ziehen. Hauptprotagonist und die vor dem Eingriff in fragile Ökosysteme warnende Stimme, ist der Wissenschaftler Henrik. Doch seine Appelle bleiben ungehört und die Menschen schaffen durch ihre Innovationen eine neue Art der Bedrohung ihrer Existenz.

****Ebert et. al: Die Versuchsanstalt. Landwirtschaftliche Forschung und Praxis der SS in Konzentrationslagern und eroberten Gebieten. Metropolis, 2021.

Der etwas pathetische Titel gibt bereits eine Vorahnung auf das in der Erzählung der Menschheit bevorstehende Schicksal. Die wenig überraschende Wendung der Geschichte und die Person Henriks enthalten die Warnungen der Autorin als Wissenschaftlerin. Auch wenn dieses Narrativ des Romans nach wie vor zeitgemäß erscheint, lesen sich andere Motive der Autorin aus heutiger Sicht problematisch. Im Hinblick auf die gesellschaftlichen Entwicklungen, die parallel in dieser Zeit stattgefunden haben und die beispielhaft für die politische Dimension in den Diskussionen um Boden und Land dienen können, lässt die Autorin Lücken erkennen. So nimmt auch Sandra Thoms als Verlegerin der überarbeiteten Neuauflage 2021 in ihrem Nachwort darauf Bezug, dass bestimmte Begriffe geändert werden mussten, um von der Autorin nicht intendierte Ideologien zu vermeiden.

Eine gefährliche Nähe von ökologischem Denken und rassistischen, nationalistischen Tendenzen besteht gerade im deutschsprachigen Raum immer noch fort. Historisch gesehen sind einige ökologische Bewegungen mit der nationalsozialistischen Blut- und Bodenideologie verknüpft. Diese Verbindung war geprägt von einer idealisierten Vorstellung einer „gesunden“ und „reinen“ Natur, die mit einer rassistischen Hierarchie einherging. Dabei wurde das Konzept des „Blutes und Boden“ zur Rechtfertigung einer völkischen Ideologie herangezogen, die den intrinsisch rassistischen Schutz des eigenen Landes betonte. In diesem Sinne wurde die Garten- und Landschaftsplanung während des nationalsozialistischen Regimes zu einer politischen Aufgabe erklärt und von verschiedenen Vertreter*innen Begriffe wie *Bodenständigkeit* und *Verwurzelung* im ideologischen Sinne in der Auswahl der Pflanzen und der Gestaltung von Gärten verwendet.*****

*****Vgl. Elisa Piper: The Facist Garden: Horticultural Ideologies, Nazi Herbalism and Weeds as Anti-Fascist Memorial, Hinterlands #3, 2022/2023

Die Nähe von diesen ökologischen, lokalorientierten Denkweisen führten so weit, dass biodynamische Systeme und Heilpflanzen im KZ Dachau durch Häftlinge angebaut und ihre fragwürdigen Erzeugnisse sogar an ihnen erprobt wurden.***** Bis heute gibt es Fälle, in denen ökologische Argumente von extremistischen Gruppen missbraucht werden.

Zum Beispiel gibt es einige rechtsideologische Bewegungen in ländlichen Regionen, bei denen sich Akteur*innen wie Reichsbürger*innen, Anhänger*innen der Anastasia-Bewegung und andere versuchen, abseits der politischen Strukturen alternative Gesellschaftsmodelle basierend auf biodynamischer Landwirtschaft zu errichten. Diese Gruppen nutzen ökologische Lebensweisen oft als Teil ihrer Propaganda, um ihre nationalistischen oder rassistischen Ansichten zu verbreiten. Im Sinne von Francé-Harrar ist der Boden ein auf ökologischer Ebene umkämpfter Ort in all seiner Komplexität, der die Zukunft der Menschheit entscheidet. Das Wissen über Landschaft, Erde und Böden muss aber auch als ein politisches betrachtet werden, nur so können die Auswirkungen der rassistischen und kolonialen Vergangenheiten sichtbar gemacht werden und Gegenstimmen Gehör bekommen.*****

Bis heute tragen die globalen Verflechtungen in Bezug auf Extraktion und Raubbau nach wie vor die kolonialen Strukturen des 19. und 20. Jahrhunderts in sich. Insbesondere der Abbau von Edelmetallen und seltenen Erden in verschiedenen afrikanischen und südamerikanischen Ländern, vor allem für die Herstellung von technischen Geräten, führt immer wieder zu wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen.

***** ebd.

*****MADEYOULOOK: Garden of Others, Podcast series, veröffentlicht bei Primary, online unter: https://soundcloud.com/weareprimary/gardens-of-others-episode-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



Still von: Natalie Paneng, Venus Alchemises Below, 2023

Das Video „Venus Alchemises Below“ (2023) der Künstlerin Natalie Paneng reagiert mit humorvoller Art auf solche postkolonialen Verstrickungen. In dem Video bewegen sich verschiedene Avatare der Künstlerin vor einem braunen Hintergrund aus Erde tanzend über den Bildschirm. Für die Avatare schlüpft die Künstlerin mit wechselnden Kostümen in die Rolle von Edelmetallen wie Diamanten, Platin und Gold., Die Figuren flimmern auf dem Bildschirm wie bei alten Fernsehbildern und als würden sie jeden Moment verschwinden. In vergangenen Jahrzehnten ist die Technologie als weitere Akteurin in das spannungsvolle Geflecht von Mensch und Natur getreten. Paneng beschäftigt sich mit der Beschaffenheit von Erde und setzt diese mit den Pixeln im Video gleich. Paneng ermächtigt sich in ihren Arbeiten durch die Präsentation ihrer eigenen Identität, wenn sie sich selbst als „Venus“ und als „Alchemistin“ inszeniert und knüpft damit an postkoloniale Diskurse wie von der Literaturwissenschaftlerin Saidiya Hartman an. Deren Essay „Venus in Two Acts“ (2008) ist eine berührende Erforschung von Identität, Ausbeutung und der Konstruktion historischer Erzählungen anhand der Geschichte von Sarah Baartman, die während der Zeiten des Handel mit versklavten Menschen aus Südafrika nach Europa verschleppt wurde, um hier als „Venus“ exponiert zu werden.

Hartman zeigt das fortwährende Erbe von Rassismus und Misogynie auf und hinterfragt kritisch die Darstellung und Auslöschung marginalisierter Stimmen in der Geschichte. Dieses hör- und sichtbar machen ist auch für das Künstler*innenduo MADEYOULOOK entscheidend. In ihrer Podcast-Serie „Gardens of Others“^{*****} (2020-2021) untersuchten sie die Beziehung zwischen Menschen, Pflanzen und der Erde aus einer postkolonialen Perspektive. Verschiedene Interviews mit Akteur*innen aus der Landschaftsgestaltung und der Gartenpflege dienen ihnen als Beispiel und die besprochenen Gärten als Mikrokosmos, um die Probleme des heutigen politischen Lebens zu untersuchen und Fragen zum Thema Koexistenz zu stellen. Inwiefern ist der Zugang zu einem Garten ein privilegierter und welche Formen von Arbeit und Fürsorge braucht es, um Gärten zu pflegen? Welche Pflanzen wachsen wo und warum? Diese Auseinandersetzung mit Gärten und Landschaft setzt das Künstler*innenduo für ihre Arbeit in der Ausstellung „Soil Conversations 2023“ fort. In dem in der Ausstellung gezeigten Filmausschnitt „Menagano“ (2023), der auf einer gleichnamigen Publikation beruht, bewegt sich die Kamera entlang dicht verschlungener Sträucher und Bäume.

***** Vgl. Francé-Harrar, Annie: Die letzte Chance für eine Zukunft ohne Not, Kirchberg/Jagst, 2008, S.55.

Die Kamera irrt in den poetischen Aufnahmen durch dieses Dickicht, um schließlich in einer von Nebel überzogenen Landschaftsaufnahme zu enden.

Im Hintergrund läuft eine leicht trabende Musik und eine eindringliche erzählende Stimme wechselt zwischen mehreren Sprachen hin und her. Der Film spielt in der südafrikanischen Region Bokoni und ist Teil der andauernden Auseinandersetzung von MADEYOULOOK mit der Durchdringung von Landschaft durch Erinnerungen und Trauma. Ihre widerständige Praxis besteht darin, eine eigene Schwarze Perspektive auf die Landschaft zu entwickeln und damit bestehende Bilder und Muster abzulösen.

Es wird deutlich, dass Böden voller Kontraste sind, in denen Vergangenheit und Gegenwart, Lokalität und Globalität aufeinandertreffen. Sie repräsentieren das Spannungsfeld zwischen rationaler Betrachtung und spekulativer Vorstellungskraft. Indem wir die historischen Schichten des Bodens abtragen und neue Blickrichtungen und Perspektiven einnehmen, wie MADEYOULOOK uns einlädt es zu tun, können wir ein utopisches Potenzial freisetzen.

Im Rückblick auf die von Annie Francé-Harrar vermittelte ökologische Dringlichkeit und die politischen Komplikationen, die bei der Diskussion um Böden betrachtet werden müssen, wird ein Fundament für neue Sichtweisen gelegt. Vielleicht können sie als Stationen auf der Reise zu einem *Humunismus* nach Harway gelesen werden, indem wir die eigene Vergänglichkeit anerkennen und den Verbindungen in einem größeren Netzwerk von Lebewesen Rechnung tragen. Nur mit diesen universellen prozessualen Denkweisen einer andauernden gemeinsamen Bewegung können wir den Herausforderungen der Gegenwart entgegentreten.

Still von: MADEYOULOOK,
Menagano, 2023



Schlussworte zum Land_en* und Betrachten

Nolan Oswald Dennis

Stellen wir uns für die Dauer dieses Textes vor, dass Landschaften gemacht und nicht gefunden werden. Wie die meisten gemachten Dinge, sind sie auch oft Erfindungen. Ihre Existenz liegt in der unscharfen Schnittstelle zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir wissen. Was ich meine, ist, dass Landschaften grundsätzlich technopolitische Objekte und Methoden der Objektivierung sind. Prozesse jedoch widersetzen sich der Objektivierung, und so wird die Landschaft zu einem technischen und politischen Ersatz für das Land (das für unsere Zwecke innerhalb dieses Textes und darüber hinaus eine Reihe von Prozessen und kein Objekt ist). Die Landschaft bedingt das, was wir als Land sehen und erkennen, indem sie eine Darstellung des Landes (eine Abstraktion) einer Erfahrung des Landes (einer Beziehung) vorzieht.

* * *

Ein Wiegenlied aus Stimme und Geige hallt an den harten Wänden der Johannesburg Art Gallery (JAG) wider. *A Decomposing Lullaby* von Mia Thom ist ein durchdringend schöner Soundtrack zu zwei tonlosen Werken von Natalie Paneng, deren unscharfe Grenzen und sich überschneidende Teile auflösen und im Einklang mit einem unbekanntem, vielleicht unerkennbarem Rhythmus verschmelzen. *Venus Alchemises Below* und *Venus Finds Balance* bilden den Anfang und das Ende der Ausstellung *Soil Conversations*. Zwei Monitore ruhen auf einem Bett aus Erde und irisierendem Stoff, das ist *Venus Alchemising Below*. Auf den Monitoren flimmert die geisterhafte Antipräsenz einer Figur an einem Feld entlang. Licht plätschert über das Video, als ob die Erde irgendwie auch

ein Wasserbecken darstellt. Eine Projektion einer bekannten Figur, die am Ufer eines Baches steht, wird darüber positioniert an die Wand geworfen: *Venus Finds Balance*, ein Fuß scheinbar im Wasser, der andere auf dem Land. Genauer gesagt, beide Füße stecken im schlammigen Raum dazwischen. Das vom Projektor multiplizierte Bild, lässt die Figur im Licht echohaft erscheinen, die Projektorlinse ist leicht unscharf, während subtile Bewegungen das Bild annotieren. Ich lese ein Diagramm auf dem Bild als „so-> oben so-> unten“. Zwei Re-Zyklusdiagramme drehen sich auf beiden Seiten des Bildes. Viele Geister sind anwesend. Sie fragen: Wie geschaut, so auch gesehen?

Dem Fotografen und Theoretiker Santu Mofokeng zufolge erkennen wir die südafrikanische Landschaft durch Begriffe, die wir von unseren „Apartheid-Vorfahren“ geerbt haben und die sich in unseren „Kunstinstitutionen und Museen, in Denkmälern und Gedenkstätten sowie in der Nomenklatur und den Ortsnamen“ wiederfinden lassen. Diese Begriffe sind die Basis für die Teilhabe an der Konstituierung, Einschränkung und Ermöglichung der südafrikanischen Landschaft. Der Kulturkritiker und Romanautor Njabulo Ndebele weist auf die Auswirkungen dieses Erbes als „ultimative ‚Leistung‘ der Kolonialgeschichte“ hin, und zwar durch die Institution der Game Lodge als eine besondere Art von kultureller Inszenierung, die „die Entstehung eines Bildes von Afrika und seinen verschiedenen Kulturen als sich wandelnde historische Phänomene verhindert“. Das heißt, sie fixiert die Landschaft als Objekt und nicht als Prozess.

*Bei land_en handelt es sich um einen Neologismus, der nicht mit dem Verb landen zu verwechseln ist. Es ist ein Versuch, die zum Verben veränderte Form des Substantiv „das Land“ im Sinne des Autoren wiederzugeben. Die Theorie wird im Laufe des Textes näher erläutert / Anm. d. Übers.

**Santu Mofokeng's Land- scapes, Johannesburg: Warren Siebrits, 2008. Exhibition: 12 August-12 September 2008. / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

***Njabulo S Ndebele, *Fine Lines from the Box: further thoughts about our country* (2007) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Landschaften sind selten, wenn überhaupt, eine Darstellung des Landes selbst. Stattdessen werden die tatsächlichen Verhältnisse durch Darstellungsformen ersetzt, um diese Verhältnisse zu verändern (oder deren Veränderung zu behindern).

Dieses Apartheid-Erbe ist zwar komplex in seinen Machenschaften, hilft uns aber, „Landschaft [als] keine Kunstgattung, sondern ein Medium“^{****} zu verstehen. In diesem Fall ist die Bedeutsamkeit einer bestimmten Landschaft notwendigerweise größer als die Bedeutung ihres Inhalts. Wenn wir ein Medium als die Schnittstelle zwischen Technologien und Körpern^{*****} verstehen, dann werden Landschaften zu Schnittpunkten unserer persönlichen Fähigkeiten des Wahrnehmens und der technischen Bedingtheit des Bildes. Ich sollte wohl anmerken, dass ich den Begriff der Landschaft hier aus dem „verzweifelt verwirrten“ westlichen Terrain der Landschaftstheorie beziehe. Ihn umfassen: „natürliche, malerische, symbolische, mythische, imaginäre, gebaute und so weiter, [...] Mittel zu künstlerischen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Zwecken (einige skrupellos, andere nicht), sowie die Art und Weise, wie Landschaften aller Art auf uns einwirken und uns formen, als ob sie eigenständige Akteure wären“^{*****}

* * *

Schwere schwarze Vorhänge umschließen einen Zuschauerraum. Ein Ausschnitt (den ich für einen Trailer halte) aus *Menagano*, einem kommenden Film des Künstlerduos MADEYOULOOK, läuft auf einer großen Leinwand, die über Augenhöhe hängt. Eine Bank lädt die Betrachter*innen ein, sich zu setzen, um den Blickwinkel zu vergrößern. Ich setze mich hin und lehne meinen Kopf zurück, um die Leinwand zu betrachten. Eine tiefe Stimme erzählt in sePedi.

**** J. Elkins und R. De Lue (Hg.), *Landscape Theory* (2008) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung
 *****F. Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999* (2010)
 *****J. Elkins und R. De Lue (Hg.), *Landscape Theory* (2008) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Die Bilder tauchen wie aus einem dichten Nebel auf, die Atmosphäre ist wolkschwer. Wenn ich diesen Film betrachte, der zwischen Nahaufnahmen von Gras, Bäumen, Felsen und Zäunen wechselt, wird meine Orientierungslosigkeit plötzlich und in aller Stille von einem Blick auf die Landschaft unterbrochen. Es fühlt sich an, als könnte ich mich, unter der Leinwand sitzend und auf das Land hinauf schauend, plötzlich verorten. Mein Kopf wird in diesem Moment fälschlicherweise zur Kamera, die schwebend über dem Boden auf der Leinwand lokalisiert ist. Mein Körper, unbedeutend, liegt darunter. Ich denke an all das, was unter der Oberfläche des Landes verborgen ist, und erinnere mich an Panengs *Venus Alchemising Below*, mit seiner instabilen Kohorte von geisterhaften Figuren. In diesem Film sind keine Menschen zu sehen. Für einen Moment vergesse ich, dass ich eine Person bin, werde ich unsichtbar. Der Ton kehrt sanft zu den Bewegungsbildern zurück und die Kamera schwenkt über verschiedene Szenen und verweilt schließlich auf einem Wasserbecken.

* * *

Santu Mofokeng bietet eine Antidefinition von Landschaft (landscape) als Portmanteau zweier Wörter: „land (als Verb) und scape (betrachten)“^{*****}. Während sich die meisten Landschaftstheorien mit dem Akt des Betrachtens und den Methoden zur Konstruktion einer Ansicht befassen, wird das betrachtete Objekt, das „Land“ selbst, im Allgemeinen unter- oder übernatürlich dargestellt.^{*****} Mofokeng verlagert die Grammatik des Landes vom Substantiv (sogar dem Eigennamen Das Land) zum Land_en als Verb, einer Handlung oder dem Zustand von etwas, das sich im Prozess befindet. Das Betrachten (-scape) steht dann immer in Beziehung zu einer Handlung (land_en) und nicht zu einem trägen Objekt (das Land), über das Besitzansprüche vereinfacht geklärt werden könnten.

*****Santu Mofokeng's *Land- scapes*, Johannesburg: Warren Siebrits, 2008. Exhibition: 12 August-12 September 2008.
 ***** J. Elkins und R. De Lue (Hg.), *Landscape Theory* (2008) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Landschaft ist dann die Praxis der Betrachtung eines Prozesses (oder von Prozessen) und nicht eines Objekts. Wir müssen jedoch normative Annahmen über die Betrachtung vermeiden. Das koloniale Sehen dient der Konstruktion kolonialer Landschaften. Im Gegensatz dazu erinnert Mofokengs „to view“ an das, was bell hooks das Recht des Blickes nennt, eine oppositionelle Praxis des Blicks in Rebellion gegen anti-Schwarze Blickbeziehungen. Es handelt sich dabei nicht nur um einen trotzig Akt des Hinsehens dorthin, wo man nicht hinsehen darf, sondern um ein deklaratives Hinsehen, das die Handlungsfähigkeit zurückfordert. Wie hooks es ausdrückt: „Ich werde nicht nur starren. Ich will, dass mein Blick die Realität verändert.“*****

Die Idee des Handelnden-Schauens bekräftigt, dass Landschaftsdarstellungen politisch als transformativer und nicht als archivarischer Akt gesehen werden sollten. Repräsentation ist untrennbar mit Neudefinition verbunden (d. h. mit der Bestimmung dessen, was dieses Land sei) und ist somit immer auch eine Deklaration, das Land zu besitzen. Wenn wir Ndebeles lodge landscape nach außen erweitern, können wir Landschaften als „die konkrete Manifestation der Bewegung der herrschenden Kultur über Zeit und Raum hinweg und ihre Fähigkeit, sich selbst weit entfernt zu reproduzieren“ betrachten. Wir sehen, wie die Landschaft das Land nach ihrem eigenen Bild reproduziert***** - oder zumindest ein entscheidendes Element der soziopolitischen Reproduktion von Land ist. Das hilft zu verstehen, dass der Widerstand und die Kämpfe um das Land auf der Ebene der Landschaft (d. h. die ästhetischen Praktiken, durch die wir das Land sehen und neu gestalten) mit der Rückgewinnung des Landes in Zusammenhang stehen.

* * *

Am liebsten betrete ich die Johannesburg Art Gallery (JAG) von Norden aus, indem ich den

Joubert Park, die größte öffentliche Grünfläche im Zentrum Joburgs, durchquere und zwischen den gewölbten Dächern des Erweiterungsbaus von 1987 hindurch gehe. In den ursprünglichen Plänen ist dies der Hintereingang. Wenn Sie die JAG aus dieser Richtung betreten, beginnen Sie Soil Conversations mit der Installation von Paneng. So habe ich *Soil Conversations* nicht besucht, aber die Erinnerung an diesen alternativen Weg durch die Ausstellung hat sich gedanklich festgebrannt und deutet auf subtile Weise die Möglichkeit von zwei Anfängen der Ausstellung an. Und auch zwei Enden.

Der Südeingang von JAG ist der historische Haupteingang und blickt auf die Metrobahnschienen, die sich in die Erde graben und unterirdisch weiter verlaufen. Von diesem Graben aus führen die Bahnlinien in die unterirdischen Tunnel, die zur Park Station führen. Von hier aus geht es nach Osten, nach Germiston und dann nach Norden, nach Pretoria und weiter ins südliche Afrika oder nach Süden, nach Durban, Gqeberha und zum Ozean. Zwischen den Bahngleisen und der Galerie befindet sich ein großer Zaun. Wenn Sie die JAG aus dieser Richtung betreten, beginnen Sie *Soil Conversations* in der Nähe der Installation von MADEYOULOOK. Dies ist der eigentliche Beginn der Ausstellung, beginnend mit dem Text an der Ausstellungswand und lo Makandals Arbeit *This Too Shall Pass: iteration #4* und *Untitled (Clay impressions series: JAG #1)*, die ein poetisches Präludium zur Installation von MADEYOULOOK bildet. Zumindest in meiner Vorstellung irritiert der Schatten des anderen Eingangs diese Sequenz, verunsichert sie und kehrt sie vielleicht sogar um. Ich möchte diese Arbeiten als Hervorhebung des Anfang-Endes der Ausstellung betrachten. Am südlichen Ende bildet *Menagano* (Ausschnitt) einen Knotenpunkt und am nördlichen Ende bilden *Venus Alchemises Below* und *Venus Finds Balance* von Natalie Paneng einen gemeinsamen Knotenpunkt (mit *Decomposing Lullaby* von Mia Thom).

***** bell hooks, *Black Looks: Race and Representation* (1992) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung
 ***** Njabulo S Ndebele, *Fine Lines from the Box: further thoughts about our country* (2007) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Ich neige dazu, axiale Beziehungen als spektral zu lesen, *Menagano* und die Venus-Dyade als Zuspitzungen eines gemeinsamen Geistes mit variablen, aber undurchsichtigen Ausdrucksformen zu sehen. Beide Werke weisen auf Momente des Bruchs hin, in denen ihr politischer Einsatz lesbar wird, zum Beispiel in Panengs geisterhafter Figur, die in Venus Finds Balance am Ufer kniet, oder in dem Gemurmelt der Abkürzungen in der stürmischen Mittelsequenz von *Menagano*. Diese Brüche werden durch Gesten wider der Offenbarung konterkariert. Die Arbeiten eröffnen gleichzeitig Möglichkeiten, während sie kritisch jede leichtfertige Sublimierung von anti-Schwarzen und sexistischen Reproduktionen in der Landschaft (auch oder gerade in Form vom Leiden an der Intersektion von Schwarzsein und Gender) einschränken.

* * *

Wenn wir die Landschaft als ein Medium verstehen, durch das die politischen, wirtschaftlichen, ökologischen und spirituellen Verwebungen im Land erkennbar und unerkennbar gemacht werden, dann bieten uns diese beiden Werke Möglichkeiten, unsere Herangehensweise auf Angemessenheit zu prüfen; wie wir über das Erbe der Apartheid hinaus zu denken versuchen oder das Ende des Apartheid-Erbes kritisch angehen wollen. Der Nachlass der politischen und kulturellen Apartheids-Vormachtstellung, unser Apartheid-Erbe, wird durch Kontrollsysteme ermöglicht, die den Zugang zu und den Ausschluss von Land und Landschaftsansprüchen rechtsgültig machen (und heute wirtschaftliche Ausschlüsse bedingt). In seiner Gesamtheit erklärt dieser kulturell-rechtliche Rahmen das Sentiment, dass systemisch ein weißer, machtvoller Blick und Deutungshoheit über Landschaftlichkeit zu herrschen scheint. Soweit es die Landschaft betrifft (nicht notwendigerweise das Land selbst), bildet die Kombination aus eingeschränkter Bewegungsfreiheit (Zugang) und Sprache

(Erzählung, Ästhetik, Grammatik) die Grundlage für Ansprüche auf die südafrikanische Landschaft aus einer Position der weißen Vormachtstellung. Bei dem Versuch, zu bestimmen, wem die südafrikanische Landschaft „gehört“, umgeht Mofokeng das, was er als „eine Kakophonie von Geräuschen, Erzählungen und Narrationen, sich gegenseitig negierende Mischung von Ansprüchen“ beschreibt, und bietet stattdessen eine programmatische Neudefinition von Landschaft als eine besondere Art von sozialer Konstruktion, eine soziogene Angelegenheit. Um es mit der Philosophin Sylvia Wynter zu sagen: „Der Code, das Gesetz des Codes, das Prinzip, das als Grundlage der Geschichte fungiert [...] wird selbst das Apriori oder der Nährboden der Geschichte sein, die daraus erwächst.“ Das heißt, dass die Landschaft zu gleichen Teilen aus einer anti-Schwarzen Gesellschaft hervorgeht und sie wiederum produziert. Mich interessiert es, Historizität als Rahmen wie eine Zone des Wissens zu verstehen, in der Wynters soziogene Kodierung unser Verständnis der Landschaft in etwas bereits Eingeschränktes einbettet. Es ist verbunden mit dem, was die indigenen Wissenschaftlerin Linda Tuhiwai Smith die „Klassifizierungssysteme, Praxisregeln und Methoden, die entwickelt wurden, um die Auswahl und Einbeziehung von Wissen zu ermöglichen“ nennt. Wir sind in einer Geschichte situiert, die von uns verlangt, die Landschaft als Medium zu verstehen, das gefangen zwischen Macht und Ohnmacht pendelt.

