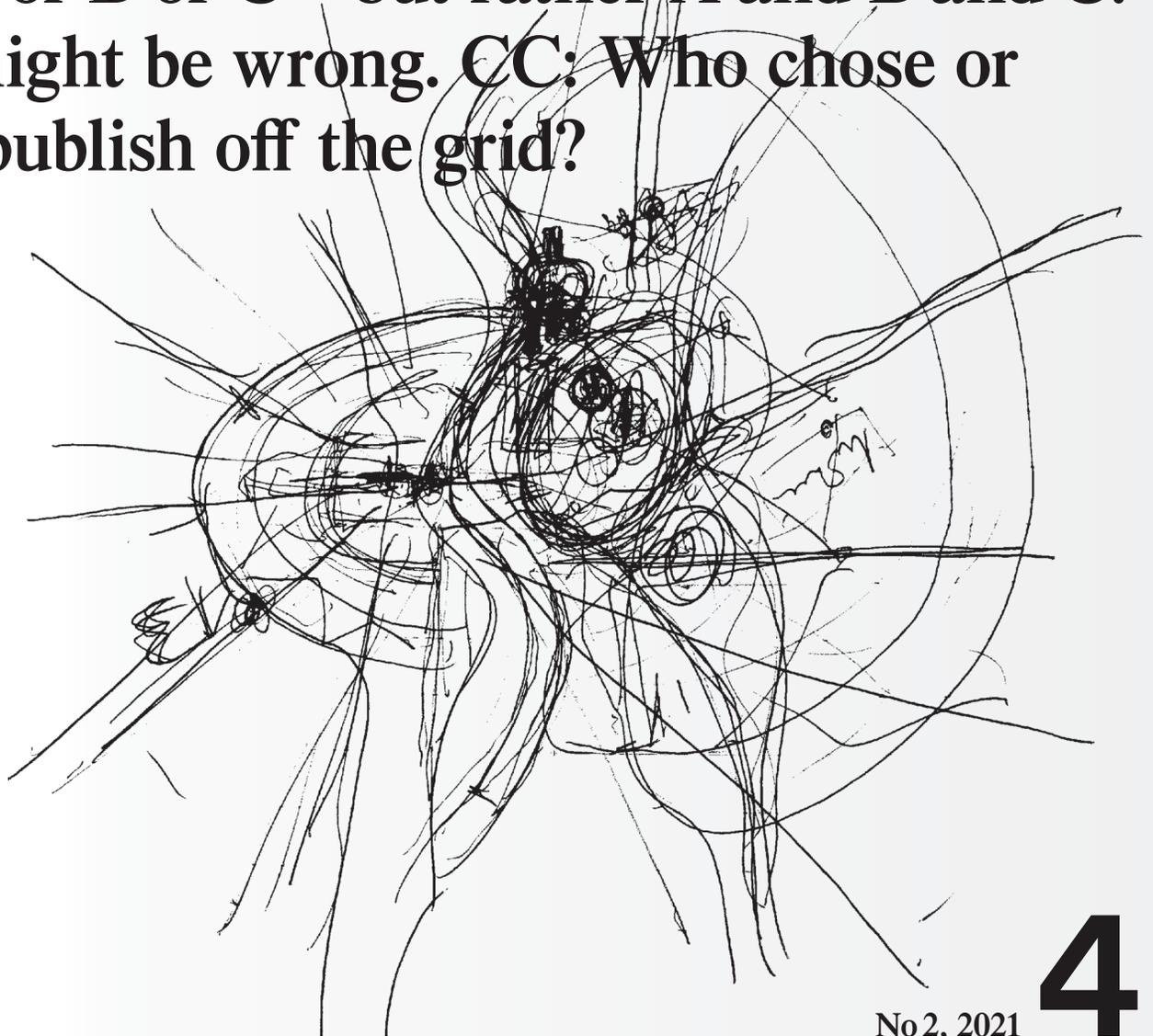


**CC**: Memories are not value-neutral and not fiction-proof either.  
CC: Ich wollte nie wirklich weg aus Köln.  
CC: 7. Archive sind das normierte kollektive Gedächtnis. CC: Nur für Anlieger steht dort auf einem großen Schild. CC: Je lokaler, desto spezifischer CC: Wer hat über wen geschrieben und was davon ist in den Köpfen und Herzen der Menschen geblieben? CC: It is not A or B or C – but rather A and B and C. CC: I might be wrong. CC: Who chose or had to publish off the grid?



SEPTEMBER

Do / Thu  
**23 09**  
19:30

ONLINE-VORTRAG / ONLINE LECTURE  
**Writing Is the World**  
Englisch mit Videoübersetzung auf Deutsch /  
English with interpretation in German

10 € | 5 €\*\*  
Vor Ort | Online-Livestream /  
On site | Online live stream

mit / with SHEILA HETI  
moderiert von / moderated by  
ISABELLE LEHN

Alte Feuerwache Köln, Saal  
Mélchiorstr. 3  
50670 Köln  
und / and online

Sa / Sat  
**25 09**  
15:00 + 17:00

AUSSTELLUNGSRUNDGANG / EXHIBITION TOUR  
**HANDS**  
Englisch / English

Teilnahme ist kostenfrei,  
Anmeldung unter: [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)  
Participation is free of charge,  
Register at [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)

mit / with MADHUSREE DUTTA,  
ALA YOUNIS

Academyspace  
Herwarthstraße 3  
50672 Köln

Do / Thu  
**30 09**  
19:30

ONLINE-GEPRÄCH / ONLINE TALK  
**Grenzfälle.**  
Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur /  
Border Cases. Documentary Practice between  
Film and Literature  
Deutsch / German

mit / with MERLE KRÖGER,  
PHILIP SCHEFFNER, NICOLE WOLF  
moderiert von / moderated by  
KATRIN MUNDT

Eintritt frei / Free admission

online

OKTOBER / OCTOBER

Do / Thu  
**07 10**

PODCAST | ADKDW | REC |  
**Learning to Listen #1**  
Englisch, Portugiesisch / English, Portuguese

mit / with DANIELLE ALMEIDA  
kuratiert und moderiert von /  
curated and moderated by  
MAX JORGE HINDERER CRUZ

Frei verfügbar unter / Available at [adkdw.org](https://adkdw.org),  
Apple Podcasts, Soundcloud, Spotify

online

Do / Thu  
**14 10**

PODCAST | ADKDW | REC |  
**Learning to Listen #2**  
Englisch / English

mit / with CHIMURENGA (INTONE EDJABE)  
kuratiert und moderiert von /  
curated and moderated by  
MAX JORGE HINDERER CRUZ

Frei verfügbar unter / Available at [adkdw.org](https://adkdw.org),  
Apple Podcasts, Soundcloud, Spotify

online

Do / Thu  
**21 10**

PODCAST | ADKDW | REC |  
**Learning to Listen #3**  
Englisch / English

mit / with OLIVIER MARBOEUF  
kuratiert und moderiert von /  
curated and moderated by  
MAX JORGE HINDERER CRUZ

Frei verfügbar unter / Available at [adkdw.org](https://adkdw.org),  
Apple Podcasts, Soundcloud, Spotify

online

Do / Thu  
**28 10**

PODCAST | ADKDW | REC |  
**Learning to Listen #4**  
Englisch / English

mit / with TROPICAL DIASFORA  
(DJ GARRINCHA, DJ DR. SÓCRATES)  
kuratiert und moderiert von /  
curated and moderated by  
MAX JORGE HINDERER CRUZ

Frei verfügbar unter / Available at [adkdw.org](https://adkdw.org),  
Apple Podcasts, Soundcloud, Spotify

online

NOVEMBER

Sa / Sat  
**06 11**  
16:00 – 19:00

ONLINE-WORKSHOP / ONLINE WORKSHOP  
**A Small World or a Place In-Between Us**  
Englisch, Spanisch / English, Spanish

mit / with NICOLÁS PARIS

Optionale Materialkosten: 9 €\*  
Anmeldung unter: [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)  
Die Teilnahme ist an einem  
oder an beiden Tagen möglich.

Optional material costs: 9 €\*  
Register at: [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)  
Participation is possible on one or both days.

online

CC: Das Magazin CC: erscheint immer zum Programmstart der ADKDW.  
CC: führt in die jeweiligen Programmt Themen ein. CC: teilt Recherche-  
materialien und Überlegungen der beteiligten Akteur\*innen.

CC: The CC: magazine is published always at the beginning  
of the ADKDW program. CC: introduces the topics of the program.  
CC: shares research materials and thoughts of the participants.

# Index

- |    |  |    |  |
|----|--|----|--|
| 4  | Editorial<br><i>Madhusree Dutta</i>  | 5  | Editorial<br><i>Madhusree Dutta</i>  |
| 6  | Lokal, nicht provinziell   | 6  | Local is not Parochial   |
| 6  | Locus Amoenus<br><i>Fatima Khan</i>  | 8  | Locus Amoenus<br><i>Fatima Khan</i>  |
| 10 | Über das Erinnern als<br>Informationsaktivist*in<br><i>Julia Nitschke</i>  | 11 | About Remembering<br>as an Information Activist<br><i>Julia Nitschke</i>   |
| 12 | Ist Atze Schröder ein lokaler Künstler?<br>Ein Essay über Anliegerstraßen,<br>regionales Gemüse und<br>internationalen Austausch<br><i>Britta Peters</i> | 14 | Is Atze Schröder a Local Artist?<br>An Essay about Residential Streets,<br>Regional Vegetables<br>and International Exchange<br><i>Britta Peters</i> |
| 16 | Licata in Kalk<br><i>Boris Sieverts</i>  | 17 | Licata in Kalk<br><i>Boris Sieverts</i>  |
| 18 | Mehr Liebe fürs Detail, bitte.<br>Anatolpolitän.<br><i>Nesrin Tanç</i>   | 20 | Greater Attention to Detail, Please.<br>Anatolpolitän.<br><i>Nesrin Tanç</i>   |
| 22 | WER HAT KABILA GETÖTET<br><i>Ntone Edjabe</i>  | 26 | WHO KILLED KABILA<br><i>Ntone Edjabe</i>   |
| 28 | AFTER EUROPE<br><i>Julian Warner</i>   | 30 | AFTER EUROPE<br><i>Julian Warner</i>   |
| 32 | Read More  | 32 | Read More  |
| 33 | Rätsel   | 33 | Riddle   |
| 34 | Buchveröffentlichung:<br>fAKE hYBRID sITES pALIMPSEST.<br>Essays on Leakages   | 38 | Program  |
| 35 | Programm   | 41 | Book Release:<br>fAKE hYBRID sITES pALIMPSEST.<br>Essays on Leakages   |
| 42 | Members' Corner:<br>Kayfa ta und Publizieren<br>als Intervention<br><i>Maha Maamoun</i>  | 44 | Members' Corner:<br>Kayfa Ta and Publishing<br>as an Intervention<br><i>Maha Maamoun</i>   |
| 46 | Service / Impressum  | 46 | Service / Imprint  |

CC: Die Akademie der Künste der Welt (ADKDW) sieht sich selbst als translokale Organisation von Künstler\*innen, Forscher\*innen und Kulturschaffenden und weniger als Bildungseinrichtung im herkömmlichen Sinn. Sie will Reflexionsprozesse, Interventionen und Kooperationen in Gang setzen, die ein kritisches Verständnis der Künste fördern und die gegenwärtigen Bedingungen der kulturellen Produktion neu denken.

# Editorial

Text: Madhusree Dutta, Künstlerische Leiterin  
Übersetzung: Good and Cheap Art Translators

Nach annähernd  
600 Jahren des Buchdrucks,  
200 Jahren seit dem ersten  
Metallplattendruck einer Fotografie,  
125 Jahren seit der ersten  
öffentlichen Filmaufführung,  
80 Jahren seit der Idee  
maschinenbasierter Rechner ...  
ist die Welt alt geworden.

In der Zwischenzeit haben wir eine Unzahl an Dokumenten produziert, angehäuft und vervielfältigt, etliche in Umlauf gebracht und den Rest versteckt. Diese Dokumente sind Beweise. Beweise für Geschichten. Geschichten von Kriegen. Verdichtete Dokumente und verschlungene Erinnerungen. Aber Erinnerungen sind lebendige Organismen, und sie haben ihre eigenen Liebesgeschichten und Kriege.

Erinnerungen an Liebe und Krieg sind abhängig von Zeit. Und Zeit ist fiktiv. Angenommen, eine durchschnittliche Person lebt siebzig Jahre lang und verbringt vielleicht vierzig davon im aktiven Erwachsenenalter, dann sind die Quellen eines Großteils ihres Vergangenheitsbewusstseins – gemeinhin kollektive Erinnerung oder kulturelles Gedächtnis genannt – wahrscheinlich älter als ihre Lebenszeit. Manchmal sind diese Erinnerungen einer unendlichen, einer imaginierten oder sogar einer mythologischen Zeitspanne zugehörig. Die primären Lebenserfahrungen und die sekundären, ungelebten Erinnerungen, die als Vermächtnis weitergegeben oder von den Protagonist\*innen aus eigenem Antrieb gefunden werden, vermischen sich und die Farben verwischen. Erinnerungen sind wie Gefangene in einer vergessenen Bibliothek, in der sich die Regale aufgelöst haben, die Buchrücken zusammengebrochen und die Titelblätter verschwunden sind – sie finden sich in einem Haufen verschiedener Papiere und Schriftarten wieder. In dieser ununterscheidbaren Masse aus fragmentierten Erzählungen dringen dann Sehnsüchte und Perspektiven durch den Riss in der Zeit ein und machen die Erinnerungen formbar, wie in der mündlichen Überlieferung, wo Einschübe Teil der Spinnkunst sind.

Allerdings halten sich Erinnerungen nur solange in diesem Schwebezustand, bis bestimmte Teile dieser vermischten Erzählungen aus dem Haufen ausgegraben und mit den verschiedensten Erinnerungsgründen als neuem Rahmen versehen werden – Gerechtigkeit, Widerstand, Wiedergutmachung, Rache, Nostalgie, Nationenbildung, Vermögensanhäufung, Schuldzuweisung oder sogar

Kriegstreiberei. Der Akt der Rahmung bedarf einer ebenen Fläche, wie sie Gebietskarten liefern. Gebiete sind, anders als Erinnerungen, keine lebendigen Organismen – ihnen fehlt die Formbarkeit, die Erinnerungspraktiken aufgrund zahlreicher flüchtiger Bedingungen und Faktoren wie Amnesie, Vergebung, Unwissenheit, Aneignung, Identitätswandel usw. zu eigen ist. Gebiete sind selten frei von parallelen und widerstreitenden Ansprüchen, die auf sie erhoben werden. Daher lässt sich die verzwickte gegenseitige Abhängigkeit zwischen der horizontalen, harten Ausdehnung von Gebieten und der vertikalen Akkumulation schwammartiger Erinnerungen für gegensätzliche politische Zwecke einsetzen. So werden Erinnerungen in ihrer öffentlichen Auslegung kodifiziert, in ein territoriales Raster geprägt und damit als historisch klassifiziert, wobei bestimmte Erzählungen im Zentrum angesiedelt werden und der Rest unter ‚Vermischtes‘, am Rand oder als Varianten firmiert. So wie es Abweichungen zwischen Erlebtem und Erinnerung gibt, gibt es auch gewisse Erwägungen auf dem Weg von Erinnerung zu Geschichte.

Der Vielzahl an Bewegungen, die von marginalisierten Gruppen für Geschlechtergerechtigkeit, die Rechte Indigener, Klassenkampf, postkoloniale Restitution, Anerkennung diasporischer Bevölkerungsgruppen sowie Reparationen für Sklaverei und ethnische Säuberungen initiiert wurden, steht das radikale Aufkommen zahlreicher hegemonialer Ingroups im Namen der schweigenden Mehrheit, des Staatsbürger\*innentums, des Ultrapatriotismus, der ethnischen Überlegenheit, der fragilen Maskulinität, ethnischer Privilegien usw. gegenüber, das in den letzten Jahrzehnten in verschiedenen Teilen der Welt zu beobachten ist. Beide Seiten berufen sich auf gemeinsame Erinnerungen als Inspiration wie auch als Alibi für ihre Handlungen – während jedoch erstere Gerechtigkeit einfordern, pochen letztere auf Anrecht. Erinnern ist eine vermittelte Handlungsaufforderung und seine materielle Basis ist das Gedächtnis. Es ist wichtig zu unterscheiden, wer sich zu welchem Zweck zu erinnern versucht und welcher Zeitpunkt in der Chronologie als Epochenbeginn markiert wird. Es geht nicht so sehr darum, was in der Vergangenheit geschehen ist, vielmehr welchen Kurs wir in die Zukunft einschlagen wollen. Beispielsweise kann das Trauma, das eigene Zuhause zu verlieren, eine Erinnerung sein. Aber auch der Entschluss, das Zuhause anderer Menschen aus Rache einzunehmen oder zu zerstören, kann einer Erinnerung zugeordnet werden. Erinnerungen sind, wie die meisten Dinge im Leben, nicht wertneutral und auch nicht ‚fiction-proof‘.

Künstlerische Praktiken können als ein Blutverdünner fungieren, der verhindert, dass Erinnerungen zu kodifizierter Geschichte gerinnen. Vor einigen Jahrzehnten interviewte ich für meinen ersten Dokumentationsfilm eine 85-jährige Frau, die in einer berüchtigten und illegalen Shanty Town in Indien lebte. Kontext waren die Ausschreitungen gegen die Minderheit der muslimischen Gemeinde. Ich erwartete, dass sie über das leidvolle Leben als Mitglied der verfolgten Gemeinde sprechen und so die strukturelle Dysfunktionalität der Demokratie entlarven würde. Doch stattdessen beharrte sie darauf, (sehr wortgewandt) davon zu erzählen, wie sie und ihre Freund\*innen ihre Häuser auf sumpfigem Boden gebaut hatten, indem sie den Sumpf unermüdlich mit Sand, den sie von Baustellen entwendet hatten, zuschütteten. Sie widerlegte den Mythos, dass der Grundton der Erinnerungen in seinem Kern aus Verlust besteht. Sie verteidigte ihr Recht auf Poesie – ihre Handlungsfähigkeit, sich ein Land und ein Zuhause, eine taktile Beziehung zur umgebenden Welt aufzubauen. Sie sprach von der Technik, den gestohlenen Sand unter dem Schleier zu verbergen, von der Herzlichkeit zwischen vier Nachbarnfrauen mit verschiedenen ethnischen Hintergründen und von zwei Büffeln, von Geistern, die nachts zu pfeifen pflegten und davon, wie sie mit einer ölbeschmierten Platte, die sie herumschwangen, Moskitos erschlugen ... Die Fakten, Fantasien, und Lebensstrategien vermischten sich und machten sie autonom.

Ich erinnere mich an sie und die Lektion, die sie mich über die Eigenschaften von Erinnerung und ihr komplexes Verhältnis zu der Realität, die jenseits von Fakten liegt, gelehrt hat, während ich mich anschicke, diese Institution und diese Stadt zu verlassen, nachdem ich zahlreiche Erinnerungsprojekte mit lokalen Partner\*innen und Künstler\*innen initiiert habe. Erinnerungsprojekte, die die gefährdeten Erinnerungen bewahren sollten, ohne sie im Dienste vorgefasster, gleichgerichteter Erzählungen zu konservieren. Die berühmte US-amerikanisch-vietnamesische Filmemacherin Trinh Thị Minh Hà bezeichnet einen solchen Prozess als „speaking nearby“ statt „speaking about“ – „ein Sprechen, das sich selbst reflektiert und das einem Thema sehr nahekommen kann, ohne sich jedoch seiner zu bemächtigen oder es für sich zu beanspruchen.“

Mögen Wind, Blut, Wasser und Erzählungen strömen.

CC: The Akademie der Künste der Welt (Academy of the Arts of the World, ADKDW) envisions itself as a trans-locational organization of artists, researchers and cultural workers rather than an educational institution in the traditional sense. It wants to initiate reflection processes, interventions and collaborations that promote a critical understanding of the arts and rethink the current conditions of cultural production.

# Editorial

Text: Madhusree Dutta, Artistic Director

After, approximately,  
600 years of letterpress printing,  
200 years since the metal plate  
print of photograph,  
125 years after the public  
projection of motion pictures,  
80 years of the idea of  
machine-based computation ...  
the world has turned old.

Meanwhile we have produced a lot of documents – accumulated and reproduced them, circulated some and hidden the rest. The documents are evidence. Evidence of histories. Histories of wars. Dense documents and intricate memories. But memories are living organisms and they have their own loves and wars.

Memories, of love and war, are related to time. And time is notional. If an average person lives for seventy years and functions as an active adult for roughly forty, then the sources of a good part of their sense of the past, which can be called shared memories or cultural memories, are likely to be older than their lifetime. Sometimes these memories may owe their allegiance to an infinite, imaginary or even mythological range of time. The primary life experiences and the secondary, un-lived memories which are handed over as legacy, or are found by the protagonists through their own volition, get intermingled and the colors run from one to the other. Thus memories are like inmates in a forgotten library where the racks have disintegrated, the book spines have collapsed and the title pages have disappeared – landing them into a heap of assorted papers and fonts. In this indistinguishable mass of fragmented narratives, then, permeate aspirations and perspectives through the crack of time – turning memories supple, like in oral literature where interpolation is part of the spinning technique.

