

Die Ausgabe #8 von wissenderkuenste.de widmet sich der Frage nach dekolonialen Verschiebungen in künstlerischen Produktionen und Forschungen sowie kuratorischen Ansätzen. Sie ist hervorgegangen aus den Einreichungen auf einen Call for Submissions der AG „Dekoloniale Ästhetiken“, die an das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin angegliedert ist, aber auch weiteren Interessierten offensteht. Die AG beschäftigt sich mit Fragen der ästhetischen Theoriebildung im Kontext von Anti-Kolonialismus, Postkolonialität und Dekolonialität und untersucht ästhetische Strategien des Dekolonialen anhand von künstlerischen Produktionen. Konkret interessiert uns: Wie werden in künstlerischen Arbeiten Wissen und Erfahrungen komplexer kolonialer Verflechtungen produziert, inszeniert und kritisch reflektiert? Wodurch intervenieren künstlerische Praktiken in Formationen epistemischer Gewalt oder unterbrechen sie diese. Inwiefern vollziehen sie ein *delinking*?

Herausgegeben von Juana Awad, Maja Figge, Grit Köppen, Katrin Köppert.

Die Ausgabe #8 von wissenderkuenste.de widmet sich der Frage nach dekolonialen Verschiebungen in künstlerischen Produktionen und Forschungen sowie kuratorischen Ansätzen. Sie ist hervorgegangen aus den Einreichungen auf einen Call for Submissions der AG „Dekoloniale Ästhetiken“, die an das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin angegliedert ist, aber auch weiteren Interessierten offensteht. Die AG beschäftigt sich mit Fragen der ästhetischen Theoriebildung im Kontext von Anti-Kolonialismus, Postkolonialität und Dekolonialität und untersucht ästhetische Strategien des Dekolonialen anhand von künstlerischen Produktionen aus den Bereichen Fotografie, Film, Theater, Gegenwartsdramatik, Performancekunst, Musik, Sound, Video und Bildender Kunst. Konkret interessiert uns: Wie werden in künstlerischen Arbeiten Wissen und Erfahrungen komplexer kolonialer Verflechtungen produziert, inszeniert und kritisch reflektiert? Wodurch intervenieren künstlerische Praktiken in Formationen epistemischer Gewalt oder unterbrechen sie diese. Inwiefern vollziehen sie ein *delinking*?<sup>1</sup>

Der Begriff des *delinking*, der von Aníbal Quijano und Walter D. Mignolo in deren Arbeiten zu Moderne/Kolonialität vorgeschlagen wurde, ist für die Frage nach dekolonialen Verschiebungen in der Kunst von zentraler Bedeutung. In *Epistemischer Ungehorsam* führt Mignolo aus, dass das Konzept der Kolonialität der Macht nicht nur politisch-ökonomische Aspekte umfasst, sondern gleichermaßen auch Erkenntnis und Sein (Geschlecht, Sexualität, Subjektivität und Wissen) sowie Wahrnehmung, Empfindung und Aisthesis beinhaltet:<sup>2</sup>

Die Kolonialität der Macht verweist als Ganzes auf eine komplexe Matrix der Macht, auf ein Muster der Macht, das auf drei Pfeilern ruht: Erkennen (Epistemologie), Verstehen oder Begreifen (Hermeneutik) und Wahrnehmen (aisthesis). Die Kontrolle von Ökonomie und Autorität (die politische und ökonomische Theorie) wird von der Grundlage her bestimmt, auf der sich Erkenntnis, Verständnis und Wahrnehmung behaupten. Die koloniale Matrix der Macht ist letztlich ein aus Glaubenssätzen gesponnenes Netz, vor dessen Hintergrund gehandelt und Handlung rationalisiert wird, aus dem Vorteile gezogen oder dessen Konsequenzen erlitten werden.<sup>3</sup>

Dekolonialität ist vor diesem Hintergrund als Beschreibung und Demontage der Kolonialität der Macht zu verstehen. Das konzeptuelle Begriffspaar

von Kolonialität und Dekolonialität stellt für Mignolo einen Bruch mit Postmoderne und Postkolonialismus dar, weil es sich auf eine andere, außereuropäische Genealogie der Theoriebildung bezieht.<sup>4</sup> Statt Poststrukturalistischer Theorie rücken hier dekoloniale Denkansätze „der radikalen Politik einer epistemischen Wende von Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa und anderen“<sup>5</sup> in den Vordergrund. Während Mignolo Postkoloniale Theorie als akademische Transformationsstudien kritisiert, geht es hier um einen dekolonialen Umsturz, der mit einer epistemologischen Entkopplung, einem Delinking beginnt.<sup>6</sup>