*****Santu Mofokeng's Land- scapes, Johannesburg: Warren Siebrits, 2008. Exhibition: 12 August-12 September 2008. / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

*****Scott David, The re-enchantment of Humanism: An interview with Sylvia Wynter (2000) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

*****indigenous wird nicht ins Deutsche indigen übersetzt, aufgrund der im deutschen rassismuskritischen Diskurs mangelnden reklamierenden, zurückeroberten oder empowerten Sprachgebrauches von Menschen, die diese Form von Rassismus erleben. Vgl. Susan Arndt und Nadja Ofuately-Alazard (Hrsg), Wie Rassismus aus Wörtern Spricht, S. 691(2011) / Anm. d. Übers.:

*****Linda Tuhiwai Smith, Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples (2012) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Oder besser gesagt, die Landschaft als ein Medium der kritischen Fragen und Rückforderung zu verstehen und auch gleichzeitig als Medium der Enteignung und Umdeutung. Um auf Smith zurückzukommen: Landschaft funktioniert neben anderen Formen der kolonialen „Neudefinition der Welt und dem Positioniert-worden-seins von indigenous Menschen innerhalb dieser Welt“.
 Die Frage ist natürlich, was passiert, wenn die Enteigneten die Landschaft als Medium für eigene Projekte der Neudefinition und Verrückung von Narrativen nutzen. Um den Medientheoretiker Friedrich Kittler zu paraphrasieren: „Das mit Linsen ausgestattete Auge verhält sich paradox [...], da es sich gleichzeitig in die Weite dehnt und amputiert“.
 Mofokeng beschreibt das Landschaftsprojekt für sich tautologisch als: „Die Rückeroberung des Landes, für mich selbst“.
 Eine retro-reflektierende Geste, die die Perspektive auf den materiellen Aspekt der Diskurse zum Land wieder in den Fokus rückt. Eine Rückbesinnung auf das Land durch das Landschaftliche. Mir scheint, dass Mofokeng uns auffordert, das von der Landschaft suggerierte Paradox anders zu verkörpern, zu fragen, welche Kräfte an der „Schnittstelle der inneren und äußeren - Innen-Außen-Welten - entstehen, wo die objektive/subjektive Umgebung das Sein zu jedem Zeitpunkt und an jedem Ort beeinflusst/bestimmt“.
 Um hinter den normativen Codes, die uns südafrikanische Landschaftsbilder aufzwingen, die Frage zu erkennen, „Wie hat es sich angefühlt, ein*e Kolonialist*in zu sein“.
 Gefühle zur Landenteignung, zum Landbesitz und zur Landrückforderung machen den Widerstand der südafrikanischen Landschaft aus.

ebd.

F. Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999* (2010) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Santu Mofokeng's Land- scapes, Johannesburg: Warren Siebrits, 2008. Exhibition: 12 August-12 September 2008. / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Santu Mofokeng's Land- scapes, Johannesburg: Warren Siebrits, 2008. Exhibition: 12 August-12 September 2008. / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Njabulo S Ndebele, *Fine Lines from the Box: further thoughts about our country* (2007) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Tatsächliche Wiederaneignung ist ein Nebenschauplatz.

Die wie flüssig scheinenden Oberflächen von *Venus Alchemises Below*, die zunächst durch schillernden Stoff und dann noch einmal digital über den Boden im Video wiedergegeben werden, verunsichern die materielle Glaubwürdigkeit ihrer Landschaften. Vielleicht haben wir es mit etwas anderem zu tun als mit der Darstellung einer Landschaft. Der irisierende Stoff schimmert wie verschmutzte Pfützen im Boden und reflektiert den Raum in schillernden, unförmigen Mustern. Vielleicht ist es die Darstellung einer Landschaft in Abwesenheit eines materiellen Bezugs? Die digitalen Wellen über dem Boden im Video heben die Figuren hervor, die in den Bildschirm hinein- und wieder herauswabern. Sie schimmern, als wären sie mit Öl bedeckt. Vielleicht ist dies ein Kommentar zur Unzuverlässigkeit von Materialität. Wenn Zuverlässigkeit ein Maßstab für Vertrauenswürdigkeit ist, dann tragen diese Überlegungen die Schwere des Misstrauens. Auf die Spitze getrieben, ist es die Ablehnung einer materiellen Haltbarkeit, die die phallogozentrische weiße Hegemonie aufrechterhält. Es ist besonders interessant, dass nicht der Boden, sondern die Inexistenz von Wasser, Raum für diese Skepsis birgt.

Ich fühle mich an ein Gespräch erinnert, in dem Schriftstellerin und Kritikerin Zoe Samudzi vorschlägt:

„Um die vielfältigen Zeitlichkeiten von/an/auf dem Land besser zu verstehen, könnte das ozeanische Denken ironischerweise methodisch nützlicher sein. Die Gezeitenlektik erlaubt es dem Land [für biochemische, spirituelle und politische Prozesse], die gleiche Fluidität wie das Wasser zu verkörpern.“

Nolan Oswald Dennis and Zoë Samudzi, *Land: experience, Myth & Memory* (2022) <https://onscreen.thekitchen.org/media/land-experience-myth-memory/> / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Die Schlussszenen von *Menagano* sind in der Dämmerung einer sich verdunkelnden Landschaft inszeniert. Die Hügel sind vor der Sonne nur Schatten, sie spiegeln sich in den Wolken und versinken langsam in der Schwärze des Nachthimmels, oder ist es eine andere Dunkelheit? Das letzte Licht, das wir sehen, ist nicht der Himmel, sondern sein Spiegelbild in einem Wasserbecken, dessen Wellen das Bild verzerren. Ein Chor ertönt, während der Bildschirm schwarz wird. Ich schaue immer noch nach oben. *Menagano* mit seinen sorgfältig gedrehten und geschnittenen Szenen macht die unerträglichen Zweideutigkeiten der Medien als „ein System von Wissen und Macht, das weiße Vormachtstellung reproduziert und aufrechterhält“^{*****}, deutlich. *Menagano* ruft in mir zwei Formen des Unbehagens hervor. Ein Gefühl des Horrors davor, dass sich unter der Oberfläche dieser Landschaft etwas verbirgt, davor, dass diese Bilder etwas nur allzu Bekanntes *da draußen* verhüllen. Gleichzeitig empfinde ich ein Unbehagen gegenüber der Schönheit der Landschaftsbilder. Ein Gefühl beschleicht mich, dass diese Art des Genusses nichts für mich ist, dass ich nicht dazu bestimmt bin, Gefühle der Wertschätzung zu hegen. Es ist die Angst davor, etwas *mir selbst* Unbekanntes zu erkunden. Wenn Landschaften die Repräsentation des Landes, der Beziehung zur Welt bevorzugen, dann frage ich mich, *welche* Art von Beziehung möglich ist, wenn die Repräsentation Teil der Zerstörung ebendieser ist. Um es mit den Worten von hooks zu sagen: Die Geschichte weißer Landschaftsdarstellungen hat dem Bild Gewalt angetan. Ist eine Befreiung des Bildes möglich? Ndebele, der in ähnlichen Bahnen denkt, gibt uns eine einfache Antwort: „Es gibt keinen Frieden für diejenigen, die im Prozess des Werdens gefangen sind.“^{*****}

*****Njabulo S Ndebele, *Fine Lines from the Box: further thoughts about our country* (2007) / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung
 *****ebd. / Anm. d. Übers.: Eigene Übersetzung / Übertragung

Erdung

Zara Julius

"Wenn die Olivenbäume wüssten, was mit den Händen geschieht, die sie gepflanzt haben, würde ihr Öl zu Tränen werden."^{*}

– Mahmoud Darwish

*

Ich bin nicht hinduistisch erzogen worden, aber als Kind habe ich im Garten meiner Mutter an einer ganzen Reihe von Yajnas teilgenommen. Yajna ist ein vedisches Andachts- und Opferritual, bei dem *Agni*, dem **Feuer**, Opfergaben dargebracht werden, um die kosmische Ordnung aufrechtzuerhalten oder um mit dem Göttlichen in Kontakt zu treten.

Mit jedem neuen gemeinschaftlich gesungenen Mantra schütten die Teilnehmenden nacheinander Getreide, Weihrauch oder Ähnliches als Opfergaben in ein offenes Feuer, das mit der Intention des Mantras durchdrungen ist. Im Anschluss wird die mit Klängen, spiritueller Energie und Opfergaben schwangere Asche an die Erde zurückgegeben.

In der vedischen Dichtung wird das Wort Yajna durchweg als Symbol für eine vielschichtige Welt verwendet, in der das Göttliche, die kosmischen Kräfte, die gelebte menschliche Erfahrung und das Mythische nicht nur koexistieren, sondern auch aufeinander eingestimmt sind. Yajna, und der darin implizite Exzess, ist in vielerlei Hinsicht eine Absage an das Individuelle; es besteht auf Relationalität, die sich nicht nur auf den Makrokosmos und den Mikrokosmos bezieht, sondern auch auf parallele Zeitkonzepte: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und kosmische Zeit - alles in fortlaufender Form.

*

Es gibt keine Konzepte außerhalb der Ontologie, um das „Paraontologische“ zu beschreiben - das, was außerhalb des Paradigmas der Moderne liegt. Um uns selbst und die Welt zu erkennen, müssen wir uns einer ganz neuen Arbeitsweise widmen.

*

Santiago de Cali, Kolumbien, wird oft als die zweitgrößte „Schwarze^{**} Stadt“ Lateinamerikas angepriesen, wobei sich das beim Stadtpaziergang nicht vermuten lässt. Ähnlich wie die Topographie von Kapstadt ist Cali eine Schale, die von einer Reihe von Hügeln umgeben ist, die eine Lippe um die Stadt bilden. Am westlichen Stadtrand befindet sich der Cerro de los Cristales (Berg der Kristalle), auf dem - umgeben von **Quarz**gestein - die Statue *Cristo Rey* (Christus der König) steht. Die 26 Meter hohe Statue stellt Jesus Christus dar, der mit ausgebreiteten Armen über der Stadt thront. Nordöstlich dieser Skulptur befindet sich ein weiteres, 26 Meter hohes Denkmal auf dem Cerro de las Tres Cruces (Hügel der drei Kreuze). Auf dem Gipfel angekommen, erwarten einen weite Aussichten und drei imposante Metallkreuze.

Die Geschichte, wie es zu diesen Kreuzen kam, ist wild...

*Eigene Übersetzung / Übertragung

**Schwarz wird hier, anders als im englischen Orig. groß geschrieben. Im deutschsprachigen Kontext gibt es keine rassismussensible, empowernde Schreibweise von „schwarz“. Kleingeschrieben wird schwarz nur zur Beschreibung der Farbe schwarz gewählt. Die Großschreibung gibt Hinweise auf den sozialen und politischen Marker von Schwarz als rassifizierendes Moment und empowernder Selbstbeschreibung. Vgl.: Evein Obulor, Schwarz wird Grossgeschrieben (2021); Vgl.: Diversity Arts Culture, Glossar: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/schwarz> (letzter Aufruf Okt 2023)

Einst lebte hier ein „Dämon“, Buziraco, der die Stadt Cartagena heimsuchte. Es heißt, dass er auf einem Hügel von indigenou^{***} und afrikanischen Maroons^{****} unter Trommelklängen, Tänzen, Tabakrauch und Alkohol verehrt wurde. Als ein Augustinermönch in zivilisatorischer Mission^{*****} nach Cartagena kam, erklärte er, dass auf diesem Hügel tatsächlich der Teufel hauste. Er rief eine Gruppe Männer zusammen, die den Dämon, der sich als Ziege verkleidet hatte, exorzieren sollten. Und sie vertrieben ihn aus der Stadt. Einige Jahre später tauchte Buziraco in Cali auf, mit noch größerer Macht, indem er die Form einer dunklen, wogenden Wolke annahm, die sich für die nächsten 300 Jahre über einen Hügel der Stadt erstreckte. Im Jahr 1837 wurde Cali von Pocken, Denguefieber, Lepra, Bränden, Seuchen und Missernten heimgesucht, die nach Ansicht zweier Franziskanermönche vom königlichen Hof in Quito^{*****} allesamt auf das Wirken von Buziraco zurückzuführen waren. Am 3. Mai 1837 stiegen die Mönche in einer Prozession auf den Hügel, der der dunklen Wolke am nächsten lag, und brachten Kreuzfixe aus **Bambus**, um den Buziraco aus der Stadt zu vertreiben. In dem Moment, in dem sie drei große Kreuze in den Boden schlugen, ertönte eine tiefe Stimme aus dem Hügel, die Flüche auf die Stadt spie. Es war der Buziraco, der nun in der Erde des Hügel gefangen gehalten wurde.

***indigenous wird nicht ins Deutsche übersetzt, aufgrund der im deutschen rassismuskritischen Diskurs mangelnden reklamierenden, zurückeroberten oder empowernten Sprachgebrauches von Menschen, die diese Form von Rassismus erleben. Vgl. Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg), *Wie Rassismus aus Wörtern Spricht*, S. 691 (2011) / Anm. d. Übers.

****Maroons sind Nachkommen von Afrikaner*innen in den Amerikas und auf den Inseln des Indischen Ozeans, die aus der Versklavung entkommen sind und eigene Siedlungen gegründet haben.

*****Natürlich ist die Dämonisierung der kulturellen Praktiken von rassifizierten Personen und geflohenen Versklavten eine Geschichte, die so alt ist wie der missionarische Kolonialismus und das Rassismusprojekt.

*****Die Real Audiencia von Quito war eine Verwaltungseinheit im Spanischen Reich, die die politische, militärische und religiöse Gerichtsbarkeit über Gebiete ausübte, die heute Ecuador, Teile des südlichen Kolumbiens, Teile Nordbrasilien und Teile Nordperus umfassen. Sie wurde 1563 durch ein königliches Dekret von Philipp II. von Spanien geschaffen.

Die Prozessionen wurden jedes Jahr fortgesetzt, und die Bambuskreuzfixe wurden erneuert, um sicherzustellen, dass der Dämon auf dem Hügel gefangen blieb. Im Jahr 1925 kam es jedoch zu einem Erdbeben in Cali, und Buziraco befreite sich aus dem Boden, riss die Kreuze um und zerstörte mehrere Kirchen der Stadt. Auf diese Weise kehrte der uralte Dämon mit neuer Kraft in die Stadt zurück. 12 Jahre später, rund 400 Jahre nach der ersten Prozession, wurden dauerhafte Metallkreuzfixe errichtet, um Buziraco endgültig wieder einzufangen. Jede Nacht werden sie von ihren kugelförmigen Strukturen beleuchtet.

Es war vielleicht mein dritter Tag in Cali, als mein*e Gastgeber*in und ich den Hügel hinaufwanderten, um Buziraco, der in der Erde eingeschlossen ist, zu besichtigen. Während ich auf die verschiedenen Wahrzeichen der Stadt hinwies, sagte meine Begleitung „...y eso es Cali negro / und das ist das Schwarze Cali“, mit einer Geste, die in die Ferne zeigte. Obwohl die Bevölkerung von Caleña zu etwa 27 % afrokolumbianisch ist, erfolgte die städtische Verräumlichung hauptsächlich entlang von Klassen- und Rassifizierungslinien. Wie an vielen Orten des Siedlerkolonialismus ist auch in Cali die Verflechtung von Race^{*****} und Raum eine Realität der faktischen rassistischen Segregation, der Arbeitsmigration und der ungleichen Bereitstellung von Dienstleistungen.

Während der spanischen Kolonialisierung Kolumbiens war Cali ein strategischer Punkt für den Handel, da es zwischen den Goldminenengebieten und den immer noch aktiven Zuckerrohrplantagen liegt, die den Stadtkern umgeben. Natürlich profitierten beide Sektoren fast ausschließlich von Schwarzer und indigenou Arbeit - der Arbeit derjenigen, die von den Plantagen und den Minen flohen, um mit Buziraco auf dem Hügel zu verkehren.

*****Race wird nicht ins Deutsche übersetzt, da es im deutschsprachigen Kontext die Sprachhandlung rassistischer und biologistischer Konnotation reproduziert. Im Sinne einer rassismussensiblen und empowernden Sprachwahl, wird daher das englische Race verwendet, Vgl. Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg), *Wie Rassismus aus Wörtern Spricht*, S. 660 ff. (2011) / Anm. d. Übers.

Santiago de Cali wird oft als zweitgrößte „Schwarze Stadt“ Lateinamerikas angepriesen, wobei sich das beim Stadtspaziergang nicht vermuten lässt, zumindest nicht ohne zu wissen, wo es lang geht. Nachts jedoch wird das klarer erkennbar...

Ähnlich wie in der südafrikanischen Region Natal werden die meisten Zuckerrohrplantagen in Kolumbien noch von Hand bewirtschaftet. Das Rohr wird vor der Ernte verbrannt. Und nachts leuchten die Hügel rund um die Stadt in der Glut des Zuckerrohrs, beleuchten die Silhouette von Cristo Rey und schaffen einen Spiegel der beleuchteten „las Tres Cruces“. Der Einbruch der Nacht, die Ernte, das Feuer, Buziraco und schließlich der Boden selbst erinnern uns nicht nur an die andauernde Bedrohung durch rassistische, missionarische Versklavung und anti-Schwarzsein, sondern auch an das Schwarze Leben, den Widerstand und andere Schwarze Ausdrucksformen. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und Kosmisches.

*

Aufgrund seiner Gattung als Gras kann das Zuckerrohr abgeschnitten werden und dennoch einen Stängel nachwachsen lassen, der in der nächsten Saison geerntet werden kann. Dieses Nachwachsen wird als „Ratoon“ bezeichnet. Jede landwirtschaftlich produzierte Zuckerrohrsorte hat eine Muttersorte, deren Erbe viele Jahre weitergegeben wird und die oft in weit entfernten Gebieten wächst. Auf diese Weise wird Zuckerrohr oft als eine Generationen-Erntegut betrachtet.

*

„Suchen ist ein Versuch zu reparieren. Die Suche ist ein Versuch, das aufzufinden- wenn auch ohne Erfolg -, was in der Landschaft durch wiederholte Vertreibung verloren gegangen ist. Das, was verloren gegangen ist, kann die Erinnerung an den Verlust selbst sein und so ist die Suche zum Teil ein Akt der Heilung von Erinnerung.“

Die Suche ist ein Ritual... *Die Suche ist eine Handlung der Wiedergutmachung, die greifbar ist, wenn die Erinnerungen sich verflüchtigen, wenn die Hügel neblig sind und unsere Sicht verschwommen ist...*

- MADEYOULOOK

*

Wenn wir mit dem Boden, wenn wir *landschaftlich* denken, können wir Zeit und Raum durchqueren und uns erlauben, unsere Welten komplizierter werden zu lassen. Und auch neue (wie alte) Welten mitdenken. Die Landschaft erinnert sich ... und erinnert sich wieder, trotz der vorherrschenden systemischen Strukturen, die darauf abzielen, Erinnerungsarbeit und das Suchen zu vergraben.

In *These Bones Will Rise Again* (2018) setzt sich Panashe Chigumadzi mit dem Gedenken an die antikoloniale Heldin Mbuya Nehanda und ihre eigene verstorbene Großmutter Mbuya Chigumadzi auseinander, nachdem Simbabwe 2017 einen „Putsch, der kein Putsch“ war erlebt hat. Sie schreibt: „Es gibt viele Fragen und ich bin auf der Suche nach Antworten. Die Art von Antworten, die über die Fakten in den Geschichtsbüchern oder die Analysen von Expert*innen hinausgehen. Antworten, die nicht parteipolitisch sind... Stattdessen brauche ich Antworten auf die Politik, die sich damit befasst, wie wir leben, hoffen, träumen, weinen, lachen, beten und glauben. Auf meiner Suche wird mir klar, dass ich andere Fragen stellen muss, wenn ich andere Antworten haben will.“^{*****} Auf der Suche nach Antworten befasst sich ihr Werk mit den problematisch binär codierten Systemen Geburt und Tod sowie der teleologischen Zeit.

*****Mbuya Nehanda ist eine Frauengestalt, die nicht nur den ersten Befreiungskrieg Simbawes (First Chimurenga) anführte, sondern auch, in einer anderen Erscheinungsform, den zweiten Befreiungskrieg geleitet haben soll.

Sie schreibt: „In diesem Kampf um Zeit und Geschichte war die uralte, aus dem **Granit** der Landschaft errichtete Zivilisation von Groß-Simbabwe den rhodesischen Siedler*innen ein Dorn im Auge, die ihr Recht auf Eroberung mit der Begründung verteidigten, dass dieselben Völker, deren Vorfahren die Stadt erbaut hatten, erst vor kurzem von den Bäumen herabgestiegen waren.“

*

Feuer, Quarz, Rauch, Erntegut, Bambus, Granit und der Boden laden ein zu Demut vor der Zeit. Sie fragen uns, was es bedeuten könnte, das Immaterielle als legitimen Weg aufzuwerten, um herauszufinden, wer wir sind und wo wir sind - in Fleisch, Geist und Landschaft, jenseits der unzuverlässigen Fakten der Geschichte und des kolonialen Strebens nach Dauerhaftigkeit und zeitlicher Dominierung. Woran erinnert sich der Boden und wie spricht der Boden?

*

*"Wenn eine Schwarze Landschaftsästhetik vom
Himmel aus wahrnehmen kann,
kann sie dann auch den Himmel vom Boden aus
erkennen?"*

- MADEYOULOOK

Das Land, das uns hält

Zayaan Khan

Lehm ist die Matrix, die den Boden hält, das kleinste Teilchen im Sand- und Schlickgemisch, das mit Gestein und Fossilien und heutzutage sogar Plastik in Berührung kommt. Hier in diesem Teil des südwestlichen Kaps in Südafrika (obwohl die Geologie keine Rücksicht auf die frivole Verhaltensweise kolonialer Grenzziehung nimmt) sind diese Tonerde in der Regel in zwei verschiedenen Arten zu finden: die weichen und reinen weißen Kaolin-Tonerde und die farbenfrohen, sedimentierten Erde, die reich an Mineralien wie Eisen sind und in den Farben von Terrakotta, Braun, Beige, Violett, Rot und Schwarz leuchten. Die Böden sind Relikte prähistorischer *Lebewesen*, von Tieren, Pflanzen und mikrobiellen Körpern, die bis auf mikroskopisch kleine Kadaver zersetzt wurden und sich mit den Sedimenten des Planeten vermischt haben. Der Gang zum Strand ist ein Tanz mit der Zeit, denn jedes Korn könnte erst wenige hundert Jahre alt sein, aber auch Hunderte von Millionen, und die schiere Menge offenbart sanfte Geschichten einer Existenz, die wir nie nacherzählen werden können.

Ich versuche, die Geschichten zu hören, während ich meine Füße eingrabe, während ich das eiskalte Wasser betrete, das Sand in alle meine Hautfalten spült. Ich lasse den Sand durch meine Finger rinnen und grabe dann tiefer, um den nassen, harten Sand zu finden, den Sand, der sich für Sandburgen und Spielzeugbagger eignet, und während meine Söhne sich beschäftigen, warte ich darauf, dass der Wind das Wissen bringt.

Bevor ich Kinder hatte, bin ich in den Sanddünen spazieren gegangen, als Balsam gegen Depressionen, angetrieben von unserem Hund Meisie, weil ich sonst sicher im Bett geblieben wäre. Wir verirrt uns einfach, liefen einen kleinen Dünenstreifen auf und ab, bis wir weder die Straße noch das Meer sehen konnten.

Ich erinnere mich an einige Male, als ich auf der Suche nach Pflanzen, Nestern und Leben auf eine Düne kam und überrascht war, dass dort Menschen waren, das Rauschen des Ozeans und das entfernte Summen des Verkehrs im Hintergrund. Ich war überrascht, dass ich sie nicht hörte, als ich mich näherte, sondern erst, als ich den Scheitelpunkt der Düne überschritten hatte. Dabei lernte ich das Wunder dieser Dünen als Geräuschkulisse kennen, zumindest bei einigermaßen hörbaren Stimmen – obwohl ich auf diese Art auch einmal ein streitendes Paar traf. Ihr Streiten war nur zu hören, weil ich mich an der Spitze der Düne aufgestellt hatte, wo sie saßen. Die Geräusche drangen wie in einem Tunnel zu mir, übertönt von Wind und Meer und den lautesten Gedanken, die in meinem Kopf herum wirbelten, so wie für einen depressiven Gemütszustand üblich. Wir hielten alle inne, erschrocken über den Anblick der jeweils anderen Person, und ich erinnerte mich an die Geschichte, die ich im lokalen Radio gehört hatte, über islamische Koranschulen, sog. *madrassahs** in den Dünen. Da ich keine archivarischen Beweise gefunden hatte, kam mir die Theorie nun wieder in den Sinn, als ich Zeugin dieses Moments wurde. Ich entschuldigte mich und ging weiter. Ihre Anspannung war gebrochen worden und sie begannen, ihre Sachen zu packen und zu gehen.

Ich habe anekdotische Geschichten über *madrassahs* gehört, die an stillen Orten abgehalten wurden, um sie vor der Kolonialherrschaft zu verbergen, da jede Form von Versammlungen verboten war. Die Dünen waren ein beliebter Treffpunkt, vor allem zu der Zeit, als sie noch einen großen Teil der Landschaft am Kap in der Stadt und an der Küste ausmachten.