However, memories enjoy this floating status only up until the point at which certain parts of these intermingled narratives are excavated from the heap and re-framed into various reasons for remembering – justice, resistance, redressal, vengeance, nostalgia, nation-building, asset accumulation, induction of guilt or even to make war.

The act of framing requires a flat surface and territorial maps provide this. Territories, unlike memories, are not living organisms – they lack the plasticity that is inherent in memory practices due to various transient conditions and considerations, such as amnesia, forgiveness, ignorance, appropriation, shifting identities et cetera. Moreover, territories are seldom free of parallel and contesting claims over them. Hence, the interdependence between the horizontal and hard expanse of territory and the vertical accumulation of sponge-like memory is tricky and can be invoked for contradictory agendas. Thus memories, in their public rendering, get codified and sealed into a territorial grid and thereafter are classified as history – where certain types of stories are framed at the center and the rest turn into miscellaneous, margins or alternatives. Just as there are some deviations between experience and memory, there are also certain deliberations from memory to history.

For the myriad movements initiated by minoritized groups for gender justice, indigenous people’s rights, class struggle, post-colonial redressal, validation for diasporic populations and reparation for slavery and ethnic cleansing, we have also witnessed (especially in recent decades) – militant

emergence in different parts of the globe of various hegemonic in-groups in the name of the silent majority, natural citizenry, ultra-patriotism, ethnic superiority, fragile masculinity, racial privileges et cetera. Both these sides call on shared memories as inspiration as well as alibi for their actions – though the former demand justice and the latter claim entitlement. Remembering is a mediated call to action and its material base is memory. It is crucial to engage in distinguishing who is trying to remember and to what purpose, as well as which point in the chronology is being marked as the beginning of the epoch. This is not about what happened in the past but more about how we wish to chart the course of the future. For example, the trauma of losing one’s own home may be a memory, but a determination to take over or destroy someone else’s home to avenge a distant loss can also be ascribed to memory. Memories, like most things in life, are not value-neutral and not fiction-proof either.

Artistic practices may done the role of the blood thinner to keep memories from clotting into codified history. Decades ago in India, as part of my first documentary film, I interviewed an 85-year-old woman who lived in a notorious and unauthorized shanty town. The context was the communal riots against the minority Muslim community that was unleashing in the city. I expected her to speak about the miseries of life as a member of the persecuted community and thus expose the design of the dysfunctional democracy. Instead, she insisted on speaking (very eloquently) about how she and her friends made their homes by diligently pouring sand – stolen from construction sites – into a swamp. She countered the myth that the tenor of memories is essentially about loss. She was protecting her right to poesis – which was her agency of doing, of making land and home, of a tactile relationship with the world around her. She rambled about the technique of hiding stolen sand under the veil, about the bonhomie between four women neighbors from different ethnic backgrounds and two buffalos, about some ghosts who used to whistle in the night, about killing mosquitos by swinging around an oil smeared plate ... The facts, the fantasies, the living strategies intermingled and made her autonomous.

I remember her and the lesson she taught me about the attributes of memory and its complex relationship with the reality that lies beyond facts, as I prepare to leave this institution and the city after initiating various memory projects with local partners and artists. Memory projects that should incubate the endangered memories and yet do not freeze them into the service of pre-fixed and mono-directional narratives. Trinh Thị Minh Hà, the eminent American-Vietnamese filmmaker, terms such a process as “speaking nearby instead of speaking about [...] a speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it”.

Let the wind, blood, water and narratives flow.

# Lokal, nicht provinziell / Local is not Parochial

Mit Beiträgen von /  
With contributions from

FATIMA KHAN

JULIA NITSCHKE

BRITTA PETERS

BORIS SIEVERTS

NESRIN TANÇ

## Locus Amoenus\*

Text: Fatima Khan

Ich bin 1987 in Bangladesch geboren, ein Jahr später ist meine Familie nach Deutschland gezogen. Ich bin in Köln aufgewachsen, bin nie weggezogen. Ich habe in Köln und Sevilla studiert und viele Reisen innerhalb und außerhalb Europas unternommen. Nach Algerien, Iran, Mexiko und Kolumbien war ich Anfang 2019 schließlich in Indien und – das erste Mal nach meiner Geburt – in Bangladesch. Auf der zweimonatigen Reise begann ich – ebenfalls erstmals – zu fotografieren und Bilder und kurze Texte auf Instagram hochzuladen. Ich schrieb über Kolonialismus, die Geschichte meiner Familie und die der Region. Sehr schnell bekam ich die Rückmeldung, dass meine Bilder ‚anders‘ seien als die Bilder, die man sonst von Indien und Bangladesch gewohnt war und man sehe, dass mein Blick ‚anders‘ sei. Ich hatte ein mulmiges Gefühl: Ich wollte zwar den White Gaze, den Male Gaze nicht reproduzieren, aber konnte ich mich selbst von dem Blick freimachen? Ich war schließlich in Europa, in Deutschland, in Köln sozialisiert.

Gleichzeitig drängte sich mir unweigerlich der Gedanke auf, dass es einfach sei, interessante Bilder in Ländern wie Indien und Bangladesch für ein deutsches Publikum einzufangen. Viel interessanter fand ich allerdings den Gedanken, ob ich auch wieder zurück in Deutschland ‚aufregende‘ Bilder fotografieren könnte. Auf Instagram beobachtete ich nämlich vor allem folgende Dynamik: Menschen, die normalerweise nie etwas posten, solange sie sich an ihrem Heimatort befinden, beginnen wie wild zu fotografieren, wenn sie verreisen. Die Fremde wird mit Exotik assoziiert und sprenkelt die nötige Portion internationalen Flair über den Alltag. Zu Hause, so scheint die Maxime zu lauten, ist es langweilig, ist das Leben grau und banal. Erst das Fremde ist abbildungswert.

Wieder zurück in Deutschland fotografierte ich weiter. Ein visuelles Tagebuch aus Alltagssituationen, in denen sich Fotos und Videos zu Dokumentar- und Kunstfilmen verbinden. Eine Ästhetik des Profanen, eine Ästhetik des Alltäglichen, des vermeintlich Hässlichen. Da sind Strukturen, die andere nicht sehen. Muster, Formen, Farben, Bewegungen. Licht und Schatten. Stilleben. Im Alltag, im Straßenbild, in der Architektur, aber auch auf gesellschaftlicher Ebene.

Ich bin im Süden an den Rändern der Stadt Köln nahe der Autobahn aufgewachsen, habe viele Räume in derselben Stadt erst in den letzten Jahren betreten. Zunächst als Zuschauerin, die zunehmend über die Zusammensetzungen dieser Räume verzweifelte. Denn in Kulturinstitutionen gibt es zunehmend den Drang, internationaler, ferner, fremder zu werden. Man sagt

plötzlich, das Lokale sei beschränkt. Es ist allerdings das Bild von dem eindimensionalen Lokalen, das tatsächlich begrenzt ist, weil es die Beteiligten als homogene Masse imaginiert, die man wahlweise abwerten oder romantisieren kann.

2018 bin ich auf die Akademie der Künste der Welt (ADKDW) aufmerksam geworden. Zu dem Zeitpunkt habe ich das erste feministische Literaturfestival Deutschlands in Köln initiiert und mitbegründet: die q[lit]\*clgn. Die ADKDW richtet sich eigentlich an Menschen wie mich; und doch habe ich so spät von ihr gehört und Eingang gefunden. Von Anfang an hörte ich: „Die Akademie der Künste der Welt erreicht die Menschen nicht.“ Ich weiß, dass ich bereits damals über diese Aussage irritiert war. Denn sie erreicht ja Menschen, sie erreicht allerdings die Menschen nicht, die sie erreichen will. Menschen wie mich: jung, mit Zuwanderungsgeschichte, kulturinteressiert, selbst Künstlerin.

Zwei Jahre später, im März 2020, konzipierte und moderierte ich eine Veranstaltung für das Programm der ADKDW. Die Veranstaltung hieß *EXOPHONY: Spelling Identity*, für die ich die Künstlerin Mandhla für eine Performance und die Schriftstellerin Karosh Taha, die Journalistin Alice Hasters und die Autorin Anja Saleh für ein Panelgespräch über Sprache, Literatur und Identität eingeladen hatte. Ich wiederum wurde von Madhusree Dutta eingeladen, die 2018 als künstlerische Leitung an die ADKDW berufen wurde. Madhusree kommt aus Indien, um genau zu sein aus dem Bundesstaat Westbengalen, der im Osten an Bangladesch grenzt. In Westbengalen mit der Hauptstadt Kolkata und Bangladesch wird dieselbe Sprache gesprochen: Bengali. Bengali wird von über 200 Millionen Menschen als Muttersprache gesprochen und gehört damit zu den meistgesprochenen Sprachen der Welt. Madhusree und ich, die wir uns niemals hätten in der Region kennenlernen können, begegneten uns also bei der ADKDW in Köln. Noch nie hatte ich mich mit jemandem in einem Raum wie diesem in meiner ersten Muttersprache unterhalten. Es würde auch eine Rarität bleiben, aus pragmatischen Gründen wechselten wir bald ins Englische – unsere gemeinsame Kolonialsprache.

Ich wollte nie wirklich weg aus Köln. Vor Kurzem bin ich innerhalb der Stadt umgezogen, vom Süden in den Norden nach Nippes. Eigentlich keine große Strecke. Doch es fühlt sich so an, als ob ich jetzt in einer anderen Stadt wohnen würde. Zum ersten Mal in meinem Leben wohne ich in einem richtigen Viertel, einem Veedel, wie Kölner\*innen zu sagen pflegen. Als ich vor zwanzig Jahren mit meinem Vater den Markt am

Wilhelmsplatz besuchte, dem einzigen täglichen Wochenmarkt in Köln, hätte ich mir niemals vorstellen können, wie sich eine der Hauptverkehrsadern, die Neusser Straße, entwickeln würde. So wie viele Einkaufsstrassen, die mittlerweile gentrifiziert sind – kleine Geschäfte für den lokalen Bedarf müssen für Kaffeeröstereien und Eismanufakturen mit bizarren Fusionen weichen. Köln-Nippes, ursprünglich ein Arbeiter\*innenviertel mit hohem Ausländer\*innenanteil und denkmalgeschützten Altbaufassaden aus Gründerzeit und Jugendstil. Mit sogenannten Traditionskneipen, Karnevalsvereinen und Kolonial-Quartier, im Volksmund auch Afrika-Viertel genannt: Gustav-Nachtigall-Straße, Kamerunstraße, Usambarastraße (bis 12. September 1990 Lüderitzstraße), Namibiastraße (bis 1990 Carl-Peters-Straße), Tangastraße, Togostraße. Auf dem Clouth-Quartier soll ein neues Stadtviertel in Nippes entstehen: mit mehr als 1.000 Wohnungen, 500 Arbeitsplätzen und Künstler\*innenateliers. Doch auf welcher Seite stehe ich? Ich bin in Bhola geboren und in Köln aufgewachsen, aber habe die Räume nicht nur geographisch mehrfach gewechselt: Mittlerweile wohne ich in meiner bezahlbaren Altbauwohnung und bin damit Teil des Gentrifizierungsprozesses.

Der\*die politische Geograph\*in Sinthujan Varatharajah warnt auf Instagram in dem Storyhighlight *lokal* allerdings: „nativismus sollte übrigens nicht die antwort auf gentrifizierung sein. städte leben von bewegung, vom zuzug als auch vom weg-zug von menschen. viele nicht-*weisse* menschen, die hier geboren sind, leben hier seit weniger als eine generation. das sollte nicht zu einem vorwurf werden. genauso sollte das nicht zur basis des arguments werden.“

Mitten auf dem Wilhelmsplatz gibt es ein kleines Café, an dem ich mir täglich meinen Cappuccino mit Hafermilch hole. Das Café ist Teil einer fast feindlichen Architektur: einem Trafo-Überbau mit großer Treppe und Flugdach, das bereits von Weitem unübersehbar ist. Vor Kurzem habe ich erfahren, wie dieser traurige graue Betonklotz scherzhaft von der lokalen Bevölkerung genannt wird: Taj Mahal.

\* Der locus amoenus ist ein Topos aus der antiken Literatur und bedeutet singgemäß ‚lieblicher Ort‘. Dabei handelt es sich um einen idealisierten Sehnsuchtsort, der nach streng formalen Kriterien operiert: Requisiten sind in der Regel ein Hain, ein schattiger Baum, ein Brunnen oder eine sprudelnde Quelle sowie zwitschernde Vögel. Besungen in den Idyllen des Theokrit, den Eklogen von Vergil, im Minnesang im Mittelalter bis hin zu Goethe und Heinrich von Kleist.

# Locus Amoenus\*

Text: Fatima Khan  
Translation: Good and Cheap Art Translators

I was born in Bangladesh in 1987. A year later my family moved to Germany. I grew up in Cologne and never moved away. I studied in Cologne and Seville and traveled a lot inside and outside of Europe. After Algeria, Iran, Mexico and Colombia, I finally made it to India and Bangladesh in early 2019 – for the first time since I was born. On the two-month trip, I started taking photos – also for the first time – and uploading them along with short texts to Instagram. I wrote about colonialism, the history of my family and of the region. Soon enough, I started getting feedback that my images were ‘different’ from the images people were used to seeing of India and Bangladesh. I saw that my gaze was ‘different’. I had an uneasy feeling: I didn’t want to just reproduce the white gaze or the male gaze, but could I free myself from them? After all, I had been socialized in Europe, in Germany, in Cologne.

At the same time, it inevitably dawned on me that it was easy to capture images in countries like India and Bangladesh that would be interesting for a German audience. But for me, it was much more interesting to think about whether I could also take ‘exciting’ pictures back in Germany. On Instagram I observed the following dynamic in particular: people who normally never post anything while they’re in their home town go wild with the pictures once they’re traveling. The foreign is associated with exoticism and sprinkles the necessary portion of international flair over everyday life. At home, the maxim seems to be: it’s boring, life is gray and banal. Only what’s foreign is worth depicting.

Back in Germany, I kept photographing and posting. A visual diary of everyday situations where photos and videos combined to form documentary and art films. An aesthetic of the mundane, an aesthetic of the everyday, an aesthetic of normality, of what was supposedly ugly. There are structures that others don’t see. Patterns, shapes, colors, movements. Light and shadow. Still life. In everyday life, in street scenes, in architecture, but also on a social level.

I grew up in the southern outskirts of Cologne near the highway, but only in recent years have I started entering many spaces in the city for the first time. Spaces I never thought I would enter. First as a spectator who grew ever more exasperated by the composition of these spaces. In cultural institutions, there is a growing pressure to become more international, more globalized, more foreign. They say the local is limited. But it is actually the one-dimensional image of the local that is limited, because it is imagined as a homogeneous mass to be romanticized or dismissed according to your preference.

2018 was when I first took notice of the Akademie der Künste der Welt (Academy of the Arts of the World, ADKDW). At the time, I had initiated and co-founded Germany’s first feminist literature festival in Cologne: q[lit]\*clgn. The ADKDW is actually geared towards people like me and yet it took this long for me to hear about it and gain access to it. Right from the start I heard: “The Akademie der Künste der Welt isn’t reaching the people.” Even back then, I found this irritating. Because it does in fact reach people, just not the people it wants to reach. People like me, young, with a migrant background, interested in culture, an artist myself.

Two years later, in March 2020, I conceived and hosted an event for the ADKDW’s program. The event was called *EXOPHONY: Spelling Identity*. There, I invited artist Mandhla for a performance and writer Karosh Taha, author and journalist Alice Hasters and poet Anja Saleh to do a panel conversation on language, literature and identity. I, in turn, was invited by Madhusree Dutta, who was appointed artistic

director of the ADKDW in 2018. Madhusree is from India, from the state of West Bengal to be precise, which borders Bangladesh to the east. The same language is spoken in West Bengal, with its capital Kolkata, and Bangladesh: Bengali. Bengali is the native language of more than 200 million people, making it one of the most frequently spoken languages in the world, although most of its speakers are confined to the region. So Madhusree and I, who would never have met in the region, met at the ADKDW in Cologne. Never before had I spoken with someone in my first native language in a space like this. It would also remain a rarity, for pragmatic reasons we quickly switched to English – our common colonial tongue.

I never really wanted to leave Cologne. Recently, I moved within the city, from the south to the north in Nippes. Not really a big distance, but it feels like I’m living in a different city. For the first time in my life, I’m living in a real neighborhood, a Veedel, as people in Cologne like to say. Twenty years ago, when my father and I visited the market at Wilhelmsplatz, the only daily market in Cologne, I could never have imagined how one of the city’s main transit arteries, Neusser Straße, would develop. Like many other shopping streets that have been gentrified, the small stores for local needs had to give way to coffee roasters and ice cream manufacturers with bizarre fusion flavors. Cologne-Nippes was originally a working-class neighborhood with a high proportion of foreigners and old building facades from the Gründerzeit and Jugendstil eras. With so-called traditional pubs, carnival clubs, and colonial quarters, popularly known as the so-called African Quarter: Gustav-Nachtigall-Straße, Kamerunstraße, Usambarastraße (until September 12, 1990 Lüderitzstraße), Namibiastraße (until 1990 Carl-Peters-Straße), Tangastraße, Togostraße. A new urban district in Nippes is to be built on the Clouth-Quartier: with around 1,200 apartments, 500 workplaces and artists’ studios. But which side am I on? I was born in Bhola and grew up in Cologne, but I haven’t just been switching between spaces geographically: currently, I live in an affordable, but listed prewar apartment. Thus I’m part of the gentrification process.

In an Instagram story-highlight called *lokal*, the essayist and political geographer Sinthujan Varatharajah warned that: “nativism, by the way, shouldn’t be the answer to gentrification. cities live off of movement, off of people moving in and people moving out. many non-*white* people who were born here have lived here for less than a generation. this shouldn’t become an accusation. but it also shouldn’t become the basis of the argument.”

In the middle of Wilhelmsplatz, there is a small café where I get an oat-milk cappuccino every day. The café is part of an almost hostile architecture: an electric transformer superstructure with a large staircase and a flying roof that you can’t miss, even from far away. I recently learned that the locals jokingly christened this sad gray concrete block the Taj Mahal.

\* The locus amoenus is a topos from ancient literature and means the ‘pleasant spot’. It is an idealized site of longing that functions according to strictly formal criteria: the elements are usually a grove, a shady tree, a fountain or bubbling spring and chirping birds. Sung about in the idylls of Theocritus, the eclogues of Virgil, in Minnesang in the Middle Ages, all the way to Goethe and Heinrich von Kleist.



# Ist Atze Schröder ein lokaler Künstler?

## EIN ESSAY ÜBER ANLIEGERSTRASSEN, REGIONALES GEMÜSE UND INTERNATIONALEN AUSTAUSCH

Text: Britta Peters

Neulich las ich zufällig, dass der Komiker Atze Schröder, die Ruhrgebiets-Ikone schlechthin, seit Jahren in Hamburg wohnt und dort sehr glücklich ist. Da schau an! Gilt er jetzt noch als heimischer Künstler oder ist er für seine lokalen Fans über Nacht ein anderer geworden? Ein Hamburger Pfeffersack?

Vermutlich fiel mir die Notiz auch deshalb ins Auge, weil ich als Leiterin der Institution Urbane Künste Ruhr häufiger mit der Diskussion um die regionale Herkunft der beteiligten Künstler\*innen konfrontiert bin. Einmal versuchte ich dem Konflikt ermüdet mit einem Hinweis auf die tatsächliche Beteiligung von im Ruhrgebiet ansässigen Künstler\*innen und -gruppen an den letzten Projekten zu begegnen. Denn entgegen der Wahrnehmung von einigen wenigen, dafür umso lautstarker vorgebracht, ist ihr Anteil nicht klein und durch das ortsbezogene Arbeiten und die vielen Kooperationen ohnehin eine starke Erdung in der Region gegeben. Mit der Aufzählung geriet das Gespräch in folgende Bahn: Gut zehn im Ruhrgebiet lebende Künstler\*innen sowie die Würdigung eines bereits verstorbenen und ja, auch dieser Künstler gehört dazu. Er lebt heute in Leipzig, aber er ist in Duisburg geboren und aufgewachsen.

Kaum ausgesprochen, fühlte es sich hundertprozentig verkehrt an. Damit hatte ich mich auf ein Spiel eingelassen, dessen Regeln nicht nur undurchschaubar, sondern vor allem absurd sind. Ein solches Denken in Herkunftskategorien als Ein- oder Ausschlusskriterium endet zwangsläufig in einer Sackgasse. Sowieso – und erst recht in Hinblick auf noch größere räumliche und kulturelle Migrationsbewegungen als von Duisburg nach Leipzig oder vom Ruhrpott nach Hamburg. Solange die Angaben zum Lebenslauf nicht mit Inhalten gefüllt werden, bleiben sie nichtssagend. Man kann die verschiedenen Umgebungen und Einflüsse, denen ein Mensch ausgesetzt ist, nur als potenzielle Prägungen verstehen. Über die Intensität und Art der Erfahrungen ist damit noch nichts gesagt und über die Qualität möglicher Kunstprojekte erst recht nichts.