Gabi Ngcobo, Kuratorin der Berlin Biennale 10, hat in ihrem Vortrag „Curatorial Collaborations as Ways of Knowledge Production“ im Rahmen der vom DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ veranstalteten Ringvorlesung „Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens“ etwas ähnliches formuliert: Mit Bezug auf Fanon definierte sie den Prozess der Dekolonisierung als „program of disorder“, als „undoing“ und betonte damit die Schwierigkeit diesen umzusetzen bzw. problematisierte mit diesem Hinweis relativierende Einsätze des Begriffs Dekolonisierung – gerade im Feld der Kunst.<sup>7</sup> Zugleich ist die Arbeit an der Dekolonisierung der Wahrnehmung und Erkenntnis nicht neu, sondern ist genealogisch verbunden mit antikolonialen ästhetischen Praktiken seit Beginn der Kolonisierung:

Decolonial aesthetics refers to ongoing artistic projects responding and delinking from the darker side of imperial globalization. Decolonial aesthetics seeks to recognize and open options for liberating the senses. This is the terrain where artists around the world are contesting the legacies of modernity and its re-incarnations in postmodern and altermodern aesthetics.<sup>8</sup>

Alternativ zur Übersetzung von *delinking* als Entkopplung hat Sabine Broeck vorgeschlagen, von Entbindung zu sprechen, da diese neben dem Loslösen aus den Wissenspolitiken der kolonialen Moderne den Aspekt des „in die Welt Setzens“ betont.<sup>9</sup> Wenn wir den epistemischen Gehalt von Kunst auch in Hinblick auf das Vermögen von Kunst, Welt(en) herzustellen, verstehen, scheint auch Delinking nicht nur als Potential der Ablösung, sondern Neueinsetzung von Welt mit den Mitteln der Kunst auf. In seiner Besprechung der Sharjah Biennale 2013, „RE:EMERGING, DECENTRING AND DELINKING. Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing“ betont auch Mignolo das Potential von Delinking als Verschiebung hin zur (Er)Öffnung von spezifischen Wegen in eine andere Zukunft (der Kunst).<sup>10</sup>

Von uns als *deferral* (im Unterschied zu *shifting*) übersetzt, erhält Verschiebung neben der räumlichen bzw. geopolitischen Dimension auch eine zeitliche – im Sinne von Verzögerung oder Aufschub – und deutet damit auf rassistische Chronopolitiken, die Kara Keeling, die in dieser Ausgabe im Gespräch mit dem Queer Frequency Modulation Collective zu hören ist, in ihrer Lektüre von Frantz Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken* herausgearbeitet hat: Wie lässt sich die Schwarze Erfahrung des Aufschubs, die Schwarze Bedingung des Wartens in kolonialer Zeit (*colonial time*) hin auf eine Zukunft öffnen oder als geöffnet denken?<sup>11</sup> Auf welche Weise intervenieren künstlerische Arbeiten in das rassistische Zeitregime? In welcher Weise, und das ist die der Ausgabe zugrunde liegende Fragestellung, greifen anti- bzw. dekoloniale Theoriebildung und künstlerische Praktiken ineinander bzw. inwiefern wird Kunst selbst theoretisch?

Eingeladen waren künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit verschiedenen Wissensbeständen und deren ästhetischen Bearbeitungen in Kunstproduktion, die dekoloniale Verschiebungen aufzeigen oder selbst vollziehen: Wie können performative, filmische, fotografische und andere künstlerische Praktiken koloniale Machtverhältnisse irritieren? Worin unterscheiden sich die Formen, Mittel und Strategien in den jeweiligen Künsten und Kunstpositionen voneinander? Besonders interessierten wir uns für Beiträge, die entweder selbst ästhetische Praktiken der Erinnerung darstellen oder diese analysieren. Um vor dem Hintergrund dieser erinnerungspolitischen und historiografischen Arbeit an der Geschichte der Kolonisierung, aber auch des diese durchziehenden anti-/ und

dekolonialen Widerstands die Gegenwart zu reflektieren und für die Zukunft zu öffnen, ist die Auseinandersetzung mit dem (anti-)kolonialen Archiv von zentraler Bedeutung.<sup>12</sup> Im Zentrum stehen vor allem Beiträge, die das Archivieren als ästhetische Praxis im Hinblick auf dekoloniale Politiken befragen: Welche Ästhetiken des Archivierens greifen dekolonialisierend in Wissensformationen ein? Was bleibt vom kolonialen Archiv übrig, wenn Ästhetiken des Ephemereren wie etwa Performances oder Musik, Teil von Wissensbeständen werden?<sup>13</sup> Wie werden solche Ästhetiken für dekoloniale (Wissens-)Politiken oder Archive produktiv gemacht?