*Arabisch für einen Ort des Lernens, wird heute als Ort für islamische Studien verwendet

Die Vorstellung von diesen Sandklassenzimmern, die Raum für politische Bildung bieten, trage ich wie ein Erbe mit mir herum. Ich stelle mir sie vor, während der Sand durch meine Finger rieselt und an meinen Zehen weich bleibt. Die Vorstellung vom Sand als safe space macht mich glücklich, weil wir ihn so sehr verfluchen; auf ihm wächst keine Nahrung, er hält das Wasser nicht gut, es gibt so vieles, was wir falsch an ihm finden, und dennoch, er erzählt Geschichten, die älter sind als wir. So, wie dieses Land seine Freiheitskämpfer*innen beherbergte, so sind wir einige hundert Jahre später hier als Nachkommen dieser politischen Gefangenen, die ans Meer kamen, um uns auf dem Sand niederzulassen. Diese ursprünglichen madrassahs waren zunächst Räume für die islamische Erziehung, aber aufgrund des Klimas und des kolonialen Charakters der Gesellschaft im Allgemeinen in den Jahren der Versklavung „unterrichteten diese Schulen mehr Schüler*innen of Colour als alle anderen Bildungseinrichtungen in der Kapkolonie zusammen“, sagt Historiker Robert Shell**. In diesen Dünen wurden Menschen unterrichtet, die Zeug*innen waren von Revolutionen und hatten die Visionen von Lehrenden, die sich kulturelle Freiheiten für ihre Schüler*innen wünschten. Der Islam wurde in der Anfangszeit am Kap schnell zu einem Zufluchtsort, zu einem Ort, an dem Geburts- und Beerdigungsriten ausgeübt werden konnten, an dem Überzeugungen zum Ausdruck gebracht werden konnten, die einen mit der Community verband, ohne verboten zu werden. Der Islam war ein Ort, an dem indiginous*** Wissen und Frieden im selben Raum koexistieren konnten – solche Orte waren damals immer schwerer zu finden. Das ist die Lebensweise des Islam, an dem ich festhalte, eine Identität und ein Erbe, das in den Böden dieses Landes verwurzelt ist, jenseits problematischer und verunsichernder

**Robert Shell, Madresahs und Moravians. Madresahs and Moravians. Muslim educational institutions in the Cape Colony, 1792 to 1910. (2006)

***Anm. d. Übers.: indiginous wird nicht ins Deutsche "indigen" übersetzt, aufgrund der im deutschen rassismuskritischen Diskurs mangelnden reklamierenden, zurückeroberten oder empowernden Sprachgebrauches von Menschen, die diese Form von Rassismus erleben. Vgl. Susan Arndt und Nadja Ofuately-Alazard (Hrsg), Wie Rassismus aus Wörtern Spricht, S. 691 (2011)

Erinnerungen, die ebenso präsent in diesen Böden schlummern. Auf unserer Halbinsel trifft der Meeressand entlang des Ozeans auf die Berge und mündet in ein Gebiet von unglaublich großer Vielfalt. Als sich der Ökoton am Treffpunkt von Berg und Meer vor einigen Millionen Jahren bildete, muss das sehr viele faszinierende Gespräche hervorgerufen haben. Das Wasser leistet Unglaubliches, indem es alle löslichen Stoffe auflöst und dazu beiträgt, den Ton aus der Matrix herauszuspülen, der sich in den Böden und Felsen festsetzt, von einst geschmolzenen Formen einer Erde, die noch in Bewegung war. Das Ganze ist ein komplexes System aus Zeit, chemischer Veränderung, Druck und vielen Gesprächen mit dem Wasser. Wenn man trockenes Gestein sieht oder fühlt, würde man das nicht vermuten, aber ein großer Teil des Gesteins lebt von seinen historischen Beziehungen zum Wasser, vom Gefrieren und schnellen Fließen des Wassers, von seiner Fähigkeit, Sedimente zu trennen und über große Entfernungen zu transportieren, und von den verschiedenen gelösten Stoffen, die mit ihm reisen – Salz aus dem Meer oder Gerbstoffe aus den Bergen und immer viele Mineralien. Kapstadt besteht aus Sandebenen und Lehmhügeln, aus Schiefer und Granit und Quarz, und wenn man dann ganz oben auf den felsigen Bergspitzen ankommt, trifft man wieder auf Sand, manchmal sogar auf prähistorische Muscheln in 1.000 m Höhe.



Detail: IO Makandal
Untitled (Clay impressions series: JAG #1)
2023

Meine Sammlernatur ist in meinen Blick für Muster eingebettet und so suche ich seit langem nach Momenten unberührter Räume, gesunder Lebenssysteme, um daraus zu schöpfen. Die Tragödie besteht darin, dass wir kranke Böden, verschmutzte Gewässer und eine unverbundene Art, mit dem Land zu leben, geerbt haben. Das Südafrika nach der Apartheid hat so ziemlich dieselbe politische Ökonomie wie zu Zeiten der Kolonialherrschaft, und die freie Marktwirtschaft kümmert sich nicht um die Gesundheit unserer Böden oder seine Reform.

Heutzutage suche ich hauptsächlich nach Lehm, dabei suche ich zunächst nach Farbe und dann nach rissigen Erdformen auf der Bodenoberfläche. Heute sind wir gefangen zwischen Umweltverschmutzung und Naturschutzgebieten, „Verbotzonen“, die das Entfernen auch nur eines einzigen Blattes oder Sandkorns verbieten. Für mich als Erbin einer Geschichte der multiplen Vertreibung, ist das eine Beleidigung. Obwohl der Naturschutz angesichts des raschen Rückgangs der biologischen Vielfalt von entscheidender Bedeutung ist, berücksichtigt er nicht, warum die biologische Vielfalt zurückgeht, und stellt die Unterdrückenden als Rettende derjenigen ökologischen Krisen hin, die sie selbst verursacht haben. Um dem entgegenzuwirken, folge ich einfach meiner eigenen Geschichte und suche Ton von brachliegenden Flächen, die zwangsgeräumt wurden, und denke über die fortgeführten Zwangsräumungen und Vertreibungen von Menschen und anderen Lebewesen, Pflanzen und ganzen Lebensräumen nach. Ich ernte also an Straßenrändern, die brutal in heilige Bergen hineingesetzt wurden, oder von Baustellen, an denen endemische Arten bedroht sind, ich nehme Ton aus Flussbetten und Erdrutschen, aus entwurzelten Baumwurzelballen und aus errichteten Dämmen. Ich lasse diese Tonerde ruhen und lasse ihr die Zeit, sich plastisch zu formen. Schlussendlich arbeite ich mit der Tonerde, verfeinere sie und versuche die Art



close up of: Silvia Noronha (BR, 1984)
From the series: Shifting Geologies
2020 - ongoing

herauszufinden, mit der sie bearbeitet werden möchte. Während ich Geschichten aus gesammeltem Lehm errichte, beginne ich, Adern des Wissens in dem Material zu erkennen, von Millionen Jahre alten Ablagerungen, von einem Schieferschlammgestein, das in einer Steinmauer zu Lehm zerbröckelt. Sie sind Knotenpunkte der Verbindung und unscheinbare Beweise für die Bodenkörper, die als stille Zeitmaschinen Hinweise festhalten. Vielleicht hat sich hier ein Samenkorn eingenistet, oder der Beton und der Kalkstein zeugen von einer gewaltsamen Beseitigung, vielleicht zeigt sich uns durch eine alte Eierschale oder das Skelett einer winzigen Eidechse, die ertrunken ist, das Leben. Lehm wird üblicherweise durch seine Plastizität, d. h. durch seine Fähigkeit, Wasser zu binden, definiert. Das unterscheidet ihn von anderen Bodenarten wie Ton, Sand oder Schluff. Die Plastizität von Lehm misst sich zum Beispiel in der Art und Weise, wie er eine Spirale bilden und sich um den Finger wickeln kann oder wie er seine Form behält, wenn er zu einer Schale geformt wird. Ohne Wasser wird Lehm bzw. Ton spröde und trocken, fühlt sich pudrig an und geht leicht kaputt, wenn er sich in sich selbst zurückzieht und ein Mosaik aus welken Muscheln hinterlässt. Aufgrund seiner feinen Partikel ist Ton leicht zu trennen und bleibt autark. Er entzieht sich der Erinnerung,

dass er einmal ein Felsen oder ein Tier- oder Pflanzenkörper war, dass er sich aus einem Gletscher oder einem Fluss gebildet hat, der Stein in Ton und wieder zurück verwandelt hat. Dies, wie eine Zeitskala zu betrachten, die sich in langen, unendlichen Schleifen von Formen dreht, hat etwas. Und wenn wir nun dem Prozess noch den Druck wirklich hoher Temperaturen hinzufügen, um Ton in Keramik zu verwandeln, beschert uns das Unendlichkeit, die nach unserem menschlichen Verständnis praktisch augenblicklich hergestellt werden kann.

Ich habe mit der Zeit auf Reisen und beim Wandern und Sammeln eine sanfte Bibliothek aus Tonerden und Pflanzen angelegt, die in Asche verwandelt worden waren. Es ist eine Geste der Zuneigung in Richtung Glasur, je höher der Kieselsäuregehalt ist, desto besser schmilzt ihre Asche im Brennofen. Wenn man über dieses Leben - diese Böden und Pflanzen - als Mineralien nachdenkt, kann man alles mit allem anderen verbinden, die Grenzen von Zeit und Raum verwischen, das Selbst und die Anthropozentrik, die uns bequem macht, dezentrieren.

Ich frage mich, wie ich nachahmen kann, wie Dünen den Klang zum Schweigen bringen, oder was Lehm mit Schallwellen macht, wenn es nass und gewölbt ist, ob es überhaupt etwas macht. Ich bin mir sicher, dass es eine Begegnung in der Dichotomie von Sand und Lehm gibt und mit ihr eine klangvolle Anziehungskraft zwischen ihnen besteht, aber ich weiß nicht, wie ich so ein Gespräch zwischen ihnen moderieren kann. Ich weiß nicht, wie ich erkennen soll, dass sie dieses Jahrtausende alte Gespräch ja bereits führen. Diese Betrachtungsweise scheint wie ein seltsamer Streifzug für Wissensdurstige durch ein Grenzgebiet zu führen, in das sich, soweit ich weiß, keine*r hinein wagt. Nun, vielleicht tun es die Fledermäuse und Spitzmäuse, die hier leben und sich zwischen Schallstrahlen in ihrer geräuschlosen und klangvollen Nicht-Stille bewegen.

Es gibt einen Frieden in diesem Zwiespalt, eine seltsame und intensive Art des Seins, mit dem ich mich nur durch mein Leben als junge Mutter verbinden kann, in dem sich Alptraum und süße Träume treffen. In den ruhigen und dann unglaublich lauten Momenten zwischen dem schlafenden und dem wachen Baby, und wie das Gleichgewicht zwischen der Zärtlichkeit der Stille und der Lautstärke, der Liebe und dem erhöhten Stress besteht, und wie das Land mich in dieser Situation hält.

Ich wache auf, kurz bevor das Baby schreiend aufwacht. Dieses Baby macht das ganz besonders, denn es gibt kein sanftes Aufwachen oder allmähliches Weinen wie bei meinem Erstgeborenen. Dieses Babygeschrei geht von 0 auf 1000 in einer Sekunde, was mir immer große Angst vor der Nacht bereitet. Sobald ich aufwache, breitet sich die Panik sanft in meinen Körper aus, während ich um Schlaf für alle bete, vor allem für die, die in meiner Nähe ruhen. Doch ich weiß, dass mein Aufwachen nur bedeutet, dass gleich die Schreie folgen, die sich erst beruhigen, wenn ich stille. Jetzt haben wir uns gegenseitig entwöhnt, ein sehr sanfter und ehrlich gesagt einfacher Prozess, vergleichbar damit, wie sich dieses Baby tagsüber verhält, sanft und angenehm.

So unterschiedlich Sand und Lehm auch sind, sind sie doch Teil desselben Bodens, dem Boden, aus dem auch das Land besteht, so wie eigentlich jedes Land. Es gibt etwas an der Art und Weise, wie dieses Land uns hält, vielleicht hat es mit der Praxis des Landes mit Zeit zu tun, quasi der Landzeit, die die Zeit des Menschen nicht auf eine neue kapitalistische, sondern auf eine uralte Art und Weise nährt. Ich bin nicht an die Angst gewöhnt aufzuwachen und zu denken, ich kann ein Baby nicht beruhigen, da Erschöpfung und Ablenkung uns als neue Belastung und Vergnügen ständig begleiten. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass ein Schlaflied sowohl ein Geschenk für das schreiende Kind als auch für die müde Betreuungsperson ist und

beide beruhigt. Es ist ein Seil, das durch die schweren Zeiten zieht und die langen Phasen überbrückt, in denen es sich anfühlt, als hättest Du diesem Wesen Stunden über Stunden Hilfe beim Einschlafen geholfen. Manchmal hilft alles nicht und dann muss nach wirkungsvolleren Einschlafmethoden gesucht werden. Ich bin mir sicher, dass die Geräusche und das Gebrüll des Babys ihre eigene Klangkörperlichkeit haben, dass sie ihren Wert auf eine Weise kommunizieren, die wir mit unseren Sinnen nicht wahrnehmen können. Wie Fledermäuse, die sich so sehr in Klangstrahlen bewegen, dass ihre Welt niemals still ist, auch wenn es uns so vorkommt.

***In Gedenken an die Fledermaus- und akustische Sensorikforschung von Inga Geipel am Smithsonian Tropical Research Institute, siehe auch: Geipel I, Jung K, Kalko EKV. 2013 Perception of silent and motionless prey on vegetation by echolocation in the gleaner bat *Micronycteris microtis*. Proc R Soc B 280: 20122830. <http://dx.doi.org/10.1098/rspb.2012.2830>.

Nie wieder ganz weiß

Mahret Ifeoma Kupka

Ich kann mich nicht mehr an jedes Detail meiner ersten Reise an den Ort erinnern, an dem meine Mutter geboren wurde. Ich war zwölf Jahre alt und das ist das Alter, in dem sich Kinder langsam Kuschtiere abgewöhnen, aber trotzdem froh sind, sich nachts an einen weichen Fellkörper schmiegen zu können. Auf der Reise begleitete mich ein kleiner Pandabär. Rückblickend eine interessante Wahl. Ein Panda in Nigeria oder besser im Südosten eines Gebietes, das im Zuge seiner Kolonisierung durch die Briten 1897 diesen Namen erhielt, in Anlehnung an den Fluss Niger, der sich durch das Land zieht. Ich erzähle diese Geschichte, weil ich, wenn es um das Thema Erde geht, immer an meine erste Begegnung mit dieser für mich sehr besonderen Erde denken muss: tiefrot, braun, schwer, ein Boden, der kaum fruchtbarer sein könnte. Ich war damals mit meinen Eltern und meinem Bruder nach Nigeria gereist, um zu sehen, wo meine Mutter die ersten Jahre ihres Lebens verbracht hatte und die Menschen zu treffen, die uns nicht in Deutschland besuchen konnten. Wir fuhren mit dem Bus von Lagos nach Abia State, das letzte Stück in dem Auto eines Cousins meiner Mutter, der uns an der Bushaltestelle abgeholt hatte. Die Räder des Autos wirbelten die rote Erde auf. Die Straße war nicht asphaltiert, links und rechts tiefgrüner Wald. Es war feucht heiß und als wir ankamen, klebte unsere Haut und war überzogen von einem Staubfilm roter Erde. Ich blickte auf mein Panda Kuschtier, das ich die ganze Zeit im Arm gehalten hatte, und sah, dass sich die hellen Stellen des schwarz-weißen Kunstfells rot gefärbt hatten. Sie sollten auch nach mehrmaligem Waschen nie wieder ganz weiß werden.

Es liegt eine merkwürdige Metaphorik in diesen Worten. Ich muss an den Jungen Jem denken, der im Roman *To Kill a Mockingbird* von Harper Lee versucht sich im Süden der USA der 1930er Jahre die dunkle Haut *weiß* zu waschen, um dadurch dem Rassismus seiner Zeit zu entkommen, ein in unter anderem Literatur, Film oder autobiografischen Erzählungen in unzähligen Varianten wiederkehrendes Motiv. Ich muss auch daran denken, wie mich diese Reise verändert hatte, wie meine Lebensrealität nie wieder so *weiß* werden konnte, wie sie vorher zum größten Teil gewesen war. Mein Platz innerhalb der komplexen Gemengelage aus nationalstaatlichen Zugehörigkeitsgesetzen, kultureller Abstammung und gefühlter Identitäten hatte sich damals verändert, verändert sich spätestens seitdem immer wieder. Ich war in Berührung gekommen mit einem besonderen Boden und es war, als hätten sich zarte Wurzeln gebildet, die von mir in den Boden ragten und sich verbanden mit einem jahrhundertealten Gewebe, einem Netzwerk nicht-linearer Verknüpfungen. Natürlich hatte ich damals dafür keinen Begriff, auch hätte ich meine Empfindungen vielleicht nicht beschreiben können. Heute weiß ich, dass diese Wurzeln, die ich spürte und die sich mit dem verbanden, was Gilles Deleuze und Félix Guattari Rhizom nannten, nicht mit einem Anker zu verwechseln sind, der mich an einer bestimmten Stelle fixiert. Die Wurzeln sind eher zu begreifen als ein zartes, doch bestimmtes Band, das sich hier und dort in das allumspannende Netz einklinken kann, mal die Funktion eines Ankers übernimmt, aber eigentlich flexibel bleibt. Es liegt an mir, die Stellen zu finden, an denen es Momente der Verbindung, der Zugehörigkeit zu finden gibt.

Nach den matrilinearen Traditionen der Igbo-Kultur wird die ethnische Zugehörigkeit über die Abstammung von der Mutterlinie bestimmt. Meine Mutter ist Igbo und damit sind mein Bruder und ich auch Igbo, unabhängig davon, ob wir in Igboland geboren sind, dort aufgewachsen oder nicht und auch unabhängig von der *ethnischen* Zugehörigkeit unseres Vaters. Hier ergibt sich meine Zugehörigkeit aus einem Verwoben-Sein in ein kulturelles Geflecht, das klar über jede Nationalstaatlichkeit hinausweist. Ob ich *auch* Deutsche bin, spielt in diesem Kontext keine Rolle. Ich bin die erstgeborene Tochter meiner Mutter, *Ada* und damit Trägerin der Kultur. Die Insignien *Omu Aruchukwu*, die meiner Mutter durch ihre Mutter vererbt wurden, werden an mich weitergegeben werden und es ist meine Aufgabe, sie an meine Nachkommen weiter zu tragen. Ein Verwoben-Sein, eine Verwandtschaft, die ich zum ersten Mal an dem Ort spürte, der meine Existenz und Rolle nie in Frage stellte.

Derartige Formen der Zugehörigkeit wurden nach der formalen Unabhängigkeit Nigerias am 01. Oktober 1960 in geltendes Staatsbürgerrecht übertragen. Bis heute ist jeder Mensch, bei dessen Geburt mindestens ein Elternteil Staatsbürger*in Nigerias ist, automatisch auch nigerianische*r Staatsbürger*in. Die unterschiedlichen Abstammungsregelungen der verschiedenen auf dem Staatsgebiet des heutigen Nigeria zusammengeführten Volksgruppen finden darin einen Kompromiss und werden international anschlussfähig. Die jeweilige *ethnische* und kulturelle Zugehörigkeit ist neben der Staatsbürgerschaft weiterhin relevant. Ich stamme aus *Obinkita*, selbst wenn ich bis zu meinem 12. Lebensjahr nie einen Fuß auf diesen Boden gesetzt hatte. Dass ich mehrere tausend Kilometer entfernt geboren wurde, ist irrelevant. Bodenzugehörigkeit funktioniert ohne Bodenkontakt.

Ich möchte diesen Gedanken gerne weiterdenken vor dem Hintergrund, dass über Bodenzugehörigkeiten bis heute tödliche Konflikte ausgetragen werden. Eine radikal exkludierende Vorstellung von Zugehörigkeit hatten die Nationalsozialisten. Sie erweiterten diese um die Idee von einer Reinheit des Blutes. Die Zugehörigkeit zu einer Nation und die Identität eines Individuums wurden durch das gemeinsame Blut und die gemeinsame Abstammung sowie durch die Verbindung zum eigenen deutschen Boden bestimmt. Die Rückkehr zur Natur und Landwirtschaft wurden als ideales Lebensmodell propagiert. Diese Blut-und-Boden-Ideologie diente als Grundlage für die rassistische Politik und die Verfolgung und Ermordung marginalisierter Gruppen.

Die tödlichen Gefahren eines Ethnonationalismus lassen sich bis heute in vielen bestehenden Konflikten beobachten. Dekolonisierungsbestrebungen bergen das Risiko, Vorstellungen vermeintlich vorkolonialer *reiner* Nationen, die so nie existiert haben unter Ausgrenzung jeder Pluralität und Komplexität zu realisieren. Eine Dekolonisierung ohne eine gleichzeitige Entkolonisierung der Machtstrukturen, des Wissens und der Epistemologien wird bestehende (koloniale) Hierarchien und Ungleichheiten fortsetzen. Braucht es nicht viel eher ganz andere Ansätze, die Bodenzugehörigkeiten neu denken? Wem gehört der Boden? Ist eine Bodenzugehörigkeit ohne Boden denkbar? Welche inklusiven Formen des Zusammenlebens sind möglich? Müssen wir über andere Formen der Identität nachdenken, die ihre Orte vom Boden lösen, viel eher in einer Hybridität aufgehen?

Homi Bhabha betrachtet Hybridität als eine Art „Dritter Raum“, der sich jenseits jeder binären Opposition bildet und in dem sich neue Identitäten und Ausdrucksformen entwickeln. Es könnte darum gehen, nicht länger über Zugehörigkeit nachzudenken, sondern andere Formen des Miteinander-Seins zu entwickeln.

Dominante kulturelle Normen und Diskurse könnten destabilisiert und alternative Formen der Identität und des Wissens konstruiert werden. Die Herausforderung besteht darin, offen für Komplexität zu bleiben, die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit von Identität anzuerkennen und ihre historischen und sozioökonomischen Kontexte zu berücksichtigen. Es bleibt ambivalent.

Auf gewisse Weise bringt das meinen Bruder und mich in einen Zugehörigkeitskonflikt. Wir sind beides: Igbo und Deutsch. Unsere Identitäten lassen sich allerdings längst nicht darauf beschränken, allein schon deshalb nicht, weil weder Igbo noch Deutsch ausformulierte Identitätskonzepte darstellen, sondern wir vielmehr dauerhaft angehalten sind, diese für uns individuell auszugestalten. An wen werde ich mein *Omu Aruchukwu* vererben, wenn ich keine Tochter gebären werde? Wie werde ich die Traditionen fortsetzen und damit zu ihrem Erhalt und ihrer Veränderung beitragen? Deutschsein ist ein historischer Aushandlungsprozess und bis heute andauernder Streitpunkt, den auch ich als Staatsbürgerin mit meiner Lebensgeschichte immer wieder neu herausfordere. Wer bin ich? Ebenso wichtig ist die Frage danach, *wo* ich bin, *wo* ich *Ich* bin und sein kann.

Mit den Jahren ist das schwarz-braune Panda-Kuscheltier aus meinem Leben verschwunden. Es bleiben die Erinnerung und einige Fotografien: von mir unter einem Moskitonetz schlafend, an den kleinen Bären gekuschelt oder lachend in einem Sessel im Haus meines Großonkels in Aruchukwu, den Panda auf dem Schoß.

Die Auseinandersetzung mit Identität, Herkunft und Zugehörigkeit ist geblieben. Wird bleiben. Wann immer ich diesen tiefroten, kraftvollen Boden betrete, fühle ich mich angenommen, zu Hause, ohne zu Hause zu sein, denn zuhause ist dort, wo meine Bücher sind, meine Kleidung, meine Dinge, die Menschen, mit denen ich all das teilen kann. Dieser Boden ermöglicht mir einen Moment der Verbindung, eine Erinnerung daran, dass es überall und jederzeit diese Momente geben kann. Der Boden ist in mir.

Sprechen in sedimentierten Sprachen und unübersetzbaren Lexika: über Geografien des Verlusts, der Erinnerung und der Heimsuchung

Lindiwe Mngxitama

Gleich scheinbar totem, kaltem Gestein trage ich in mir die Spuren der Materie, die einst daran ging, mich zu machen. Zeit und Ort haben das ihre beigetragen.

Zora Neale Hurston, **Ich mag mich, wenn ich lache***

Im Sinne von Hurston's Worten und wie tot anmutende Steine, tragen wir alle Erinnerungen in uns, die aus dem Material bestehen, aus dem wir entstanden sind. Wir sind radioaktiv und bis zum Rand gefüllt mit diesen Erinnerungen (und Geschichten), die uns sowohl verbinden als auch auseinanderziehen. Manches Erbe besteht nicht aus Reichtum, sondern ist eher ein Vermächtnis von Verlust, das uns in Form von Geistern zurückgegeben wird, die im Fegefeuer feststecken und versuchen, als Menschen oder an Orten umher zu spuken. Wie die Millionen einzelner Teilchen, die zusammenkommen, um Erde zu bilden, ist dies eine (Neu-)Vorstellung und Bilanzziehung - in Worten, in Gedanken und in kritischer Schöpfung -, die sich im Raum der Vielheit zu entfalten sucht. Wir bewegen uns durch die „Verweildauer“** - in der bebenden Spannung des Dazwischen - und lösen die Nähte, um Fragen zu den Bedingungen der Landenteignung neu zusammenzuführen.

...dies ist eine Geschichte, die erstickt...

Was verändert sich, wenn wir beginnen, über

Landenteignung in der Sprachen von Verlust, Erinnerung und Spuk nachzudenken, in der Art eines sich wiederholenden Stakkato-Gesangs, der sich Linearität, Zusammenhalt und Einschränkung verweigert? Vielleicht verschieben sich die Grenzen, die festlegen, was in Frage gestellt werden kann, was betrachtet werden kann, und somit, was erkannt werden kann. In der Collector's Series des *TSA Contemporary Art Magazine: Artists & Cities* (2022) spreche ich mit Zayaan Khan in einem Beitrag mit dem Titel „on delicious joy and dancing around the spectrum of time, space and place“ über eine solche Möglichkeit, indem ich mich mit dem auseinandersetze, was man wissen kann, wenn man beginnt, über Landenteignung und ihre verbleibenden Hinterlassenschaften in einer Sprache des Verlusts, der Erinnerung und der Heimsuchung nachzudenken. Darin schreibe ich:

Das, was Erde, Wasser, Saatgut und Luft uns als Menschen der globalen Mehrheit, die durch die weiße kapitalistische Gewaltherrschaft an den Rand gedrängt wurden, geben, ist eine Kosmologie, sind Orte/Sehenswürdigkeiten der Erinnerung und Verbindung, die weit über das Materielle dieser Gemeingüter hinausgehen. Es sind nicht nur Orte, an die wir uns wenden, um uns zu nähren - in einer Beziehung

*Zora Neale Hurston, *Ich mag mich wenn ich lache*. (2000) / Quellenangabe aus der dt. Übers. von B. Hennings, Anm. d. Übers.