Angesichts der gegenwärtigen Diskurse um Identität scheint es fast müßig, begründen zu müssen, dass auch die Frage nach der regionalen Verankerung eine subjektive und relative Größe ist. Es gibt keine regionalen Künstler\*innen, möchte ich behaupten, nur Künstler\*innen mit einem spezifischen Interesse an lokalen Themen. Unstrittig dagegen ist, dass die Anwesenheit von bestimmten Charakteren zum gleichen Zeitpunkt, eine entsprechende Förderung und

eine experimentierfreudige Atmosphäre wesentliche Faktoren sind, die die Entwicklung einer lebendigen Szene begünstigen. Das haben übrigens auch schon zahlreiche ortsgebundene Stiftungen verinnerlicht, die die Frage nach der regionalen Zugehörigkeit schon lange nicht mehr am Geburtsort festmachen, sondern allenfalls am Wohnort. Aber auch daraus ergibt sich eine Einbahnstraße: Nur für Anlieger steht dort auf einem großen Schild. Glücklicherweise kann man sich darüber jederzeit hinwegsetzen. Und zwar mit der einfachen Begründung, dass man ein Anliegen hat.

### Hinter den Spiegeln

*Ruhr Ding: Territorien* hieß die erste städteübergreifende Ausstellung, die ich für das Ruhrgebiet konzipiert habe. Fasziniert von der polyzentrischen Struktur der Region mit ihren 53 Städten und den dazugehörigen Zusammenschlüssen und Abgrenzungsbestrebungen lud ich gut zwanzig ortsansässige wie überregionale Künstler\*innen und Kollektive dazu ein, sich in situationsspezifischen, zum Teil performativen Installationen dem Verhältnis von Identität und Territorien zu widmen. Mein persönlicher Bezug bestand darin, dass auch ich das Ruhrgebiet erst kennenlernen musste, dass die Region für mich ein neues Arbeitsfeld war. Den globalen Horizont bildeten – im Brexit-Vorbereitungsjahr 2019 – der weltweit wachsende Nationalismus und der drohende Zerfall Europas.

Roderick Buchanan, ein in Glasgow lebender Künstler, kooperierte in diesem Zusammenhang mit dem Fußballverein SC 1920 Oberhausen und verbrachte viel Zeit vor Ort. Zu seiner mehrteiligen Installation gehörte ein großes Hexagon-Fußballfeld, erstmals als Idee von dem Situationisten Asger Jorn skizziert, das Buchanan als große Kreidezeichnung auf dem Ascheplatz aufbrachte. Mit wachsender Begeisterung wurde dort von drei Mannschaften auf drei Tore gespielt. Darüber hinaus integrierte er als ehemaliger Profispieler und Fußball-Maniac zahlreiche Ausdrücke seines seit vielen Jahren regelmäßig bestückten Instagram-Kanals als eine Art öffentliches Tagebuch zwischen den in den Vereinsräumen vorhandenen Trophäen und Dokumenten. Mit dem Titel dieser Arbeit *Through The Looking Glass* brachte er seine tiefe Verbundenheit mit der Bergbau- und Arbeiter\*innengeschichte des

Ruhrgebiets zum Ausdruck, in der – wie in seiner schottischen Heimat – Fußball eine große Rolle spielt. Es war die Ähnlichkeit beider Welten, die ihn an *Alice im Wunderland* denken ließ: Der Gang durch den Spiegel offenbarte ihm ein bekanntes unbekanntes Land.

### Äpfel und Birnen

In diesem Sinne erscheint mir – im Gegensatz zum Obst- und Gemüsekauf – ein geteiltes Anliegen als Zutat für das kulturelle Leben einer Stadt oder Region sehr viel wichtiger als die Kategorie des Wohnorts oder gar der Herkunft. Ähnlich wie bei der „Grabe, wo du stehst“-Praxis der Geschichtswerkstätten-Bewegung führt im übertragenen Sinn jeder Stein, der lokal umgedreht wird, irgendwann unweigerlich zu größeren globalen Zusammenhängen.

Jeder Kiosk, der als heimische Besonderheit gefeiert wird, bezieht seine Waren über globale Lieferketten. Und umgekehrt: Jede ortsfremde Persönlichkeit vermag über den eigenen Blick, spezifische Interessen und persönliche Erfahrungen in einem anderen Kontext Dinge und Spuren zu entdecken, die neue Verbindungslinien herstellen und Aktionsfelder aufmachen. Traditionsbrüche dieser Art mögen für die Einheimischen mitunter schmerzhaft sein, aber nur so geraten Dinge in Bewegung, werden vorhandene Leerstellen sichtbar. Erst wenn die vermeintlichen Selbstverständlichkeiten abstrahiert werden, lässt sich erkennen, welche lokalen Eigenheiten es warum in besonderer Form zu kultivieren gilt.

### Teilchenphysik im globalen Kachelstudio

In den späten 1990er Jahren wurde in die Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum der Begriff ‚Teilöffentlichkeiten‘ eingeführt. Vergleichsweise faktisch verwies er darauf, dass die in den Programmen enthaltene Behauptung, es könne Kunst für ‚eine‘ Öffentlichkeit geben, einer Anmaßung gleichkomme – eine Diskussion, die heute angesichts eines gestiegenen Bewusstseins für die vielen nichtadressierten und nichtgehörten Gruppen im öffentlichen Raum noch sehr viel differenzierter geführt wird. Die Pluralbildung, vor allem jedoch die sprachliche Fragmentierung in Teile, hob auch vor dem Hintergrund einer zunehmenden Digitalisierung um die Jahrtausendwende Aspekte der Zersplitterung hervor und betonte gleichzeitig die Akzeptanz eines Nebeneinanders an verschiedenen Erfahrungen, Wünschen und Lebensrealitäten. Was nicht heißt, dass es nicht bis heute gilt, genau diese Logik immer wieder durchbrechen zu wollen.

Beim Nachdenken über das Verhältnis vom Lokalen zum Globalen, vom Regionalen zum Internationalen kommt mir diese Debatte wieder in den Sinn. Wenn es darum geht, das Regionale

vom Globalen zu unterscheiden, hilft es vielleicht, die jeweils adressierten Öffentlichkeiten in den Blick zu nehmen? Menschen, die gemeinhin als internationale Künstler\*innen bezeichnet werden, einmal abgesehen davon, dass jeder Mensch außerhalb seines Heimatlandes als international gilt, kommunizieren über ihre Ausstellungstätigkeit mit internationalen Öffentlichkeiten. Und erzählen zu Hause in der Bar nebenan von den Strapazen der Reise ... Mag sein, dass dies vor unseren Erfahrungen mit der Pandemie ein halbwegs brauchbarer Gedanke war.

Heute lässt sich die Selbstverständlichkeit der internationalen Kommunikation auf den einschlägigen Meeting-Plattformen als eine der wenigen Errungenschaften verbuchen, die der coronabedingte Crashkurs in Sachen Digitalisierung hervorgebracht hat. Potenziell kann rund um die Uhr an Diskussionen und Veranstaltungen überall auf der Welt teilgenommen werden, mit allen



Roderick Buchanan, *The Hexagon Pitch*, *Ruhr Ding: Territorien* Urbane Künste Ruhr 2019, Foto: Henning Rogge.

Einschränkungen die eine digitale Zusammenkunft bedeutet. Im Rahmen von Gesprächsformaten, auf digitalen Bild- und Tonebenen lassen sich von allen Seiten lokal geprägte Erfahrungen in größere Diskurse einbringen, um sie zu teilen, aber auch um sie durch andere, ihrerseits lokal geprägte Ansichten in einem neuen Licht gespiegelt zu bekommen. Die Grenze zwischen den regionalen und internationalen Öffentlichkeiten verschwindet zugunsten gemeinsamer Interessen im Pixelnebel. Und: Atze Schröder gibt es gar nicht. Laut Wikipedia hat der Darsteller Atze Schröder für seine Figur eine Biografie erfunden, nach der diese 1965 als Thomas Schröder im Essener Stadtteil Krays geboren worden sei. Der Darsteller des Atze Schröder, gelernter Tanzlehrer und Soziologe, lehnt eine Offenlegung seiner bürgerlichen Identität ab und ist bereits mehrfach erfolgreich mit Gerichtsverfahren dagegen vorgegangen.

# Is Atze Schröder a Local Artist?

## AN ESSAY ABOUT RESIDENTIAL STREETS, REGIONAL VEGETABLES AND INTERNATIONAL EXCHANGE

Text: Britta Peters  
Translation: Good and Cheap Art Translators



Roderick Buchanan, *The Hexagon Pitch*, *Ruhr Ding: Territorien* Urbane Künste Ruhr 2019, Photo: Henning Rogge

I recently happened to read that the comedian Atze Schröder, the Ruhr icon par excellence, has been living in Hamburg for years and is very happy there. Well, would you look at that! Is he still considered a local artist now, or has he become someone else overnight for his local fans? A Hamburg big cheese?

This snippet likely also caught my eye because, as the director of the institution Urbane Künste Ruhr, I am frequently faced with discussions about the regional origins of the participating artists. Once, I wearily tried to counter the conflict by referencing the actual participation of Ruhr-based artists and groups in the last few projects. For contrary to the perception of a few – who are all the more vociferous for it – they are not a minority, and due to the site-specific work and the number of collaborations, there is already a strong grounding in the region. As I recited this list, the conversation ended up on the following track: a good ten artists living in the Ruhr region,

as well as the acknowledgement of one who had already died, and yes, this artist counts too: he lives in Leipzig now, but he was born and raised in Duisburg.

As soon as I said it, it felt one hundred percent wrong. I had entered into a game whose rules were not only inscrutable but above all absurd. Thinking in terms of categories of origin as a criterion for inclusion or exclusion inevitably leads to a dead end one way or another – and all the more so with regard to spatial and cultural migration movements that are even greater than from Duisburg to Leipzig or from the Ruhr to Hamburg. Unless the information on a curriculum vitae is filled with content, it remains meaningless. The various environments and influences to which a person is exposed can only be understood as potential shaping factors. They say nothing about the intensity and nature of someone's experiences, and certainly nothing about the quality of potential art projects.

In view of the current discourses surrounding identity, it seems almost futile to have to explain why the issue of regional anchoring is also subjective and relative. There are no regional artists, I would argue, only artists with a specific interest in local themes. What is indisputable, however, is that the presence of certain characters at the same time, relevant support and an atmosphere conducive to experimentation are essential factors to facilitate the development of a vibrant scene. This has, by the way, already been internalized by numerous local foundations, which have long ceased to attach the question of regional affiliation to someone's place of birth, and at most to their place of residence. But this also results in a one-way street, with a large sign saying "for residents only". Fortunately, you can ignore this at any time – with the simple justification that you have a residing concern.

### Through the Looking-Glass

*Ruhr Ding: Territorien* (Ruhr Thing: Territories) was the name of the first multicity exhibition I conceived for the Ruhr region. Fascinated by the polycentric structure of the region, with its 53 cities and the attendant conurbations and attempted boundaries, I invited a good twenty local and national artists and collectives to devote themselves to the relationship between identity and territories in situation-specific, sometimes performative installations. My personal connection to the project was that I, too, had to get to know the Ruhr region first of all, that the region was a new working environment for me. The global horizon was formed – in the Brexit preparation year of 2019 – by the global rise of nationalism and the looming disintegration of Europe.

As part of the exhibition, Glasgow-based artist Roderick Buchanan collaborated with the SC 1920 Oberhausen football club as part of the exhibition and spent a lot of time at their ground. His multi-part installation included a large hexagonal football pitch: first sketched as an idea by the situationist Asger Jorn, Buchanan then transferred this onto the cinder pitch as a large chalk drawing. With three goals, three teams played on it with mounting enthusiasm. In addition to this, as a former professional player and football fanatic, he integrated numerous printouts from his Instagram account, where he has posted regularly for many years, creating a kind of public diary among the trophies and documentation found on the club's premises. With the title of this work, *Through The Looking Glass*, he expressed his deep connection to the mining and working-class history of the Ruhr region, in which – as in his Scottish homeland – football plays a major role. It was the similarity of the two worlds that made him think of *Alice in Wonderland*: walking through the looking-glass revealed to him a familiar unfamiliar land.

### Apples and Oranges

In this sense, it seems to me that – unlike buying fruit and vegetables – a shared concern is a much more important ingredient in the cultural life of a city or region than the categories of residence or even origin. Like the "dig where you stand" approach adopted by the History Workshop Movement, every stone that is turned over locally, figuratively speaking, inevitably leads to larger global connections at some point.

Every kiosk that is celebrated as a local gem obtains its goods via global supply chains. And vice versa: every non-local figure is able – through their own gaze, specific interests and personal experiences – to discover items and clues in a different context that establish new lines of connection and fields of action. Breaks in tradition of this kind may sometimes be painful for the locals, but this is the only way to set things in motion, to render existing gaps visible. Only when that which is supposedly obvious is abstracted are we able to recognize which local idiosyncrasies need to be cultivated in a special form and why.

### Particle Physics in a Global Tile Studio

In the late 1990s, the term "multiple publics" was introduced into the discussion of art in public space. It was a relatively factual way of referring to the fact that the assertion implied in the programs that there could be art for 'one' public was tantamount to presumption – a discussion that is conducted in a much more nuanced manner today in light of an increased awareness of the many unaddressed and unheard groups in public space. This pluralization – but mainly the linguistic atomization – also highlighted aspects of fragmentation against the background of increasing digitalization around the turn of the millennium, while at the same time emphasizing the acceptance of a coexistence of different experiences, desires and realities. This does not mean, however, that it is not still valid to want to break with this exact logic again and again.

When I contemplate the relationship between the local and the global, the regional and the international, this debate comes to mind again. When it comes to distinguishing the regional from the global, perhaps it is helpful consider the respective publics being addressed? People generally referred to as international artists – aside from the fact that everyone outside of their home country is considered international – communicate with international publics through their exhibitions. And at home, in the bar next door, they talk about the stresses and strains of the journey ... Perhaps this was a semi-useful idea before our experiences with the pandemic.

Today, the ease of international communication on the relevant meeting platforms can be chalked up as one of the few achievements brought about by the Corona-induced crash course in digitalization. Now there is the potential for discussions and events to be attended around the clock anywhere in the world, with all the limitations that a digital gathering implies. In the context of conversational formats, digital images and sound can bring locally shaped experiences from all sides into larger discourses to be shared, but also to have them reflected in a new light by other views that are themselves locally influenced. The boundary between regional and international publics disappears in favor of common interests in the haze of pixels. And what's more: Atze Schröder doesn't even exist. According to Wikipedia, Atze Schröder's creator invented a biography for his character that stated he was born as Thomas Schröder in the Kray district of Essen in 1965. The actor behind Atze Schröder, a trained dance teacher and sociologist, refuses to disclose his true identity and has already successfully defended this several times with legal action.

# Licata in Kalk

Text: Boris Sieverts

In Köln-Kalk, unter der aufgeständerten Stadt-autobahn, steht, immer samstags, ein Lkw. Er ist beladen mit Paletten voller Artischocken, Tomaten in Dosen, Gläsern voller Oliven, Sardellen, eingelegten Zucchini, Auberginen und Paprika, eingeschnürten Salamis und Pecorinolaiben ... Dort steht er und empfängt die Mitglieder der italienischen Community in Kalk, die ihm ihre Pakete für die alte Heimat bringen und im Gegenzug den einen oder anderen Karton mit frisch importierten Lebensmitteln mitnehmen. Während sich so der hintere Teil der Ladefläche allmählich mit Paketen füllt, schrumpft der Block aus Lebensmitteln an der Rampe, bis am späten Nachmittag nur noch leere Paletten auf der verkratzten Fläche stehen. Der Gottesdienst ist vorbei, der Altar stückweise verkauft, die Votivgaben eingelagert. Am nächsten Tag werden sie ihren Weg in die alte Heimat antreten, drei Tage mit dem Lkw von Köln-Kalk nach Licata auf Sizilien.

„Local is not parochial, but specific (Das Lokale ist nicht provinziell, sondern spezifisch)“, hat Madhusree Dutta einmal gesagt. Ich möchte sogar hinzufügen: Je lokaler, desto spezifischer. Deshalb hat mich dieser Sizilien-Express auch fasziniert, seit mir jemand erklärt hat, wie er funktioniert. Und seit ich weiß, dass fast alle ‚Kalker Italiener\*innen‘ eben nicht einfach nur aus Italien, auch nicht einfach nur aus Sizilien, sondern ganz genau aus Licata (oder einer seiner ländlichen Nachbargemeinden) stammen und dass das in Ehrenfeld oder in der Südstadt schon wieder anders aussieht, genauso wie in Hamburg, Frankfurt oder München.

Kalk, dieser Schmelztiegel im Eisenbahnkessel, ist für mich schon lange ein formgewordenes ‚Spezifisches des Globalen‘. Aus einer Vielzahl von Entwicklungen, denen auch andere Stadtteile Kölns, Deutschlands und Europas begegnen, hat sich hier, nach einer gewichtigen industriellen Vorgeschichte, unter den lokalen Bedingungen des räumlichen ‚Eingeschnürtseins‘ und der Isoliertheit bei gleichzeitiger Zentrumsnähe ein Klima gebildet, das ebenso auffällig wie schwer zu beschreiben ist. Extrem großstädtisch, energiegeladen, aufgekratzt, neugierig – das alles sind Attribute, die lediglich Annäherungen darstellen.

Die Pakete, die die Kalker Licatesi an der Lkw-Rampe abgeben, werden in Licata zumeist von Familienangehörigen abgeholt. Eine Versandbestätigung gibt es nicht. Geschickt werden Spielzeug, Kleidung, Elektrogeräte, manchmal auch Essbares und sogar Möbel oder ganze Kücheneinrichtungen für die (manchmal leer stehenden) Häuser in der alten Heimat. In meiner Vorstellung

CC: BORIS SIEVERTS studierte an der Kunstakademie Düsseldorf. Seit 1997 führt er mit seinem Büro für Städtereisen Einheimische und Tourist\*innen durch die Grauzonen unserer Ballungsräume. Dabei stellt er durch ausgefeilte Raumfolgen landschaftliche Zusammenhänge für ansonsten als extrem disparat geltende Umgebungen her. Im Rahmen von *Memory Stations* kuratierte er 2019 mit Meryem Erkus und Malte Fröhlich das Projekt *M.S. Kalk*.

sind diese Objekte austauschbare Konsumgüter, während die Lebensmittel, die der Lkw von Händler\*innen, Bauern und Bäuerinnen aus Licata und Umgebung nach Kalk bringt, für mich lokale Kostbarkeiten sind (SPEZIALitäten eben). Oder verwandeln sich die Artikel aus den Kalk-Arkaden oder von der Kalker Hauptstraße auf ihrer Reise nach Licata, so dass sie dort ebenfalls als (Kalker) Spezialitäten ankommen? Ist es vielleicht leichter, von Licata aus eine\*n Verwandte\*n in Kalk in die Arkaden zu schicken, als mit dem eigenen Auto nach Palermo ins Einkaufszentrum zu fahren? Hat sich dieses System durch Amazon verändert? Wäre es nicht großartig, wenn die Annahmestelle für den Sizilien-Express in den Arkaden wäre statt unter der Autobahn? In diesem „Wohnzimmer der Kalker\*innen“, wie die Arkaden kürzlich jemand nannte, weil sie immer voll sind, aber dort kaum gekauft wird ...

Wenn Licata und Kalk Bündel an den beiden Enden einer Schnur sind, woraus besteht dann die Schnur? Das wollten die Kulturwissenschaftlerin Aurora Rodonò und ich genauer wissen. Im Rahmen der Memory Station *M.S. KALK* und des Memory Lab luden wir im Juni 2019 unter anderem Vincenzo Antona ein, öffentlich von seinen Fahrten zwischen Kalk und Licata zu berichten. Vincenzo ist einer von vier oder fünf solcher Speditour-Händler\*innen in Kalk (einem von ihnen gehört der eingangs erwähnte Lkw unter der Stadt-autobahn). Seinen Verkaufs- und Lagerraum hat Vincenzo in einem Bahnbogen unter dem ehemaligen Kalker Bahnhof. Auf dem ehemaligen Bahnhofsvorplatz hat er für uns seinen Lkw als Bühne aufgebaut. Hier berichtete er von seiner Route und wie er auf Zwischenstopps in Frankfurt, Mannheim und Darmstadt weitere Pakete auflädt, in Freiburg auf den Zug fährt, der ihn und seinen Lkw unter den Schweizer Alpen hindurch nach Italien transportiert und dass er dann nicht nach Genua, sondern etwas weiter bis Livorno fährt, weil dort die Fähre nach Palermo günstiger ist. Auf Google Earth bemühte ich mich, ihm auf kurvigen Straßen von Palermo nach Licata einmal quer durch Sizilien zu folgen. Nach einigem ‚Verfahren‘ schafften wir es schließlich bis vor Vincenzos Haus: Die kleine Straße, in der es steht, war in Streetview erfasst und so wurde, nach dem langen Flug über deutsche Autobahnen und ihre Raststätten, über Berge, Häfen und Landstraßen, die Verbindung zwischen zwei ebenso konkreten wie unprominenten Orten (hier der unscheinbare Vorplatz des längst aufgegebenen Kalker Bahnhofs, dort das cremegelb gestrichene, dreigeschossige Wohnhaus an einer

x-beliebigen Straßenkreuzung in Licata an der Südküste Siziliens), sozusagen mit Augen und Ohren greifbar.