Die Ausgabe versammelt Beiträge von Künstler\_innen und Wissenschaftler\_innen in so unterschiedlichen Medien wie Schrift, Sound, Videos, digitaler Zeichnung, Fotografie. Geografisch divers befassen sich die Beiträge mit Situationen im Globalen Süden, Afrika, Asien, Lateinamerika, und deren Verbindungen und diasporischen, migrantischen Verflechtungen mit Europa und Nordamerika. Die Künstlerin und Kuratorin **Imayna Caceres** adressiert mit ihrer digitalen Zeichnung *The Wound as Bridge and the Path of Conocimiento* (2018) und dem begleitenden Essay, ihre künstlerische Arbeit als Einschreibung und Fortschreibung einer Genealogie antikolonialer, queer-feministischer, indigener Praktiken, in der die Wunde als Brücke zu dieser fungiert. Der „Pfad der Erkenntnis“ oder auch des Wissens ist ein Konzept, das sich Caceres von Gloria Anzaldúa leiht und eine Form spiritueller Forschung und Aktivismus darstellt, die durch kreative Praktiken erreicht werden kann und auf Heilung der kolonialen Wunde ausgerichtet ist. Es sind nicht nur marginalisierte Narrative, die Caceres' Erfahrung und künstlerische Praxis prägen, sondern es ist auch der Dialog mit dekolonialer Theoriebildung (insbesondere mit Anzaldúa und Quijano), der dieses Werk durchzieht. Damit interveniert sie in das koloniale/moderne Narrativ der Fortschrittsgeschichte. Auch der künstlerische Beitrag *Looking Back Forward\_Quip Nayr* der Kulturwissenschaftlerin, Künstlerin und Kuratorin **Verena Melgarejo Weinandt** bezieht sich auf Gloria Anzaldúa, konkret auf das Konzept „Haciendo Caras/Making Faces“, dem sie im begleitenden Essay „Haciendo Caras/Making Faces: Connecting Identity, Resistance, Art, and Spirituality“ nachgeht und das sie auf ihre eigene künstlerische Arbeit bezieht. Auch hier geht es um die Frage, in welcher Weise Kunst dazu beitragen kann, in eurozentrische Epistemologien und deren physisch erfahrenen Konsequenzen, etwa durch rassistische Zuschreibungen, zu intervenieren. Melgarejo Weinandt lädt dazu ein, ihrer theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit Anzaldúas Konzept zu folgen und ihre Arbeit, die in der Verbindung selbst gefärbter Textilien mit Fotografie und Schrift Zwischenräume und Interfaces betont, zu betrachten. Das „Gesichter Machen“ wird hier zur widerständigen wie heilsamen Strategie, diesen gewaltförmigen Anrufungen zu begegnen.

Die Theaterwissenschaftlerin **Grit Köppen** beobachtet in ihrem Aufsatz „Ästhetik des Aufruhrs: Dekoloniale Verschiebungen im zeitgenössischen Theater“ andere Strategien in den Theatertexten afrikanischer und afro-diasporischer Dramatiker\_innen, die sie als Erweiterung des Delinking verstanden wissen möchte: die der Erhebung, des Aufschreis und des Verlachens. Mit Bezug zu Achille Mbembe, und darin Anzaldúa nicht unähnlich, betont sie die Praxis des „Selbstschreibens“ als dekolonisierende Methode.<sup>14</sup> In ihrer Analyse des Stücks *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston* des kongolesischen Bühnenauteurs Julien Mabilia Bissila arbeitet Köppen verschiedene ästhetische Verschiebungen heraus, die sich sowohl durch formale Unterbrechungen europäischer Dramenkonventionen, die sie als Delinking deutet, auszeichnen wie auch inhaltliche Strategien des *Naming* oder der Verschränkung von Zeit- und Raumbenen, die dem Erinnern an Widerstandspraktiken dienen, was Köppen als *Linking* bezeichnet. Bissila verschiebt die Bezeichnung der einzelnen Akte vom Aufzug hin zum Atemzug und betont damit die Bedeutung des Körpers – nicht nur in darstellender Kunst, sondern auch für dekoloniale Artikulationen.

In der Ton-Bild-Spur der Podcast Installation *Looking After the Future: On Queer and Decolonial Temporalities* präsentiert das **Queer Frequency Modulation Collective**, wie bereits erwähnt, die Montage eines Interviews mit der Film- und Medienwissenschaftlerin **Kara Keeling**. Zentraler

Gegenstand des Gesprächs sind Überlegungen zu Zeitlichkeit und Dekolonisierung. Keeling betont, dass die auffindbaren Spuren Schwarzer Subjektivität im kolonialen Archiv, es nicht notwendiger Weise erlauben, die Leben zu rekonstruieren. Ebenso wenig ist wissbar, wie sich wirkliche Dekolonisierung anfühlt, so dass auch hier nur der Umweg über die afrofuturistische Fiktion bzw. Spekulation bleibt. Die hierbei ins Spiel gebrachten vergangenen und gegenwärtigen Entwürfe einer queeren, dekolonialen Zukunft wurden durch das Kollektiv so mit Sound montiert, dass auch das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit ins Rutschen gerät und spekulativ bleibt.