**Das im Englischen Sprachraum entstandene Konzept um der Residence Time von Schwarzen Theoretikerin Prof. Christina Sharpe ist schwer ins Deutsche zu übersetzen. Das deutsche Wort Verweildauer zu verwenden entspricht einem Versuch. Anm. d. Übers.

gegenseitigen Austausches -, sondern es ist auch Land und Wasser, zu dem wir gehen, um mit unseren Vorfahren zu kommunizieren, um uns an die verlorenen, verschwundenen Dinge zu erinnern und um zu uns selbst zurückzukehren.

Diese Überlegungen wurden in einer Zusammenarbeit zwischen Musiker*in Sibusile Xaba, der in Berlin lebenden Kuratorin, Schriftstellerin und Forscherin Kathy-Ann Tan und mir in der Johannesburg Art Gallery im September 2023 unter dem Titel *„Sifting Through Soil: On Memory, Resistance and Repair“* weitergeführt und luden das Publikum durch Gespräche und Audioinstallationen ein auf eine diskursive Reise zum Boden und seinen verschiedenen Erscheinungsformen. Wir befassten uns mit dem Boden als Sammelbecken von Erinnerung und als Archiv, als Medium und Ort des Widerstands und der Heilung sowie mit den gewaltsamen Begegnungen, die der Boden hält, immer mit Fokus auf die Beziehung(en) zwischen Körper und Boden.

In *Landwalks Across Palestine and South Africa (2023)* spricht Schriftsteller und Professor Tshepo Madlingozi von der Bezeichnung „Weltlosigkeit“^{***} und beschreibt damit die Folge der Landenteignung als Spaltung, die Indigenous / Natives^{****} von ihren spirituellen und materiellen Orten der Praxis - dem Land und damit als Spaltung von den Menschen und den nicht-menschlichen Wesen, sowie den Lebenden und den noch nicht Geborenen. Prof. Madlingozi schreibt:

Die Enteignung von Land muss als eine Handlung verstanden werden, die zu einem Status der Weltlosigkeit führt - d.h. ohne Welt zu sein. Eine wichtige Konsequenz der Land- und Weltlosigkeit ist das Paria-Dasein; die Vorstellung, dass Menschen, die ihres Landes beraubt wurden, in ihrem Geburtsland zu Parias

***Das im Englischen von Prof. Madlingozi ins Leben gerufene Konzept Worldlessness, lässt sich nur schwer ins Deutsche übersetzen. Das deutsche Wort Weltlosigkeit hier zu verwenden, entspricht nur einem Versuch. Anm. d. Übers.

****Anm. d. Übers.: indigenous wird nicht ins Deutsche "indigen" übersetzt, aufgrund der im deutschen rassismuskritischen Diskurs mangelnden reklamierenden, zurückeroberten oder empowernden Sprachgebrauches von Menschen, die diese Form von Rassismus erleben. Vgl. Susan Arndt und Nadja Ofuately-Alazard (Hrsg), *Wie Rassismus aus Wörtern Spricht*, S. 691(2011)

werden... Ich schlage daher vor, von der Vorstellung der Landenteignung als Verlust eines materiellen Gutes abzurücken. Ohne Land gibt es keine Identität, keine Zugehörigkeit, keine Kultur und keine Ontologie. Die Enteignung von Land bedeutete die Zerschlagung der soziokulturellen Welt von örtlich gebundenen Völker - „ilizwe lifile!“^{*****}

Die Konzepte von „Weltlosigkeit“ und „Verweildauer“ im Hinterkopf behaltend, denke ich, dass ein Leben in den Nachwehen der Apartheid und ihrer anhaltenden materiellen, kosmischen und ontologischen Hinterlassenschaften der Landenteignung bedeutet, wie zeitreisend zu werden; vergleichbar mit der Figur Dana aus Octavia E. Butlers *Kindred*. Es kann nicht verdrängt werden, dass Boden Erinnerungen birgt. Hier ist der Boden nicht nur ein Portal, das in sich zusammenfällt und den Raum einer Spuk-Vergangenheit, der Gegenwart und einer In-der-Schwebe-Zukunft transzendiert, sondern er wird auch als lebendiger Zeuge der Erinnerung angerufen. Ein ständig atmendes, erodierendes und sedimentierender Zeuge und Archiv. Akademikerin, Professorin und Schriftstellerin Christina Sharpe spricht während ihrer Keynote mit dem Titel *Black. Still. Life* auf dem Symposium *Performances of No-thingness* 2019, über die „Verweilzeit“ in Bezug auf den Boden und ein unübersetzbares Lexikon Schwarzer Erfahrung und sagt, dass: *Menschliches Blut ist salzig, und Natrium hat eine Verweilzeit von 260 Millionen Jahren, und was passiert mit der Energie, die im Wasser erzeugt wird? Sie zirkuliert weiter, wie Atome in der Verweilzeit. Schwarze Menschen, wie wir existieren in der Verweilzeit einer ewigen Totenwache, einer Zeit, in der alles jetzt geschieht, alles ist jetzt.*

...dies ist eine Geschichte, die uns heimsucht...

*****Übersetzt: Die Welt ist gestorben. Entspricht einem Kriegsschrei aus Südafrika, der in der Zeit der kolonialen Galtherrschaft verwendet wurde. <https://africasacountry.com/2021/10/the-cry-of-black-worldlessness> Anm. d. Übers.

Wenn wir über „Weltlosigkeit“ und Landenteignung im Kontext des herrschenden Diskurses nachdenken, sind wir oft den Teil des Diskurses beschränkt, der sich mit Menschen beschäftigt, die innerhalb des Landes gewaltsame Trennungen erlebt haben, oder aus ihrem Herkunftsland vertrieben wurden. Diese Beschränkung verunmöglicht es, sowohl den brutalen weißen Vorherrschaftsphantasien als auch den in ihrem Herkunftsland „weltlos“ gemacht wordenen und bis heute „weltlos“ gehaltenen Schwarzen und Indigenous Bevölkerungsgruppen mit Widerstand und Verweigerung zu begegnen und ihre noch immer schmerzenden Wunden zu erkennen. Da, wo die Zeit, z. B. die Apartheid, und der Ort, z. B. Südafrika, ihre Spuren hinterlassen haben. Dort, wo Erinnerungen hineinfließt, in das, was wir herstellen, es einsickert, wie in die Erde, die eine Ansammlung von Materie, Trauer und Versprechen ist. In ihrem Buch *Things That Can & Cannot Be Said* (2016) schreibt die Autorin Arundhati Roy über Land, Verlust und Liebe und genau den Zustand, in dem Menschen in ihrem eigenen Herkunftsland durch das Vermächtnis der brutalen Fantasie der weißen Vorherrschaft zu „Weltlosen“ und „Paria“ gemacht werden. Roy schreibt: *Was für eine Art von Liebe ist diese Liebe, die wir für Länder haben? Was für ein Land ist es, das niemals unseren Träumen gerecht werden wird? Was waren das für Träume, die geplatzt sind? Steht die Größe großer Nationen nicht in direktem Verhältnis zu ihrer Fähigkeit, rücksichtslos und völkermordend zu sein? Markiert der Höhepunkt des „Erfolgs“ eines Landes nicht gewöhnlich auch den Tiefpunkt seines moralischen Versagens? Und was ist mit unserem Versagen? Schriftsteller*innen, Künstler*innen, Radikale und Kritiker*innen - was ist mit dem Versagen unserer Vorstellungskraft? Was ist mit unserem Versagen, die Idee von Flaggen und Ländern durch ein weniger tödliches Objekt der Liebe zu ersetzen? Der Mensch scheint ohne Krieg nicht leben zu können, aber er kann auch nicht ohne Liebe leben. Die Frage ist also: Was sollen wir lieben?*

Sie fährt fort:

*Wenn ich dies in einer Zeit schreibe, in der Menschen in Fluten nach Europa fliehen - das Ergebnis jahrzehntelanger US-amerikanischer und europäischer Außenpolitik im "Nahen Osten" -, frage ich mich: Wer gilt als Geflüchtete*r? Wer ist ein*e Geflüchtete*r?... Die Geflüchteten, die aus den Kriegen in Afghanistan, Irak und Syrien nach Europa fliehen, sind Geflüchtete der Lifestyle-Kriege. Aber die Tausenden von Menschen in Ländern wie Indien, die durch dieselben Lifestyle-Kriege inhaftiert und getötet werden, die Millionen, die von ihrem Land und ihren Höfen vertrieben werden, die von allem, was sie jemals gekannt haben - ihrer Sprache, ihrer Geschichte, der Landschaft, die sie geprägt hat - vertrieben werden, sind keine Geflüchteten. Solange sich ihr Elend innerhalb der willkürlich gezogenen Grenzen ihres „eigenen“ Landes abspielt, werden sie nicht als Menschen mit Fluchterfahrung betrachtet. Aber sie sind Geflüchtete. Und sicherlich sind diese Menschen heute zahlenmäßig die große Mehrheit auf der Welt. In Vorstellungen, die in einem Raster von Ländern und Grenzen verhaftet sind, in einem Verstand, klein gehalten von In-Flaggen-Denken, fallen sie leider nicht auf.*

...dies ist die Geschichte von "Schwarzen Menschen, in Folge dessen leben ohne Staat oder Nation, die uns schützen"...

Wenn ich über Südafrika nachdenke, das mit seiner Geschichte der Apartheid verstrickt ist und ein Produkt der Apartheid ist, bedeutet, mit einer Geschichte umzugehen, die erstickt. Es bedeutet, durch tägliche Konfrontation wie das täglich Brot zu wissen und zu fühlen - besonders als Schwarze Person, die immer noch innerhalb der Grenzen und der Nachwehen der Apartheid lebt -, dass man Fragen zu Land und Boden nicht stellen kann, ohne über Zustände und Bedingungen der Heimsuchung nachzudenken, ohne Geister, die im Fegefeuer feststecken und sich ihren Weg bahnen, um den Raum zwischen dir und diesem Land zu füllen.

Ich fühle dieses Wissen so tief unter meiner Haut brodeln, während ich mir einen audiovisuellen Ausschnitt aus MADEYOULOOKS Stück *Menagano* (2023) ansehe. Es basiert auf der gleichnamigen Publikation und ist Teil der Soil Conversations-Ausstellung in Johannesburg ist. Das Stück ist eine:

„explorative Studie darüber, was eine Schwarze Landschaftsästhetik ausmachen könnte... ‚Menagano‘ untersucht, wie die intime Kenntnis des Landes von Innen heraus ästhetische Vorstellungen des Landes prägen und mit dem kolonialen Verständnis der Landschaftstradition brechen und berührt Modi der visuellen Sprachgestaltung, die die Vielfältigkeit der Beziehungen zum Land und seiner weitergegebenen Erinnerungen, Traumata und Möglichkeiten darstellen.“

Der Ausschnitt aus *Menaganos* ist 5 Minuten und 18 Sekunden lang und besteht aus Bildern und Aufnahmen verschiedener Landschaften. *„Ein alter Wald, ein Gebirge oder ein Flusstal ist wichtiger und sicherlich liebenswerter als jedes Land, das es jemals geben wird. Ich könnte um ein Flusstal weinen, was ich auch schon getan habe. Aber um ein Land? Oh Mann, ich weiß es nicht...“* (Roy, 2016). Aber das Stück besteht größtenteils aus Stille, abgesehen von den Geräuschen, die von den dokumentierten Landschaften ausgehen. Diese Stille erinnert mich an Abwesenheit und wie sie sowohl eine Präsenz als auch eine Geschichte hat. Ich denke an die berührbare und spürbare Gewalt, die sich in dem Raum niedergelassen hat, die, durch die Bedingungen der Abwesenheit, Raum fand, der wiederum durch die Enteignung von Land entstanden ist. Indem alles ‚weltlos‘ gemacht wurde. Dieser Spuk ist gleichzeitig sichtbar und unsichtbar; ein Spuk, der durch die zeitgenössische Topographie Südafrikas sichtbar gemacht wird, die sich ausstreckt und ihre historische Entstehung berührt, und ein Spuk, der unsichtbar ist in Bezug auf den kulturellen, spirituellen und ontologischen Angriff, der entsteht, wenn man seines Landes beraubt wird. Wenn ich mir *Menagano* weiter ansehe, wirkt das allgegenwärtige Schweigen

auf mich und erinnert an ein Echo der Abwesenheit, eine Konsequenz des Leids, als Sprechen in einem unübersetzbaren Lexikon Schwarzer Erfahrung, als ein Sprechen in sedimentierten Dialekten.

...das ist eine Abrechnung mit Geschichte, die weiß, dass das Persönliche politisch ist und das Politische persönlich...

Mein Großvater väterlicherseits war Landwirt, er war auch ein Heiler, ich habe ihn einmal vor seinem Tod getroffen. In Gedanken an ihn bin ich auf einen Artikel gestoßen, den Andile Mngxitama, sein Sohn, 2014 für die *Chimurenga Chronic* mit dem Titel *Nicht nur unser Land, sondern auch unsere Seelen* geschrieben hat. Es ist sein Versuch, über den Landraub jenseits des Materiellen nachzudenken, tiefer zu graben und die Geschichte der Schwarzen Erfahrung von Verlust gedanklich auszuheben. Er schreibt:

„Wenn man einen Geliebten verliert, geht es nicht so sehr um den Verlust dieser geliebten Person, sondern um den Verlust der eigenen Fähigkeit, in Zukunft wieder ohne Angst zu lieben. Man trauert nicht nur um die Vergangenheit, sondern auch um eine Zukunft, die auf eine Weise mit der Gegenwart verbunden ist, die bereits zu sehr verletzt ist. Eine verkohlte Zukunft ohne? Wenn wir die dialektische Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft nicht verstehen, werden wir zu unbewussten Agenten einer Geschichtsschreibung, die wir auslöschen wollen. Wir müssen das Herz und die Seele von unserer Geschichte ausloten, die Erzählungen und Daten sortieren, die unsere gegenwärtigen Qualen und Sehnsüchte bedingen.“

Als ich von diesen Gedanken berichtete, wies mich ein Freund darauf hin, dass ich zufällig den Finger auf drei Dinge gelegt habe, über die noch nicht ausreichend nachgedacht wurde: Liebe, Verlust und Land! Mein Freund wies mich darauf hin, dass ein Verlust durch den Tod zwar traumatisch ist, aber dennoch ein Verlust, über den man vollständig Rechenschaft ablegen und mit dem man in gewisser Weise abschließen kann.

*Der Verlust von Land ist noch verheerender, weil wir dazu verurteilt sind, ihm jeden Tag zu begegnen - in vorbeiziehenden Koppies*****, lächelnden Bergen und wütenden Flüssen - als Verlust, der als Gewinn für den anderen existiert. Der Verlust von Land dramatisiert den Verlust von zu viel für die afrikanische Bevölkerung, die zur Schwarzen Bevölkerung wurde - eine Leere und ein großes bedrohliches Schweigen. Dieser Verlust ist der vollständigste.“*

Vielleicht macht es Sinn, Melancholie in die Bruchstücke hinein zu weben, die die Schwarze Erfahrung ausmachen. Schwarzsein als eine Erfahrung von ‚Weltlosigkeit‘ wird in Song of Mo(u)rning in Form von dumpfen Würgegeräuschen dargestellt und in Lerato Shadis Stück *Motlhaba wa re ke Namile* (2016) hörbar. In dem Video- und Performance-Stück, das in Shadis Heimatdorf Lotlhakane in Mahikeng in der nordwestlichen Provinz Südafrikas aufgenommen wurde, sehen wir eine 7 Minuten und 35 Sekunden lange Nahaufnahme von Shadi, die rote Erde zu sich nimmt und daran droht zu ersticken. Während Shadi Erde verschlingt und würgt, während man weiterhin das Summen einer Fliege hört, erwächst *Motlhaba wa re ke Namile* von einem Video-Performance-Stück zu einer Abrechnung oder Konfrontation, die immer schwieriger zu ertragen ist. Es ist, als würde man selbst ersticken, während Shadi sich abmüht, die verfaulte und ‚Weltlosigkeit‘ symbolisierende Erde zu schlucken. Shadis Arbeit erzählt jedoch noch eine andere Geschichte, nämlich die des Widerstandes und des epistemischen Schweigens. Sie erzählt, dass der Akt des Verzehrns von Erde, um zu suizidieren, manchmal von versklavten Menschen praktiziert wurde und als Akt des Widerstands unbesprochen bleibt.

Ich halte alle drei fest - Gedanken, Gefühle und Ausgrabungen - während ich mich dem Ende meiner (Re-)Imaginationen von und meiner Auseinandersetzung mit dem Boden nähere. Während ich den Dreien zuhöre, wie sie in sedimentierten Sprachen und unübersetzbaren Lexika miteinander sprachen, von Geografien des Verlusts, der Erinnerung und der Heimsuchung, wird klar, dass das Denken über und durch Landraub in der Logik der materiellen Enteignung und daher in der Logik der Landrückgabe oder -umverteilung niemals ausreichen wird, um das zu erfassen und zurückzugeben, was Schwarze Menschen aufgrund von gestohlenem Land verloren haben und weiterhin verlieren. Ausgehend von der Schwarzen Erfahrung und seinem unübersetzbaren Lexikon, also vom Boden her zu denken, verlangt von uns, tief in „das Herz und die Seele der Geschichte“ (Mngxitama, 2014) einzutauchen. Es erfordert, dass wir uns im Stillen und das dumpfe Echo hörend, am Ort des Widerstands treffen. Wie Bryan Stevenson sagt: „In diesem Boden befinden sich die Tränen aller derer, die unter der Menschenverachtung und der Demütigung der Segregation gelitten haben. Aber in diesem Boden steckt auch die Chance für neues Leben. Eine Chance, Hoffnung und Heilung für die Zukunft wachsen zu lassen.“

Bibliography

Berlanda, T., Ho-Tong, M., Khalifeh, M., & Laïdi-Hanieh, A. 2022. *Landwalks Across Palestine and South Africa*. South Africa: University of Cape Town and The Palestinian Museum Birzeit.

Cusack, J & Roy, A. 2016. *Things That Can and Cannot Be Said*. Great Britain: Penguin Books.

Hurston, N. Z. 1942. *Dust Tracks on a Road*. United States: J. B. Lippincott Company.

Mngxitama, A. 2014. 'Not Only Our Land but Also Our Souls,' *Chimurenga Chronic*. Available at: <https://chimurengachronic.co.za/not-only-our-land-but-also-our-souls/chr>

Oyebode, B. 2022. *TSA Collectors Series: Artists and Cities*. Nigeria: The Sole Adventurer Art Media Limited.

Sharpe, C. 2016. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham and London: Duke University Press.

*****Kleiner Hügel auf einer sonst flachen Fläche, Anm. d. Übers.

un | ter | gra | ben

Magnus Elias Rosengarten

Als ich die Anfrage erhielt, einen Text für die Ausstellung "Soil Conversations" zu verfassen, kamen mir unmittelbar autobiographische Assoziationen in den Sinn. Das Essay sollte erkennbar in Relation zur kuratorischen Haltung und zu künstlerischen Positionen der Ausstellung stehen, aber auch Gedankenräume schaffen, die dem vielschichtigen Motiv des Bodens neue Perspektiven und Zugänge verleihen. Kernthemen der Ausstellung, wie Zugehörigkeit, das Verhältnis von Mensch und Natur, Spiritualität und geografische Verbundenheit führten mich zu meinen eigenen Wurzeln in Deutschland und meiner Beziehung zu diesem Land. Es lag bei meiner Familiengeschichte nahe, meine Bezüge zu Boden und Herkunft durch diese Linse zu betrachten.

Der Auftrag löste vornehmlich autobiographische Erinnerungen aus, weil die *weiße*, deutsche Seite meiner Familie vom Land kommt und der Boden in der Landwirtschaft selbstverständlich eine zentrale Rolle für das Leben und Überleben vieler Generationen spielte. Meine Kindheitserinnerungen sind fragmentarisch, weil ich lediglich die ersten Monate meines Lebens auf dem familiären Hof in Münster (Nordrhein-Westfalen) und später, regelmäßig, die Sommerferien dort verbrachte. Als ein in einer mittelgroßen, westdeutschen Stadt sozialisiertes Kind entwickelte sich über die Jahre eine immer größer werdende Distanz zwischen mir und dem Landleben, das die Geschichte meiner deutschen Familie so deutlich prägte. Deshalb überraschte mich, dass der Titel und der kuratorische Ansatz von "Soil Conversations" unmittelbar diese sehr persönlichen Assoziationen auslösten und ich verbrachte einige Tage damit zu verstehen, woher diese Bilder rührten. Die Tatsache, dass sich "Soil Conversations" auch ausdrücklich der Korrelation zwischen Boden und Identität

widmet, interessierte mich, löste zugleich aber – insbesondere als Afro-Deutsche Person – eine Art Unbehagen aus. Wie kann ich mich innerhalb Deutschlands dieser Verbindung stellen als jemand, der in verwandtschaftlicher Beziehung zu deutschem Weißsein steht und zugleich unentwegt aus dem Nationalnarrativ ausgeschlossen wird? Dieser Text gräbt sich tief in die Schichten persönlicher und kollektiver Erfahrungen ein und seziiert historische Gefüge, die sich bis in die Gegenwart erstrecken. Diese definierte Fläche des Bauernhofs war identitätsstiftend und, weil sie bewirtschaftet und kultiviert wurde, stellte sie zudem generationsübergreifend den direkten Broterwerb sicher. Sie erklärte ein Zuhause, das in unmittelbarem Austausch und einer Abhängigkeit mit und von der umgebenden Natur stand.

Als all diese visuellen Eindrücke in mein Gedächtnis zurückströmten, wurde mir meine ambivalente und konfliktbehaftete Beziehung zu diesen Erinnerungen und Bildern bewusst. Es ging um die Frage der Zugehörigkeit, meiner Zugehörigkeit zu meiner Familie und ihrer Herkunft. Diese Bilder, Eindrücke, Momente, Erlebnisse, Sommerferien und Familienfeste von Zugehörigkeit haben sich in das Unterbewusstsein eingebrannt, immer mit der Frage verbunden, ob ich *wirklich* ein Teil davon sein kann?

Eine Art nebulöse Wahrnehmung, die eine Leerstelle oder undefinierten Raum zwischen meinem Körper und der familiären Umgebung produzierte. Zeitgenössische Künstler*innen wie Adrian Piper verhandeln den von mir beschriebenen körperlichen und geistigen Wahrnehmungszustand in ihrem Oeuvre via performativer Praktiken aber auch Bewegtbildarbeiten. In einer ihrer frühesten Serien "Mythic Being" (1973–75).*

*A <https://adrianpiper.weebly.com/mythic-being-1973-1975.html>

nimmt die Künstlerin, eine Schwarze light-skinned cis-Frau, die Afro trägt und mit einer großen Sonnenbrille und Arbeiter*inneneinkleidung kostümiert, die Klichee-Verkörperung eines Schwarzen cis-Mannes ein und filmt sich so auf den Fußgängerwegen New Yorks. Piper interessiert sich vor allem für die Reaktionen und spürbaren Projektionen der vorbeilaufenden Passant*innen und wie diese ihr Selbstbild beeinflussen; wie Blicke und die darin erkennbaren Klischees über minorisierte Gruppen in mehrheitsweißen Räumen Einzelne oft stereotypisieren und sie in bestimmte Rollen zwingen.

"Mythic Being" ist eine Reihe von Arbeiten, die aus Zeichnungen, Fotografien, Texten und Video besteht und auf die Konstruktion von *race*, Geschlecht und Klassenzugehörigkeit im gesellschaftlichen Zusammenleben aufmerksam macht.

Der Psychiater und Intellektuelle Frantz Fanon beschreibt die Phänomenologie des Rassismus in westlichen Gesellschaften in seinem Werk "Die Verdammten dieser Erde"*** als "atmosphärisch", also omnipräsent, ihnen inhärent und damit nicht zu entkommen. Deutschland, mit seinem Erbe der völkischen Bewegung und den daraus resultierenden menschenverachtenden Kapiteln des Nationalsozialismus bis hin zu Gruppierungen der heutigen extremen Rechten, ist ein Paradebeispiel für ein atmosphärisch mit Rassismus verseuchtes Gebiet.*** Die Obsession mit Weißsein, der tief im kollektiven Unterbewusstsein verankerte Glaubensgrundsatz man könne Deutschsein anhand phänotypischer Merkmale determinieren, ein kategorisches Ausblenden des kolonialen Vermächtnis und das vehemente Negieren der Tatsache dass Deutschland ein Einwanderungsland ist, sind Symptome einer verpassten Geschichtsbewältigung.

Ein zentraler Glaubenssatz der völkischen Propaganda ist die Blut- und Bodenideologie, die eine "Einheit von "Rasse" und Raum behauptet und eine von der "Natur" vorgegebene körperliche, geistige, seelische und mentale Prägung der "Rasseindividuen und -kollektive"**** beschreibt. Die zutiefst fragwürdige und rassistisch geprägte Vorstellung einer Einheit (weißer) Körper und Räume, die als natürlich dargestellt und unhinterfragt bleiben, spuken in der Gegenwart dieses Landes und seiner Vorstellung von Nationalität umher. Hier gilt der Boden als (Er-)Nährer weißer Körper und Produzent einer Norm, die alles Abweichende ausschließt und wortwörtlich ersticken lässt. Die selbst deklarierte weiße Vorherrschaft ist die perfekt ausgeführte Form westlicher Hybris. Die Frage "Woher kommst du eigentlich?" ist ein brillantes Beispiel dafür. Die Frage gilt als vermeintlich unschuldig und wird von Betroffenen von Rassismus schon lange diskutiert. Vor allem nicht-weiße deutsche Personen finden sich im Alltag des Öfteren in einem übergriffigen Fragespiel wieder und müssen erleben, was es bedeutet, wenn sich Deutschsein exklusiv über Weißsein definiert. Die weiße fragende Seite schreibt damit die eigene "natürliche" Zugehörigkeit bzw. die Nicht-Zugehörigkeit der anderen Person mit willkürlich gewählten physiognomischen Merkmalen fest.