Lokale Geschichte ist nie bloß Geschichte. Sie schreibt sich fort, unter anderem in der Lebenshaltung, der Körpersprache und dem Selbstverständnis der Bewohner\*innen von sich selber und als Gemeinschaft. In einer ehemaligen Industriestadt wie Kalk kann das heißen: Aus den kulturellen ‚Nebenprodukten‘ der Industrialisierung, wie zum Beispiel der Herausbildung spezifischer Umgangsformen einer multikulturellen Arbeiter\*innenschaft in der Bündelung eines Eisenbahnkessels, wird nach dem Verschwinden oder dem Weiterziehen der Industrien die eigentliche ‚Natur‘ des Quartiers. Diese Natur verändert sich fortlaufend und vielleicht sogar bis zur Unkenntlichkeit, aber sie bleibt immer spezifisch, weil die Kräfte, die auf sie wirken, nirgends in der gleichen Weise umgeleitet oder aufgenommen, eingereiht oder in den Focus gestellt, abgewehrt oder ausgenutzt werden.

Diese ‚Naturen‘ von Städten, Stadtvierteln und Landschaften interessieren mich mehr als alles andere auf der Welt: Aus ihnen ‚stricke‘ ich die Muster für meine Führungen. In Mustern denkend, ist Nachbar\*innenschaft keine Sache der räumlichen Entfernung.

Die Strukturen der sizilianischen Migration nach Kalk und zurück sind ein deutliches Muster im Muster. In Kalk überlagern sich diese Muster so mannigfaltig, dass sie anfangen zu schillern.

CC: BORIS SIEVERTS studied at the Düsseldorf Art Academy. Since 1997, he has been guiding locals and tourists through the grey zones of urban space with his Büro für Städtereisen (City Breaks Agency). He uses sophisticated sequences of space to create scenic contexts connecting otherwise extremely disparate environments. In 2019, as part of *Memory Stations* of ADKDW, he curated the project *M.S. Kalk* together with Meryem Erkus and Malte Fröhlich.

# Licata in Kalk

Text: Boris Sieverts

Translation: Good and Cheap Art Translators

In Cologne-Kalk, there’s always a truck parked under the highway overpass on Saturdays. It is loaded with pallets full of artichokes, canned tomatoes, jars full of olives, anchovies, pickled zucchini, eggplants and peppers, tied salamis and pecorino wheels... It stands there, receiving the members of Kalk’s Italian community. They bring the truck packages for their old homeland and leave with one box or another of freshly imported food in return. As the rear part of the loading area gradually fills up with packages, the pile of food by the ramp shrinks so that by late afternoon there are only empty pallets lying around on the scratched surface. The service is over; the altar, sold off piece by piece; and the votive offerings have been stowed away. The next day, they’ll begin their journey to the old homeland, three days by truck from Cologne-Kalk to Licata in Sicily.

“The local is not provincial, but specific”, Madhusree Dutta once said. I would even add: The more local, the more specific. That’s why this Sicily Express has fascinated me ever since someone explained how it works to me. And since then, I’ve learned that almost all the ‘Kalk Italians’ weren’t just from Italy, or just from Sicily, but specifically from Licata (or one of its neighboring rural communities), and that things also look quite different in Cologne-Ehrenfeld or in the Südstadt, just as differently as they might in Hamburg, Frankfurt or Munich.

Kalk, the German word for lime, a melting pot bounded by railroads on all sides, for me it has long been a manifestation of what is specific in ‘the global’. Out of a multitude of developments, which also face other districts of Cologne, Germany and Europe, a climate has formed here – following a weighty industrial prehistory, and under the local conditions of being spatially ‘hedged in’ and isolated while simultaneously being close to the center – that is as striking as it is difficult to describe. Extremely metropolitan, energetic, cheerful, curious – these are all attributes one could use, but only in the way of an approximation.

The packages that the Licatesi in Kalk drop off at the truck ramp are mostly picked up by family members in Licata. There’s no delivery confirmation. They send toys, clothes, electrical appliances, sometimes edibles, and even furniture or whole kitchen sets for the (occasionally empty) houses in the old homeland. In my mind, these objects are interchangeable consumer goods, while the food that the truck brings to Kalk from merchants and farmers in Licata and its environs are, for me, local treasures (specialities, that is). Or do the items from the Kalk



Photo: Boris Sieverts

Arcades or Kalker Hauptstraße transform on their journey to Licata, so that they also arrive there as (Kalk) specialties? Is it perhaps easier to send a relative in Kalk to the arcades than to drive your own car from Licata to the shopping center in Palermo? Has this system changed as a result of Amazon? Wouldn’t it be great if the collection point for the Sicily Express was in the arcades instead of under the highway? In this “living room of Kalk”, as someone recently called the arcades, since they’re always full, but there’s hardly any buying ...

If Licata and Kalk are bundles at the two ends of a string, what is the string made of? That’s what cultural studies scholar Aurora Rodonò and I wanted to find out more precisely. As part of Memory Station *M.S. KALK* and Memory Lab, we invited Vincenzo Antona, among others, in June 2019, to speak publicly about his journeys between Kalk and Licata. Vincenzo is one of four or five such hauler-dealers in Kalk (one of whom owns the truck under the city highway mentioned at the beginning). Vincenzo has his sales and storage space in a railroad arch under the former Kalk train station. In the former station’s forecourt, he set up his truck as a stage for us. There, he told us about his route and how he loads more parcels on stopovers in Frankfurt, Mannheim, and Darmstadt, boards the train in Freiburg that transports him and his truck under the Swiss Alps to Italy, and that he doesn’t go to Genoa next, but a little further on to Livorno, because the ferry to Palermo is cheaper from there. On Google Earth, I tried to follow him across Sicily, along winding roads from Palermo to Licata. After a few wrong turns, we finally made it to in front of Vincenzo’s house: the small street it is on was

captured in Streetview and so, after the long flight over German autobahns and their rest stops, over mountains, harbors and country roads, the connection between two places became as concrete as they were unspectacular (here, the inconspicuous forecourt of the long since abandoned Kalk train station; there, the cream-yellow painted, three-story apartment building at a random street intersection in Licata on the southern coast of Sicily). They became tangible, so to speak, with the eyes and ears.

Local history is never just history. It continues being written, among other things, in the residents’ attitude towards life, their body language, the self-image of the inhabitants of themselves and as a community. In a former industrial city like Kalk, this can mean that the cultural ‘byproducts’ of industrialization – such as the development of specific manners in a multicultural workforce concentrated on a railroad basin – become the actual ‘nature’ of the neighborhood after the industries have disappeared or moved on. This nature changes continuously and perhaps even beyond recognition, but it always stays specific because the forces affecting it aren’t redirected or absorbed anywhere else. They aren’t lined up or put in the spotlight, fought off or exploited in the same way.

These ‘natures’ of cities, neighborhoods and landscapes interest me more than anything else in the world: they are the material I use to ‘knit’ the patterns for my tours. When thinking in patterns, neighborhood is no longer a matter of spatial distance.

The structures of Sicilian migration to Kalk and back are a clear pattern within a pattern. In Kalk, these patterns overlap in so many ways that they start to shimmer.





# WER HAT KABILA GETÖTET

Text: Ntone Edjabe  
Übersetzung: Good and Cheap Art Translators

*Mboka epanzani sango eeeh eh*  
*Mboka epanzi ngai sango*  
*Balobi, akoti lopitalo eh*  
*Balobi, ba moni ye nga Ngaliema eh*  
*Balobi, akende Bruxelles oh*  
*Balobi, ba moni ye na Anvers oh*  
*Balobi, akende Paris eh*  
*Balobi, ba moni ye na Geneve*  
*Balobi, akende na America eh*  
*Parti Etat, efuteli ye ticket oh*

In der Stadt verbreiten sich Gerüchte über mich.  
Sie sagen: Er ist im Krankenhaus.  
Sie sagen: Er wurde im Ngaliema gesehen  
[*Hauptkrankenhaus in Kinshasa*].  
Sie sagen: Er ist nach Brüssel gegangen.  
Sie sagen: Er ist nach Anvers gegangen.  
Sie sagen: Er ist nach Paris gegangen.  
Sie sagen: Er wurde in Genf gesehen.  
Sie sagen: Er ist nach Amerika gegangen;  
er hat sein Abreiseticket erhalten.

— *Les Rumeurs*  
von Franco et le TP OK Jazz

Am 16. Januar 2001 hallen mitten am Tag Schüsse aus dem Palais de Marbre, der Residenz von Präsident Laurent-Désiré Kabila. Die Straße neben der präsidialen Residenz, die normalerweise ab 18 Uhr durch eine einfache bewachte Schranke gesperrt wird, ist von Panzern blockiert. Ein Helikopter landet beim Ngaliema-Krankenhaus in Kinshasa und ein in blutige Tücher gehüllter Körper wird ausgeladen. Nicht notwendiges medizinisches Personal und Patient\*innen werden evakuiert und das Krankenhaus von Elitetruppen abgeriegelt. Niemand darf es betreten oder verlassen. RFI (Radio France International) berichtet von einem ersten Zwischenfall im Präsidentenpalast in Kinshasa.

Gerüchte – die wichtigste Informationsquelle in der kongolesischen Hauptstadt – machen die Runde. Die Nachrichten verbreiten sich wie Lauffeuer in der Stadt. Ein mit Raketenwerfern ausgestatteter Jeep nimmt vor dem größten Mobilfunk-Unternehmen STARCEL Stellung. Bei RTNC (kongolesischer staatlicher Radio- und Fernsehsender) läuft das Programm normal weiter, bis Oberst Eddy Kapend auf dem Bildschirm erscheint und mit sorgenvollem Blick und trockenen Lippen das Militär anweist, die Truppen ruhig zu halten und die Landesgrenzen zu schließen. Er liefert keine Erklärung, verspricht aber, später mehr zu erläutern. Doch erst am 23. Januar 2001 tritt er wieder in Erscheinung, als ihn Kameras in der Ehrengarde auf Präsident Kabilas offiziellem Begräbnis einfangen.

Ein Kommunikationskrieg bricht los. Brüssel, Paris, London und Washington verkünden nach und nach offiziell die Ermordung Kabilas durch Rashidi Mizele, einem seiner Leibwächter, und berufen sich dabei auf glaubwürdige Quellen in Kinshasa. Kinshasa bestätigt zwar die Schießerei, gibt aber an, dass Kabila verwundet worden sei und außerhalb des Landes medizinisch behandelt werde. Simbabwe, wichtiger Verbündeter der kongolesischen Regierung, zieht die Nachricht vom Tod des Präsidenten wieder zurück. Am 18. Januar 2001 um 20 Uhr gibt der kongolesische Kommunikationsminister

Dominique Sakombi Inongo in einer Live-Übertragung den Tod von Mzee Laurent-Désiré Kabila am selben Tag (18. Januar 2001) in einem Krankenhaus in Harare, Simbabwe, bekannt.

Die darauffolgende offizielle Untersuchung ermittelt keine einzelnen Verdächtigen. Stattdessen werden 135 Menschen – darunter 4 Kinder – verhaftet und von einem speziell eingesetzten Militärtribunal verurteilt. Der mutmaßliche Rädelführer, Oberst Eddy Kapend, und 25 weitere Personen werden im Januar 2003 zum Tode verurteilt, aber nicht hingerichtet. Von den übrigen Angeklagten werden 64 zu Gefängnisstrafen zwischen sechs Monaten und lebenslang verurteilt, 45 werden freigesprochen.

Auch zwanzig Jahre später kursieren noch Gerüchte. Verdächtig werden unter anderem die Regierung Ruandas, Frankreich, Libanesische Diamantenhändler\*innen, die CIA, Robert Mugabe, angolische Sicherheitskräfte, die Defense Force der Apartheid-Ära, politische Rival\*innen und Rebell\*innengruppen, Kabilas eigene Kadogos (Kindersoldaten), Familienmitglieder und sogar Musiker\*innen.

Der geopolitische Kontext der Involvierten erzählt seine eigene Geschichte; die Tat ereignete sich mitten im sogenannten Afrikanischen Weltkrieg, einem Konflikt, in den zahlreiche regionale Mächte wie Ruanda, Uganda, Burundi, Angola, Namibia und Simbabwe verwickelt waren.

Wie kann man diese Geschichte niederschreiben? Wie geht Geschichtsschreibung, wenn die offizielle ‚Wahrheit‘ selbst verdächtig ist; wenn Fakten durch Gerüchte als verlässlichste Form der Wissensproduktion ersetzt werden; wenn Wissen immer nur vorläufig, bedingt und eingebettet sein kann; und wenn man sich einer Kakophonie aus Stimmen und einer Vielzahl an Erzählungen gegenüber sieht?

Die Schriftstellerin Chimamanda Adichie warnt vor „der Gefahr einer einzigen Geschichte (The Danger of a Single Story)“. Unser Leben, unsere Kulturen und unsere Geschichte, so Adichie,

setzen sich aus sich überlagernden Erzählungen zusammen. Adichies Gedanke ist weder originell noch einzigartig. Im 20. Jahrhundert wurde ‚das Eine‘ zur Zielscheibe mehr oder weniger differenzierter philosophischer Angriffe, wozu auch liberale Rechtfertigungen für Pluralismus in der Politik und der Erkenntnistheorie zählen.

Aber wie die jüngste Geschichte gezeigt hat, bleiben die absoluten Werte in diesen Ideologien häufig bestehen, wenn auch in umgekehrter Form: Demokratie, Individualität, Gewissensfreiheit und ethische Entscheidungsfreiheit – zum Teil ererbt – im Diskurs der Menschenrechte; die absolute Autorität der Regierung, Totalität, Orthodoxie und das Gute schlechthin, das sie ablehnen.

Ausgehend von Fred Motens „radicalization of singularity“ (Radikalisierung der Singularität) greifen wir direkt und trotzig nach der einen Geschichte, wie sie von einem unendlichen Chor abgegrenzter Stimmen erzählt wird. Wer Kabila getötet hat, ist kein Rätsel. Es ist nicht A oder B oder C – sondern A und B und C. Alle Optionen sind wahr und notwendig. Es sind genau diese Verstrickungen, dieses Zusammentreffen und die Ballung dieser Einzelpersonen, Gruppen und Umstände an einem bestimmten Tag im Laufe der Geschichte, die das Ereignis zustande gebracht haben.

Es geht nicht darum, mehrere Geschichten zu präsentieren, sondern darum, ein Medium zu finden, das in der Lage ist, die Singularität des Ereignisses in seiner Gesamtheit zu erfassen, einer Gesamtheit, die aus sozialen Landschaften erwächst, die auf etwas Größeres hinweisen als jede einzelne, manchmal fantastische oder historische Tatsache, jedes Gerücht oder jeder Verdacht.

Die Materie und Energie eines einzelnen Ereignisses oder einer Person werden durch den Eintritt in den sozialen Raum transformiert, so wie sie wiederum den sozialen Raum selbst transformieren. Welche Form, welche Kon-Formität kann diese radikalisierte Singularität also annehmen? Wie kann man sich diese Art der Kon-Formität vergegenwärtigen, ohne sich dem

Totalitarismus oder dem liberalen Pluralismus zu beugen? Welche Herangehensweise ist angemessen für eine spezifische Form der Assoziation, die auf Trennen und Teilen beharrt?

Wir lassen uns von Jazz-Bigbands inspirieren, die spielen, wie Ellington gespielt hat: das Orchester wird im Instrument gehalten, die Instrumente werden zum Orchester, zu Erweiterungen eines einzelnen, geteilten und üppigen fleischgewordenen Körpers. Wir greifen auch auf Fela Kutis Longsongs zurück, eine mehrsätzig Liedform, die in der Regel von einer großen Band gespielt wird. Sie kombiniert instrumentale und vokale Abschnitte, die eher eine treibende politische Kraft bilden, als eine Aneinanderreihung von Tönen.

Viel unmittelbarere Anleihen nehmen wir für die vorgeschlagene Geschichte jedoch bei der Sebene, dem peppigen, überwiegend instrumentalen Abschnitt eines Liedes. Die Sebene wurde bekanntlich von Franco Luambo Makiadi in den 1960er Jahren entwickelt, zur Liedform ausgebaut aber im Zeitalter von der Band Zaïuko Langa Langa, sogenannte Anführerin der dritten Generation der kongolesischen modernen Musik – jede Generation markiert wichtige stilistische Veränderungen in der Musik. Im Allgemeinen besteht die Sebene aus kurzen, sich wiederholenden Phrasen mit Variationen des\*r Gitarrist\*in, einem endlosen Chor abgegrenzter Stimmen, getragen und geleitet von den Rufen des Atalaku (Animateur\*in) und treibendem Snare-Drum-Getrommel. Sie lebt von der Improvisationskunst der Gitarrist\*innen und der Vorstellungskraft der Atalakis und dauert solange, wie beide Einheiten, zusammen mit den Tänzer\*innen, den Sinn aufheben können.

Neben den Veränderungen in der Liedstruktur zugunsten der Priorisierung von Un-Sinn in der Form der Sebene, hat Zaïuko Langa Langa mehrere Leadsänger eingesetzt, die sich bei jeder Strophe abwechseln. Mit anderen Worten: Die Leadstimme wird radikalisiert – vervielfacht nicht nur durch Harmonisierung, sondern über eine einzelne Stimme, die mit jeder Wiederholung abgewandelt wird.

Der kongolesische Rumba prägt nicht nur die Geschichte, sondern liefert auch das Material dafür. Die Musik ist bekannt für ihre Fraktionskriege, jede größere Band zerfällt letzten Endes in zahlreiche Abkömmlinge, ein Prozess, der als Dislocation (Auflösung) bekannt ist, was der Anthropologe Bob White mit „Zersplittern“ übersetzt. Die wohl gewaltsamste Auflösung in der Geschichte des Musikgenres ist die der Gruppe Wenge Musica, Anführerin der vierten Generation. Sie begann mit der Aufspaltung in Maison Mère, angeführt von Werrason, und BCBG, mit JB M’piana als Frontmann, im Jahr 1997, zu Beginn des Regimes von Kabila, und setzte sich im Verlauf des Kongokriegs fort.

Der Konflikt zwischen den beiden ehemaligen Sängern der Leadstimme von Wenge Musica, Werrason und JB M’piana, spaltete in Kinshasa ganze Familien, Unternehmen und Kirchengemeinden in zwei verfeindete Lager: Maison Mère und BCBG. Und als diese Gruppen in der Folge in kleinere Gruppen zersplitterten – wie die abgebildete Graphik zeigt – wurde der Prozess mehr und mehr zum Spiegelbild der Abspaltung verschiedener Splittergruppen in dem bewaffneten Konflikt.

Von 1997 bis 2003, auf dem Höhepunkt des Kongokrieges, waren mehr als 14 Gruppen in den bewaffneten Konflikt verwickelt, alle Splittergruppen der AFDL (Alliance des Forces Démocratiques pour la Libération du Congo), der Bewegung, die Laurent-Désiré Kabila an die Macht gebracht hatte.

*Wer hat Kabila getötet* müsste als Sebene geschrieben werden.



# WHO KILLED KABILA

Text: Ntone Edjabe

*Mboka epanzani sango eeh eh*  
*Mboka epanzi ngai sango*  
*Balobi, akoti lopitalo eh*  
*Balobi, ba moni ye nga Ngaliema eh*  
*Balobi, akende Bruxelles oh*  
*Balobi, ba moni ye na Anvers oh*  
*Balobi, akende Paris eh*  
*Balobi, ba moni ye na Geneve*  
*Balobi, akende na America eh*  
*Parti Etat, efuteli ye ticket oh*

The town is spreading rumors about me.  
 They are saying: He is in hospital.  
 They are saying: He was seen in Ngaliema.  
 They are saying: He has gone to Brussels.  
 They are saying: He has gone to Anvers.  
 They are saying: He has gone to Paris.  
 They are saying: He was seen in Geneva.  
 They are saying: He has gone to America;  
 he has received his departure ticket.

— *Les Rumeurs*  
 by Franco et le TP OK Jazz

On January 16, 2001, in the middle of the day, shots are heard in the Palais de Marbre compound, the residence of President Laurent-Désiré Kabila. The road bordering the presidential residence, usually closed from 6pm by a simple guarded barrier, is blocked by tanks. At the Ngaliema hospital in Kinshasa, a helicopter lands and a body wrapped in a bloody sheet is offloaded. Non-essential medical personnel and patients are evacuated and the hospital clinic is surrounded by elite troops. No one enters or leaves. RFI (Radio France Internationale) reports on a serious incident at the presidential palace in Kinshasa.

Rumor, the main source of information in the Congolese capital, is set in motion. News spreads like wildfire in the city. A Jeep equipped with rocket launchers takes position in front of the largest mobile phone company, STARCEL. At the RTNC (Congolese national radio and television station), the programs continue as normal until Colonel Eddy Kapend appears on the screen, haggard eyes, dry lips, to order the military to keep the troops calm and to close all the country’s borders. He gives no explanation. He promises more later but does not reappear until January 23, 2001, when he is captured on camera in the guard of honor at the official funeral of President Kabila.

A communication war begins. Officials in Brussels, Paris, London and Washington, citing credible sources in Kinshasa, successively announce the death of Kabila at the hand of Rashidi Muzele, one of his bodyguards. Kinshasa admits to the shooting but says that Kabila was wounded and is receiving medical treatment outside the country. Zimbabwe, an important ally of the Congolese government, announces the death of the president before retracting. On January 18, 2001 at 8pm, live on national television, the Congolese minister of communication, Dominique Sakombi Inongo announces the death of Mzee Laurent Désiré Kabila on that day (18 January 2001) in a Harare hospital in Zimbabwe.

The official investigation that follows fails to finger a single suspect. 135 people – including 4 children – are arrested and tried before a special military tribunal. The alleged ringleader, Colonel Eddy Kapend, and 25 others are sentenced to death in January 2003, but not executed. Of the other defendants 64 are jailed, with sentences from six months to life, and 45 are exonerated.