Die Autorin und Forscherin zu Race, Gender und Fotografie, **Stefanie Fock**, untersucht in ihrem Aufsatz „Why the Pictures Had to Come from Black. Looking with Myra Greene at *Character Recognition*“, die gleichnamige Fotoserie der afro-amerikanischen Fotografin Myra Greene, mit der diese in das Archiv der visuellen Anthropologie und des wissenschaftlichen (anti-schwarzen) Rassismus interveniert. Fock argumentiert, dass Greene in ihrer künstlerischen Forschung die visuellen Praktiken und Schauanweisungen aus dem 19. Jahrhundert in Schwingung mit dem Heute bringt und so zu einer Verschiebung beiträgt. Ausgehend davon versteht sie Greenes Vorgehen als dekoloniale künstlerische Methode, wie sie Rolando Vasquez vorgeschlagen hat.<sup>15</sup> Indem Fock selbst den Weg wählt, mit Greene zu schauen, ein Impuls der vielleicht vergleichbar ist mit dem von Trinh T. Minh-ha vorgeschlagenen „speaking nearby“<sup>16</sup>, arbeitet sie in ihrem Beitrag heraus, auf welche Weise Greenes Eingriffe in das (visuelle) koloniale Archiv als Heilung und Herstellung dekolonialer Optionen zu verstehen sind. Auch der Filmemacher und Künstler **Ali Kazimi** schlägt in seiner stereoskopischen 3D-Installation *Fair Play* eine Umnutzung früher fotografischer Technologien vor und betont so die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Gegenstand der Arbeit ist die Geschichte der *Komagata Maru*, eines japanischen Dampfers, mit dem Migrant\_innen aus dem kolonialen Indien 1914 versuchten nach Kanada einzuwandern, aber vor der Küste Vancouvers abgefangen und an der Einreise gehindert wurden. Dieser ‚Fall‘ steht exemplarisch für die Verflechtung von Kanadischer Migrationsgeschichte, Rassismus und Kolonialismus. Die Kunsthistorikerin **Viktoria Nolte** untersucht in ihrem Beitrag die ästhetischen Strategien des Erinnerens in *Fair Play*. Sie argumentiert, dass die Betonung des Affekts in der formalen Ausrichtung der immersiven Installation eine dekoloniale Ästhetik erzeugt, die die Beziehung zu dieser Vergangenheit in den Betrachter\_innen restrukturiert und dabei das Leben und das Wissen der Passagier\_innen, die zuvor aus den Erzählungen über die *Komagata Maru* gelöscht wurden, zur Wahrnehmung bringt. Darin sieht Nolte nicht nur einen Eingriff in nationale (Kolonial-)Geschichte, sondern auch in neoliberale Kunstkritik. **Su-Ran Sichling** beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Forschung und Arbeit als Bildhauerin ebenfalls mit den marginalisierten Geschichten der (Arbeits-)Migration der frühen Bundesrepublik, die sie durch die Untersuchung von Materialien aufspürt. In ihren *Gelehrtensteinen* verwendet sie Terrazzo und Waschbeton, Werkstoffe, die sich in den 1950er und 1960er Jahren großer Beliebtheit erfreuten. Der begleitende Essay des Architekturhistorikers **Nicholas Brandes** „Naturalisierte Nation. Zur Materialität der westdeutschen Nachkriegsmoderne in Su-Ran Sichlings Arbeit *Gelehrtensteine*“ diskutiert Sichlings Arbeit dahingehend, ob ein materieller künstlerischer Ansatz nicht auch eine Intervention in die Privilegierung des Inhalts gegenüber der Form in dekolonialen Debatten darstellt.

Weniger mit materiellen denn mit ephemeren auditiven Spuren der deutschen Kolonialgeschichte in der postkolonialen Hafenmetropole Hamburg beschäftigt sich **Katharina Pelosi** in dem Soundstück *Call to Listen - ein post\_kolonialer Resonanzraum*. Wie Pelosi im begleitenden Text ausführt, wird Zuhören hier als performative Handlung verstanden, die Erinnerungsräume und damit ein ephemeres Archiv herstellt, in dem sich gegenwärtige Töne mit historischen Ereignissen zu einer Soundlandschaft vermischen. Die Komposition fragt, wie Orte klingen, ob deren Geschichte(n) hörbar gemacht werden können und wie durch Klang die Wahrnehmung und Bedeutung von Orten verändert werden kann. Lassen sich durch das Erstellen ephemerer, performativer Archive dekoloniale