Bis heute bin ich von meinem Verhältnis zu Deutschland fasziniert, von meinem körperlich und psychisch tief verankerten Wissen gleichzeitig dazu und nicht dazugehören. Dieser liminale Zustand kommt einer gesamtgesellschaftlich getragenen Verrückung meiner Existenz, als zugleich Da und Nicht Da gleich. Es stellt sich mir schon lange die Frage, was das mit uns macht, jenen Schwarzen, braunen und nicht-weißen Körpern, die hier aufgewachsen sind, weiße (Bildungs-) Institutionen durchlaufen mussten und sich

**Die Verdammten dieser Erde, Suhrkamp 1981

***<https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/230022/die-voelkische-bewegung/>

**** idem.

in der Atmosphäre eines gesellschaftlichen Klimas entwickelten, das institutionell, strukturell und spirituell darauf ausgelegt ist uns auszulöschen? Zum Glück bezeugt die jahrhundertelange Arbeit Schwarzer und POC-Aktivist*innen in den verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen Deutschlands, in Politik, Literatur, Kultur, und den bildenden Künsten, dass so ein Auslöschen nicht möglich ist.

Die kürzlich im Stadtmuseum Friedrichshain-Kreuzberg organisierte Ausstellung "Trotz Allem: Migration in die Kolonialmetropole Berlin"****, zeigt eine eigene Geschichtsschreibung verschiedenster Migrationsströme in und um Berlin, die von der Gegenwart bis ins Kaiserreich zurück reicht. Sie belegt eine konstant anhaltende Präsenz und Partizipation nicht-weißer Communities in den verschiedensten Sphären der Stadtgesellschaft und zeugt gleichzeitig von einer unglaublichen Resilienz gegenüber dem toxischen Klima des weißen deutschen Vorherrschaftsgedanken. Die Ausstellung zeichnet die Leben verschiedener Familien, aus Westafrika, Ägypten und China im späten 19. und 20. Jahrhunderts nach und verleiht den akademisierten Debatten um Migration und Zuwanderung eine menschliche und emotionale Tiefe, die diesem Diskurs oft fehlt. Eine Fotografie**** in der Ausstellung brannte sich in mein Gedächtnis ein: Die beiden jungen Schwarzen Frauen Leni Garber und Ejanga Egiomue, Töchter von Kolonialmigrant*innen, die um die Jahrhundertwende nach Berlin kamen, spazieren elegant und modisch gekleidet um 1939 auf den Straßen Berlins. Einige Meter hinter ihnen dreht sich eine ältere weiße Frau um und schaut den beiden überrascht hinterher. Leni und Ejanga bewegen sich so unbeschwert und leger im öffentlichen Raum. Mich interessiert, ob hinter der glücklichen Fassade auch Angst steckt, gerade im Jahr des Kriegsausbruchs. Wie erleben die Frauen die ersten Jahre des Zweiten Weltkriegs mit all der rassistischen und menschen-

verachtenden Rhetorik und Propaganda in Deutschland? Was macht es mit ihrem Selbstbild und der Frage nach Zugehörigkeit?

Als Kurator, Autor und Performer verorte ich meine Arbeit in einer global vernetzten afro-diasporischen Kunstwelt, die ich in den vergangenen fünf Jahren aus Deutschland und im Speziellen Berlin heraus mitgestaltet habe. Das Interesse am Körper, an Verkörperung und Körperlichkeit als Medium und Träger*in von Narrativen und verschiedenster Identitäten, ob kulturell, geschlechtlich, sexuell oder spirituell und religiös, zielt darauf ab den weißen Blick zu untergraben und bisher verwehrt Geschichten und körperlicher Präsenz Räume bieten zu können sich zu entfalten. Ich verwende das Verb *untergraben* hier in seiner Doppeldeutigkeit, einmal im metaphorisch geläufigen Gebrauch, als eine Handlung mit der man "nach und nach an der Vernichtung von etwas arbeite(t)"****, aber auch im wörtlichen Sinne, nämlich "im Erdreich unterhalb von etwas die Erde entfernen."**** Die Beschreibung von einem vergleichbar fast schon chirurgischen Eingriff erfordert viel Präzision, Ausdauer und einen mikroskopischen Blick, der es erlaubt, sich neu zu ver-orten und in das Erdreich einzuschreiben. Während dieses Prozesses der Eradikation müssen wir den Boden mit neuer Erde auffüllen, denn so wie er aktuell aufbereitet ist, zerstört er die Präsenz unserer Körper, Kreativität, Schönheit und unseres Potentials.

In dieser Reflexion über meine Herkunft und Arbeit wird deutlich in welchem un-möglichen Gefilden Schwarze Deutsche Kulturproduzent*innen, Künstler*innen, Kurator*innen und Autor*innen, etc. arbeiten und ihre Inhalte vermitteln. Dabei drängt sich die brennende Frage auf, wie sich systemische Ungleichheitsverhältnisse ändern lassen um, insbesondere in der deutschen Kunst- und Kulturlandschaft, einen "nährhaften Boden aufzubereiten", der eine Vielzahl an Identitäten,

****<https://www.fhxb-museum.de/index.php?id=267>
****idem

****www.duden.de/rechtschreibung/untergraben_untergraben
*****www.wortbedeutung.info/untergraben/

Körper(lichkeiten), und Bewegungen "aufkeimen und sprießen" lässt? Ein Boden, der historisch, diskursiv und politisch so konstituiert ist, eine Diversität an Kreativität, Narrativen und Verkörperungen nicht halten zu können, muss sich zwangsläufig einer Neubewertung unterziehen und seine feindselige Zusammensetzung verstehen, um sich dann, hoffentlich erfolgreich, zu reorganisieren.

Audre Lorde's Konzepte des "Eros"***** oder "Erotischen" können dabei helfen zu verstehen, wie so ein Umwälzungsprozess initiiert werden kann. Abseits von rein sexuellen Assoziationen verstand die US-amerikanische Poetin, Feministin und Aktivistin, die auch die afro-deutsche Bewegung in den 1980er Jahren, insbesondere in Berlin, maßgeblich mitgeprägt hat, das " Erotische " als eine zutiefst weibliche Kraft, die in uns allen innewohnt und sich vor allem in der Macht unserer unausgedrückten und bisher unerkannten Gefühle zeigt. Sich diesen anzunähern und zu stellen ist ein essentieller Schritt im Prozess der Selbstkonfrontation. Patriarchale Strukturen haben Prozesse der Selbsterfahrung seit Jahrhunderten, vor allem weiblich positionierten Menschen untersagt, weil Machthaber*innen natürlich um die Kraft der Selbstverbundenheit wussten und unbewusste, ignorant gehaltene Menschen schon immer fügsamer waren.

Ich glaube, dass sich weiße deutsche Menschen ihrer Geschichte wahrhaftig stellen müsse;, sich der emotionalen Wahrheit stellen müssen, dass zu ihrem Vermächtnis die Verachtung nicht-weißen Lebens gehört und dass diese faschistoiden Ideologien bis heute in die Strukturen des gesellschaftlichen Zusammenlebens hineinwirken. Sie müssen sich aktiv dafür entscheiden, eine andere, neue Gesellschaft aufzubauen, die weiße Vorherrschaft entschieden ablehnt und für eine Wertschätzung allen menschlichen Lebens steht. In dieser neuen Gesellschaft kann Deutschsein als Konsequenz nicht und niemals mehr analog zu Weißsein gelten.

Die bisher geleistete Aufarbeitung war oft intellektuell und akademisch geprägt und konnte somit emotionale Konfrontationen mit der Vergangenheit vermeiden. Ein ganzheitlicher Heilungsprozess jedoch entgiftet den verseuchten Boden dieses Landes und bereitet die Basis für ein wahres Zelebrieren menschlicher Vielfalt. Wer ihn durchläuft, muss seine tief sitzenden, existentiellen Ängste, unbewältigte Traumata und Krisen der eigenen Sexualität und sein unverarbeitetes Gewaltpotential lernen, nicht auf erschaffene "Andere" zu projizieren. Lorde's Appell an die kultivierte Beziehung zu sich selbst als eine Art Zugang zu einer Urquelle des persönlichen Glücks, spiegelt eben diesen Reflexionsprozess wider, um schlussendlich auch in eine gesündere Beziehung mit Mitmenschen und der Umwelt zu treten.

Meine Gedankengänge und Assoziationen beziehen sich nicht nur auf die notwendigen Schritte und Aufgaben für die weiße deutsche Mehrheitsgesellschaft Fokus dieses Aufsatzes gilt all den Schwarzen deutschen Kulturschaffenden. Es geht um ein Herantasten an die Fragen, wie wir uns in einer Landschaft des politischen Umbruchs, aber auch der anhaltenden Feindseligkeit gut mit unseren Talenten, Fähigkeiten, Stärken und Schönheiten positionieren können, darum wie wir eine selbstbewusste Verortung in einem Boden, der es auf unser Verschwinden abgesehen hat, im Blick behalten und nicht auf unser verdientes Erscheinen, das die bis heute geltende Maxime von Deutschsein gründlich auf den Kopf stellt.

Mein biografischer Bezug zu Boden- und Landwirtschaft in Westdeutschland und die darin enthaltene Nähe zu deutschem Weißsein und seiner Blickweise / seinem Gaze haben mir eine spezifische Perspektive auf Westdeutschland eröffnet und insbesondere auf seine tiefen Identitätskrisen. Ich war und bin Störfaktor in einer Umwelt, die sich dagegen wehrt, Schwarzsein als ihr zugehörig

oder gar als einem ihr inhärenten Teil zu verstehen. Dieses Außen traut es sich nur aus der Ferne zu beobachten, mit prüfendem Blick und einer Deutungshoheit. Mit diesem Verhalten wird eine Norm kreiert und erhalten, in der die eigene Position "richtig" und "natürlich" zu sein immer wieder bestätigt wird und im unmittelbaren, symbiotischen Austausch mit der Umwelt zu stehen scheint. Die fundamentale Schwachstelle einer von *Weißsein* geprägten Deutungshoheit, ist fehlende Imagination und ein fehlendes Wissen um Strategien des Widerstands. Diese Strategien können helfen eigene Ängste, die auf das vermeintlich "Andere" projiziert werden zu überwinden und ein vertieftes Verständnis von machtkritischem Miteinander zu ermöglichen.

Es ist meines Erachtens ein Privileg diese fragwürdige *weiße*, deutsche Deutungshoheit untergraben zu können. Das Sich-Einpflanzen und Sich-Einschreiben in einen feindlichen Boden erfordert eine starke Resilienzfähigkeit und ein starkes Selbstbewusstsein, die den tagtäglichen Anfeindungen Stand halten können. Viele von uns mussten diese "Muskeln" viel zu früh trainieren, im Kampf um Sichtbarkeit und Glaubwürdigkeit in dieser Gesellschaft. In einer Zeit in der weltweit, aber vor allem auch in Europa und Deutschland, ein Erstarken der Rechten zu beobachten ist, die sich auf die pervertierte Vorstellung der Blut- und Bodenideologie beziehen, ist die Präsenz unserer Körper und Stimmen wichtiger denn je. Unsere Existenz allein ist ein Zeugnis des Widerstands gegen ein historisch rassistisches und koloniales Europa. Dass ich gleichzeitig aus Münster, Addis Abeba, Toronto, New York und L.A. kommen kann, übersteigt die Vorstellungskraft vieler *weißer* Europäer*innen. Und doch werden wir immer mehr.

Gedanken zu/mit Erde: Überlegungen zum Graben, Kompostieren und Refugium

Kathy-Ann Tan

In dem einkanaligen Video „Notes on Digging“ (2020) beschreibt Künstler*in Kiyon Williams Erde als „eine Metapher für all die Dinge, für die ich mich einst schämte, diesen Körper zu bewohnen“ und „die Möglichkeit der Transformation, der Regeneration und etwas anderes zu werden“. Das Video stellt den Prozess der Installation Kiyon Williams öffentlichen Kunstwerks *Reaching Towards Warmer Suns* (2020) dar – einer Gruppe von Skulpturen aus Armen, die aus Erde geformt sind und in den Himmel ragen. Das Werk wurde ursprünglich am Ufer des Powhatan (James) River in Richmond, Virginia USA installiert*, an der Stelle des Richmond Slave Trail, wo einige der ersten versklavten Schwarzen Menschen die Erde in der, wie Williams es nennt, „neuen/ruinierten Welt“ berührten. Das Stück wurde von Lucille Cliftons Gedicht „won't you celebrate with me“ inspiriert und entstand als Echo auf Christina Sharpes Sinnierungen in *In the Wake: On Blackness and Being* zu der Frage, wie man einem Ereignis (dem Nachleben der Versklavung) ein Denkmal setzen kann, auch wenn es in der Gegenwart immer noch sehr präsent ist.

In dem Video beschreibt Williams den Drang zum Graben gleichzeitig als einen Akt der Selbsterhaltung – zu graben, um die in den Boden eingebettete Geschichte der kolonialen Gewalt gegen versklavte Menschen und ihre zeitgenössischen Manifestationen sexistischer und rassistischer Gewalt gegen Schwarze queere und trans*Personen auszugraben – und

als einen Liebesakt – um die „Spuren gestohlenen Lebens [die] im Boden zurückgelassen wurden“ aufzudecken, ans Licht zu bringen und zärtlich zu halten. Das feste Einpflanzen der Armskulpturen in den Boden ist somit sowohl eine Geste der Markierung und Anerkennung der Geschichte der kolonialen Gewalt an diesem Ort sowie ein Akt der Wiedereinschreibung und Rückforderung dieses Raums in der Gegenwart mit dem Leben, den Geschichten, der Poesie, der Kunst, dem Atem, der Freude, der Hoffnung und dem Wohlstand Schwarzer Menschen, die das Kunstwerk symbolisiert.

Williams Arbeitsweise ist dafür bekannt intim mit Erde zu arbeiten**, indem Williams sie probiert, zerreibt und modelliert. Als Williams zum ersten Mal mit Erde als künstlerischem Medium arbeitete, wusste Williams dass Erde Medizin war, etwas, das Williams zusammenhielt, erdete und verwurzelte. Der Boden wurde so für Williams zu einem Medium der Erdung, Heilung und Transformation. Kiyon Williams' Arbeit zu/mit Erde ist ein interessanter Ausgangspunkt für die Überlegung, wie dieses scheinbar allgegenwärtige Medium uns komplexe Möglichkeiten bietet, über unsere eigene Beziehung zu unserer Umgebung nachzudenken, über die Art und Weise, wie verschiedene Körper und Einzelpersonen öffentliche Räume besetzen und begehen dürfen (oder auch nicht), und darüber, wie wir uns mit den Spuren der Geschichte von Kolonialismus, Versklavung, Völkermord,

*Es überrascht nicht, dass die Installation von Parkwächter*innen entfernt wurde, weil keine Genehmigung vorlag. Dennoch war eine erweiterte Version des Werks Teil der Gruppenausstellung *Monuments Now: Call and Response* im Socrates Sculpture Park in NYC in den Jahren 2020-2021. Der Ausstellungskatalog kann hier eingesehen werden: <https://socratessculpturepark.org/monuments-now-exhibition-catalogue/>

** Beispiele dafür sind Kiyon Williams Performance *An Intimate Encounter with Dirt* (2018), die Performance *Meditation on the Making of America* (2019) im The Shed, New York City, in der die*der Künstler*in hauptsächlich mit dem Material Erde eine grobe Karte der USA nachempfunden und die Gewalt des Siedlerkolonialismus und den Raubzug kritisiert, oder, ein aktuelleres Werk, *Ruins of Empire* (2022), eine knapp 4 m hohe und 2,5 m breite Ruine aus Erde, die sich auf die Freiheitsstatue bezieht, ein historisches Bronzemonument, das sich auf der Spitze des US-Capitolgebäudes befindet.

Plünderung und Ausbeutung auseinandersetzen, die im Boden verwurzelt sind. Wie können wir die Eigenschaft des Bodens als Erinnerungsort, Archiv und Gefäß, das die Spuren von erzwungener Migration, Genozid und Landenteignung birgt, mit dem eher bekräftigenden Charakter des Bodens als Lebensgrundlage in Einklang bringen? Wie können wir die gewalttätige Vergangenheit (und ihre heutigen Erscheinungsformen) der Plantagenpolitik, der Versklavung und Zwangsarbeit, des Siedlerkolonialismus, der Landenteignung, der Ausbeutung und des rassistischen Kapitalismus aufbewahren und ihre Schwere aushalten und eben nicht begraben, sondern zusammen denken mit der Möglichkeit der Wiedergutmachung und der Widerstandsfähigkeit, der „Dekompostierung“ der Transformation und der Regeneration neuen Lebens, die der Boden bietet? Wie können wir auf/mit dem Boden trauern, Zeichen setzen, gedenken, bauen, reparieren, wiedergewinnen und rekonstruieren?

Mit diesen Fragen im Hinterkopf, fühle ich mich an die Arbeit von Julietta Singh erinnert, die sich mit der Art und Weise befasst, wie die Kontinuität kolonialer Gewalt bleibende Auswirkungen auf unsere natürliche und gelebte Umwelt hinterlassen hat, und wie notwendig es ist, sich auf dekoloniale Praktiken einzulassen, die sie als „unthinking mastery“^{***} bezeichnen. In *The Nest*, Singhs experimentellem Dokumentarfilm in Spielfilmlänge, den sie derzeit mit dem Filmemacher Chase Joynt produziert, kehrt sie in das Haus ihrer Kindheit in Winnipeg, Manitoba, zurück, um es als Drehscheibe für sich überschneidende Geschichten des antikolonialen feministischen Kampfes und Allianzen, die sich inter-racial verstanden, wiederzuentdecken - vom Leben und der Zeit von Annie Bannatyne, der Métis-Matriarchin, die das Haus im 19. Jahrhundert erbaute und eine zentrale Figur der antikolonialen Widerstandsbewegung in Kanada war, bis hin zu den Geschichten der heutigen Bewohnerin

des Hauses, Christine Common-Singh (Julietta Singhs Mutter), die einst für ihren ökofeministischen Aktivismus in Winnipeg bekannt war. Der Dokumentarfilm wirft die Frage auf, wie Körper, die Gebäude bewohnen, Teil ihres Erbes werden und wie wir uns umgekehrt als Mitbewohner*innen und Zeug*innen der Geschichten von Räumen und Architekturen verstehen können.

Wie können wir eine Praxis des Zuhörens entwickeln, die achtsam genug ist, um die Geschichten eines Ortes zu hören, die erzählt werden wollen und die ihre vergangenen Erlebnisse und Erscheinungsformen wie geisterhafte Palimpseste zum Leben erwecken? Welche Art von körperlicher und emotionaler Arbeit ist damit verbunden, sich auf einen Ort einzulassen, um seine Geschichte zu empfangen, zu transkribieren und wiederzugeben und daher einen Vertrag mit der Geschichte und ihrer darin liegenden Schwere einzugehen? Wie Dionne Brand in ihrem berühmten Buch *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging* (2001) schreibt: „Man betritt einen Raum und die Geschichte folgt einem; man betritt einen Raum und die Geschichte geht einem voraus. Die Geschichte sitzt bereits auf dem Stuhl in dem leeren Raum, wenn man ankommt. Die gesellschaftliche Positionierung scheint immer mit dieser historischen Erfahrung in Zusammenhang zu stehen. Die eigene Erkennbarkeit steht in Relation zu diesem Stück Geschichte“.

*Was geschieht mit Geschichten und Erzählungen, die nur durch Nicht-Erzählen erzählt werden können, die in ihrem Nicht-Erzählen erzählt werden müssen?**** Mit der Geschichte von Rassismus, Genozid, Zwangsmigration, Entwurzelung, kolonialer Gewalt, Ausbeutung und Plünderung, die das Land unauslöschlich geprägt haben? Wie reagieren wir auf die Hinterlassenschaften dieser verwobenen Geschichten, die nicht nur zu Sedimenten im Grundgestein des Bodens*

*** Julietta Singh, *Unthinking Mastery: Dehumanism and Decolonial Entanglements* (2018).

**** M. NourbeSe Philip, Zong! (2008)



Kiyon Williams, Still von Notes on Digging, 2020

geworden sind, sondern sich auch noch deutlich in den Straßennamen und Schildern, den Denkmälern und Archiven widerspiegeln, die auf dem Boden errichtet wurden? Reicht es jemals aus, diese Räume umzubenennen, zurückzuerobern und neu zu nutzen, oder müssen wir alles niederbrennen?

Mit dem Grübeln über diese Inhalte fühle ich mich an einen Abschnitt aus Dionne Brands langem Gedicht „Land to Light On“ erinnert. Die Protagonistin beschreibt ihre Erfahrung in einem fremden Land zu leben als ein Gefühl der Verrückung, wie fehl am Platz zu sein, wie ein Exil, oder auf See zu sein, ohne ein Absehbares Ankommen:

Vi

Vielleicht dehnt dieses weite Land dein Leben nur ganz dünn aus nur der Versuch, es aufzunehmen, das eigene Tun zu berechnen, [...] füllt die Kehle mit Erde [...]. Es dauert seine Zeit, bis man weiß, was genau man sagen will, man muss dieses Stück Land vor den Füßen her fegen und auf Zeichen zeigen, ganze Geschichten mit Stecknadeln im Mund flechten, und herumraten, während Worte fallen. (2022, 305) *****

*****Eigene Übersetzung / Übertragung

Die Bilder von Erde in der Kehle der Sprecherin die mit Stecknadeln im Mund Geschichte webt, weckt den Eindruck eines schmerzhaften Verstummens von Stimmen und Geschichten wie der ihren, die von den „großen Erzählungen“ der Geschichtsschreibung ausgeschlossen sind. Umgekehrt fühlt sich die Sprache der Kolonisierenden wie fremd an im Mund der Sprecherin und sie braucht zu lange, um die richtigen Worte zu finden, um das auszudrücken, was sie sagen will. Daher muss sie auf Zeichen zeigen und die Bedeutung der Wörter erraten. In diesem Gedicht bietet Erde bzw. das Land weder Nahrung noch Zuflucht. Vielmehr ist es karg, kalt, beißend und dehnt das Selbstgefühl der Sprecherin „ganz dünn“ aus. Es ist ihr nicht erlaubt zu gedeihen und hinterlässt eine Unfähigkeit sich gedanklich zu sammeln und das zerlegt sie buchstäblich in „ganze Teile, die in schwerem Seewasser schwimmen“ ***** (ebd.). Die Erfahrung, dieses fremde Land zu durchqueren, hinterlässt bei der Sprecherin ein Gefühl der Erschöpfung, der Isolation, der Einsamkeit, und das Gedicht endet damit, dass sie „das Land, auf dem es gilt zu leuchten, aufgibt“ ***** und jede Hoffnung auf Zuflucht ablegt.

*****Eigene Übersetzung / Übertragung

*****Eigene Übersetzung / Übertragung



Kiyari Williams, *Reaching Towards Warmer Suns*, 2020

Das haptische Register des Bodens. Mit den Händen durch die Erde fahren, ihren Reichtum und ihre Feuchtigkeit spüren, sie mit den Fingern umgraben und bearbeiten, die Erde, die sich unter die Fingernägel schiebt. Den sinnlichen Duft der Erde einatmen, sie schmecken, die Schichten der Erinnerung und das, was bleibt, durchsieben. In der Erde zu graben bedeutet, in die Vergangenheit einzudringen, wobei die Schichten vom Mutterboden bis zum Grundgestein eine Dokumentation oder ein Archiv bilden, ähnlich wie die Jahresringe eines Baumstamms Wachstum beschreiben. Ich frage mich, ob der Boden den Lebewesen, die in seiner Dunkelheit und Feuchtigkeit Zuflucht finden, ihnen jemals eine vollständige Zuflucht bieten kann, ganze Ökosysteme, die das grelle Licht des Tages scheuen. Ich erinnere mich an das, was Audre Lorde über die Dunkelheit als „Ort der Möglichkeit in uns selbst“ geschrieben hat, und ich bin überzeugt, dass das Leben in der Erde uns viel darüber lehren kann, wie wir das Leben auf der Erde leben können.

Den Boden als mögliches Refugium und Grundlage für Heilung und Regeneration im Sinne, habe ich Bayo Akomolafe's Essay „Coming Down to Earth“ (2020) erneut gelesen. Darin beschreibt er die Bedeutung radikaler und noch nie dagewesener Formen gemeinsamen Denkens, von Black Fugitivity^{*****} und Politisierung in Zeiten anhaltender globaler Krisen und Pandemien, basierend auf einem Verständnis unserer Beziehung zu den „reichen Ökologien“ (menschlichen und nicht-menschlichen) um uns herum. Er nennt diese Praxis „Kompostierung“ oder „die disziplinierende Dezentrierung einer anderen Art der Metaphysik von Zerstörung.“^{*****} Es ist dieser Prozess des Kompostierens oder des „Kom/Post-Aktivismus“, so argumentiert Akomolafe, der ein Refugium schafft, das er als „eine fragile Umsetzung des Begriffs der Kompliz*innenschaft in einer wilderen Welt“^{*****} definiert, in der wir sowohl durch das „Nichtwissen als auch die Verantwortlichkeit für andere um uns herum zusammengehalten werden“ (ibid.).^{*****}

*****|Im Sinne Fred Motens Definition von „fugitivity“ als „einen Wunsch nach und im Sinne des Verschwindens und einer Verwandlung von allem, das vernünftig und vorstellbar ist.“ (2018, 131).