Twenty years later rumors still proliferate. Suspects include: the Rwandan government; the French; Lebanese diamond dealers; the CIA; Robert Mugabe; Angolan security forces; the apartheid-era Defense Force; political rivals and rebel groups; Kabila’s own kadogos (child soldiers); family members; and even musicians.

The geopolitics of those implicated tells its own story; the event came in the middle of the so-called African World War, a conflict that involved multiple regional players, including Rwanda, Uganda, Burundi, Angola, Namibia and Zimbabwe.

How then does one write this story? How does one write history when the official ‘truth’ is itself suspect; when rumor has replaced fact as the most reliable form of knowledge production; when knowledge can only ever be tentative, contingent, and situated; and when faced with a cacophony of voices and multiplicity of narratives?

Novelist Chimamanda Adichie has warned us of “The Danger of a Single Story”. Our lives, our cultures, our histories, Adichie tells us, are composed of many overlapping stories. Adichie’s idea is neither novel nor singular. In the 20th century, ‘One’ became a target for philosophical attack, with different levels of sophistication, which include liberal apologies for pluralism in politics and epistemology.

But, as recent history has vividly shown us, the absolutes often remain in these ideologies, albeit in an inverted form: democracy, individuality, freedom of conscience and of ethical choice (partly inherited) in the discourse of human rights; the absolute authority of government, totality, orthodoxy, and supreme good which they oppose.

Working from Fred Moten’s *radicalization of singularity*, we directly and defiantly embrace the single story, as told through an infinite ensemble of differentiated voices. Who killed Kabila is not a mystery. It is not A or B or C – but rather A and B and C. All options are true and necessary. It is precisely the entanglement, the coming together and convergence of all these individuals, groups and circumstances, on one day, within the proliferating course of history, that results in the event.

It is not a matter of presenting multiple stories but rather of finding a medium able to capture the singularity of the event in its totality, a totality that arises out of social landscapes that speak towards something larger than each singular, sometimes fantastical, historical fact, rumor or suspicion.

The matter and energy of a singular event or person are transformed by their entrance into the social space that they, in turn, transform. So then, which form, which con-formity can this radicalized singularity assume? How can this kind of con-formity be envisioned without conforming to either totalitarianism or liberal pluralism? Which approach is appropriate for a specific form of association that insists on dividing and sharing?

We take inspiration from jazz big bands, playing as Ellington played: orchestra held in the instrument, instruments become orchestra, extensions of a single, divided, and abounding body-become-flesh. We also draw on Fela Kuti’s long-song, a multi-movement form combining instrumental and vocal sections, typically played by a large band, which build as a driving political force rather than as a series of tunes.

Most immediately, however, the story we propose borrows from the sebene – the upbeat, mostly instrumental section of a song,

famously established by Franco (Luambo Makiadi) in the 1960s, but which expanded to song-form in the era of Zaiko Langa Langa (so-called leaders of the third generation of Congolese modern music – each generation marks important stylistic shifts in the music). Generally, the sebene consists in the guitarist playing short looping phrases with variations, an infinite ensemble of differentiated voices, supported and guided by the shouts of the atalaku (animateur) and driving, snare-based drumming. It builds from the improvisational skills of the guitarists and the imagination of the atalaks, and lasts as long as both units, along with the dancers, can suspend sense.

In addition to changes in song structure to prioritize non-sense in the form of the sebene, Zaiko Langa Langa introduced multiple lead singers who alternate verses on every song. In other words, the ‘lead’ voice is radicalized – multiplied not only through harmonizing, but via a single voice which is altered at every iteration.

The Congolese rumba doesn’t only shape the story, it also provides its material. The music is known for its faction wars, each major band eventually disintegrating into multiple progenies, a process known as *dislocation*, which the anthropologist Bob White translates as “splintering”. Arguably, the most violent dislocation in the history of the music is that of the group Wenge Musica, leaders of the fourth generation. Wenge Musica’s break-up into Maison Mere (led by Werrason) and BCBG (headed by JB M’piana) occurred in 1997, at the start of Mzee Kabila’s regime, and unraveled throughout the Congo War.

The conflict between the two former contributors to Wenge Musica’s lead voice, Werrason and JB M’piana, divided Kinshasa’s families, businesses and churches into two warring camps – Maison Mere and BCBG. And as these groups subsequently splintered into smaller groups (as shown in the accompanying graphic), the process began to mirror the dislocation of various groups in the armed conflict.

From 1997 to 2003, at the height of the Congo War, there were over 14 groups involved in the armed conflict, all of whom splintered from the AFDL (Alliance des Forces Démocratiques pour la Liberation du Congo), the movement which carried Laurent-Desire Kabila to power.

*Who killed Kabila* would be written as a sebene.

# AFTER EUROPE

Text: Julian Warner

Als ich 1985 in Deutschland zur Welt kam, war ich ein Ausländer, 2005 wurde ich zum Mitbürger mit Migrationshintergrund, 2010 dann postmigrantisch, 2012 Schwarz, jetzt bin ich wohl BIPOC. Wie viele andere auch unterziehe ich mich verschiedensten kulturinstitutionellen und polizeilichen Anrufungen und Prüfungen.

Diskurse wandern. Sie ziehen mit ihren Träger\*innen entlang von Flug-, Schifffahrts- und Unterwasserglaskabelrouten von Hafen zu Hafen, in neue Regionen und Kontexte. Deren Begriffe werden aufgenommen, verkürzt, revidiert und neu gelesen. Sie werden dringend gebraucht, nicht gehört, erweitert oder verworfen. Deren Texte werden gelesen, übersetzt, eingescannt, als PDF hoch- oder runtergeladen und auf WhatsApp geteilt. Die Expert\*innen werden gehypt, eingeladen, in die Großstädte, in die mittelgroßen Städte, an große Kulturinstitutionen, in Galerien, an Universitäten. Sie machen Projekte, marschieren durch Institutionen oder geraten in Vergessenheit. Sie performen ‚ihre‘ Kritik. Sie repräsentieren ‚ihren‘ Diskurs. Sie werden zu dem Subjekt ihres Diskurses.

Vor einiger Zeit lernte ich einen deutschen Journalisten kennen, dem es widerstrebt, sich als Schwarz zu identifizieren. Er empfand sich als zu klug dafür, sich durch Diskurse immer wieder neue Identitäten aufdrängen zu lassen. Er könne nicht hinter seine Foucault-Lektüre zurücktreten, erklärte er mir. In meinem Feldtagebuch nannte ich ihn „the reluctant Black intellectual“. Ich beneidete ihn um seinen Ungehorsam. Mittlerweile leistet er wertvolle dekoloniale Arbeit am Kanon deutschsprachiger Philosophie. Heute ist er wohl dieser Schwarze deutsche Journalist, der er nie sein wollte. Es ist, als hätte sich sein Interesse im Angesicht der Schrecken unserer Zeit von einer Beschäftigung mit der Macht (Foucault) zu einer Auseinandersetzung mit der Gewalt (Fanon) verlagert.

Schwarze Menschen grüßen sich in Europa auf der Straße, unbekannterweise. Ein Schwarzer Freund von mir, der bei seiner *weißen* deutschen Mutter aufgewachsen ist, meint, der Gruß symbolisiere die Solidarisierung mit dem Schicksal der anderen Schwarzen Person. Er drücke aus: „I feel

your pain“. Ein anderer Schwarzer Freund, der als Asylbewerber nach Deutschland kam, meint über denselben Gruß, er sei Ausdruck einer verlogenen Anteilnahme, weil er die materiellen Unterschiede verschleierte. Was hätten beispielsweise Schwarze Studierende mit einem\*r geduldeten Schwarzen Asylbewerber\*in gemein?

Der Gruß Schwarzer Menschen auf der Straße wird häufig als kulturelles afro-diasporisches Bekenntnis gelesen. Ich verstehe ihn mehr als eine in Führungszeichen gesetzte Wiederholung der von Frantz Fanon in *Schwarze Haut, Weiße Masken* (1952) beschriebenen rassistischen Ur-Szene: Ein *weißes* Kind zeigt auf einen Schwarzen Mann und sagt: „Schau Mama, ein Neger. Ich habe Angst.“

Nach Pierre Macherey erkennen wir, dass das Schwarzsein durch den imperialen Blick des Kindes in Erscheinung tritt. Fanons Figur der Anrufung ist visuell. Die schwarze Haut ist für alle sichtbar und offensichtlich. Es verwundert nicht, dass wir, so uns der soziale Aufstieg gelingt, dieses Straßenritual aktiv verlernen. Der Schrecken über die Leichtigkeit, mit der man aus der Unsichtbarkeit durch einen bloßen Blick angerufen werden kann, sitzt zu tief. Die existentielle Angst vor dem Nigger-Moment sitzt tief.

Für den antikolonialen Vordenker Frantz Fanon offenbarte die koloniale Situation das wahre Wesen des modernen Staates: In Abwesenheit jeglicher Versprechen von Freiheit und Repräsentation erlebe das koloniale Subjekt dessen ungefilterte rohe Gewalt und den Zwang. Der\*die europäische Arbeiter\*in sei verwirrt, das kolonisierte Subjekt aber sehe klar. In welcher Beziehung steht also die schier grenzenlose Gewalt der historischen kolonialen Situation zu einer europäischen Heimat und Gegenwart? Was ist die historische, d. h. gewordene, Beziehung von ‚Kolonie‘ und ‚Heimat‘?

Der Komponist Julius Eastman drückte es 1980 für die USA wie folgt aus: „Without field niggers, you wouldn’t really have such a great and grand economy that we have. So that is what I call the first and great nigger, field niggers. And what I mean by niggers is that thing which is fundamental, that person or thing that attains a ‚basicness‘, a ‚fundamentalness‘ [...].“

Ich werde nie vergessen, wie ich 2009 einer Tagung der amerikanischen Literaturwissenschaft in München beiwohnte. Fasziniert beobachtete ich, wie deutsche Amerikanistik-Professor\*innen von Obama als Symbol progressiver Verheißung und Käpt’n Ahab’s Schiff Pequod als ‚drittem Raum‘ schwelgten, während die afroamerikanischen Kolleg\*innen höflich schwiegen und am Buffet die Berufung Timothy Geithners zum Finanzminister als neoliberalen Verrat Obamas bewerteten. Diskurse sind situierte Praxen, und für entnazifizierte *weiße* Deutsche hatte der erste Schwarze Präsident eine andere Bedeutung als für progressive Schwarze Amerikaner\*innen.

Angesprochen auf ihre Lebensträume berichtete Angela Merkel 2019, dass sie als junge Frau in der DDR davon geträumt habe, mit dem Auto und Bruce Springsteen hörend durch die Rocky Mountains zu fahren. Peter-„Unsere Sicherheit wird nicht nur, aber auch am Hindukusch verteidigt“-Struck erfüllte sich nach der Pensionierung den Traum, auf einer Harley Davidson die Route 66 entlangzufahren. Amerika ist ein Versprechen. Was für Merkel die Rockys und für Struck die Route 66 waren, war für mich und viele andere People of Color in Deutschland die Ordnung der Amerikanistik. Feminismus, Latinx, Black America, Film Studies. Weil Fatima El-Tayeb’s *Schwarze Deutsche* nicht verfügbar war, weil Rainer E. Lotz’ *Black People: Entertainers of African descent in Europe and Germany* zu obskur war, wurden bell hooks, Eric Lott und andere zu Säulen meines Denkens. Als ich mehr über die Geschichte des Blackfacings und der Minstrel Shows wissen wollte, als ich verstehen wollte, warum mich die Polizei am Sendlinger-Tor-Platz Mal um Mal kontrollierte, als ich über das Schwarzsein nicht nur als Diskriminierungsform nachdenken wollte, kurz: Wann immer ich in meinen akademischen oder persönlichen Fragen vorankommen wollte, suchte ich die Amerikanistik-Bibliothek als Ordnung der Moderne auf.

Die blinde Übernahme amerikanischer anti-rassistischer Diskurse trägt dazu bei, dass wir Rassismus als erstes mit Schwarzen Körpern verbinden. Wir nehmen Eastmans „field niggers“ als

Fundament unserer eigenen europäischen Ordnung an. Und ja, mit der tragischen Musik von Moor Mother et alii lässt sich vorzüglich ein Schwarzer Existentialismus fetischisieren. Das ist mit Shisha Bars und Fitnessstudios in Duisburg und Offenbach schwieriger. Aber dieser Afro-Amerikazentrismus der Diskurse, diese Verengung von Rassismus auf die koloniale Situation macht uns blind für die rassistische Ausbeutung vor unserer eigenen Haustür. Angesichts der immensen Black-Lives-Matter-Mobilisierung in Reaktion auf den Mord an George Floyd und der im Vergleich kümmerlichen gesellschaftlichen Reaktion auf die Anschläge von Hanau stellt sich doch die Frage: Warum bringt unsere Gesellschaft den eigenen Mitbürger\*innen mit kurdischen, türkischen, bulgarischen, bosnischen, afghanischen Migrationshintergründen oder Angehörigen der Sinti\*zze und Rom\*nja nicht die gleiche Empathie und Solidarität entgegen? Wie limitiert sind unsere Diskurse, wenn wir nicht mal über die rassistische Ausbeutung derjenigen sprechen können, die unsere Autos reparieren, unsere Pakete liefern oder unseren Spargel pflücken?

Unsere postkolonialen oder dekolonialen Diskurse ergeben sicherlich Sinn. Aber nicht als von Zeit und Raum losgelöste Glaubenssätze, sondern als Versuche, mit Konzepten und Begriffen spezifische historische und geografische Situationen zu erfassen. Vielleicht gibt es kein fundamentales Wesen des modernen Staates, welches sich uns in der kolonialen Situation offenbart. Vielleicht gibt es schlicht diese Lücke zwischen der rohen Gewalt in der Kolonie und der Produktivität der Macht in der Heimat. Und in spezifischen Konstellationen bricht die eine Welt in die andere. Vielleicht ist dieser Dualismus aber auch unproduktiv. Vielleicht gibt es viele Modernen. Und vielleicht ähneln sie sich. Und vielleicht müssen wir in dieser Unübersichtlichkeit unsere Annahmen und Argumentationen überdenken. Öffentlich überdenken. Denn: I might be wrong.

# AFTER EUROPE

Text: Julian Warner  
Translation: Good and Cheap Art Translators

When I was born in Germany in 1985, I was a foreigner. In 2005 I became a citizen with a migrant background, then a ‘postmigrant’ in 2010. In 2012 I became Black, and now I am probably BIPoC. Cultural institutions and the police have subjected me, like many others, to a multitude of interpellations and inspections.

Discourses migrate. Their bearers carry them along flight paths, shipping lanes, and underwater fiber cable routes, from port to port, bringing them into new regions and contexts. Their concepts are incorporated, abbreviated, revised, and reread. They are desperately needed, not heard, expanded, or rejected. Their texts are read, translated, scanned, uploaded or downloaded as PDF files, and shared on WhatsApp. Experts get hyped; they are invited to big cities, mid-sized cities, large cultural institutions, galleries, universities. They make projects, march through institutions, or disappear. They perform ‘their critique’. They are the representatives of ‘their’ discourse. They become its subject.

Some time ago, I met a German journalist who was reluctant to identify as Black. He considered himself too smart to have new identities being constantly imposed on him by discourse. He explained to me that he couldn’t recede into the background of his reading of Foucault. In my field journal, I dubbed him “the reluctant Black intellectual.” I envied his defiance. Since then, his work has been of great value to the decolonizing of German-language philosophy’s canon. Today, he might have become the Black German journalist he never wanted to be. Faced with the horrors of our time, his interest seems to have shifted from an exploration of power (Foucault) to an examination of violence (Fanon).

In Europe, Black people greet each other on the street, without knowing each other. A Black friend of mine, who grew up with his *white* German mother, thinks that this greeting is a symbol of solidarity with the other Black person’s fate. What it expresses is: ‘I feel your pain’. Another Black friend, who came to Germany as an asylum seeker, thinks that this greeting is a false expression of sympathy because it obscures material differences. What, for example, would Black university students have in common with a Black asylum seeker who is merely tolerated?

The way Black people greet each other on the street is often read as a cultural, Afro-diasporic acknowledgement. I understand it more as a reenactment, in quotation marks, of the primal racist scene described by Frantz Fanon in *Black Skin, White Masks* (1952): a *white* child points to a Black man and says, “Mama, see the Negro! I’m frightened.”

According to Pierre Macherey, we can recognize that being-Black first appears through the child’s imperial gaze. Fanon’s figure of interpellation or “being-called” is visual. Black skin is visible and apparent to all. It is not surprising that we actively unlearn this street ritual when we succeed in climbing the social ladder. The horror of how easily one can be called out of invisibility by a mere glance is deeply entrenched. The existential fear of the nigger moment runs deep.

For the anticolonial pioneer Frantz Fanon, the colonial setting revealed the true nature of the modern state: lacking any promise of freedom and representation, the colonized subject experiences its unfiltered, brute force and its coercion. The European worker is bewildered, but the colonized subject sees clearly. So how does the virtually boundless violence of this historical, colonial setting relate to the European homeland, to its present time? What is the historical relationship – that is, one that has become so – between ‘colony’ and ‘homeland’?

In 1980, composer Julius Eastman articulated this relationship in the United States as follows: “Without field niggers, you wouldn’t really have such a great and grand economy that we have. So that is what I call the first and great nigger, field niggers. And what I mean by niggers is that thing which is fundamental, that person or thing that attains a ‘basicness’, a ‘fundamentalness’ [...]”

I will never forget attending an American Literary Studies conference in Munich in 2009. It was fascinating to watch German professors of American Studies indulge in thinking of Obama as the symbol of a progressive promise and Captain Ahab’s ship Pequod as the ‘third space’, while their African American colleagues remained politely silent and, at the buffet, evaluated Timothy Geithner’s appointment as Secretary of the Treasury as Obama’s neoliberal betrayal. Discourses are situated practices. The first Black president had a different meaning for denazified *white* Germans than for progressive Black Americans.

When asked about her lifelong dreams in 2019, Angela Merkel said that as a young woman in the GDR, she used to dream of driving across the Rocky Mountains in a car listening to Bruce Springsteen. Peter-“Our security is being defended not only, but also, in the Hindu Kush”-Struck realized his dream of riding down Route 66 on a Harley Davidson after retiring. America is a promise. To me and many other People of Color in Germany, the equivalent of Merkel’s Rockies and Struck’s Route 66 was the regime of American Studies. Feminism, Latinx, Black America, Film Studies. Since Fatima El-Tayeb’s *Schwarze Deutsche* was not at hand and Rainer E. Lotz’s *Black People: Entertainers of African descent in Europe and Germany* was too obscure, bell hooks, Eric Lott, and others became the pillars of my thinking. When I wanted to know more about the history of blackface and minstrel shows, when I wanted to understand why the police stopped me at Sendlinger-Tor-Platz time and again, when I wanted to think about being Black not only as a form of discrimination, in short, whenever I wanted to forge ahead in my academic or personal questions, I looked to the American Studies Library as a regime of modernity.

The blind adoption of American antiracist discourses has contributed to our association of racism primarily with Black bodies. We have adopted Eastman’s “field niggers” as the foundation of our own European regime. Of course, the tragic music of Moor Mother et alii can be used to fetishize a Black existentialism. But that’s harder to do with shisha bars and gyms in Duisburg and Offenbach; discourses that are African-American-centric and the constriction of racism to the colonial context blind us to the racist exploitation that is happening on our own doorstep. In view of the huge Black Lives Matter movement in response to the murder of George Floyd and the comparatively meager social reaction to the Hanau attacks, we have to ask ourselves: Why doesn’t our society extend the same empathy and solidarity to our own fellow citizens with Kurdish, Turkish, Bulgarian, Bosnian, and Afghan migrant backgrounds or the Roma and Sinti community? How limited are our discourses when we cannot even talk about the racist exploitation faced by those who repair our cars, deliver our packages, or pick our asparagus?

Our postcolonial or decolonizing discourses are certainly reasonable – not as belief systems detached from time and space, but rather as concepts and terms that attempt to grasp specific historical and geographical circumstances. Maybe a fundamental essence of the modern state is not revealed to us in the colonial setting. Maybe there is simply a gap between the brute force employed within the colony and the productivity of power in the homeland. And in particular configurations, one world can break into the other. Then again, maybe this dualism is unproductive. Maybe there are many modernities. And maybe they resemble each other. And maybe, amid this complexity, we need to rethink our assumptions and reasoning. Rethink them out in the open. Because: I might be wrong.

# Read more

## On Leakages

1. Butler, Octavia: *Bloodchild and Other Stories*, Seven Stories Press 2005.
2. Dasgupta, Rana / Heidenreich, Nanna / Klingan, Katrin (eds.): *Gezeitendenken. Recherchen abseits des Nationalstaaten-systems*, Matthes & Seitz 2020.
3. El-Ariss, Tarek: *Leaks, Hacks, Scandals: Arab Culture in the Digital Age*, Princeton University Press 2019.
4. Eser, Uta: *Der Naturschutz und das Fremde. Ökologische und normative Grundlagen der Umweltethik*, Campus 1999.
5. Ghosh, Amitav: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Penguin Books 2016.
6. Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Duke University Press 2016.