Verschiebungen in der Erinnerungskultur erzeugen? Pelosi interessiert sich in diesem Zusammenhang auch für eine Dehierarchisierung der Wahrnehmung, die das Visuelle gegenüber dem Auditiven privilegiert. Ebenso bevorzugen **Andrea und Matei Bellu** in ihrem Video *Paying a Visit to the Queen – Tracing Dispersion, Looking for Disappearance* (2016) die auditive Ebene – auf das Zeigen wird vollständig verzichtet. In ihrem 10-minütigen Film begleiten sie den südafrikanischen Kunsthistoriker und Künstler Peju Layiwola und die namibische Historikerin Memory Biwa bei einem Besuch der afrikanischen Abteilung im Ethnologischen Museum in Berlin-Dahlem. Zu deren Sammlung gehören auch manche der sogenannten Benin Bronzen – koloniale Raubgüter, die von den Briten 1897 in einem Krieg gegen das Königreich Benin im heutigen Nigeria geplündert und in kürzester Zeit im globalen Norden gehandelt wurden. Fast die Hälfte der Kunstwerke wurde nach Deutschland gebracht. In der Arbeit von Bellu und Bellu intervenieren die Stimmen der afrikanischen Wissenschaftler\_innen in das Ethnologische Museum als Ort kolonialer Ordnung, Sammlung, und Wissensproduktion und stellen eine räumliche Neuverteilung zur Disposition – eine Frage, die nach der Veröffentlichung des Berichts von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy zu Fragen der Restitution kolonialer Bestände in Archiven und Museen Ende des vergangenen Jahres stark in der Debatte steht und vor dem Hintergrund des Umzugs des Ethnologischen Museums in das demnächst öffnende Humboldt-Forum im Berliner Stadtschloss eine neue Aktualität und Dringlichkeit entfaltet.<sup>17</sup> Umgekehrt dokumentiert der Beitrag von **Isabella Schwaderer und Markus Schlaffke** „(Re-)connecting embodied archives. Künstlerische Forschung im Zinda Naach-Kollektiv“ die Rekonstruktion des fragmentierten, verstreuten und lückenhaften Archivs der Tournee des indischen Menaka-Balletts im nationalsozialistischen Deutschland 1936–38. Mit der künstlerischen Forschung sollen die „mentalitätsgeschichtlichen Verschränkungen, Verbindungs- und Trennlinien“ zwischen Indien und Deutschland herausgearbeitet werden, die die Menaka-Tournee und ihre Rezeption wie nachträgliche Funktionalisierung kennzeichnen. Einen wichtigen Teil nimmt dabei die „Wiederverknüpfung verkörperter Archive“ ein, mit der das Kollektiv versucht, die deutschen Dokumente und die indischen nationalen wie minoritären Erinnerungen an die Tournee zusammenzubringen. Ziel ist eine partizipative Performance, durch die das ephemere Archiv zu einer geteilten Erinnerungspraxis werden kann.

Um die Verschränkung von Erinnerung und Fiktion, Biografie und Historiografie geht es in der künstlerischen Arbeit von **Omar Chowdhury** *Memoirs of Saturn*. Wir dokumentieren einen Essay, der anhand des fiktionalisierten Lebens des Historikers Dr. Shahidul Zaman, einem Verwandten Chowdhurys, zentrale Momente der Geschichte Bangladeschs erzählt. Dieser war Teil der gleichnamigen Ausstellung in Dhaka 2016, die aus Gründen der Zensur geschlossen wurde. Dem vorangestellt ist eine Email, die die politischen Umstände der Schließung adressiert. Das Schreiben wird hier zu einer Strategie, nicht nur das Konzept der Identität, sondern auch der Nation und ihrer Narrative (und die Verwicklung der Kunst in diese) zu problematisieren.

In ihrer Bandbreite gibt die Ausgabe Einblicke in verschiedene künstlerische Strategien und Methoden, die dekoloniale Verschiebungen in der Kolonialität des Wissens und Wahrnehmens forcieren/vollziehen. Als Herausgeber\_innen möchten wir die Beiträge als Einladung zum gemeinsamen Nachdenken über die gestellten Fragen verstanden wissen. Gleichwohl sind wir uns bewusst, dass dies – wenn überhaupt – nur ein kleiner Schritt sein kann, mit dem wir hoffen, die Konversation über die Notwendigkeit der Dekolonialisierung weiterzuführen. Damit verbunden ist auch die Hinterfragung der Bedingungen des eigenen Arbeitens, die durch die Situiertheit an deutschen Kunstuniversitäten und die Förderung des Graduiertenkollegs durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft strukturiert sind.

Maja Figge

Mit Beiträgen von: Matei Bellu/Andrea Bellu, Imayna Caceres, Omar

Chowdhury, Stefanie Fock, Ali Kazimi, Grit Köppen, Verena Melgarejo  
Weinandt, Victoria Nolte, Katharina Pelosi, Queer Frequency Modulation  
Collective mit Kara Keeling, Markus Schläffke/Isabelle Schwaderer, und Su-  
Ran Sichling/Nicholas Brandes.