*****/* www.bayoakomolafe.net/post/coming-down-to-earth
/ Eigene Übersetzung / Übertragung
***** Eigene Übersetzung / Übertragung
***** Eigene Übersetzung / Übertragung

Akomolafes Überlegungen zu Kompostierung und Zufluchtsorten können für eine Betrachtung ortsspezifischer Geschichten und Narrative des Kolonialismus nützlich werden, um sie in Frage zu stellen, sie zu kontern oder um sich an Orte des Geschehens „wieder einzuschreiben“.^{*****} Zum einen geht es darum, das Zitieren als eine dekoloniale und intersektionale feministische Praxis eben auch als Refugium und Praxis des Kompostierens zu sehen. Es stellt ein Mittel dar, um die Arbeit von radikalen Denker*innen, Schriftsteller*innen, Philosoph*innen und Aktivist*innen die vor uns gekommen sind, zu würdigen und gleichzeitig schafft und hält es Raum für neue kritische Stimmen. Der Kompost, der durch das Entschlüsseln, Sichten und Sedimentieren früherer bahnbrechender Schriften entsteht, wird so zu einem nährenden, fruchtbaren Boden, aus dem neue Gedanken und Ideen, politische Kämpfe und Realitäten hervorgehen. In Anlehnung an den langen Prozess des Kompostierens, lädt Akomolafe ein, alles Planen und Erforschen als ein längeres Unterfangen und eine lebenslange Praxis zu betrachten und so eine nachhaltige Methodologie der kritischen Analyse zu schaffen. Die Langwierigkeit dieses Prozess erinnert mich an die langsame, aber beharrliche Arbeit der aktuellen Straßenumbenennungsinitiativen in Berlin^{*****} (z.B. die Umbenennung der M-Straße in Mitte und von Straßen im Afrikanischen Viertel).

^{*****}Ein gängiger Terminus in der postkolonialen Theorie, um eine kritische Adressierung einer kolonialen Geschichtsschreibung und deren Protagonist*innen abzuwerten, was wiederum die imperialistischen und orientalistischen Perspektiven ins Zentrum rückt [berlin.de/kunstundkulturmitte/geschichte/erinnerungskultur/strassenbenennungen/artikel.1066742.php](https://www.berlin.de/kunstundkulturmitte/geschichte/erinnerungskultur/strassenbenennungen/artikel.1066742.php)

I would like to note here that this website, its attempt at "neutrality" and fact (e.g. including the arguments of those against the renaming of the streets), merely reproduces the violence that the street re-naming initiatives have addressed and critiqued. The full spelling of M-Straße in this document is an unnecessary provocation.

^{*****}<https://www.berlin.de/kunst-und-kulturmitte/geschichte/erinnerungskultur/strassenbenennungen/artikel.1066742.php>. Ich würde gerne betonen, dass der Anspruch auf sog. „Neutralität“ und Faktenwissen (z.B. erkennbar in der Nennung von Argumenten der Gegner*innen der Straßenumbenennung) nur dazu beiträgt die Gewalt zu reproduzieren, gegen die sich die Umbenennungsaktivist*innen und Initiativen aussprechen und kritisieren. Das Ausschreiben der M-Straße in diesem Dokument ist eine unnötige Provokation.

Sie hinterfragen die Verhältnismässigkeit in der Macht/Gewalt in bestimmte Räume eingebettet wurden und wie diese machtvollen Räume weiterhin Auswirkungen auf die Gegenwart haben. Obwohl sich die Dinge frustrierend langsam bewegen, hat diese Initiative dennoch eine vielfältige Gruppe von Aktivist*innen, Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Kulturschaffende zusammengebracht, die Schutzräume und Solidarität vor dem Hintergrund eines Backlash von Rassismus, dem Völkermord, der Ausbeutung und der kolonialen Verstrickungen in der postkolonialen Stadt immer wieder neu definieren.

Um den Kreis zu schließen: Wie Kiyana Williams in dem oben genannten Werk „Notes on Digging“ zum Ausdruck bringt, kann Williams durch das Sinnieren über/mit Erde sowie eine tiefe spirituelle Praxis und die Verbindung mit der Erde „den Mythos des Individuums transzendieren“ und sich selbst als „Teil von etwas Größerem und Anzestralen und Lebendigem“ begreifen, insbesondere als Teil einer Tradition des Kampfes, der Widerstandsfähigkeit, des Überlebens und des Wachstums Schwarzer trans* Perspektiven. Für mich eröffnen sich im Gedenken an/mit Erde Wege, die unser Verhältnis zueinander und zu unserer Umgebung hinterfragen und kritisch reflektieren. Es ermöglicht achtsames Zuhören, Einfühlungsvermögen und Sanftheit, um mit dem, was außerhalb und jenseits von uns existiert, in Verbindung zu treten. Eine solche Praxis schafft nicht nur die Voraussetzungen für neue Formen des radikalen Denkens, des kollektiven Zuflucht-Suchens und des Widerstands, sondern legt auch den Grundstein für eine dekoloniale Praxis der Zersetzung, Transformation und Regeneration, die uns und hoffentlich noch vielen künftigen Generationen Ertrag bringen wird.

AUTOREN*



Tomke Braun

Tomke Braun ist Kuratorin, Autorin und Herausgeberin und beschäftigt sich mit Fragen der Repräsentation sowie der Präsentation und Ausstellung vielschichtiger künstlerischer Praktiken. Sie ist an der Berliner Plattform 'Creamcake' beteiligt und co-kuratiert 3hd, ein jährliches hybrides Festivalformat. Von 2018 bis 2021 war sie künstlerische Leiterin des Kunstvereins Göttingen, wo sie u.a. Einzelausstellungen von Melike Kara, Nile Koetting, Monira Al Qadiri kuratierte und die Gruppenausstellung Etwas mehr als Arbeit (2020, mit Objekt Notiz), die die Bedeutung von Handwerk und Herstellung zeitgenössischer Kunst untersuchte präsentierte. Im Rahmen ihrer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Potenzial narrativer Strukturen veröffentlichte sie mehrere Ausstellungskataloge und arbeitete an Künstlerbüchern mit. Zusammen mit 'Creamcake' kuratierte sie die Ausstellung TECHNO WORLDS, die von der Abteilung Bildende Kunst des Goethe-Instituts München realisiert wurde und ab 2021 durch Montréal, New York, Los Angeles, Mexiko City und Zürich u. A.. reiste. 2019 war sie Curator-in-Residence am Goethe-Institut in Neu-Delhi, Indien. Sie absolvierte ein Masterstudium in Curatorial Studies an der Goethe-Universität und der Städelschule – Hochschule für Bildende Künste, beide in Frankfurt am Main, mit einer Arbeit zu Affekttheorie und immersiven performativen Ansätzen.

Nolan Oswald Dennis

Nolan Oswald Dennis (geb. 1988) ist ein interdisziplinärer Künstler aus Johannesburg, Südafrika. Seine Praxis erforscht das, was er „ein schwarzes Raumbewusstsein“ nennt: die materiellen und metaphysischen Bedingungen der Dekolonisierung.

Die Arbeit von Dennis hinterfragt die Politik des Raums und der Zeit durch einen systemspezifischen und nicht durch einen ortsspezifischen Ansatz. Er beschäftigt sich mit den verborgenen Strukturen, die die Grenzen unserer gesellschaftlichen und politischen Vorstellungskraft vorgeben. Durch die Sprache von Diagrammen, Zeichnungen und Modellen erkundet er eine verborgene Landschaft systematischer und struktureller Bedingungen, die unseren politischen Untergrund organisiert. Dieser Unterraum wird von Systemen umrahmt, die mehrere Bereiche (technisch, spirituell, wirtschaftlich, psychologisch usw.) durchqueren. Die Arbeit von Dennis kann als Versuch angesehen werden, diese manchmal gegensätzlichen, manchmal komplementären Systeme zusammenzufügen. Technologische Systeme neben spirituellen Systemen zu lesen und politische Fiktionen mit Science-Fiction zu verbinden.

Zara Julius

Zara Julius (geb. 1992) ist eine interdisziplinäre Künstlerin, Forscherin und Vinyl-Selector in Johannesburg, Südafrika. Sie ist Gründerin der panafrikanischen Agentur für kreative Forschung und kulturelles Geschichtenerzählen, KONJO. Ihre Arbeit befasst sich mit der Beziehung zwischen Performativität, Dichte, Geheimhaltung und Flüchtigkeit in der Siedler-(Post-)Kolonie, mit besonderem Fokus auf das, was wir den „globalen Süden“ nennen. Zaras Arbeit mit Ton, Video, Performance und Objekten umfasst die Sammlung, Auswahl, Collage und Erstellung von Archiven (real, imaginär und verkörpert) durch umfangreiche Forschungsprojekte. Sie beschäftigt sich besonders damit, die internen Abläufe des 'Black Sonic' zu durchdenken und wie dies uns helfen kann, neue Zukünfte vorzustellen und andere Gegenwart(en) zu erleben. Der Großteil von Zaras Projekten konzentrierte sich auf die Kartierung der klanglichen und spirituellen Mobilität von spirituellem Rausch und des Bruchs mit Anhängern synkretistischer Religionen sowie auf (Post-)Apartheid-Erzählungen über Rasse und Ort in Bezug auf intime Archivierungspraktiken.

Zayaan Khan

Zayaan Khan arbeitet als Künstlerin, Beraterin, 'Food-Transformer', Keramikerin, Autorin und Forscherin. Sie untersucht die lokalen städtischen und ökologischen Umgebungen in Südafrika und deren austauschbaren Beziehungen, um jene Elemente zu verstehen, die unsere Ökosysteme bilden. Ihre Methoden sind geprägt durch Neugier, Forschung und Experimente. Diese Dynamiken sind in der Recherche um Nahrung als Mittel zum Verständnis der Welt verankert, insbesondere Konzepte wie Land und kollektives Erbe. Ihre Arbeiten sind geprägt von Traditionen, sowohl ererbten als auch der Schaffung Neuer, sowie der Rückgewinnung von Kultur und der Wiederbelebung von Traditionen durch progressive Interpretation, um eine bewusste Zukunftsgestaltung und den stetigen Überlebenskampf in der Gegenwart zu inszenieren. Sie arbeitet stetig an der Erweiterung der 'Seed Bibliothek', eine Samenbibliothek, die die Geschichte des Saatguts beleuchtet.

Mahret Ifeoma Kupka

Dr. Mahret Ifeoma Kupka ist Kunstwissenschaftlerin, freischaffende Autorin und seit 2013 Senior Kuratorin am Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main. In ihren Ausstellungen, Vorträgen, Texten und interdisziplinären Projekten befasst sie sich mit den Themen Rassismus, Erinnerungskultur, Repräsentation und der Dekolonisierung von Kunst- und Kulturpraxen in Europa und auf dem afrikanischen Kontinent.

Sie ist im Beirat der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V. und von TEXTE ZUR KUNST sowie Gründungsmitglied der Neuen Deutschen Museumsmacher*innen. Zudem war und ist sie in internationalen Juries, wissenschaftlichen Gremien und Findungskommissionen aktiv. Sie studierte Volkswirtschaftslehre in Heidelberg, sowie Kunstwissenschaft/Medientheorie, Philosophie und Ausstellungsdesign an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, wo sie 2015 in Kunstwissenschaft und Medientheorie promovierte.

Lindiwe Mngxitama

Lindiwe (Lindi) Mngxitama lebt und arbeitet derzeit in Johannesburg, ihre erste Liebe. Sie ist Absolventin der University of the Witwatersrand für afrikanische Literatur – mit Auszeichnung. Von 2019 bis 2022 war sie Herausgeberin des Bubblegum Club und begleitet jetzt die Stelle als Copy Director für die Organisation. Sie hat Theaterstücke und Dokumentarfilme geschrieben und inszeniert, hat mit anderen Akademikern und Kulturschaffenden für Ausstellungen zusammengearbeitet und nahm an der A4 Arts Foundation 'Distributed Residency' als Teil des Kunstkollektivs Bubblegum Club teil. Ihre Texte wurden in zahlreichen print- und digitalen südafrikanischen, afrikanischen und internationalen Publikationen veröffentlicht, darunter TSA Art Magazine, Dazed Digital, The Face Magazine, ArtThrob, Something We Africans Got, Mail and Guardian und mehr. Als Geschichtenerzählerin, Kuratorin, Künstlerin, Regisseurin und Akademikerin betrachtet Lindi die Welten, die sie durch Sprache erschafft, als radikale Räume der (Neu-)Imagination und des kritischen Hinterfragens. Wortgewebte Welten und spekulative Formen, die sich mit H/historischen und gesellschaftspolitischen Hinterlassenschaften auseinandersetzen, die die Gesellschaft konstruieren und regieren. Ihre Arbeitspraxis und ihr Schreiben zielen darauf ab, die Erzählungen von Körpern und deren Innenwelten, die oft an die Peripherie verbannt sind, ins Zentrum zu rücken. Damit stellt sie die Frage, wer und was sich an den Rändern bewegt, warum und wie? Ihre Arbeit ist verwurzelt in Affect, Play, Phänomenology, Critical Race Theory, Post-Colonial Theory, Queer Theory, Black Pessimism und Black Feminist Thought.

Magnus Elias Rosengarten

Magnus Elias Rosengarten arbeitet vor allem als Autor und Kurator in den Bereichen Performance, Diskurs und Film/Video, zuletzt am Gropius Bau und bei den Berliner Festspielen in Berlin. Er hat unter anderem für ContemporaryAnd Magazine (C&), Artforum, Berlin Biennale und arte/ZDF geschrieben und produziert. Magnus Elias Rosengarten präsentierte auch Arbeiten im Kraine Theatre, New York City (2016), im California African American Museum, Los Angeles (2018), und im Ballhaus Naunynstraße, Berlin (2023).

Kathy-Ann Tan

Kathy-Ann Tan (she/they) ist eine in Berlin lebende unabhängige Kuratorin und Autorin, die sich für alternative Modelle der Kunstverbreitung, des Ausstellungsmachens und der Institutionalität interessiert, die auf Fragen der sozialen Gerechtigkeit abgestimmt sind. Ihre Arbeit dreht sich darum, Räume für Gespräche, Austausch und Empowerment zu schaffen, die außerhalb akademischer Formate und größerer Institutionen liegen. Sie setzt dekoloniale und intersektionale feministische Perspektiven in die Praxis um, indem sie mit lokalen BIPOC- und queeren Künstlern zusammenarbeitet, um immersive Ausstellungen zu entwickeln, in denen Raum für künstlerische Forschung, Begegnung, Dialog und Austausch besteht. Sie ist die Gründerin und künstlerische Leiterin des 'Mental Health Arts Space Berlin', einem gemeinnützigen Kunst-/Projektraum, der sich auf die psychische Gesundheit, Erfahrungen, Kenntnisse, Geschichten und Erzählungen von BIPOC, queeren und anderweitig marginalisierten Künstlerinnen und Kulturschaffende konzentriert. Sie ist auch die Initiatorin von Decolonial Art Archives, einer On- und Offline-Plattform, die darauf abzielt, gemeinsam ein Forum für Künstlerinnen der bildenden Kunst und Performance aufzubauen, um sich zu vernetzen und nachhaltige Kooperationen über verschiedene Länder und Kontexte hinweg zu entwickeln.

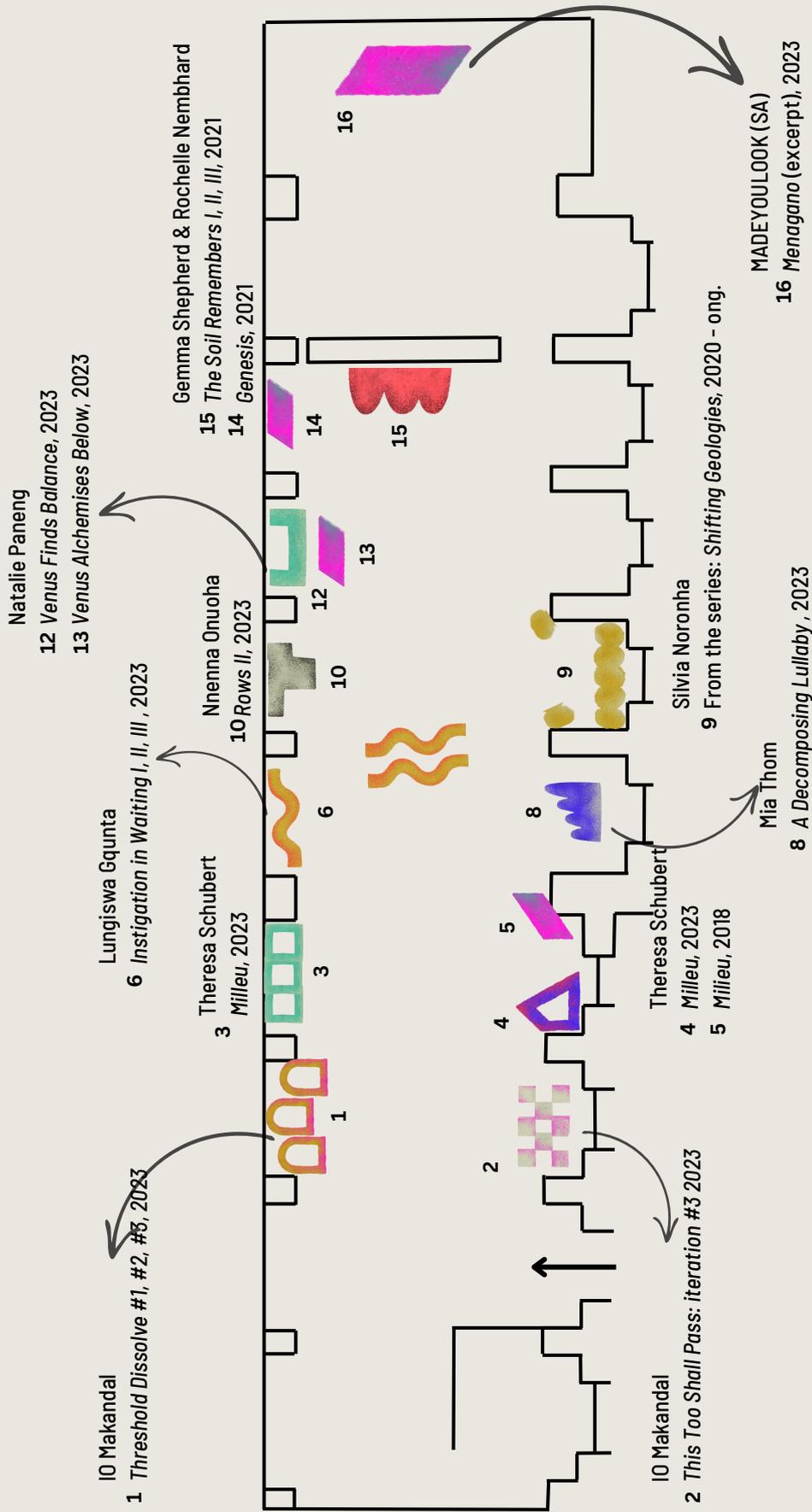
SPUREN*



*Kunstwerke und Beschreibungen.
Interpretationen und Masse.
Wo immer möglich, haben wir die Künstlerinnen
gebeten, vor Ort zu reagieren und ihre Werke an
die gezeigte Umgebung anzupassen.

26.05 - 30.08.2024
Galerie im Körnerpark

BERLIN



26.08 - 18.11.2024
 Johannesburg Art Gallery

JOBURG

Theresa Schubert
 9 *Milleu*, 2023 (photography)
 10 *Milieu*, 2018 (video)

Nnenna Onuoha
 6 *Rows II*, 2023

MADEYOULOOK (SA)
 3 *Menagano* (excerpt), 2023

Natalie Paneng
 12 *Venus Finds Balance*, 2023
 13 *Venus Alchemises Below*, 2023

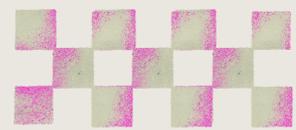
Mia Thom
 11 *A Decomposing Lullaby*, 2023

Silvia Noronha
 8 *From the series: Shifting Geologies*, 2020 - ong.

Lungiswa Gqunta
 7 *Instigation in Waiting I, II, III*, 2023

Gemma Shepherd & Rochelle Nembhard
 4 *The Soil Remembers I, II, III*, 2021
 5 *Genesis*, 2021

IO Makandal
 1 *This Too Shall Pass: iteration #4*, 2023
 2 *Untitled (Clay impressions series: JAG #1)*, 2023



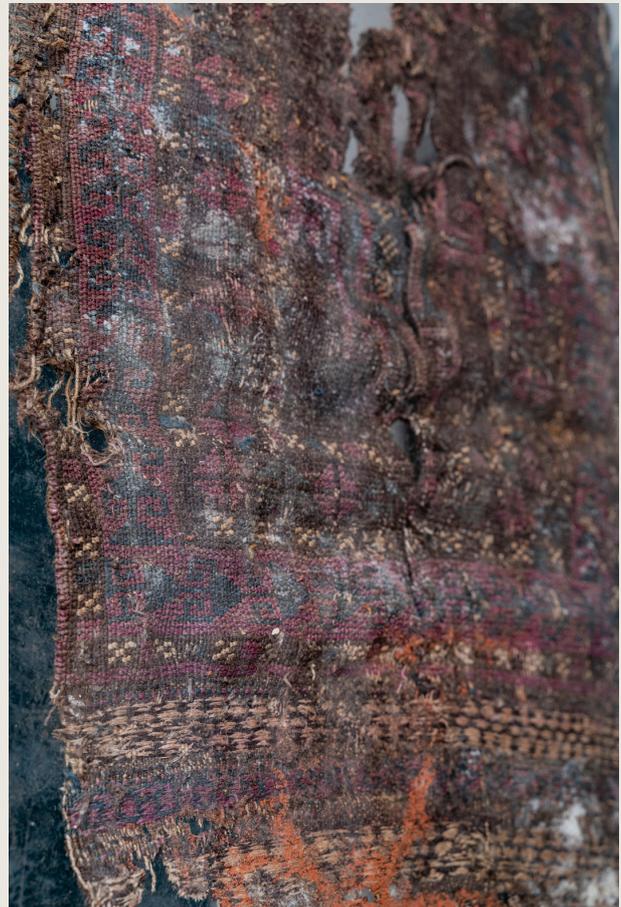
IO Makandal (SA, 1987)

This Too Shall Pass: iteration #4

2023

Naturfaserteppich, Myzelium, Erdreste, effektive Mikroorganismen, Acrylik, Stahlbolzen und Kabel
90 x 125 cm

This Too Shall Pass ist die langfristige Auseinandersetzung der Künstler mit dem Zyklus von Verfall und Geburt in der Natur. Sie verwenden lebende Materialien, die mit der Zeit den Teppich als Ressource nutzen, um in einer Umgebung zu wachsen, die weitgehend als steril, konservierend und berührungsfremd gilt. Sie untersuchen die Vorstellung von materieller Kultur als statisch und fordern uns auf, unsere Vorstellungen von Wert neu zu positionieren - zwischen Festhalten und Loslassen. Bewahren und Verändern. In dieser Iteration von *This Too Shall Pass* wird der Betrachter mit der nächsten Stufe des Verfallsprozesses konfrontiert. Termiten haben Teile der Fasern abgefressen, Myzel wächst in verschiedenen Mustern. Die Fasern des Teppichs sind brüchig und offenbaren seine materielle Zerbrechlichkeit. Dies ist eine Metapher für die Art und Weise, in der die Natur die Kultur verdaut.



This Too Shall Pass: iteration #3

2023

Naturfaserteppich, Kokosnussschalen, Erde, effektive Mikroorganismen, Saatgut, LED-Zuchtlampen, 250 x 345 cm

This Too Shall Pass ist die langfristige Auseinandersetzung der Künstler mit dem Zyklus von Verfall und Geburt in der Natur. Sie verwenden lebendige Materialien, die den Teppich mit der Zeit als Ressource nutzen, um in einer Umgebung zu wachsen, die weitgehend als steril, konservierend und berührungsfremd gilt. Sie untersuchen die Vorstellung von materieller Kultur als statisch und fordern uns auf, unsere Vorstellungen von Wert neu zu positionieren - zwischen Festhalten und Loslassen. Bewahren und Verändern.





IO Makandal (SA, 1987)

Threshold Dissolve #1, #2, #3

2023

Baumwolle, Erde, Steinmehl, gemahlener Roggen, Wasserdampf, effektive
Mikroorganismen, Holzrahmen

35.5 x 45.5 cm // 83.5 x 83.5 cm // 91.5 x 91.5 cm

Bei den Erdzeichnungen handelt es sich um eine kontinuierliche Untersuchung der Künstler, die Erdpigmente als Material verwenden und sich mit der Vielzahl von Erdkonzepten befassen, die von der Geschichte in Land, Grenzen und die Dualität zwischen "ihnen und uns" kategorisiert werden. Kulturelle und politische Konnotationen von Zugehörigkeit und Tradition - all dies wird durch die Verwendung von Erde als Material in einer weitgehend sterilen Umgebung wie dem White Cube in Frage gestellt. Indem sie ihn von der schweren Last, die ihm eingeschrieben war, befreien und seine poetische Eigenschaft, seine Lebendigkeit, nutzen, wird das wachsende Kunstwerk zu einer Erfahrung, mit der man sich auseinandersetzen kann.

Es ist letztlich ein Träger seiner eigenen Kultur, der in den White Cube eindringt und die Wahrnehmung des binären Denkens stört, aber einen Moment der Kreisförmigkeit, der Verbundenheit und der Wertschätzung dessen vorschlägt, was von unserer gebauten Umwelt weitgehend abgekoppelt ist. Es bietet einen Moment der Kontemplation und der Wiedervereinigung.





IO Makandal (SA, 1987)

Untitled (Clay impressions series: JAG #1)

2023

ungebrannter Ton, generierte Erde

Die Serie der Tonabdrücke des Künstlers überträgt Spuren der Architektur von Institutionen auf Tonplatten, die dann zu Gefäßen verarbeitet werden. Ähnlich wie die griechischen Vasen der Antike, die als Archiv und Zeitdokument fungieren, enthalten diese Tonabdrücke Informationen über die Architektur, in diesem speziellen Fall über die Johannesburg Art Gallery. Ungebrannt hält der Ton die Informationen für einen Moment fest, um sich später mit der Vergänglichkeit des Materials wieder zu verwandeln. Wenn er gebrannt wird, kann die materielle Aufzeichnung für zukünftige Lesungen bewahrt werden. Es ist ein Spiel zwischen Vergänglichkeit und Dauerhaftigkeit und eine Betrachtung der Spuren, die hinterlassen werden.