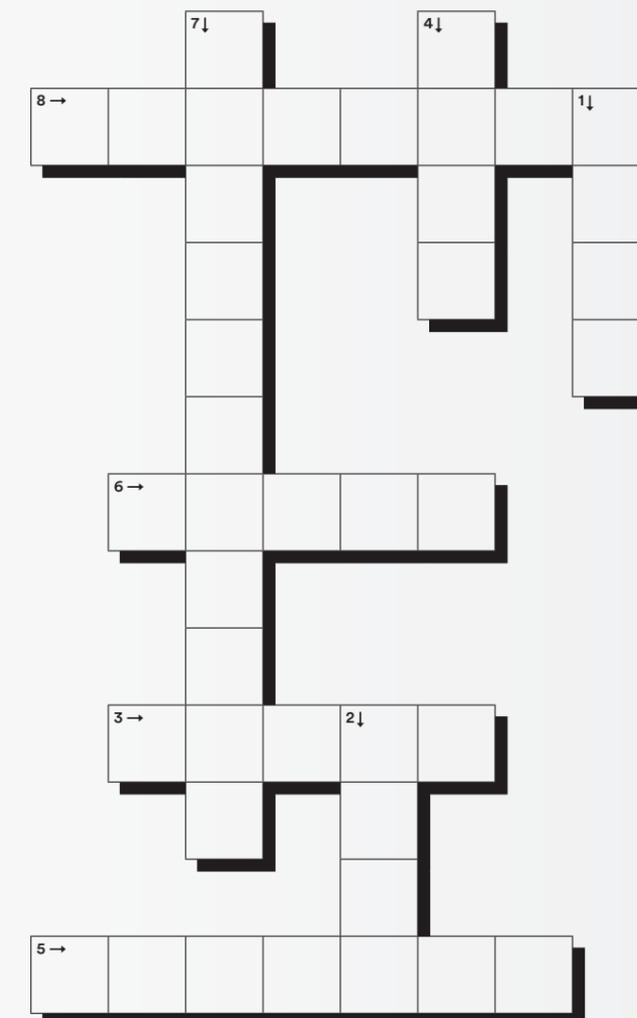
7. Liang, Lawrence et al.: *Invisible Libraries*, Yoda Press 2016.
8. Pickering, Andrew: *The Mangle of Practice. Time, Agency, and Science*, The University of Chicago Press 1995.
9. Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Wallstein 2001.
10. Simone, AbdouMaliq: *Improvised Lives. Rhythms of Endurance in an Urban South*, Wiley 2018.
11. Star, Susan Leigh: *Grenzzobjekte und Medienforschung*. Ed. by Sebastian Gießmann / Nadine Taha, transcript 2017.
12. Terzić, Zoran: *Idiocracy. Denken und Handeln im Zeitalter des Idioten*, Diaphanes 2020.

## Learning to Listen

1. Baraka, Amiri: *Black Music*, Morrow 1967.
2. Chimurenga (ed.): *Festac '77. 2nd World Black and African Festival of Arts and Culture*, Chimurenga / Afterall 2019.
3. Chude-Sokei, Louis: *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics*, Wesleyan University Press 2016.
4. Eshun, Kodwo: *More Brilliant Than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*, Verso 2018 [1998].
5. Lewis, George E.: *A Power Stronger Than Itself. The AACM and American Experimental Music*, University of Chicago Press 2008.
6. Mbembe, Achille: *Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds*, in: *Politique Africaine* (100) 2005/2006, 71–92.
7. McKay, Claude: *Banjo. A Story without a Plot*, Harper 1929.
8. Moore, Carlos: *Fela. This Bitch of a Life*, Lawrence Hill Books 2009.
9. Moten, Fred: *In the Break. The Aesthetics of Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press 2003.
10. Mujila, Fiston Mwanza: *La Danse du Vilain*, Metailié 2020.
11. Santa Cruz Gamarra, Victoria: *Ritmo. El Eterno Organizador*, PETROPERU Ediciones COPÉ, Departamento De Relaciones Públicas De PetroPerú 2004.
12. Thaemlitz, Terre: *deproduction*, comatonse 2017.

## DE

- 1 „Ich hatte ein mulmiges Gefühl: Ich wollte zwar nicht den White ..., den Male ... nicht reproduzieren, aber konnte ich mich selbst von dem Blick freimachen?“
- 2 Laut Carolyn Dinshaw eröffnet Archivmaterial eine „community across ...“
- 3 ... *disappear*, ... *imitate the sound of the shore using two hands and a carpet*, ... *know what's really happening*, ... *mend: Motherhood and its ghosts*, ... *spell the fight*, ... *remember your dreams*, ... *see the palace columns as palm trees*, ... *love a homeland*.
- 4 „Fasziniert von der polyzentrischen Struktur der Region mit ihren 53 Städten ...“ Welche Region? ...gebiet.
- 5 Wie werden die Fahrten der LKW zwischen Köln-Kalk und Licata (Sizilien) genannt? Sizilien-...
- 6 Der Autor von *Schwarze Haut, weiße Masken* ist Frantz ...
- 7 Welchen Prozess übersetzt Bob White mit ‚Zersplittern‘?
- 8 *Yüksek Fırınlar* und *Koca Ren* sind die ersten beide Teile von Fakir Baykurts ...-Trilogie.



## EN

- 1 “I had an uneasy feeling: I didn’t want to just reproduce the white ... or the male ..., but could I free myself from them?”
- 2 According to Carolyn Dinshaw archival material opens up a “community across ...”
- 3 ... *disappear*, ... *imitate the sound of the shore using two hands and a carpet*, ... *know what's really happening*, ... *mend: Motherhood and its ghosts*, ... *spell the fight*, ... *remember your dreams*, ... *see the palace columns as palm trees*, ... *love a homeland*.
- 4 “Fascinated by the polycentric structure of the region, with its 53 cities ...” Which region?
- 5 What are the truck journeys between Cologne-Kalk and Licata (Sicily) called? Sicily ...
- 6 The author of *Black Skin, White Masks* is Frantz ...
- 7 Which process does Bob White translate as ‘splintering’?
- 8 *Yüksek Fırınlar* and *Koca Ren* are the first two parts of Fakir Baykurt’s ... trilogy.

# fAKE hYBRID sITES pALIMPSEST

## Essays on Leakages

Der Versuch zu trennen, geht immer irgendwie schief. Grenzziehungen sind undicht. Dinge (Konzepte, Sprachen, Zellen, Symptome, Objekte, Werte, Menschen und andere Arten) werden identifiziert, vervielfältigen sich, zirkulieren und verschwinden wieder.

Die englischsprachige Anthologie *fAKE hYBRID sITES pALIMPSEST. Essays on Leakages* widmet sich einer Reihe von produktiven Undichtigkeiten und richtet dazu die Aufmerksamkeit auf zusammengesetzte Systeme, Anhaftungen, Befälle und Betörungen. Die Essays (in Worten und grafisch) sind dabei entlang der folgenden Koordinaten angeordnet: *Strukturen* von Blut, Spezies, Viren und Archiven; *Netzwerke* von Gesetzen, Ideologien, Sprachen und Arbeit; *Imaginationen* von Körpern, Mode, Kunst, Kopie und Poesie.

Englisch, ca. 300 Seiten

Grafische Gestaltung: Sherna Dastur

Herausgeber\*innen: Madhusree Dutta, Nanna Heidenreich, Universität für angewandte Kunst Wien und Akademie der Künste der Welt / Köln

Verlag: De Gruyter, Berlin/Boston

### AUTOR\*INNEN

Bini Adamczak  
Moritz Altenried / Manuela  
Bojadžijev / Mira Wallis  
Madhusree Dutta  
Bishnupriya Ghosh  
Monika Gintersdorfer / Hauke  
Heumann / Franck E. Yao alias  
Gadoukou la Star  
Nanna Heidenreich  
Lawrence Liang  
Andreas Niegl  
Monika Rinck  
Susanne Sachsse / Marc Siegel  
belit sağ  
Zoran Terzić  
Mi You

## PROGRAMM

### AUSSTELLUNG HANDS

mit CEVDET EREK, ALI EYAL, SHILPA GUPTA, TAUS MAKHACHEVA, DHALI AL MAMOON, NICOLÁS PARIS, CHARLOTTE POSENESENKE, ●● PROPAGANDA DEPARTMENT, EVARISTE RICHER, YAZAN ROUSAN, KERSTIN SCHROEDINGER, ANTJE VAN WICHELEN + MAXIME GIDS, ALA YOUNIS  
kuratiert von MADHUSREE DUTTA, ALA YOUNIS

Die Ausstellung *HANDS* ist der Versuch, taktile Empfindungen, Verspieltheit und Interaktion zurück in das öffentliche Leben zu bringen – inmitten einer Pandemie, in der Berührungen und Hände per se als Kontaminationsquelle stigmatisiert werden.

Die Herausforderung für Künstler\*innen besteht in diesem Moment darin, künstlerische Praxis nachhaltig zugänglich zu gestalten, Kunstwerke in den alltäglichen Realitäten zu verankern und ihr spielerisches und therapeutisches Potenzial auszuschöpfen.

Touch Again! Live with Art! Let's play! sind dabei die Parameter, die die Spielregeln für die präsentierten Arbeiten definieren. Touch Again! – das Objekt soll interaktiv sein, durch Berührung aktiviert werden. Live with Art! – das Objekt soll kostengünstig reproduzierbar und erschwinglich sein. Let's play! – das Objekt soll verspielt und therapeutisch wirken.

Neun Künstler\*innen – Cevdet Erek, Ali Eyal, Shilpa Gupta, Taus Makhacheva, Dhali Al Mamoon, ●● PROPAGANDA DEPARTMENT, Evariste Richer, Yazan Rousan und Antje Van Wichelen mit Maxime Gids – wurden eingeladen, jeweils ein Kunstwerk nach diesen Vorgaben herzustellen. Die Künstler\*innen haben von jedem Objekt Multiples angefertigt – manchmal mit den Exponaten identisch, manchmal als Miniaturen, als Bruchteile oder als Essenz der

Exponate. Unabhängig von Produktionskosten und Bekanntheitsgrad der Künstler\*innen werden diese zu einem einheitlichen und erschwinglichen Preis im Rahmen der art campaign zum Verkauf angeboten. Ziel ist es, Kunst zu entmystifizieren, von Galerie und Vermarktungsstrategien loszulösen und von institutionellen in private und öffentliche Räume zu überführen.

Mit Charlotte Posenenske zollt die Ausstellung einer Künstlerin Tribut, die sich für zugängliche und interaktive Kunstpraktiken einsetzte und bereits 1967 Arbeiten schuf, die reproduzierbar und erschwinglich, kooperativ und taktile, unlimitiert und unsigniert, nicht zuletzt verspielt und ephemere waren.

Neben dieser Hommage steht auch Ala Younis' Videoinstallation *Hands: dismemberance* für die programmatische Ausrichtung der Ausstellung und kann als Prolog zur Ausstellung *HANDS* gelesen werden. Younis befasst sich darin mit den Zwängen, Deformationen und der Zergliederung von Händen. Die Arbeit entstand in Zusammenarbeit mit der Lyrikerin Iman Mersal.

### ONLINE-VORTRAG Writing Is the World mit SHEILA HETI moderiert von ISABELLE LEHN

Mit dem Vortrag der jüdisch kanadischen Schriftstellerin Sheila Heti eröffnet das Literaturfestival INSERT FEMALE ARTIST, das sich in diesem Jahr weiblichen Biografien und der Frage nach weiblicher Autonomie in einer männlich geprägten Literaturgeschichte widmet. Mit Heti kommt eine Autorin zu Wort, die sich intensiv mit dem autoreferenziellen Schreiben, dem Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Faktualität und der Suche nach der eigenen Identität, der weiblichen Autor\*innenschaft beschäftigt. In ihrem 2012 erschienen Buch *How Should a Person Be?* befragt sie die eigene Existenz. Wer will ich als Künstlerin sein? Welchen weiblichen Vorbildern gilt es nachzueifern? Wo liegt der Unterschied zwischen der Vorstellung des männlichen und des weiblichen Künstler\*innen-Genies? Was ist das eigentlich, das authentische Selbst?

Der Auftaktvortrag bietet die Möglichkeit, sich mit dem Format der Autofiktion kritisch auseinanderzusetzen. Inwiefern kann die Selbstreflexion dazu dienen – angelegt als Dialog und Selbstbefragung – anhand der eigenen Biografie gesamtgesellschaftliche relevante Themen und Konfliktlinien explizit zu machen? Oder handelt es sich um eine reine Nabelschau? Welche ästhetischen Formen gibt es, um das Leben darzustellen? Auf Hetis Buch bezogen stellt sich somit auch die Frage, wie ist Hetis Text eigentlich gealtert und wie gehen wir jetzt mit einer *weißen*, eher privilegierten Sichtweise auf das Ich und die Welt um?

Der Vortrag mit anschließenden Q&A wird vor Ort in der Alten Feuerwache von der Autorin Isabelle Lehn (*Frühlingserwachen*, 2019) moderiert; Sheila Heti wird per Livestream zugeschaltet.

*Writing Is the World* ist eine Kooperation zwischen der Akademie der Künste der Welt und dem INSERT FEMALE ARTIST-Festival (23.–26.9.2021)

### AUSSTELLUNGSRUNDGANG HANDS mit MADHUSREE DUTTA, ALA YOUNIS

Die beiden Kuratorinnen Madhusree Dutta und Ala Younis laden zum Ausstellungsrundgang im Academyspace ein. Im Zentrum der Ausstellung *HANDS* stehen taktile Erfahrungen, Verspieltheit und Interaktivität. Doch in welche globalen gesellschaftlichen Entwicklungen ist dieses Konzept eingebettet?

Dahinter steht die Idee, dass Kunst soziale Wunden heilen und neue Formen des Zusammenlebens hervorbringen kann. Angesichts sozialer Isolation im privaten Raum und zugleich wachsenden Misstrauens gegenüber sozialer Interaktion im öffentlichen Raum greift Kunst therapeutisch ein und unterstreicht die Relevanz und Unverzichtbarkeit kulturellen Lebens.

Die Künstler\*innen der Ausstellung haben Objekte gestaltet, die Taktilität erfahrbar machen (*Touch Again!*), reproduzierbar und somit zugänglicher sind (*Live with Art!*) und zum Spielen anregen (*Let's play!*).

Der Ausstellungsrundgang bietet die Möglichkeit, direkt Fragen an die Kuratorinnen zu stellen, Zusammenhänge gemeinsam zu diskutieren und nicht zuletzt vor Ort die ausgestellten Kunstwerke spielerisch zu erkunden.

ONLINE-GESPRÄCH

## Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur

mit MERLE KRÖGER, PHILIP SCHEFFNER,  
NICOLE WOLF  
moderiert von KATRIN MUNDT

Merle Krögers und Philip Scheffners Filmarbeiten bewegen sich im Bereich des experimentellen Essay- und Dokumentarfilms. Die künstlerische Zusammenarbeit zwischen der Produzentin, Drehbuch- und Romanautorin und dem Filmemacher basiert auf deren extensiven kollektiven Recherche-prozessen und zeichnet sich durch eine Art historische und multiperspektivische Spurensuche aus. Seit den späten 1980er Jahren realisieren sie gemeinsam Projekte, 2001 gründeten sie die Produktionsfirma pong.

Mit *Grenzfälle*, herausgegeben von der Filmwissenschaftlerin, Anthropologin und Kuratorin Nicole Wolf, erscheint die erste Publikation zum literarischen und audiovisuellen Werk von Kröger und Scheffner. Wolf geht darin Fragen zu Methoden künstlerischer Forschung und der kollektiven Autor\*innenschaft nach.

Im Fokus des Gesprächs steht die Genese der Projekte, die Merle Kröger und Philip Scheffner aus der Auseinandersetzung mit einer vorgefundenen Situation, einem Ort oder Archivmaterial entwickeln. Im Falle des Films *Havarie* (2016) war ein YouTube-Clip ausschlaggebend, um sich mit Flüchtenden aus Algerien, deren Flucht über das Mittelmeer sowie, dem Ort, an dem sie ankommen, die spanische Hafenstadt Cartagena, und der strukturellen Gewalt ebenjenes Ortes zu befassen.

Die Befragung unseres Verständnisses von Fiktion und Wirklichkeit ist ein zentraler Aspekt ihrer künstlerischen Praxis. Vergangenheit und Gegenwart gehen darin eine wechselseitige Beziehung ein, aus der es künftige Denk- und Handlungsmöglichkeiten abzuleiten gilt. Die dokumentarische Praxis als politische Arbeitsweise, die sich multiperspektivischer Erzählformen bedient, soll in diesem Gespräch näher beleuchtet werden.

Das Gespräch wird moderiert von der Kuratorin und Autorin Katrin Mundt.

*Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur* ist eine Kooperation der Akademie der Künste der Welt (ADKDW) und der dfi – Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW und findet anlässlich der Veröffentlichung von *Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner*, herausgegeben von Nicole Wolf, in der Reihe *Texte zum Dokumentarfilm* (Band 23) der dfi, statt.

PODCASTREIHE | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen

mit DANIELLE ALMEIDA, CHIMURENGA (NTONE EDJABE), OLIVIER MARBOEUF, TROPICAL DIASPORA (DJ GARRINCHA, DJ DR. SÓCRATES)  
kuratiert und moderiert von  
MAX JORGE HINDERER CRUZ

*Learning to Listen* ist ein Podcast-format, das sich mit verschiedenen Formen des Hörens – des Zuhörens und Nicht-Hörens – und dem Wissen, das daraus geschöpft werden kann, auseinandersetzt. Im Fokus stehen das Lernen und Ver-Lernen des Zuhörens und die Beschäftigung mit internalisierten Denkweisen. Das zentrale Anliegen von *Learning to Listen* ist es, didaktische Vorgänge, die uns dabei helfen sollen zu verstehen, warum bestimmte Klänge, Lieder und Narrative Gehör finden und wiederum andere nicht, in Gang zu setzen und Hörereignisse mit anti-/de-kolonialer Bildung (education) zu verweben.

Die einzelnen Folgen sind als heterogene Audioessays angelegt, die eingeladenen Gäste sind hinsichtlich ihres Konzeptes und in der Umsetzung autonom. Den Anfang machen im Oktober 2021 vier Essays, die sich mit afrodiasporischen Klangwelten, Liedformen, Musikproduktionen, deren Geschichten und Communitys beschäftigen. Die Folgen umfassen aufgezeichnete Live-Performances (Danielle Almeida), Vinyl-Produktionen (Tropical Diaspora / DJ GArRinchA und DJ Dr. Sócrates) und Collagen, die Sound und performative Ansätze zusammenbringen (Chimurenga / Ntone Edjabe wie Olivier Marboeuf). Den unterschiedlichen Akteur\*innen ist gemein, dass sie Sound und Musik als eine Art epistemisches Tool, als Instrument zur Produktion von Wissen und von Gemeinschaft verstehen. Ziel ist es, die Erfahrung des Zuhörens mit pädagogischen Strategien, Kommentaren und Gedanken der Gäste zu afrodiasporischer und lateinamerikanischer Musik und Soundscapes zu verbinden.

PODCAST | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen #1

mit DANIELLE ALMEIDA  
moderiert von MAX JORGE HINDERER CRUZ

Danielle Almeida ist Sängerin, Pädagogin und Researcher; seit über 16 Jahren forscht sie unter dem Arbeitstitel *Diaspórica* zu afro-lateinamerikanischen Sängerrinnen, die aus der Geschichte herausgeschrieben beziehungsweise vergessen wurden, und deren Liedformen – entstanden ist ein außergewöhnliches Lied-Repertoire. Im Rahmen des Audio-essays wird sie eine Auswahl dieser Lieder interpretieren: aufgezeichnete Live-Performances, die mit den Biografien der Sängerinnen und Reflexionen über die impliziten rassistischen und sexistischen Mechanismen hegemonialer Narrative in der Kulturgeschichte verwoben sind.

PODCAST | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen #2

mit CHIMURENGA (NTONE EDJABE)  
moderiert von MAX JORGE HINDERER CRUZ

Ntone Edjabe ist DJ, Kurator und Journalist; 2002 gründete er die Kulturplattform *Chimurenga*, die u.a. die Zeitschrift *The Chronic*, die Online-Chimurenga-Library, den *Pan African Market* in Kapstadt und das Radioprojekt *Pan African Space Station* umfasst. Edjabe hinterfragt in seinen Soundcollagen das Hörbare, unser Verständnis von und die Bedingungen des Musik- und Audiokonsums.

PODCAST | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen #3

mit OLIVIER MARBOEUF  
moderiert von MAX JORGE HINDERER CRUZ

Olivier Marboeuf ist Künstler, Dichter, Kurator und Produzent, dessen jüngeren Arbeiten mit Audio und Soundscapes experimentieren und sich um die „Politik der Frequenz“ drehen. Marboeuf, dessen Biografie und Forschungsinteressen weithin mit der Karibik verbunden sind, konfrontiert uns mit dem, was er die „Dimensionen des sonischen Widerstands“ afrodiasporischer Menschen nennt. Für unser Verständnis dieser Dimensionen ist das Zuhören und Verlernen des Zuhörens ebenso wichtig wie das Sprechen und Verlernen des Sprechens. In seinem Audiopiece wird er sich mit dem Sprechakt, kollektiven Sprechen und Zuhören, grundsätzlich mit der Möglichkeit und Unmöglichkeit des Sprechens und Zuhörens beschäftigen.