Herausgabe der Ausgabe #8: Juana Awad, Maja Figge, Grit Köppen, Katrin  
Köppert

- 1 Vgl. Mignolo, Walter D.: „Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality“, in: *Cultural Studies*, 21/2-3 (2007), S. 449-514. Mignolo, Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien/Berlin 2012.
- 2 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 49.
- 3 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 50f.
- 4 „(De)Kolonialität ist in erster Linie ein Konzept, dessen Ausgangspunkt in der Dritten Welt liegt. Es entstand in dem Moment, als die Aufteilung in drei Welten zu Fall kam und der Jubel über das Ende der Geschichte und eine neue Weltordnung begann. Seine Auswirkung war jener vergleichbar, die von der Einführung des Konzepts der ‚Biopolitik‘ hervorgerufen wurde, das von Europa seinen Ausgang nahm. [...] Die ‚Kolonialität‘ [...] bietet ein unentbehrliches Gefühl von Trost vor allem für MigrantInnen und People of Color in Entwicklungsländern [...], deren Lebenserfahrungen, lang- und kurzfristigen Erinnerungen, Denkkategorien und Sprachen jenen fremd geworden sind, die das Konzept der ‚Biopolitik‘ entworfen haben, um Kontrollmechanismen und staatliche Regulierungen zu erklären. [...] Die Dekolonialität hat ihre historische Grundlage in der Bandung-Konferenz von 1955, bei der VertreterInnen von 29 Ländern aus Afrika und Asien zusammentrafen. Das Hauptanliegen der Konferenz war die Suche nach einer gemeinsamen Grundlage und einer Zukunftsperspektive, die weder im Kapitalismus noch im Kommunismus zu finden war: Dieser Weg bestand in der ‚Dekolonialisierung‘. Dabei handelte es sich [...] um eine Abkoppelung [delinking, M.F.] von den beiden wichtigsten westlichen Makro-Erzählungen.“ Mignolo, Walter D.: „Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens (De)Kolonialität, Grenzdenken und epistemischer Ungehorsam“, in: *transversal journal* 09 (2011), URL: <https://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de.html> (letzter Zugriff am 11. November 2019).
- 5 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 54.
- 6 Ebd. Problematisch an dieser Setzung ist, dass dies unterschlägt, dass es den kritisierten postkolonialen Theoretiker\_innen auch um Dekolonisierung geht, was sich nicht zuletzt daran ablesen lässt, dass sie sich teils auf die gleichen dekolonialen Denker\_innen wie Mignolo beziehen, deren Überlegungen wiederum auch nicht ‚frei‘ von europäischer Theorie waren, sondern diese produktiv machten – wie etwa an Fanons Auseinandersetzung mit Marxismus, Phänomenologie und Psychoanalyse zu sehen ist. Vgl. Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt/Main 1985; Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt/Main 1966.
- 7 Der Vortrag war als gemeinsame Präsentation mit Yvette Mutumba geplant, die leider kurzfristig absagen musste, und fand am 5. Februar 2018 an der Universität der Künste Berlin statt.
- 8 Lockward, Alanna/Vázquez, Rolando/Díaz Nerio, Teresa María, u.a.: „Decolonial Aesthetics I“, Transnational Decolonial Institute, 22. Mai 2011, URL: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (letzter Zugriff am 5. November 2019).
- 9 Broeck, Sabine: „Dekoloniale Entbindung. Walter Mignolos Kritik an der Matrix der Kolonialität“, in: Karentzos, Alexandra/Reuter, Julia (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 165-175, hier S. 167.
- 10 Mignolo, Walter D.: „RE:EMERGING, DECENTRING AND DELINKING. Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing“, in: *IBRAAZ* (März 2013), Plattform 005, S. 13, URL: <https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/essay-documents/re-emerging-decentring-and-delinking.pdf>.
- 11 Keeling, Kara: *The Witch’s Flight. The Cinematic, the Black Femme and the Image of Common Sense*, Durham/London 2007, S. 27-44.

- 12 Für eine Problematisierung verschiedener Umgangsweisen mit dem kolonialen Archiv vgl. Kuster, Brigitta: „Choix d'un passé. Transnationale Vergegenwärtigungen kolonialer Hinterlassenschaften“, in: Lorey, Isabell/eipcp (Hg.): *transversal texts*(09/2016), S. 45-49, URL: <https://transversal.at/books/choixdunpasse> (letzter Zugriff am 11. November 2019).
- 13 Zu ephemeren Archiven vgl. u.a. Muñoz, José Esteban: „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts“, in *Women & Performance: a journal of feminist theory* 8/2 (1996), S. 5-16; Cvetcovich, Ann: *An Archive of Feelings*, Durham 2003, S. 1-14.
- 14 Mbembe, Achille: *Kritik der Schwarzen Vernunft*, Frankfurt/Main 2016, S. 276.
- 15 Mignolo, Walter D./Vázquez, Rolando: „Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings,“ in: *Social Text Journal* (15. Juli 2013), URL: [http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/) (letzter Zugriff am 3. Januar 2019).
- 16 Trinh T., Minh-ha: „Speaking Nearby. Interview von Nancy N. Chen mit Trinh T. Minh-ha“, in: Bernstorff, Madeleine/Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *Trinh T. Minh-ha. Texte, Filme und Gespräche*, München/Wien/Berlin 1995, S. 59-77.
- 17 Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: „The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics“, (11/2018), URL: [https://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](https://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf) (letzter Zugriff am 7. November 2019). Vgl. dazu auch Kuster, Brigitta/Lange, Britta/Löffler, Petra: „Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 20 (1/2019), S. 97-111.