MADEYOULOOK (SA)
Menagano (Auszug)
2023



Video, sound
05:18 Minuten

Dieser Film basiert auf der Publikation *Menagano*, einer Sondierungsstudie darüber, was eine schwarze Landschaftsästhetik ausmachen könnte. Die Publikation geht auf den politischen und historischen Kontext der Tradition in Südafrika ein und stellt eine Reihe von Fragen und Vorschlägen auf, die sowohl von einer zeitgenössischen Praxisgemeinschaft als auch von seit langem etablierten schwarzen Interpretationen von Landschaft geprägt sind. *Menagano* geht der Frage nach, wie die intime und innere Kenntnis des Landes ästhetische Vorstellungen von Land prägt, die das koloniale Verständnis der Landschaftstradition durchbrechen, und berührt Modi der visuellen Sprachgestaltung, die die Vielfalt der Beziehungen zum Land und seine ererbten Erinnerungen, Traumata und Möglichkeiten darstellen.

Diese Präsentation ist ein Auszug aus einer in Arbeit befindlichen Filmarbeit, die während ihres Stipendiums im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms des DAAD entstanden ist.





Nnenna Onuoha (GH/NG)

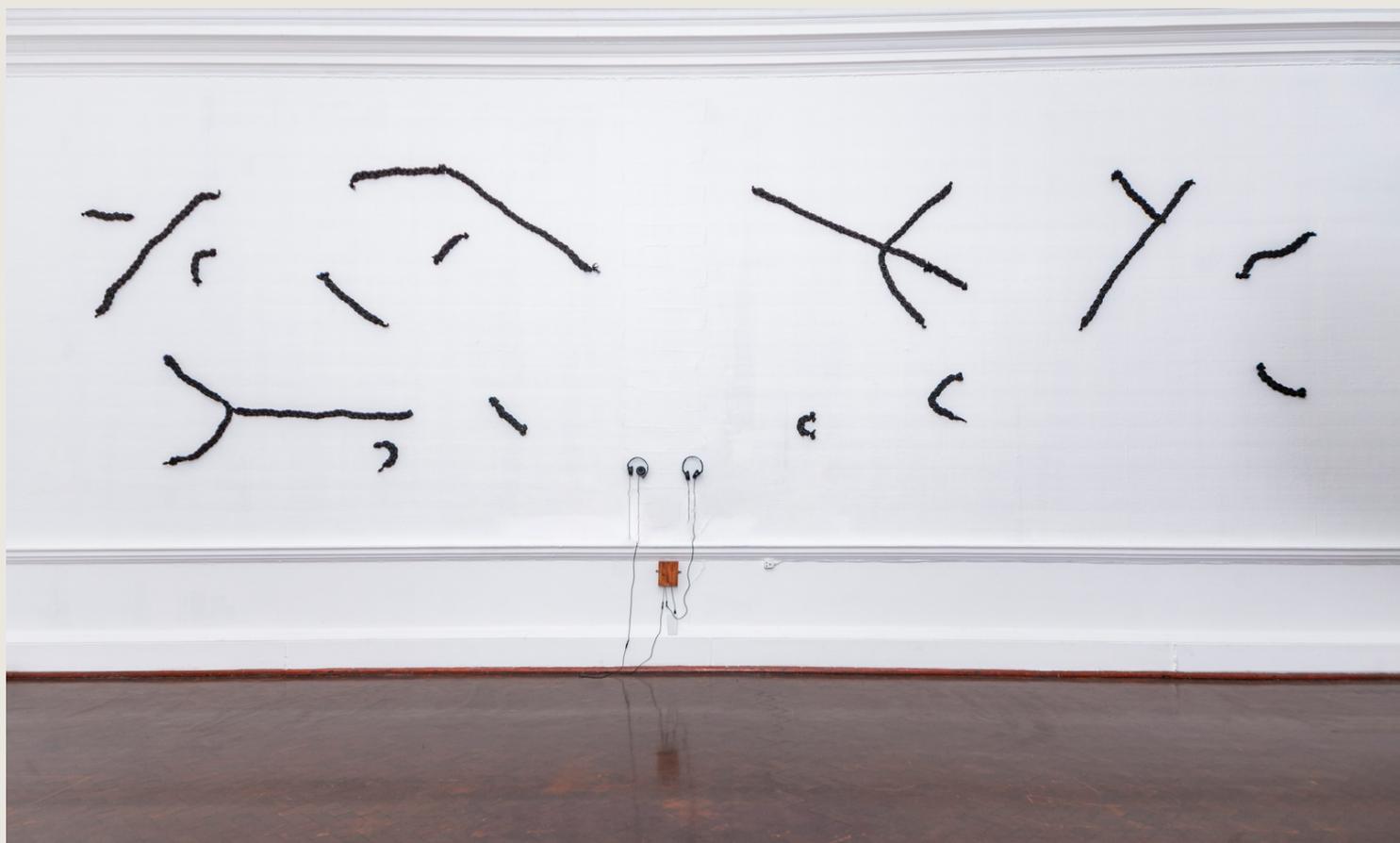
Rows II

2023

Haarverlängerungen; 500 x 340 cm

Audio; 27 Minuten

Die Serie Rows ist ein Werk, das aus geflochtenen Karten und Klangkompositionen besteht. Rows I, die in der Berliner Ausgabe von Soil Conversations gezeigt wurde, beschäftigt sich mit der M-Straße in Berlin, Deutschland, und dem Status verschiedener Kampagnen zur Umbenennung der Straße aufgrund des rassistischen Charakters des M-Wortes sowie der Verbindungen der Straße zur Geschichte der Versklavung. Der begleitende Ton setzt sich aus Geräuschen zusammen, die der Künstler in den letzten fünf Jahren rund um die Straße aufgenommen hat, darunter Züge, die in den U-Bahnhof einfahren, und Fußgänger, die vorbeigehen, aber auch Geräusche von Protesten, Gedenkmärschen und Spaziergängen, die entlang der Straße stattgefunden haben, sowie Interviews mit Wissenschaftlern und Aktivisten für und gegen die Umbenennung. Reihe II zeigt die 16 weiteren M-Straßen in ganz Deutschland (in Annaberg-Buchholz, Bingen am Rhein, Bonn, Coburg, Dillingen an der Donau, Eibenstock, Eisenbeg, Ettlingen, Fürth, Gotha, Kölln, Radebeul, Schwäbisch Hall, Weiden in der Oberpfalz, Wittenberge, Wuppertal). Die beigefügten Audiomitschnitte und Transkriptionen stammen aus Gesprächen mit Aktivisten und Wissenschaftlern auf beiden Seiten der Umbenennungsdebatte.





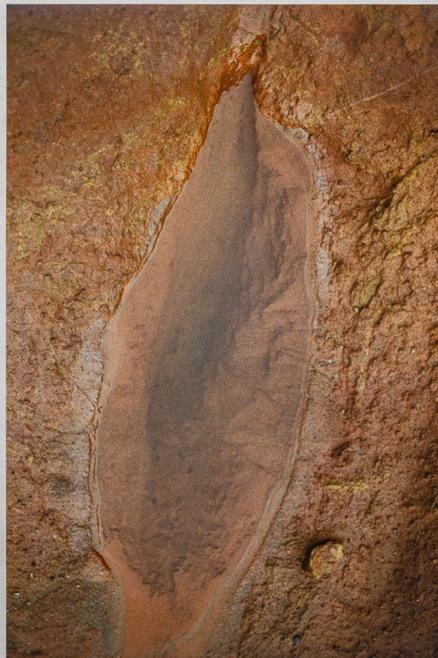
Gemma Shepherd (SA, 1993) & Rochelle Nembhard (UK/SA, 1989)

The Soil Remembers I, II, III

2021

Fotografie auf Vliestapete
150,3 x 100 cm

Als Teil des Künstler-Duo-Filmprojekts Genesis ist das Tryptic eine Erkundung der Beziehung zwischen dem weiblichen Körper und der Erde. Durchdrungen von der Verbindung zwischen dem weiblichen Göttlichen und unserer Mutter Erde zelebrieren die Fotografien einen sinnlichen und kraftvollen Blick auf die Erdoberfläche und Felsformationen in Form von Vulven. Sie erinnern an die Worte eines berühmten südafrikanischen Widerstandsliedes "Wathint' Abafazi, Wathint' Imbokodo' - Du schlägst die Frauen, du schlägst den Felsen", das zum Symbol für den Mut und die Stärke wurde, die auf dem Frauenmarsch von 1956 zum Ausdruck kamen, als sich die südafrikanischen Frauen weigerten, der zunehmenden Unterdrückung nachzugeben. Doch diese Bilder sprechen auch von der anhaltenden Gewalt, die der Erde und den Körpern der Frauen in unserer gewalttätigen Gesellschaft angetan wird, und vom ständigen Kampf um gleiche Achtung.



Gemma Shepherd (SA, 1993) & Rochelle Nembhard (UK/SA, 1989)

Genesis

2021

video, sound, shot on camcorder, iPhone, drone
6:19 minutes

Dieser gemeinsame Film wurde von dem Künstlerduo in der chaotischen Einsamkeit des Jahres 2020/21 gedreht und erforscht die Beziehung zwischen Frauen und Felsen als Ursprung des Lebens mit dem Titel Genesis. Wie die Künstlerinnen beschreiben: Genesis wurde aus der inneren Auseinandersetzung geboren, die wir beide als Frauen in Südafrika erlebt haben. Die Arbeit begann lange vor ihrer physischen Produktion durch eine Reihe von individuellen Todesfällen und Wiedergeburten. Der Film ist eine Hommage an die physische Verkörperung der Portale, die Frauen als Grenzraum zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt haben, und wie sich dies in der Erde widerspiegelt. Unsere Hoffnung liegt darin, den Respekt vor der Zerbrechlichkeit des Lebens wiederzuerwecken und uns auf die Mitte zwischen den Spannungen zweier gegensätzlicher Kräfte - Schöpfung und Zerstörung, Freude und Schmerz, Yin und Yang - zu konzentrieren. Dies ist der Ort, an dem die Große Mutter ist, wo sie schon immer war. Dies ist der Ursprung des Lebens, lebendig in den Felsen, lebendig im Körper der Frauen.

Unter der Regie von: Gemma Shepherd und Rochelle Nembhard, bearbeitet von: Jarred Figgins, H&M: Justine Normz

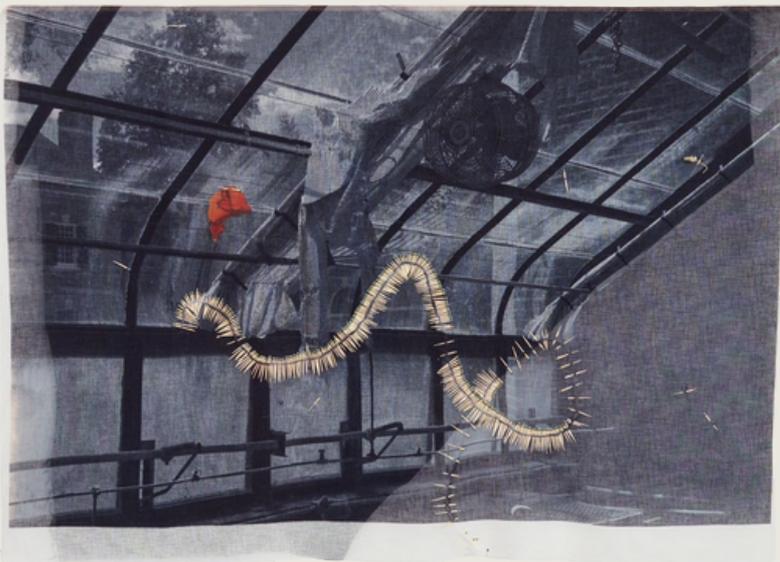




Lungiswa Gqunta (SA, 1990)
Instigation in Waiting I, II, III
2023

Digitaldruck auf Stoff und Baumwollgarn
48 x 120 cm // 181 x 129 cm // 148 x 155 cm

Instigation in Waiting ist eine Serie von Arbeiten, die während eines Aufenthalts der Künstlerin in Washington DC. im Jahr 2022 konzipiert wurden. Die Arbeit in einem verlassenem Gewächshaus mit übrig gebliebenen Pflanzen ist Teil der Forschungspraxis und beeinflusst das Kunstwerk. Die Künstlerin erforscht Materialität als Membran für das Erzählen von Geschichten, teils als Performance, teils als Foto- und Stoffarbeit. Das Gewächshaus wird hier zum Symbol einer künstlichen und beschleunigten Umgebung, die entwickelt wurde, um verdrängte Pflanzen zu halten, die oft als "exotisch" gelten, und um Wachstum, billige Arbeit und grenzenlosen Konsum zu fördern - Aspekte, die sowohl die Kolonialmächte als auch das gierige System des Kapitalismus angetrieben haben und von der ständigen Toxizität der Pflege sprechen. Der schwarze weibliche Körper und die wenigen verbliebenen getrockneten Aloen werden zur Überlebenskraft der Selbstfürsorge in einer ansonsten feindlichen Umgebung. Hier betrachtet die Künstlerin die weibliche soziale Position, die Arbeit und den Widerstand durch eine materielle Auseinandersetzung zwischen Fürsorge und Gewalt in Verbindung mit den historischen Implikationen der heutigen Systeme.





Silvia Noronha (BR, 1984)
Aus der Serie: *Shifting Geologies*
2020 - ongoing

Fotodrucke, Bodenproben, gemischte Abfälle & andere
Materialien nach Simulation des Gesteinsbildungsprozesses, Größen variabel

Shifting Geologies ist ein fortlaufendes und sich ausweitendes künstlerisches Forschungsprojekt, das 2020 begann und seitdem in ständiger Bewegung ist, wobei die Künstlerin ihren Blick auf eine mögliche Zukunft richtet. In der Rauminstallation verweist sie darauf, wie archäologische Funde in einer fernen Zukunft aussehen könnten, und thematisiert gleichzeitig, was dies darüber aussagt, wie wir in der Gegenwart mit unserer Umwelt umgehen. Durch ein Verfahren, bei dem gefundene Materialien extremer Hitze ausgesetzt werden, ahmt die Künstlerin einen Vorgang nach, der Teil der geologischen Entwicklung ist - zum Beispiel bei der Bildung von metamorphem Gestein, das durch steigende Temperaturen oder Druck tief in der Erdkruste entsteht, aber bei der mineralogischen Umwandlung seinen festen Zustand beibehält. Die von Menschenhand geschaffenen und ineinander gepressten Objekte verbinden Ausgrabungspraktiken, die in der Geologie bekannt sind, mit Spekulationen und Weltentwürfen.







Theresa Schubert (GER, 1983)

milieu 5

2023

Performance mit menschlichen Füßen, Stimme, Text und städtischem Boden. Lebende Skulptur mit Bakterien, menschlicher Mikroflora, Schimmelpilzen, Hefe, Pepton, Agar-Agar, Petrischale aus Glas, 80 x 80 cm.

Die Serie Milieu sucht einen Perspektivwechsel im Anthropozän, in dem der Mensch und seine Bedürfnisse unabänderlich im Mittelpunkt stehen. Trotz des Wissens um die katastrophalen Auswirkungen menschlichen Handelns auf Natur und Tiere, die unkalkulierbaren Folgen für Umwelt und Klima, steuert der Mensch blindlings auf seine eigene Zerstörung zu. Ignoranz und Hybris wirken wie Scheuklappen und verstellen den Blick auf die Folgen der kapitalistischen Globalisierung, obwohl das Drama ständig präsent ist.

In diesem Dauerstück lenkt die Künstlerin den Blick weit weg vom Menschen und seiner Selbstbezogenheit und widmet sich dem allgegenwärtigen Unsichtbaren, dem, was uns ständig umgibt, was wir mit uns und an uns tragen: den Mikrobien. In ihrer Vielfältigkeit und Allgegenwärtigkeit tragen sie Informationen über den Menschen und seine Umgebung in sich.





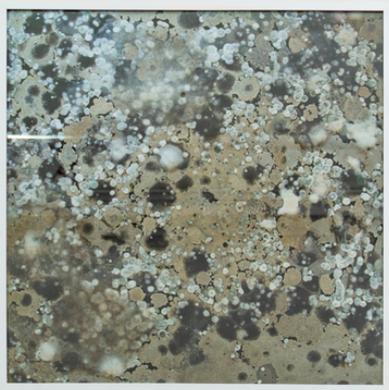
Theresa Schubert (GER, 1983)

milieu

2023

Fotodrucke
80 x 80 cm // 80 x 120 cm

Die fotografischen Abzüge sind wie Zeitstempel der Entwicklung und Formationen der Mikroben, die der Künstler in der gläsernen Petrischale kultiviert hat. Die Mikroben machen die weitgehend unbemerkten, aber allgegenwärtigen und integralen Bestandteile des Lebens sichtbar und schaffen ihre Ökosysteme aus Beziehungen und Konversationsbewegungen. Indem die Künstlerin die winzigen Teile und Partikel aus der Nähe betrachtet und vergrößert, schafft sie eine Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Staunen und Anerkennung.



milieu 1,2,4

2018

Fotodrucke
50 x 70 cm



Theresa Schubert (GER, 1983)

Milieu

2018

Videoarbeit

Die Serie Milieu sucht einen Perspektivwechsel im Anthropozän, in dem der Mensch und seine Bedürfnisse unabänderlich im Mittelpunkt stehen. Trotz des Wissens um die katastrophalen Auswirkungen menschlichen Handelns auf Natur und Tiere, die unkalkulierbaren Folgen für Umwelt und Klima, steuert der Mensch blindlings auf seine eigene Zerstörung zu. Ignoranz und Hybris wirken wie Scheuklappen und verstellen den Blick auf die Folgen der kapitalistischen Globalisierung, obwohl das Drama ständig präsent ist. In diesem Dauerstück lenkt die Künstlerin den Blick weit weg vom Menschen und seiner Selbstbezogenheit und widmet sich dem allgegenwärtigen Unsichtbaren, dem, was uns ständig umgibt, was wir mit uns und an uns tragen: den Mikrobien. In ihrer Vielfältigkeit und Allgegenwärtigkeit tragen sie Informationen über den Menschen und seine Umgebung in sich.



Mia Thom (SA, 1994)
A Decomposing Lullaby
2023

Violine und Stimme,
13:30 Minuten

Dieses Stück erforscht Musik als eine Form der intimen Beziehung innerhalb inner- und zwischenmenschlicher und nicht-menschlicher Strukturen. Das Wiegenlied ist eine uralte Praxis, die eine verkörperte Bindung und eine "Blaupause" für die Beziehung schafft und auf unsere frühesten Erfahrungen mit Bindung und Musik verweist. Wiegenlieder können als Formen der Transformation gesehen werden. Sie unterstreichen den täglichen Zeitfluss und markieren den Übergang vom Tag zur Nacht, von der Aktivität zur Ruhe und zum Schlaf. Sie verändern den emotionalen Zustand und das Bewusstsein und hallen im Schlaf und in den Träumen nach. "A Decomposing Lullaby", das in Zusammenarbeit mit Mikhaila Smith entstanden ist, wird von Thom im Liegen gespielt und gesungen. Das Stück, das für diese Position geschrieben wurde, erfordert eine Neuorientierung, da er sich während der Aufführung an seltsame und manchmal unbequeme Positionen anpassen muss. Wie ein Zufall oder eine Synchronizität gleicht der physische Akt des Geigenspiels im Liegen die Beziehung des Instruments zur Schwerkraft aus. Ursprünglich durch die Erinnerung an eine Kindheitserinnerung hervorgerufen, ein Wiegenlied für das Liegen als "erdende" Praxis, um sich mit dem inneren Kind zu verbinden und gleichzeitig mit der Erde darunter in Kontakt zu treten. Ausgehend von ökopsychologischen Überlegungen lädt das Stück zu einer imaginären Bewegung nach unten ein und zieht sowohl den Interpreten als auch die Zuhörer in einen spekulativen unterirdischen Raum.





Natalie Paneng (SA, 1996)

Venus Finds Balance

2023

digitaler Textildruck, 200 x 150 cm

Mit dieser Mixed-Media-Installation reagiert der Künstler direkt auf die Komplexität und Vielschichtigkeit der Körnigkeit von Erde und überträgt diese Eigenschaften auf die digitale Erde als Pixel, die das Spekulative, den Traum und das Erfundene nähren. Ein Mittel, um über Identität zu spekulieren, die weitgehend durch die Geschichte der Gesellschaft definiert ist. Die digitale Sphäre erlaubt es, Welten zu schaffen, die jenseits dieser Parameter existieren können. In einer Übung des Weltenmachens verwendet der Künstler digitale Werkzeuge, die Konzepte von Identität, Spekulation und Repräsentation spielerisch und substanziell darstellen. In *Venus Alchemises Below* bewohnt die Künstlerin einen digitalen, metaphysischen Raum, in dem sie erforscht, was über und unter dem Boden und den Fasern der Matrix liegt, und doch verbindet sie uns mit diesem Moment, der physisch im Raum existiert.

Immateriell

Greifbar

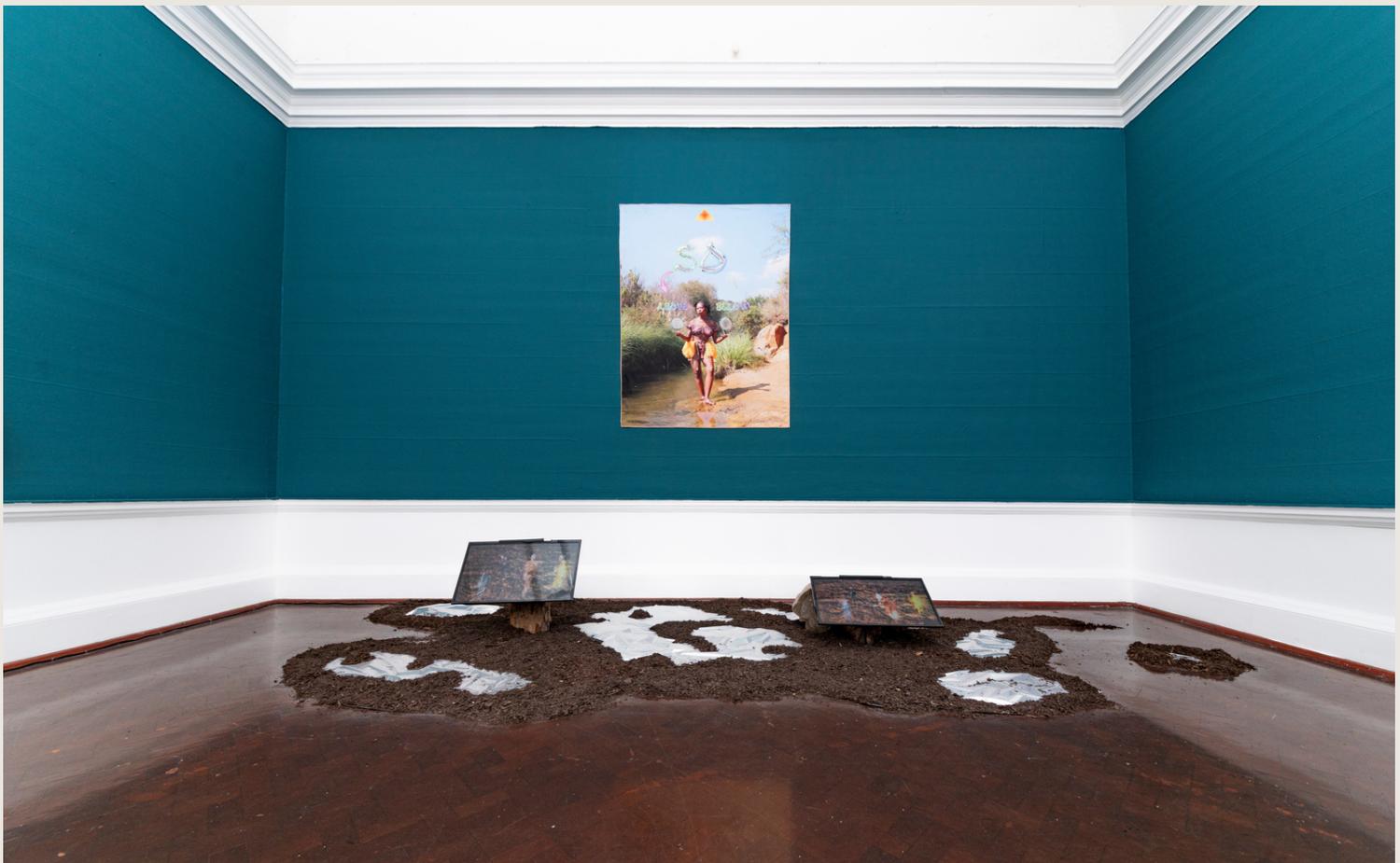
Harmonie

Disharmonie

Erdung

Oberfläche

Landschaft



Natalie Paneng (SA, 1996)
Venus Alchemises Below
2023



Videokunst
4:44 Minuten

Mit dieser Mixed-Media-Installation reagiert der Künstler direkt auf die Komplexität und Vielschichtigkeit der Körnigkeit von Erde und überträgt diese Eigenschaften auf die digitale Erde als Pixel, die das Spekulative, den Traum und das Erfundene nähren. Ein Mittel, um über Identität zu spekulieren, die weitgehend durch die Geschichte der Gesellschaft definiert ist. Die digitale Sphäre erlaubt es, Welten zu schaffen, die jenseits dieser Parameter existieren können. In einer Übung des Weltenschaffens verwendet der Künstler digitale Werkzeuge, die Konzepte von Identität, Spekulation und Repräsentation spielerisch und substanziell darstellen. In *Venus Alchemises Below* bewohnt die Künstlerin einen digitalen, metaphysischen Raum, in dem sie erforscht, was über und unter dem Boden und den Fasern der Matrix liegt, und doch verbindet sie uns mit diesem Moment, der physisch im Raum existiert.