PODCAST | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen #4

mit TROPICAL DIASPORA (DJ GARRINCHA, DJ DR. SÓCRATES)  
moderiert von MAX JORGE HINDERER CRUZ

DJ und Produzent GArRinchA (São Paulo, seit den 1990er Jahren in Berlin) und der Kulturwissenschaftler DJ Dr. Sócrates gründeten 2008 die Veranstaltungsplattform und das Plattenlabel Tropical Diaspora. Tropical Diaspora Records produziert Schallplatten auf Vinyl und versteht Producing als Mittel des Empowerments, um Künstler\*innen zu unterstützen und das Bewusstsein für vergangene und aktuelle Geschichten der afro- und neokulturellen Diaspora – erzwungen durch Versklavung, wirtschaftliche Gründe, Flucht vor Krieg und Armut – zu schärfen. DJ GArRinchA und DJ Dr. Sócrates werden Produktionen des Labels vorstellen und über dessen Gründung sprechen, das sich selbst im Zustand der Diaspora befindet.

ONLINE-WORKSHOP

## A Small World or a Place In-Between Us

mit NICOLÁS PARIS

eine kleine welt oder ein ort zwischen uns, gedankenexperimente, übungen anhand von demonstrationen, spaziergänge im wald, unverständliche worte, rhythmisierte stille, zwischenräume, unterhaltungen mit insekten, unsichtbare räume, instabile gleichgewichte, und unvorhersehbare prozesse.

Nicolás Paris schafft Erfahrungsräume, in denen sich kollektive Erlebnisse und Dynamiken entwickeln und aus denen verschiedenste Ästhetiken hervorgehen können. Räume, in denen Methoden des gemeinsamen Lernens, des Austausches und neue Wege des Zusammenlebens erprobt werden. Anlässlich der Ausstellung *HANDS* findet der Workshop *A Small World or a Place In-Between Us* statt, der das Verhältnis zwischen verschiedenen Anatomien der Natur befragt und erforscht.

Der Workshop zielt darauf ab, Strukturen und Wachstumsphänomene in der Natur anhand von verschiedenen taktilen Übungen und kollaborativen Prozessen wahrzunehmen und zu verstehen. Dabei dient die Welt als Materialfundus, aus dem geschöpft werden kann, und werden die eigenen Sinne zum Instrumentarium, mit dem organisch neuartige Gebilde und soziale Situationen geschaffen werden können. Die Übungen gründen auf partizipatorische Praktiken, die dazu anregen sollen, den Begriff der gemeinsamen Zeit zwischen Mensch und Natur sowie zwischen den Menschen zu erkunden.

Den Teilnehmenden wird vorab zur Vorbereitung des Workshops ein Begleitheft mit Übungen zugesandt; ausgewählte Fragmente der im Kontext des Workshops entstandenen materialisierten Erfahrungen werden in der Ausstellung zu sehen sein. Die Teilnehmer\*innenanzahl ist begrenzt, Anmeldung unter [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)

Die Teilnahme ist sowohl an einem als auch an beiden Workshoptagen möglich.

ONLINE-GESPRÄCH

## Matters of Tactility: Revisiting Charlotte Posenenske

mit ALEXIS LOWRY, ASTRID WEGE  
moderiert von DIRK HILDEBRANDT

Charlotte Posenenske schuf bereits Ende der 1960er Jahre Arbeiten, die sich durch ihre Serialität, Reproduzierbarkeit und Zugänglichkeit auszeichnen. Ihre Objekte und Skulpturen waren und sind erschwinglich, interaktiv, taktil, unlimitiert, unsigniert und nicht zuletzt verspielt und ephemere. Ihr Anfang 1968 veröffentlichtes Manifest zeugt von einer so luziden Programmatik wie es zugleich ein eindringliches Dokument des sich abzeichnenden Bruchs mit der Kunst ist: „Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“ Konsequenterweise folgte dieser Bruch noch im selben Jahr auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Produktivität.

Heute stellt sich die Frage, wie mit einer Künstlerin, die ihr Werk theoretisch so präzise abgesteckt hat, kuratorisch und künstlerisch umzugehen ist, ohne der Faszination an ebenjene theoretische Versiertheit anheimzufallen? Wie lässt sie sich in den Kontext der 1960er Jahre setzen, ohne ihre Eigentümlichkeit zu verwischen? Und warum wirkt sie immer noch und immer mehr so „erstaunlich heutig“ (Paul Maenz)?

Astrid Wege hat noch vor Posenenskens sogenannter ‚Wiederentdeckung‘ auf der *documenta 12* (2007) eine Retrospektive zu ihr im Jahr 2005 kuratiert, Alexis Lowry ist Ko-Kuratorin der vielfach beachteten Ausstellung *Charlotte Posenenske: Work in Progress* (2019) und kuratiert im Rahmen einer Residency an der Stiftung Bauhaus Dessau eine weitere Ausstellung zu Posenenske. Das Gespräch wird moderiert vom Kunsthistoriker Dirk Hildebrandt.

PERFORMANCE

## Hyphea

von MOUVOIR  
mit FABIEN ALMAKIEWICZ, GYUNG MOO KIM,  
CAMILLE REVOL, JOEL SUÁREZ GÓMEZ u.a.  
Choreografie: STEPHANIE THIERSCH

Wie Pflanzen und Tiere sind Pilze multizelluläre Organismen. Pilze bestehen aus sich verästelnden einreihigen Fäden, die Hyphen (griech. ὕφῃ, dt. Gewebe) genannt werden. Dieses Bild eines sich aus Hyphensträngen zusammengesetzten, dynamischen Gewebes ist Ausgangspunkt einer Performance-Recherche zu Formen der Berührung und des sich Verbindens von *Mouvoir* und Gästen, unter der Regie von Stephanie Thiersch. Es entsteht die experimentelle Bewegungsstudie *Hyphea*, die der Frage nachgespürt, welche Prozesse freigesetzt werden, wenn wir das Menschliche mit dem Pflanzlichen, Fleisch und Stein in Einklang bringen, in neuer Struktur fusionieren. *Hyphea* lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, wie wir uns stetig und immer wieder aufs Neue mit unserer Umgebung verbinden sowie auf die wunderbaren Verstrickungen einer Ökologie, die horizontalisiert und nicht hierarchisiert – so entspinnen sich utopische Szenarien der Verbundenheit.

Die Recherche zu *Hyphea* findet statt im Rahmen von TANZPAKT Stadt-Land-Bund, gefördert aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Kulturrat der Stadt Köln, Neustart Kultur. In Kooperation mit tanzhaus nrw, Freihandelszone – Ensemblesnetzwerk Köln.

# PROGRAM

## EXHIBITION

## HANDS

with CEVDET EREK, ALI EYAL, SHILPA GUPTA, TAUS MAKHACHEVA, DHALI AL MAMOON, NICOLÁS PARIS, CHARLOTTE POSENENSKA, ●● PROPAGANDA DEPARTMENT, EVARISTE RICHER, YAZAN ROUSAN, KERSTIN SCHROEDINGER, ANTJE VAN WICHELEN + MAXIME GIDS, ALA YOUNIS  
curated by MADHUSREE DUTTA, ALA YOUNIS

The exhibition *HANDS* is an effort to bring tactile sensations, playfulness and interaction back to public life – in the midst of a pandemic in which touch and hands are in and of themselves stigmatized as sources of contamination.

The challenge for artists in this moment is to create sustainably accessible artistic practices, to anchor artworks in everyday realities and to fully utilize their playful and therapeutic potential.

Touch Again! Live with Art! Let's Play! represent the parameters that define the rules of play for these artworks. The artists in the exhibition have created objects that are tactile (Touch Again!), reproducible and thus more accessible (Live with Art!) and that inspire playfulness (Let's Play!).

Nine artists – Cevdet EreK, Ali Eyal, Shilpa Gupta, Taus Makhacheva, Dhali Al Mamoon, ●● PROPAGANDA DEPARTMENT, Evariste Richer, Yazan Rousan and Antje Van Wichelen with Maxime Gids – are invited to each create an artwork according to these specifications. As part of the *art campaign* the artists also have made multiples of each object – sometimes identical to the exhibits or in sizes smaller than the mother objects, sometimes as fractions or as an essence of the exhibit. They are available for a standard affordable price, independent of production costs and name recognition of the artist. The goal is to demystify art, to detach it from gallery and marketing strategies and to transfer it from institutional spaces to private and public ones.

## ONLINE LECTURE

## Writing Is the World

with SHEILA HETI  
moderated by ISABELLE LEHN

A lecture by the Jewish Canadian writer Sheila Heti kicks off this year's INSERT FEMALE ARTIST literary festival, which is dedicated to female biographies and the question of female autonomy in our male-dominated literary history. As an author, Heti focuses intensively on self-referential writing, the tension between fiction and factuality, and the search for her own identity, as well as female authorship. In her 2012 book *How Should a Person Be?* she interrogates her own existence: Who do I want to be as an artist? What female role models do I need to emulate? What is the difference between the idea of the male and female artist genius? What actually is the authentic self?

The opening lecture offers the opportunity to critically examine the format of autofiction. To what extent can self-reflection – conceived as a dialogue and self-interrogation – about your own life serve to crystallize socially relevant themes and lines of conflict? Or is it nothing but navel-gazing? What aesthetic forms can be used to represent life? With regard to Heti's book, there is also the question of how her text has actually aged: How do we deal with a white, rather privileged view of the self and the world today?

The lecture, followed by a Q&A, will be moderated on site at the Alte Feuerwache by author Isabelle Lehn (*Frühlingserwachen* (Spring Awakening), 2019); Sheila Heti will be joining via livestream.

*Writing Is the World* is a cooperation between the Akademie der Künste der Welt (Academy of the Arts of the World) and the INSERT FEMALE ARTIST festival (September 23–26, 2021).

## EXHIBITION TOUR

## HANDS

with MADHUSREE DUTTA, ALA YOUNIS

The two curators Madhusree Dutta and Ala Younis offer an invitation to an exhibition tour in the Academy-space. At the center of the exhibition HANDS are tactile experiences, playfulness and interactivity. But in which global social developments are these concepts embedded?

The core idea is that art heals social wounds and can bring forth new forms of coexistence. In the face of social isolation in private space, alongside a growing mistrust towards social interaction in public space, art is a therapeutic intervention and underscores the relevance and necessity of cultural life.

The gallery walk affords a chance to ask the curators questions directly, to engage in discussion, not to mention the opportunity to playfully explore the exhibited artworks on site.

## ONLINE TALK

## Border Cases. Documentary Practice between Film and Literature

with MERLE KRÖGER, PHILIP SCHEFFNER, NICOLE WOLF  
moderated by KATRIN MUNDT

Merle Kröger and Philip Scheffner's film works range between experimental essay and documentary films. The artistic collaboration between the producer, screenwriter, and novelist and the filmmaker is based on their extensive collective research processes and is characterized by a kind of historical and multiperspectival investigation. They have been realizing projects together since the late 1980s, and in 2001 they founded the production company pong.

Edited by the film scholar, anthropologist, and curator Nicole Wolf, *Grenzfälle* is the first publication about Kröger and Scheffner's literary and audiovisual oeuvre. Wolf explores questions regarding methods of artistic research and collective authorship.

The focus of this conversation is the genesis of their projects, which evolve out of their examination of the situations, places, or archival material they encounter. In the case of the film *Havarie* (Shipwreck; 2016), a YouTube clip proved pivotal to addressing the subject of Algerian refugees and their flight across the Mediterranean, as well as their place of arrival, the Spanish port city of Cartagena, and the structural violence of the location. Interrogating our understanding of fiction and reality is a central aspect of

their artistic practice, in which past and present enter into a reciprocal relationship from which future possibilities for thought and action are derived. The idea of documentary practice as a political praxis that makes use of multiperspectival narrative forms will be examined in closer detail in this conversation.

The talk will be moderated by curator and author Katrin Mundt.

*Border Cases. Documentary Practice between Film and Literature* is a cooperation of Akademie der Künste der Welt (Academy of the Arts of the World) and dfi – dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW and held to mark the publication of *Grenzfälle. Dokumentarische Praxis zwischen Film und Literatur bei Merle Kröger und Philip Scheffner* (Borderline Cases. Documentary Practice Between Film and Literature in the Work of Merle Kröger and Philip Scheffner), edited by Nicole Wolf and part of the dfi's series *Texte zum Dokumentarfilm* (vol. 23).

## PODCAST SERIES | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen

with DANIELLE ALMEIDA, CHIMURENGA / NTONE EDJABE, OLIVIER MARBOEUF, TROPICAL DIASPORA / DJ GARRINCHA, DJ DR. SÓCRATES  
curated und moderated by MAX JORGE HINDERER CRUZ

*Learning to Listen* is a podcast format that explores different forms of listening – both listening and not listening – and the knowledge that can be drawn from them. The focus is on learning and unlearning to listen and engaging with internalized mindsets. The main aim of *Learning to Listen* is to initiate didactic processes intended to help us understand why certain sounds, songs, and narratives are heard and others are not, and to interweave auditory events with anti-/decolonial education.

The individual episodes are conceived as heterogeneous audio essays; the invited guests have free rein over their concept and realization. The format will be launched in October 2021 with four essays dealing with Afrodiasporic soundscapes, song forms, and music production, as well as their histories and communities. The episodes include recorded live performances (Danielle Almeida), vinyl productions (Tropical Diaspora/DJ Garrincha and DJ Dr. Sócrates), and collages that bring together sound and performative approaches (Chimurenga/Ntone Edjabe and Olivier Marboeuf). What unites the various guests is that they understand sound and music as a kind of epistemic tool, as an instrument for the production of knowledge and community. The aim is to combine the experience of listening with the guests' pedagogical strategies, commentary, and thoughts on Afrodiasporic and Latin American music and soundscapes.

## PODCAST | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen #1

with DANIELLE ALMEIDA  
moderated by MAX JORGE HINDERER CRUZ

Danielle Almeida is a singer, educator, and researcher. For her project *Diaspórica* she has spent over sixteen years researching Afro-Latin American female singers who have been written out of history or forgotten and their song forms – the result is an extraordinary repertoire of songs. In her audio essay she will interpret a selection of these songs, interweaving recorded live performances with the biographies of the singers and reflections on the racist and sexist mechanisms implicit in the hegemonic narratives of cultural history.

## PODCAST | ADKDW [•REC]

## Learning to Listen #2

with CHIMURENGA / NTONE EDJABE  
moderated by MAX JORGE HINDERER CRUZ

Ntone Edjabe is a DJ, curator, and journalist. In 2002 he founded the cultural platform Chimurenga, which includes the magazine *The Chronic*, the online Chimurenga Library, the Pan African Market in Cape Town, and the radio project *Pan African Space Station*. In his sound collages, Edjabe interrogates the audible as well as our understanding of music and audio consumption and the conditions governing it.

PODCAST | ADKDW [•REC]

**Learning to Listen #3**with OLIVIER MARBOEUF  
moderated by MAX JORGE HINDERER CRUZ

Olivier Marboeuf is an artist, poet, curator, and producer, whose recent work with audio and soundscapes is centered around the “politics of frequency.” Marboeuf, whose biography and research interests are largely connected with the Caribbean, confronts us with what he calls the “dimensions of sonic resistance” of the communities of the African diaspora. For our understanding of this dimension of sonic resistance, listening and un-listening are just as pivotal as speaking and de-speaking. In his audio essay he will examine the act of speech as well as collective speaking and listening – essentially, the possibility and impossibility of speaking and listening.

PODCAST | ADKDW [•REC]

**Learning to Listen #4**with TROPICAL DIASPORA / DJ GARRINCHA,  
DJ DR. SÓCRATES  
moderated by MAX JORGE HINDERER CRUZ

DJ and producer GArRinchA (São Paulo, but Berlin-based since the 1990s) and cultural researcher DJ Dr. Sócrates founded the event platform and record label Tropical Diaspora in 2008. Tropical Diaspora Records produces vinyl records and views production as a means of empowerment, as a way of supporting artists and raising awareness of past and present stories of the African and neo-cultural diaspora – imposed by enslavement, economic causes, and the flight from war and poverty. DJ GArRinchA and DJ Dr. Sócrates will present some of the label’s productions and talk about the founding of the label, which itself is in a state of diaspora.

ONLINE WORKSHOP

**A Small World or a Place In-Between Us**

with NICOLÁS PARIS

a small world or a place in-between us, thought experiments, exercises based on demonstrations, walks in the forest, unintelligible words, rhythmic silence, in-between places, conversations with insects, invisible places, unstable equilibria, and unpredictable processes.

Nicolás Paris creates experiential places that allow collective experiences and dynamics to flourish and a diverse range of aesthetics to emerge. Places in which we can experiment with methods of collaborative learning, exchange, and new ways of living together.

The workshop *A Small World or a Place In-Between Us* is part of the exhibition *HANDS* and will interrogate and explore the relationship between different anatomies of nature.

The workshop aims to observe and understand structures and growth phenomena in nature through various tactile exercises and collaborative processes. The world provides a wealth of material to draw on for this, and our own senses become the instruments with which organically novel structures and social situations can be created. The exercises are grounded in participatory practices designed to encourage exploration of the notion of shared time between humans and between humans and nature.

Participants will be sent an accompanying booklet in advance with exercises to prepare for the workshop; selected fragments of the experiences that materialize over the course of the workshop will be displayed in the exhibition.

The number of participants is limited, please register at [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org).

Participation is possible on one or both workshop days.

ONLINE TALK

**Matters of Tactility: Revisiting Charlotte Posenenske**with ALEXIS LOWRY, ASTRID WEGE  
moderated by DIRK HILDEBRANDT

By the late 1960s, Charlotte Posenenske was already creating works that were characterized by their seriality, reproducibility, and accessibility. Her objects and sculptures were and are affordable, interactive, tactile, unlimited, unsigned, and last but not least, playful and ephemeral. Her manifesto, published at the beginning of 1968, is as lucidly programmatic as it is an emphatic document of the looming break with art: “I find it difficult to come to terms with the fact that art cannot contribute anything to the solution of pressing social problems.” Consistently, this break followed in the same year at the height of her artistic productivity.

The question today is how – on a curatorial and artistic level – to approach an artist who theoretically defined her work so precisely, without falling prey to the fascination of this exact theoretical brilliance? How can she be placed into the context of the 1960s without obliterating her peculiarity? And why does she still and increasingly seem so “astonishingly contemporary” (Paul Maenz)?

Even before Posenenske’s so-called ‘rediscovery’ at *documenta 12* (2007), Astrid Wege curated a retrospective of her work in 2005. Alexis Lowry is co-curator of the widely acclaimed exhibition *Charlotte Posenenske: Work in Progress* (2019) and is curating another exhibition on Posenenske as part of her residency at *Stiftung Bauhaus Dessau*. The talk will be moderated by art historian Dirk Hildebrandt.

PERFORMANCE

**Hyphea**by MOUVOIR  
with FABIEN ALMAKIEWICZ, GYUNG MOO KIM,  
CAMILLE REVOL, JOEL SUÁREZ GÓMEZ a.o.  
Choreography: STEPHANIE THIERSCH

Like plants and animals, fungi are multicellular organisms. They consist of branching single-stranded filaments called hyphae (Greek: ὕφη, engl. interweaving). This image of a dynamic interweaving of hyphae strands is the starting point of a performance and research project on forms of touch and connection by MOUVOIR and guests, directed by Stephanie Thiersch. The result is the experimental motion study *Hyphea*, which explores the question of what processes are activated when we reconcile humans with plants, flesh, and stone, fusing them into new structures. *Hyphea* draws our attention to how we constantly and repeatedly connect with our surroundings in new ways, as well as to the wondrous entanglements of an ecology that horizontalizes rather than hierarchizes – thus giving rise to utopian scenarios of connection.

The research for *Hyphea* is taking place in the frame of TANZPAKT Stadt-Land-Bund with the support of the German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Kulturreferat der Stadt Köln, Neustart Kultur. In cooperation with tanzhaus nrw, Freihandelszone – Ensemblesnetzwerk Köln.

# fAKE hYBRID sITES pALIMPSEST

## Essays on Leakages

Boundaries are leaky. Things (borders, concepts, tongues, cells, symptoms, objects, values, people, species) are identified, multiply, disseminate and disappear. They are not the same. They are same.

The anthology fAKE hYBRID sITES pALIMPSEST looks at productive leakages, it is interested in compound systems, attachments, infestations, and infatuations. The essays in this volume (in words and graphics) are organized by the following coordinates: *structures* of blood, species, viruses and archives; *networks* of laws, ideologies, languages and labor; and *imagination* of bodies, fashion, arts, copy and poetry.