Ausgehend von der asiatischen Tradition der Gelehrtensteine lotet Su-Ran Sichling das Verhältnis von Natur und Kultur aus. In ihrer Auseinandersetzung mit den Werkstoffen der Nachkriegsmoderne, insbesondere Terrazzo und Waschbeton, beobachtet sie Bezüge zwischen der Pseudonatürlichkeit der Materialien und der Pseudonatur einer Geschichte der BRD, die sich erst langsam als Einwanderungsland zu verstehen beginnt. Dabei fragt ihre Arbeit auch, inwieweit sich ein sinnlicher, materialitätsbetonter künstlerischer Ansatz mit einer Agenda der *artistic research* verträgt, die im Zusammenhang mit dekolonialen Debatten Inhalte häufig gegenüber der Form privilegiert.



Im Vordergrund: Gelehrtenstein 1 (1950)  
2015 | Waschbeton, Nussholz, Messing | ca. 60 cm  
Im Hintergrund: Gelehrtenstein 3 (1970)  
2015 | Waschbeton, lackiertes Holz | ca. 60 cm  
© Su-Ran Sichling



Gelehrtenstein 4 (1970) 2015 | Waschbeton, Mahagoni | ca. 180 cm  
© Su-Ran Sichling



Links im Vordergrund: Gelehrtenstein 1 (1950) 2015 | Waschbeton, Nussholz, Messing | ca. 60 cm  
 Rechts im Vordergrund: Gelehrtenstein 2 (1950) 2015 | Terrazzo, Gummi | ca. 30 cm x 50 cm  
 Im Hintergrund: Gelehrtenstein 3 (1970) 2015 | Waschbeton, lackiertes Holz | ca. 60 cm  
 © Su-Ran Sichling

Naturalisierte Nation. Zur Materialität der westdeutschen Nachkriegsmoderne in Su-Ran Sichlings Arbeit *Gelehrtensteine*

Ausgehend von der asiatischen Tradition der Gelehrtensteine lotet Su-Ran Sichling das Verhältnis von Natur und Kultur aus. In ihrer Auseinandersetzung mit den Werkstoffen der Nachkriegsmoderne, insbesondere Terrazzo und Waschbeton, beobachtet sie Bezüge zwischen der Pseudonatürlichkeit der Materialien und der Pseudonatur einer Geschichte der BRD, die sich erst langsam als Einwanderungsland zu verstehen beginnt. Dabei fragt ihre Arbeit auch, inwieweit sich ein sinnlicher, materialitätsbetonter künstlerischer Ansatz mit einer Agenda der *artistic research* verträgt, die im Zusammenhang mit dekolonialen Debatten Inhalte häufig gegenüber der Form privilegiert.

Gongshi/Suiseki

In China und Japan stellen pittoreske Steine und Felsen als *Gongshi* beziehungsweise *Suiseki* für petrophile Liebhaber\*innen seit langem begehrte Sammelobjekte dar. Als sogenannte „Gelehrtensteine“ dienen solche in der Natur vorgefundenen Steine im ursprünglichen asiatischen Kontext den privilegierten, gebildeten Schichten seit Jahrhunderten der Kontemplation. Ein überlieferter ästhetischer Katalog formuliert an die wenige Zentimeter bis über einen Meter großen Steine Anforderungen bezüglich Gestalt, Material, Farbe und Oberflächenbeschaffenheit. Die oft ungewöhnlich geformten Monolithe können dabei mit ihren Ausbuchtungen, Falten und Durchbrüchen wie Landschaften, Berge, Ebenen mit tiefen Schluchten, versteinerte Wasserwelten, aber auch wie Pflanzen oder Tiere aussehen.

Nach chinesischer Vorstellung werden nicht nur Lebewesen und Pflanzen, sondern auch Steine, Berge, Wasser und Luft von einer vitalen Lebenskraft durchströmt. Steine formen in diesem Verständnis einen lebendigen,

tragenden Teil der Erde, und in den Formen und Furchen der zumeist auf Sockeln oder Schalen präsentierten Gelehrtensteine lassen sich Prinzipien von Natur und Kosmos lesen.<sup>1</sup> Umgedeutet in Kunstwerke haben sie im 20. Jahrhundert auch ihren Weg in europäische und amerikanische Museen und Sammlungen gefunden.<sup>2</sup> Obwohl Gelehrtensteine wirken, als hätten ihnen allein Erosionen oder andere geodynamische Prozesse ihre Gestalt gegeben, wurde auch mit Sägen, Bohrern und Meißeln nachgeholfen, um die Steine in die gewünschte Form zu bringen. Die vermeintlich vollendete Natur ist durch Verfahren der Auswahl, Standardisierung und Bearbeitung menschengemacht.<sup>3</sup> Die Tradition der Gelehrtensteine bildet den formalen Ausgangspunkt der Arbeit von Su-Ran Sichling. Ihre Arbeit besteht aus großen, scheinbar natürlich gewachsenen mineralischen Strukturen. Die Formen sind aus Waschbeton und Terrazzo gearbeitet, für die Sockel finden Holz und Messing, schwarzer Gummi und orangefarbener Lack Verwendung.