Quelle
Mineral
Speicher
Wurzeln
Rhizom-Kommunikationsnetz





**„How to Serve a Mud Cake“
Performance von Helena Uambembe
in Berlin**

"Helena Uambembe setzt ihre Erkundung des angolanischen Grenzkriegs fort, diesmal aus der Perspektive von Frauen und Kindern, mit einem Rezept für einen Schlammkuchen, der mit den Kindern von Pomfret gemacht wurde. [...] 'der Boden in Pretoria hat genug Kolonialismus in sich, so dass er perfekt ist', wobei die kindliche Unschuld durch das Spielen mit Schlamm immer im Schatten der Gewalt steht, die die Machete verspricht. Die Kombination dieser Symbole ist Uambembes Überlegung, wie er eine zerbrochene Welt zusammensetzen kann. Uambembes Platzierung von Bildern und Erzählungen [...] fordert eine bestimmte Version der Vergangenheit und Gegenwart im öffentlichen Diskurs heraus. Die Warnungen und sorgfältig formulierten Anweisungen sind Ausdruck des revolutionären Potenzials von kleinen Taten der Fürsorge. Es ist eine Erkundung, dass in jeder Tragödie eine Möglichkeit der Erlösung steckt. Auszug aus einem Text von Fadzai Muchemwa, 2021

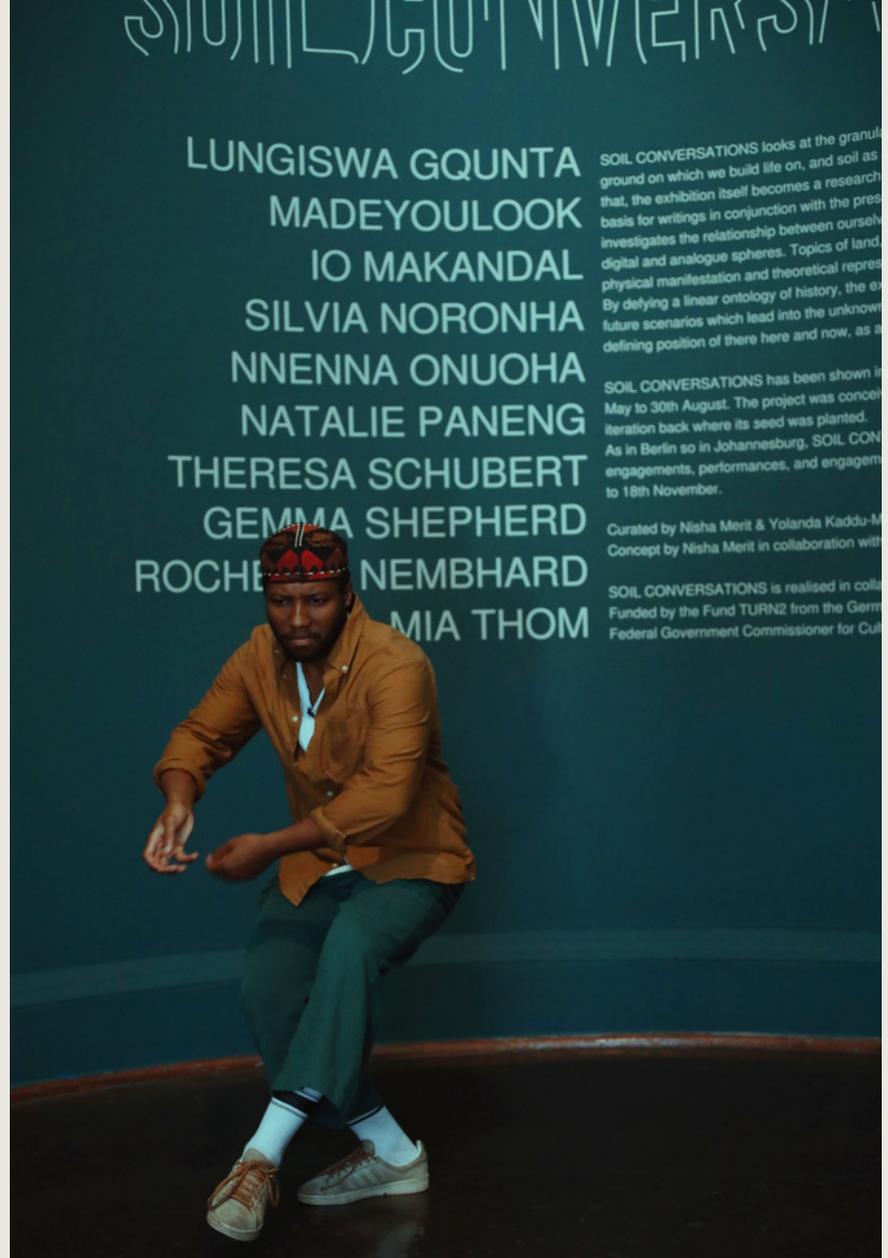
**„Forces in Soil“ von Ela Spalding mit
Musik und Vorlesung in Berlin**

"Ich lade Sie ein, Ihre Füße auf den Boden zu stellen - wenn möglich, barfuß. Wenn Sie nicht im Freien sind, stellen Sie sich die Verbindung des Bodens mit der darunter liegenden Erde vor. Atmen Sie tief ein und lassen Sie Ihre Schultern sinken, Ihr Gesicht entspannt sich, Ihre Arme hängen in der Schwerkraft. Nehmen Sie sich einen Moment Zeit, um sich bewusst zu machen, dass Sie sich auf der Haut der Erde befinden, dem Medium, das die Organismen und die Luft oben mit den Organismen, dem Gestein und dem Wasser unten verbindet."
- Ela Spalding



„The Forgotten“ von Billy Langa performt die Ausstellung in Joburg

Ein Leitfaden für die Rückbesinnung auf das, woran sich der Körper erinnert und was er speichert. Ein Blick darauf, wie die Stimme mit der Zeit wächst und sich in Informationsschichten verliert. Das klingende Gedächtnis.



Eine musikalische Performance von Sibusile Xaba in Joburg

Die südafrikanische Kuratorin und Schriftstellerin Lindiwe (Lindi) Mngxitama, die Musikerin Sibusile Xaba und die in Berlin lebende Kuratorin, Schriftstellerin und Forscherin Kathy-Ann Tan laden Sie ein zu einem Gespräch, einer klanglichen Auseinandersetzung und einer diskursiven Reise durch die Betrachtung des Bodens und seiner verschiedenen Erscheinungsformen als Erinnerungsgefäß und Archiv, als Medium und Ort des Widerstands und der Reparatur, aber auch der gewalttätigen Begegnungen und der Beziehung(en) zwischen Körper und Boden.



KÜNSTLER INNEN*

Lungiswa Gqunta

Lungiswa Gqunta dekonstruiert räumliche Formen der Ausgrenzung und Unterdrückung, indem sie den Zugang zu und den Besitz von Land thematisiert. Durch multisensorische Arbeiten hebt sie die anhaltenden sozialen Ungleichheiten hervor – Hinterlassenschaften patriarchalischer Dominanz und Kolonialismus. Ihre Installationen bestehen oft aus Alltagsobjekten, die zu Waffen der Verteidigung im Kampf gegen die Arbeits-, Rassen-, Klassen- und Geschlechterungleichheiten werden. Auf den Kontext und das Publikum ausgerichtet, bieten ihre Arbeiten positive Referenzen und Sorgfalt für Farbige sowie Unbehagen und Konfrontation in weißen institutionellen Räumen. Gqunta zielt darauf ab, Schwarze Menschen wieder in der kulturellen Landschaft zu verankern und einen Fokus auf sedimentiertes Wissen zu legen um so einen Ort für nicht-traditionelle Ausgrabungsformen zu erschaffen. Mehr noch, sie tritt der PTSD entgegen, die die Gesellschaft im Griff zu haben scheint, in den Formen des kollektiven Heilens, Musik und die weibliche Kraft eine entscheidende Rolle spielen.

MADEYOULOOK

MADEYOULOOK ist ein in Johannesburg ansässiges interdisziplinäres Künstlerduo aus Molemo Moiloa und Nare Mokgotho, das seit 2009 tätig ist. MADEYOULOOK hat Programme in verschiedenen Formen ausgestellt, veröffentlicht und moderiert, unter anderem mit der Njelele Art Station, Harare; Frac des Pays de la Loire, Carquefou; Kunsthalle KAdE, Amersfoort; Grundschule, Nottingham; und verschiedene Initiativen in Südafrika. Sie wurden 2017 für den Vera List Center Prize for Art and Politics an der New School, New York, und 2012 für den MTN New Contemporaries Award nominiert. Sie sind Fellows des Berliner Künstlerprogramms 2022 des DAAD und der documenta five Lumbung Artists. MADEYOULOOK verfolgt verschiedene Ansätze, die sich hauptsächlich auf die Produktion von Projekten, Veranstaltungen, diskursiven Programmen, Vorträgen und Publikationen konzentrieren. Obwohl die Praxis von MADEYOULOOK stark auf Sozialitäten und Relationalitäten ausgerichtet ist, kulminieren die Formen dieser Projekte gelegentlich in Ausstellungen. Die Arbeiten von MADEYOULOOK nehmen als Ausgangspunkt alltägliche schwarze Praktiken, die entweder historisch übersehen wurden, als belanglos galten oder einfach nur begrenzt rigoroses Engagement hatten, insbesondere in den formellen Häusern der Wissensproduktion. Diese Arbeiten regen zur Neubeobachtung und Verfremdung des Alltäglichen und der Distanzierung schwarzer Imaginationen an. Indem wir unsere Sicht auf gewöhnliche schwarze Lebenserfahrungen und den Alltag überarbeiten und unterbrechen, werden wir dazu gebracht, gesellschaftliche Beziehungen neu zu betrachten und zu hinterfragen. MADEYOULOOK erhebt dann einen Anspruch auf das tägliche Leben und die Relationalität der Schwarzen als konstituierendes Wissen und die Fähigkeit, Arten des Praktizierens und Seins zu modellieren. Diese alltäglichen Praktiken haben das Potenzial, unterschiedliche Perspektiven hervorzubringen, um epistemische Verschiebungen zu ermöglichen und neue Möglichkeiten zu schaffen.

Io Makandal

Io Makandal (geb. 1987), lebt und arbeitet in Johannesburg, Südafrika. Sie ist eine interdisziplinäre Künstlerin in Malerei, Fotografie und Installationen, die oft aus organischer Materie bestehen und sich mit der zyklischen Veränderung zwischen Verfall und Wachstum beschäftigen. In ihrer künstlerischen Praxis beschäftigt sie sich mit feministischen und ökologischen Darstellungen von Prozessen, Entropie, Stadtökologie und hybriden Umgebungen in einer Zeit von extremen Umweltveränderung und deren Auswirkungen.

Rochelle Nembhard

Rochelle Nembhard (geb. 1989) ist eine interdisziplinäre Künstlerin und Kreativdirektorin. Sie lebt und arbeitet derzeit zwischen Südafrika und Mexiko. In ihren Arbeiten kombiniert sie Lehren, die tief verwurzelt sind, in was Nembhard als „spirituelle Technologie“ bezeichnet, sowie Wissen aus ihrem klassischen, akademischen Hintergrund (M.A. in Museen, Galerien und zeitgenössischer Kultur von der University of Westminster in London). Im Mittelpunkt ihrer Arbeiten stehen Spiritualität, dekoloniale Heilung und das Feminine aber auch die systemische Gewalt gegen Frauen und der Erde. Ihre Arbeiten bewegen sich zwischen Performance, Skulptur, Film und Fotografie. Ihre aktuelles künstlerisches Projekt zeigt eine Reihe von 'Womb Sculptures', Portale die sich die ursprüngliche Geburtskraft des Mutterleibs zunutze machen, und 'Labyrinth Peace' – eine 7 Jahre andauernde Performance, die auf der alten Irokesen-Philosophie basiert.

Silvia Noronha

Ich interessiere mich für die Auseinandersetzung mit Materialien und deren Selbstverwaltung in einem partizipativen und kollaborativen Prozess. In meiner künstlerischen Praxis untersuche ich, wie man Materie beobachten und ihr erlauben kann, ihre eigene Existenz zu entfalten, in ihrem eigenen Rhythmus und jenseits rationaler Bedeutungen. Ich habe eine breite Palette von Substanzen in meine Arbeit integriert, darunter Erde, Steine, Ton, Glas, Elektroschrott und Kunststoff.

Silvia Noronha (geb. 1984 in Belo Horizonte, Brasilien) lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte Glas und Keramik an der Royal Danish Academy of Fine Arts Schools of Architecture, Design and Conservation und erhielt einen M.A. in Textil- und Oberflächendesign an der Weißensee Kunsthochschule Berlin. Sie wurde kürzlich mit dem Mart-Stam-Preis, dem Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin und dem Forschungsstipendium des Berliner Senats ausgezeichnet.

Nnenna Onuoha

Nnenna Onuoha ist eine ghanaisch-nigerianische Forscherin, Filmemacherin und Künstlerin und lebt in Berlin. Ihre Filme und Videos konzentrieren sich auf afrodiasporische Stimmen, um das monumentale Schweigen rund um die Geschichte und das Nachleben des Kolonialismus in Westafrika, Europa und den USA zu erforschen und zu fragen 'Wie erinnern wir uns, welche Vergangenheiten spielen wir und warum?' Ein zweiter Strang ihrer Arbeit konzentriert sich auf die Archivierung schwarzer Erfahrungen in der Gegenwart, um aufzuzeichnen, wie wir inmitten all dessen, Pflege und Reparatur für uns selbst und andere praktizieren. Nnenna ist derzeit Doktorandin in Medienanthropologie an der Harvard University und Global History an der Universität Potsdam.

Natalie Paneng

Sie ist etwas unbeholfen, komplex und hat Eigenart in ihrem Ausdruck. Natalie Paneng ist eine Künstlerin für neue Medien und digitale Magie. Sie lebt und arbeitet zwischen Johannesburg und dem 'Cyber Village' Internet. Durch hybride Installationen erschafft sie neue Welten durch surrealistische Erzählungen, in denen sie als Protagonist auftritt.

Natalie Paneng (geb. 1996) erhielt 2018 ihren BA in Dramatic Arts von der University of Witwatersrand in Johannesburg und wurde mit dem Humanities Leon Gluckman Prize für die beste kreative Arbeit ausgezeichnet. Paneng nutzt sowohl ihre autodidaktischen digitalen Fähigkeiten als auch ihren Theaterhintergrund, um multidisziplinäre digitale Kunst / neue Medien zu schaffen.

Durch ihre Arbeit untersucht Paneng alternative Rollen der schwarzen Frau in verzerrten Erzählungen und nutzt sich selbst als Medium, um andere dazu zu bringen, ihre eigenen inneren surrealistischen Welten zu erforschen. Durch ihre Arbeit normalisiert sie diese Existenzebene und bietet dem Betrachter die Möglichkeit, in ihre Träume, ihre Gedanken und ihren digitalen Geist einzutauchen.

Gemma Shepherd

Gemma Shepherd (geb. 1993), lebt in Kapstadt und ist eine interdisziplinäre Künstlerin, die Fotografie, Video und Objektkunst verwendet, um über Fragen des Selbst, der Zugehörigkeit und des Werdens zu meditieren. Als gemischtrassig wuchs Shepherd in einem Grenzzustand auf. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, ihrem Platz in der Gesellschaft und ihrem Leben im Allgemeinen, navigiert sie durch ihre Kunst. Shepherd navigiert bewusst verschiedene kreative Sphären und Medien, ohne sich auf ein bestimmtes zu beschränken. Nach ihrem Bachelor of Arts Abschluss an der University of Cape Town und ihrer Arbeit in der Modebranche, gründete sie 2019 das Orms Circle Mentorship Program und war Co-Kurator von „Kwantlandlolo“, der daraus resultierenden Einzelausstellung von Yonela Makoba. 2020 zeigte Shepherd ihre Arbeiten in der Ausstellung „Feminist Utopia“ in der Ebony/CURATED Gallery, kuratiert von Anelisa Mangcu. Seitdem arbeitet Shepherd mit Rochelle „Rharha“ Nembhard an Projekten, die die Beziehung zwischen Frauen und Erde untersuchen.

Theresa Schubert

In einer Ästhetik zwischen Alchemie und Science-Fiction hinterfragen Theresa Schuberts mehrfach preisgekrönte Arbeiten den Anthropozentrismus und ermöglichen alternative Visionen und/oder neue sinnliche Erfahrungen.

Schubert ist ein in Berlin lebender Künstler, Forscherin und Kuratorin, die unkonventionelle Visionen von Natur, Technologie und dem Selbst erforscht. Sie promovierte in Medienkunst an der Bauhaus-Universität Weimar. Ihre Praxis kombiniert audiovisuelle und hybride Medien zu konzeptuellen und immersiven Installationen oder Performances. Dazu gehören organische Materie und lebende Organismen, Algorithmen und künstliche Intelligenz, die nicht nur als materielle, sondern als sinnvolle Mitschöpfer Teil des Kunstwerks werden. In jüngerer Zeit arbeitet sie mit Videoumgebungen und 3D-Laserscanning, um Wahrnehmungsweisen herauszufordern und die Mensch-Maschine-Beziehung in unserer Hypertech-Gesellschaften zu hinterfragen, in denen sich die Kluft zwischen Natur und Kultur im digitalen Bereich aufzulösen scheint.

Mia Thom

Mia Thom (geb.1995) lebt und arbeitet in Kapstadt. Sie ist eine interdisziplinäre Künstlerin, Fotografin für Exponate und Ausstellung sowie Psychologiestudentin an der Universität Kapstadt.

Ihre Arbeiten basieren auf der fortlaufenden Recherche von Klang und dem tonalen Einfluss auf unser Verstehen von Objekten und Räumen. Thom's künstlerische Praxis erkundet die Beziehung zwischen Fotografie, Performance, Musik und Klang durch spekulativen Realismus als philosophischer Denkansatz, der nicht nur an einen Rahmen von Realität gebunden ist. Thom's Interesse an der Stimme als Trägerin dessen reflektiert ethische, poetische und psychologische Anliegen. Die Künstlerin vertritt damit ein ethisches Zuhören, das Stimmen, Körper, Menschliches und Nicht-Menschliches miteinbezieht. Es geht ihr darum, Räume durch ihre akustischen Möglichkeiten zu verstehen und Visuelles durch aktives Hören zu begreifen.



PERFORMER_INNEN

Billy Langa

Billy Langa, südafrikanischer Tänzer, Schauspieler, Dramatiker und Pädagoge, ist ein Absolvent des Trevor Huddleson Centre und des Market Theatre Lab. Langa verfolgt einen neugierigen Ansatz für das Theater - er ergründet, was es für diejenigen, die es aufführen, und diejenigen, die es miterleben, bedeutet - und hat dabei einen starken Bezug zum Körper.

In der Erde steckt ein Aufruf zu Geschichte und Erinnerung.

"Diejenigen, die STEIN studieren, studieren GEDÄCHTNIS. Erosion als Geschichte. Auslöschung als Amnesie..."

Lebala- (Feld) Lebala- (Vergessen) Eine Reise durch den Boden als eine Reise durch die Zeit. Eine Performance, die den Raum bittet, ihr die Richtung vorzugeben. Die Besonderheit des Ortes und die Geschichte, die sich zu entfalten beginnt. Bewegung und Verschiebung.

Helena Uambembe

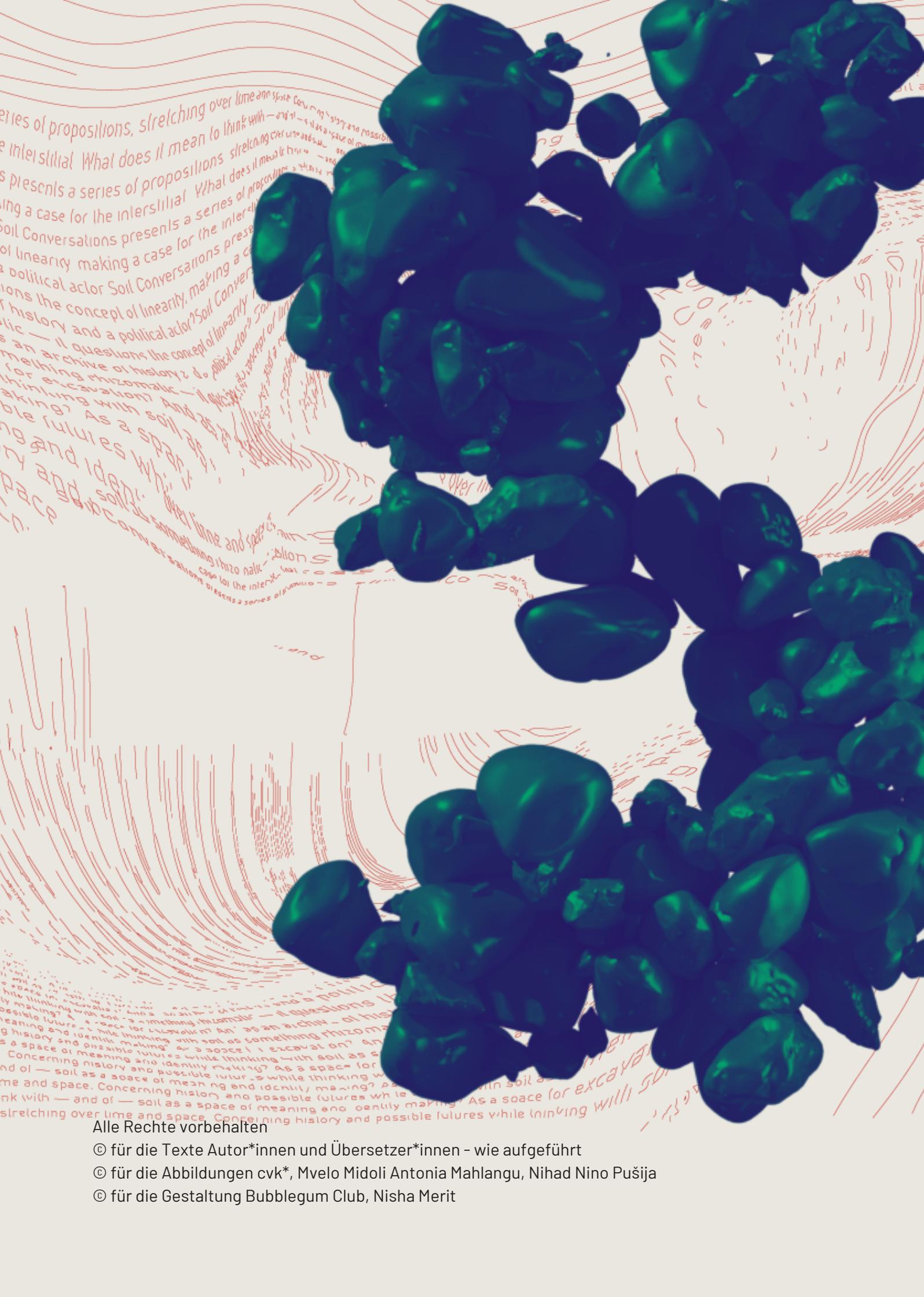
Helena Uambembe ist eine angolansisch-südafrikanische Künstlerin, die in ihren Arbeiten die dyadische Beziehung zwischen dem Politischen (Weltpolitik) und dem Häuslichen (persönliche Politik) hinterfragt. Ausgehend von der persönlichen und familiären Geschichte kartiert Uambembe den ideologischen und intimen Raum, der durch die historischen und kolonialen Verbindungen zwischen der angolansischen, südafrikanischen und globalen Geschichte geschaffen wurde. Ihre angolansischen Eltern, die 1994 in Südafrika geboren wurden, flohen 1975 vor dem angolansischen Bürgerkrieg und ließen sich mit anderen Familien des 32er Bataillon im umkämpften Pomfret nieder. Diese komplexe Familiengeschichte (die selbst eine Störung der gegenwärtig akzeptierten Erzählungen über das postkoloniale Afrika darstellt), das 32. Bataillon, Pomfret und ihr angolansisches Erbe sind die beherrschenden Themen ihres multidisziplinären Ansatzes. Im Jahr 2022 wurde Uambembew mit dem Baloise Art Prize 2022 für ihre Installation *What you see is not what you remember* ausgezeichnet, die auf der Art Basel in der Sektion Statements gezeigt wurde. Derzeit lebt sie in Berlin, wo sie Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) ist.

Ela Spalding

Ela Spalding (Panama, 1982) ist Künstlerin und Moderatorin und erforscht den Raum der Kunst als elegante Möglichkeit, erweiterte Vorstellungen von Ökologie und Verbundenheit zu praktizieren und zu vermitteln. Ihr beruflicher Hintergrund liegt in den Bereichen Film, Fotografie, Tanz und somatische Bewusstseinsübungen mit einem ausgeprägten Interesse an Klang, Wohlbefinden und den Prozessen der Natur. Sie kombiniert diese Einflüsse, um zum Zuhören und zur Resonanz nach innen und außen einzuladen. Ihre Arbeiten wurden auf der XIII Bienal de La Habana, Kuba (2019), der X Bienal Centroamericana in Costa Rica (2016), der Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (Bavic9) in Guatemala (2014) sowie in Gemeinschaftsausstellungen in Panama, Deutschland und Österreich gezeigt. Sie ist Gründerin und Leiterin von Estudio Nuboso - einer nomadischen Plattform für den Austausch zwischen Kunst, Wissenschaft, Natur und Gesellschaft, die sich mit Umweltfragen in verschiedenen biokulturellen Kontexten befasst. Sie ist Mitglied der Green Art Lab Alliance. Derzeit entwickelt sie zusammen mit EN die Suelo-Methode als Leitfaden und Kurs, den Menschen auf der ganzen Welt anwenden können. Außerdem unterrichtet sie einen Online-Kurs über Kunst, Ökologie und Umweltaktivismus mit dem Node Center for Curatorial Studies. Sie lebt in Berlin und besucht Panama, wann immer es möglich ist, um dort zu arbeiten und neue Energie zu tanken.

Sibusile Xaba

Sibusile Xaba führt die Maskandi / Mbaqanga-Tradition des Mittelandes von KwaZulu Natal fort, aus dem er stammt. Durchdrungen von der Tradition des Zulu-Gitarren-Giganten Madala Kunene (Sibusiles erster Mentor) und den Kriegergesängen des Vokalmeisters Shaluza Max, macht er sich diese Einflüsse nicht nur zu eigen, sondern geht auch an die Grenzen, wie es nur ein Maestro mit einem guten Gespür für die Zukunft kann.



Alle Rechte vorbehalten

© für die Texte Autor*innen und Übersetzer*innen - wie aufgeführt

© für die Abbildungen cvk*, Mvelo Midoli Antonia Mahlangu, Nihad Nino Pušija

© für die Gestaltung Bubblegum Club, Nisha Merit