English, approx. 300 pages

Graphic Design: Sherna Dastur

Editors: Madhusree Dutta,  
Nanna Heidenreich, University of Applied Arts Vienna, and Academy of the Arts of the World / Cologne

Publisher: De Gruyter, Berlin/Boston

AUTHORS

Bini Adamczak

Moritz Altenried /Manuela

Bojadžijev/Mira Wallis

Madhusree Dutta

Bishnupriya Ghosh

Monika Gintersdorfer/Hauke

Heumann/Franck E. Yao alias

Gadoukou la Star

Nanna Heidenreich

Lawrence Liang

Andreas Niegler

Monika Rinck

Susanne Sachsse/Marc Siegel

belit sağ

Zoran Terzić

Mi You

# Kayfa Ta und Publizieren als Intervention

Text: Maha Maamoun  
Übersetzung: Good and Cheap Art Translators



Installationsansicht: *How to Reappear: Through the quivering leaves of independent publishing*, Beirut Art Center, 2019

2011 schwappte eine Welle durch die arabische Welt, die einer Revolution gleichkam – eine Welle des Aufbegehrens gegen den alten Status Quo mit seinen ungerechten und ausgedienten Lösungen und zugleich eine Woge der neuen Möglichkeiten und Fragestellungen: von unmittelbaren und pragmatischen Fragen wie die der Wasser- und Stromversorgung für die Tausenden Protestierenden auf den Straßen, über eigenwilligere Fragen wie: „Wie baue ich ein Katapult?“, bis zu spekulativen, auf lange Sicht ausgelegten Fragen danach, wie wir anders denken, fühlen und leben können. Etwa im April 2011 kam Ala Younis und mir die Idee zur Verlagsinitiative Kayfa ta (arabisch für ‚wie man‘, engl. ‚how to‘). Diese nutzt das beliebte Format von ‚How to‘-Ratgebern, um auf die vermeintlichen Bedürfnisse des modernen Lebens einzugehen: sei es die Entwicklung von Fähigkeiten, Werkzeugen, Gedanken oder Empfindungen. Diese Ratgeber sind an der Schnittstelle von Technik und Reflexion, Alltag und Spekulation, Instruktion und Intuition, Fakt und Fiktion angesiedelt.

Bevor wir Kayfa ta konzipierten, waren Ala und ich, die wir beide als bildende Künstlerinnen und Kuratorinnen aktiv waren und in unterschiedlichem Maße immer noch sind, in unseren jeweiligen Heimatstädten Amman und Kairo an der Gründung, dem Management und der Leitung unabhängiger kultureller Initiativen und Institutionen beteiligt. Unser persönliches und

berufliches Engagement für die Förderung der unabhängigen Kunstinfrastrukturen unserer Städte prägt nach wie vor unsere künstlerischen und kuratorischen Projekte. Genauso prägend ist unsere Erfahrung mit der Prekarität dieser Infrastrukturen und der fortwährenden Notwendigkeit, diese aktiv zu erhalten und ihre Verbindungen zum unmittelbaren und erweiterten Nutzer\*innenkreis zu stärken. Kayfa ta ist als unabhängige gemeinnützige Verlagsinitiative und als publizistische Plattform gewachsen, indem sie in die lokalen Verlagslandschaften unserer Städte intervenierte – Landschaften, die weitestgehend von profitorientierten Produktionsweisen und den damit einhergehenden Genres dominiert werden. Einer unserer Beweggründe für die Gründung von Kayfa ta war es, den Spielraum für Veröffentlichungen zu vergrößern und Leser\*innen jenseits der Echokammern des Marktes und der Kunstwelt zu erreichen; dafür arbeiten wir mit Autor\*innen von beiden Seiten der Trennwände zusammen, die Kunst von Nicht-Kunst, allgemeine von spezialisierten Autor\*innen und Leser\*innen u.s.f. trennen. So haben wir Kayfa ta als Reihe erschwinglicher Handbücher im Taschenbuchformat entworfen, in denen Autor\*innen unterschiedlicher beruflicher Hintergründe und Nationalitäten zusammenarbeiten; als Reihe, die

in allgemeinen und spezialisierten Buchhandlungen erhältlich ist und die in arabischer und englischer Sprache erscheint.

Wir sind an Autor\*innen herangetreten, die in unseren Augen ein scharfes Gespür für das augenblickliche Zeitgeschehen haben, und haben sie gebeten, eine aus ihrer Sicht relevante Frage zu stellen, die sie mit einem breiten Publikum erörtern möchten. Bisher sind Handbücher zu folgenden Fragen erschienen: *How to disappear* (von Haytham el-Wardany), *How to imitate the sound of the shore using two hands and a carpet* (von Cevdet Ereke), *How to know what's really happening* (von Francis Mckee), *How to mend: Motherhood and its ghosts* (von Iman Mersal), *How to spell the fight* (von Natascha Sadr Haghghian), *How to remember your dreams* (von Amr Ezzat), *How to see the palace columns as palm trees* (von Hussein Nassereddine) und *How to love a homeland* (von Oxana Timofeeva).

Je mehr Handbücher wir herausgaben, desto mehr wuchs unser Verständnis für den Kontext, in dem wir uns bewegten, und mit ihm wuchs die Neugier auf die lokalen Geschichten des unabhängigen

Publizierens. Wer sind die Personen, die sich entweder dazu entschieden oder keine andere Wahl hatten, als unter dem Radar zu publizieren? Wie und in welchen Zusammenhängen agierten sie und gegen welche Widerstände mussten sie ankämpfen? Wie haben sie sich und ihre Projekte positioniert, welche lokalen und internationalen Netzwerke haben sie geknüpft oder bewusst gekappt? All diese Fragen sind gleichermaßen relevant für die unabhängigen Kunstkontexte, in denen wir als Künstlerinnen und Kuratorinnen arbeiten. Sie haben uns zu einer fortwährenden Erforschung der prekären, bedeutsamen und weitestgehend unsichtbaren Praktiken des unabhängigen Publizierens veranlasst: vom handgemalten, selbstvermarktenden Papierdrachen über Verlagskooperative bis zum verhältnismäßig etablierten Verlagshaus. In unseren Recherchen, die wir zunächst eher beiläufig, später zunehmend bewusster betrieben, stießen wir auf beträchtliche Publikationsvorhaben der letzten Jahre. Sie sind bedeutsam, weil sie nicht nur die Grenzen ihrer vielfältigen künstlerischen Praktiken, sondern auch die kulturellen und politischen Zusammenhänge, aus denen sie entstanden sind, infrage stellen. Beträchtlich waren auch die Lücken in unserer Geschichtsschreibung – der Mangel an Dokumentation, Archivierung und Erforschung dieser kurzlebigen Geschichten alternativer Publikationsprojekte in unserer Region. Trotz der wichtigen Rolle, die sie einnehmen (manchmal allein

durch die schiere Lebensfähigkeit, das Infragestellen kreativer, professioneller und politischer Grenzen und durch die Bemühungen, die Handlungsmacht zurückzuerobern, um den öffentlichen Raum und die öffentliche Ordnung neu zu denken), sind sie kaum bekannt, ihre Veröffentlichungen schwer zu finden und ihr Kampf gegen restriktive Verlagsordnungen dürftig dokumentiert.

Nach und nach dehnte Kayfa ta die eigenen Forschungsinteressen und Rechercheformate auf das Ausstellungsformat aus<sup>1</sup> und startete zugleich eine neue Publikationssparte, die auf alternative Publikationsgeschichten und -praktiken spezialisiert ist.<sup>2</sup> Zwischen 2019 und Anfang 2020 gestalteten wir eine dreiteilige Ausstellungsreihe, die künstlerischen Praktiken der Gegenwart folgt, die sich mit dem Publizieren in seinen erweiterten Ausprägungen und Formen befasst, und gaben Forschungsarbeiten und Kunstwerke in Auftrag. Langsam zeichneten wir so – wenn auch in etwas eklektizistischer Form – die Geschichten dieses Bereichs der kulturellen Produktion mit seinen lokalen, regionalen und globalen Verflechtungen nach.

Seit dem globalen Lockdown ist Kayfa ta überwiegend online präsent, mit Lesungen, kuratierten Programmen und Buchveröffentlichungen sowie Gesprächsrunden mit Kolleg\*innen, Kooperationspartner\*innen und künftigen Mitwirkenden. Wir vermissen den Ausstellungsraum und die

Buchmesse und blicken daher voller Vorfreude auf die bevorstehende Ausstellung *How to find meaning in dead time*, die vom 26. August bis 12. September 2021 bei Savvy Contemporary in Berlin zu sehen sein wird. Diese Ausstellung entsteht im Rahmen des Festivals *Archive aufer sich*, dem Höhepunkt einer Reihe interdisziplinärer Forschungs-, Präsentations- und Ausstellungsprojekte, die sich mit filmkulturellen Erbe und seinen Archiven beschäftigen. *Archive aufer sich* ist ein Projekt von Arsenal – Institut für Film und Videokunst in Kooperation mit dem Haus der Kulturen der Welt, der Staatlichen Kunstsammlung Dresden und weiteren Institutionen. Wir freuen uns auf Sie!

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> *How to Reappear: Through the quivering leaves of independent publishing I&II* (Beirut Art Center, Beirut, 2019 & MMAG, Amman, 2020) und *How to Maneuver: Shape-shifting texts and other publishing practices* (Warehouse421, Abu Dhabi, 2019).
- <sup>2</sup> Kayfa ta hat das wegweisende Buch *NO ISBN: On Self-publishing*, das von dem österreichischen Künstler und Forscher Bernhard Cella herausgegeben wurde, ins Arabische übersetzt und zusammen mit Cella's Salon für Kunstbuch verlegt. 2020 gab Kayfa ta zusammen mit Warehouse421, Abu Dhabi, im Rahmen der dort stattfindenden gleichnamigen Ausstellung unter dem Titel *How to Maneuver: Shape-shifting texts and other publishing practices* eine Sammlung von Schriften und Kunstprojekten über überwiegend in der arabischen Welt entstandene alternative Publikationspraktiken heraus.

# Kayfa Ta and Publishing as an Intervention

Text: Maha Maamoun

The year 2011 brought to the Arab world what felt like revolution – a sweeping wave of uprisings against the old stagnant status quo with its inequitable and exhausted solutions – as well as a surge of new possibilities and questions. From the immediate and pragmatic questions of how to source water and electricity to sustain the thousands of protestors on the streets, and more quirky ones like “how to build a catapult?”, to speculative long-term questions of how to think, feel and live differently. Around April 2011, Ala Younis and myself arrived at the idea for Kayfa ta. Kayfa ta (Arabic for ‘how to’) is a publishing initiative that uses the popular format of how-to manuals to respond to some of today’s perceived needs: be they the development of skills, tools, thoughts or sensibilities. These manuals situate themselves in the space between the technical and the reflective, the everyday and the speculative, the instructional and the intuitive, the factual and the fictional.

Prior to our conceiving of Kayfa ta, Ala and myself, both practicing visual artists and curators, have been – and continue to be in varying degrees – involved in the founding, managing and directing of independent cultural initiatives and institutions in our respective home cities of Amman and Cairo. Our personal and professional investment in cultivating the independent art infrastructures of our cities continues to inform our artistic and curatorial projects, as does our experience of the precarity of these infrastructures and the constant need to actively sustain them and nurture their connectivity with their immediate and extended users. Kayfa ta

grew as an independent non-profit publishing initiative and platform that intervenes in the local publishing landscape of our cities, a landscape largely dominated by for-profit modes of production and the genres these espouse. One of our motivations for Kayfa ta was to expand the realm of possibility for publishing and reaching readers beyond the echo chambers of both the market and the artworld: working with authors from either side of these partitions separating art from non-art, general from specialized authors and readers et cetera. We thus worked to create the Kayfa ta series of pocket-sized, economically priced how-to manuals which brought together authors from different professional backgrounds and nationalities, in a series that is available in general as well as specialized bookstores, and is published in both Arabic and English editions.

We approached authors who we believed had a keen sensitivity to the moment we are living through, and asked them to propose a question that they felt was pertinent and that they would like to reflect on with a general audience. Questions that our manuals have presented so far include: *How to disappear* (by Haytham el-Wardany), *How to imitate the sound of the shore using two hands and a carpet* (by Cevdet Ereke), *How to know what's really happening* (by Francis McKee), *How to mend: Motherhood and its ghosts* (by Iman Mersal), *How to spell the fight* (by Natascha Sadr Haghghian), *How to remember your dreams* (by Amr Ezzat), *How to see the palace columns as palm trees* (by Hussein Nasserredine) and *How to love a homeland* (by Oxana Timofeeva).

As we moved from one manual to the next, our sense of the publishing context in which we operate grew and with it came a keen curiosity about our local histories of independent publishing. Who chose or had to publish off the grid? How did they do so and what contexts were they operating in and against? How did they position themselves and their projects, and what local and international networks did they willfully foster or deliberately disconnect from? All these questions are equally relevant to the independent art contexts in which we work as artists and curators. This prompted ongoing research into the precarious, significant, and largely invisible practices of independent publishing: from the hand-drawn, self-promoting paper kite to the publishing cooperative, or the relatively established independent publishing house. Our research, incidental at first and more deliberate with time, introduced us to significant publishing endeavors in our recent history, important for their concern with challenging both the limits of their various artistic practices and the cultural and political contexts in which they emerged. Equally significant were the gaps in our recorded histories – the dearth of documentation, archiving and research on these ephemeral histories of alternative publishing projects in our region, which in spite of the important role they play (sometimes through their sheer ability to exist, in questioning creative, professional and political boundaries and through their endeavors to reclaim an agency so as to re-think both public space and policy) remain little known, their publications hard



Installation view: *How to Reappear: Through the quivering leaves of independent publishing*, Beirut Art Center, 2019.

to find and the history of their struggle against restrictive publishing regimes, scantily written.

In time, Kayfa ta expanded its research interest and formats to the exhibition format<sup>1</sup>, as well as starting a new publishing line focusing on alternative publishing histories and practices.<sup>2</sup> Between 2019 and early 2020, we embarked on a three-part exhibition series, following contemporary artistic practices that engage with publishing in its expanded notions and forms, as well as commissioning research and art works – thereby slowly and perhaps eclectically mapping the histories of this field of cultural production, in local, regional as well as global interconnections.

With the global lockdown that we’ve been living through, Kayfa ta has been more present online, presenting readings, curated programs and book launches, as well as engaging in conversations with colleagues, collaborators and future contributors. We miss the exhibition space and the book fair, and look forward to our upcoming exhibition *How to find meaning in dead time*, opening at Savvy

Contemporary, Berlin on August 26, 2021–September 12, 2021. This exhibition is developed in the context of *Archive außer sich*, a festival which is the culmination of a series of interdisciplinary research, presentation and exhibition projects dealing with film cultural heritage and its archives. *Archive außer sich* is a project of Arsenal – Institute for Film and Video Art in cooperation with Haus der Kulturen der Welt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden and other institutions. We hope you can make it!

## NOTES

- <sup>1</sup> *How to Reappear: Through the quivering leaves of independent publishing I&II* (Beirut Art Center, Beirut, 2019 & MMAG, Amman, 2020), and *How to Maneuver: Shape-shifting texts and other publishing practices* (Warehouse421, Abu Dhabi, 2019).
- <sup>2</sup> Kayfa ta translated into Arabic the seminal book *NO ISBN: On Self-publishing*, edited by Austrian artist and researcher Bernhard Cella, and co-published it with Cella's Salon für Kunstbuch. In 2020, Kayfa ta published a collection of writings and artistic projects on alternative publishing practices, largely but not exclusively in the Arab world, under the title *How to Maneuver: Shape-shifting texts and other publishing practices*, co-published with Warehouse421 (Abu Dhabi) in the framework of the exhibition by the same title hosted there.

# Service

Detaillierte Infos zu allen Produktionen finden Sie auf der jeweiligen Veranstaltungsseite unter [adkdw.org](http://adkdw.org). Aufgrund der Covid-19-Pandemie kann es kurzfristig zu Änderungen im Programm kommen.

Alle Tickets inkl. MwSt., evtl. zzgl. Servicegebühr.  
Ermäßigung: Schüler\*innen, Studierende, Rentner\*innen, Erwerbslose und ALG-II-Empfänger\*innen, Empfänger\*innen von Leistungen nach dem Asylbewerber\*innenleistungsgesetz sowie Menschen mit Schwerbehinderung.

Tickets und Anmeldung unter [adkdw.org](http://adkdw.org).

Blieben Sie in Kontakt!  
Abonnieren Sie den Newsletter und folgen Sie der ADKDW auf Facebook und Instagram.

Detailed information on all productions can be found on the respective event page at [adkdw.org](http://adkdw.org). Due to the Covid-19 pandemic, changes in the program may occur at short notice.

All Tickets incl. VAT, possibly plus service fee.  
Reduced tickets: pupils, students, pensioners, unemployed persons and ALG II recipients, recipients of benefits under the Asylum Seekers Benefits Act and people with severe disabilities.

Tickets and sign up at [adkdw.org](http://adkdw.org).

Stay in touch!  
Subscribe to the newsletter and follow the ADKDW on Facebook and Instagram.

Trägerin / Institution



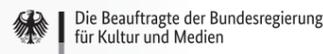
Hauptförderer / Main Sponsor



Kooperationspartner\*innen / Cooperation Partners



Projektförder\*innen Hyphea / Project Sponsors Hyphea



Dank an Nachlass Charlotte Posenenske und Mehdi Chouakri, Berlin / Thanks to Estate of Charlotte Posenenske and Mehdi Chouakri, Berlin

# Impressum / Imprint

Herausgeberin & V.i.S.d.P. / Publisher  
Akademie der Künste der Welt / Köln, gGmbH  
Im Mediapark 7  
50670 Köln  
[info@adkdw.org](mailto:info@adkdw.org)

Redaktion / Editing  
Akademie der Künste der Welt  
Luise Pilz

Programmtexte / Program Texts  
Luise Pilz

Übersetzung / Translation  
Good and Cheap Art Translators

Lektorat / Proofread  
Mascha Jacobs  
Annie Rutherford  
Theresa Weininger

Titelbild / Cover image  
© Boris Sieverts

Satz / Layout  
Meanwhile In Cologne

Druck / Print  
Druckerei Kettler

Erscheinungsdatum / Date of Publication  
10 09 2021

Auflage / Edition  
1.800

So / Sun  
07 11  
16:00 – 19:00

ONLINE WORKSHOP / ONLINE WORKSHOP  
A Small World or a Place In-Between Us  
Englisch, Spanisch / English, Spanish

online

Optionale Materialkosten: 9 €\*  
Anmeldung unter [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)  
Die Teilnahme ist an einem oder an beiden Tagen möglich.

Do / Thu  
18 11  
17:00

AUSSTELLUNGSRUNDGANG / EXHIBITION TOUR  
HANDS  
Englisch / English

Academy space  
Herwarthstraße 3  
50672 Köln

Teilnahme ist kostenfrei.  
Anmeldung unter [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)  
Participation is free of charge,  
Register at [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)

Sa / So  
27 11  
16:00 – 17:30

ONLINE GESPRÄCH / ONLINE TALK  
Matters of Tactility:  
Revisiting Charlotte Posenenske  
Englisch / English

online

Teilnahme ist kostenfrei.  
Anmeldung unter [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)  
Participation is free of charge,  
Register at [produktion@adkdw.org](mailto:produktion@adkdw.org)

Fr / Fri  
10 12  
20:15

DEZEMBER / DECEMBER

PERFORMANCE  
Hyphea

Stadtgarten  
Venloer Straße 40  
50672 Köln

10 Euro | 8 Euro \*\*

von / by MOUVOIR  
mit / with FABIAN ALMAKIEWICZ,  
GYUNG MOO KIM, CAMILLE REVOL,  
JOEL SUAREZ GOMEZ  
u. a. / a. o.  
Choreografie / Choreography:  
STEPHANIE THIERSCH

## AUSSTELLUNG / EXHIBITION

• 03 07 – 12 12 2021 •  
HANDS

mit / with CEVDET EREK, ALI EYAL, SHILPA GUPTA, TAUS MAKHACHEVA,  
DHALI AL MAMOON, NICOLÁS PARIS, CHARLOTTE POSENENSKE,  
• PROPAGANDA DEPARTMENT, EVARISTE RICHER, YAZAN ROUSAN,  
KERSTIN SCHROEDINGER, ANTJE VAN WICHELEN + MAXIME GIDS, ALA YOUNIS  
kuratiert von / curated by MADHUSREE DUTTA, ALA YOUNIS

ÖFFNUNGSZEITEN / OPENING HOURS  
Fr–So / Fri–Sun | 14:00–19:00

• 18 11 – 21 11 2021 •  
SONDERÖFFNUNGSZEITEN / EXTRA OPENING HOURS,  
ART COLOGNE:  
Do–So / Thu–Sun | 10:00–19:00

EINTRITT FREI / FREE ADMISSION  
ACADEMY SPACE, HERWARTHSTRASSE 3, 50672 KÖLN

## SERVICE

Tickets, Anmeldung und detaillierte Infos zu allen Produktionen unter [adkdw.org](http://adkdw.org)  
\* inkl. MwSt., \*\* zzgl. Servicegebühr  
Ermäßigung: Schüler\*innen, Studierende, Rentner\*innen, Erwerbslose und ALG-II-Empfänger\*innen,  
Empfänger\*innen von Leistungen nach dem Asylbewerber\*innenleistungsgesetz sowie Menschen mit Schwerbehinderung.  
Aufgrund der COVID-19-Pandemie kann es kurzfristig zu Änderungen im Programm kommen.

Tickets, registration and detailed information on all productions at [adkdw.org](http://adkdw.org)  
\* VAT included, \*\* VAT included, plus service fee  
Reduced tickets: pupils, students, pensioners, unemployed persons and ALG II recipients,  
recipients of benefits under the Asylum Seekers Benefits Act and people with severe disabilities.  
Due to the COVID-19 pandemic, changes in the program may occur at short notice.

ADKDW.ORG

Blieben Sie in Kontakt!  
Abonnieren Sie den Newsletter und folgen Sie der ADKDW auf Facebook und Instagram.

Stay in touch!  
Subscribe to the newsletter and follow the ADKDW on Facebook and Instagram.

CC: Spiesergasse Köln Innenstadt,  
2021, © Ludwig Kuffer,  
aus / from: IN MY HANDS  
Magazin für junge Fotografie.  
Redaktion / Editing: Leah-Lilith Heeren