#### Terrazzo und Waschbeton

Das Material erhält in Su-Ran Sichlings Arbeit besondere Aufmerksamkeit. Waschbeton und Terrazzo sind künstliche Werkstoffe, die im Nachkriegswestdeutschland umfangreich im Städtebau eingesetzt wurden: Waschbeton in der Herstellung von Blumenkübeln, Bänken, Treppen oder anderen Fertigteilen für den öffentlichen Raum; Terrazzo als Bodenbelag in Fluren und Treppenhäusern, oft gesäumt von Geländern aus Messing und schwarzem Gummi. Die gegossenen Materialien erscheinen dabei als natürliches Gestein. In der westdeutschen Nachkriegsmoderne war Terrazzo das unzerstörbare Material der Wahl für den Wohnungsbau mit seinen alten neuen Hausordnungen, die Firmengebäude des Wirtschaftswunders, die Gerichte und Schulen der *Reeducation* und die öffentlichen Gebäude des Wiederaufbaus. Es erscheint dabei trotz seiner repräsentativen Eleganz und formalen Strenge als natürliches Gestein. Auch der etwas später in Gebrauch gekommene, heute ungeliebte Waschbeton sollte zunächst Natürlichkeit und Wärme ausstrahlen. Die Garderoben in den Kindergärten aus Waschbeton waren passend dazu aus unbehandeltem, naturnaher Kiefer.

Während diese Werkstoffe in weiten Teilen Europas ähnlich eingesetzt wurden, instrumentalisiert die Künstlerin dieses materielle Register für eine persönliche – westdeutsch geprägte – Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, die diese Materialien bewohnte.<sup>4</sup>

#### Erstarrte Geschichte der Nachkriegsjahre

Die westdeutsche Nachkriegsmoderne wirkt im städtischen Raum bis heute sichtbar nach. Während Terrazzo und Waschbeton im Städtebau den abstrakten Formen und rationalistischen Programmen dieser Zeit eine natürliche Note, ein „menschliches Maß“ geben sollten, macht ihre Verwendung für vermeintlich naturbelassene Gelehrtensteine gerade ihre Künstlichkeit zum Thema.

Sichlings Arbeit bietet eine bildhauerische Auseinandersetzung mit dieser Materialität der westdeutschen Nachkriegszeit und thematisiert das Selbstverständnis eines Landes, das sich auf den Terrazzo-Fluren und in den Waschbetonpavillons dieser Zeit entwickelte. Ebenso wie die Zusammensetzung und Form der verwendeten Werkstoffe Natürlichkeit suggerieren, aber künstlich hergestellt werden, ist für Sichling auch die nachkriegswestdeutsche Gesellschaft keine natürliche Größe, sondern Ergebnis von gesellschaftlichen Prozessen, von sozialen Verhältnissen, von Bewegungen und Brüchen, individuellen und kollektiven Entscheidungen. Das Selbstbild als moderne, postnationalsozialistische, demokratische Marktwirtschaft, für das sich Westdeutschland nach dem Kriegsende mit seinen starken Erzählungen von Wiederaufbau und Wirtschaftsaufschwung die Grundlagen schuf, wurde jedoch als nationale Selbstvergewisserung naturalisiert und prägt die Wahrnehmung „natürlicher Verhältnisse“ in Deutschland noch heute. Wenn Adorno die Naturgeschichte an sich als von Menschen geschriebene und gemachte „zweite Natur“ verstand, als „erstarrte Geschichte“, so gilt dies nicht zuletzt auch für die in flüssigem Zustand verarbeiteten Werkstoffe dieser Geschichte, die

gesellschaftliche Verhältnisse als natürliche erstarren ließen.<sup>5</sup> Waschbeton und Terrazzo wurden der frühen BRD zur gesellschaftlichen Lithosphäre.

Hier setzt die Künstlerin an und analysiert mit den „Gelehrtensteinen“, inwiefern zur vermeintlichen Natürlichkeit der Nachkriegsordnung auch eine Sedimentierung geschlossener Gemeinschaftsvorstellungen gehört hat. Die deutsche Einwanderungsgeschichte stellte in den letzten Jahren ein zentrales Thema von Sichlings Arbeiten dar. Dabei entscheidet sich die Künstlerin gegen einen ethnografischen Blick auf westdeutsche Gastarbeiterinnencommunities oder Vertragsarbeiterinnen in der DDR und deren Nachkommen. Vielmehr zielt ihr Ansatz darauf ab, das Selbstbild der weißen Mehrheitsgesellschaft und dessen ‚natürliche‘ Verhältnisse zu hinterfragen und zu irritieren. In ihrer Versuchsanordnung dauern Spannungen zwischen gesellschaftlicher Veränderung einerseits und einem Verharren in scheinbar naturgegebenen deutschen Verhältnissen bis hin zu „deutschen Zuständen“ (Wilhelm Heitmeyer) andererseits bis heute an. Dies zeigt sich nicht nur an einer noch immer umkämpften Anerkennung von Menschen mit unterschiedlichsten Familienbiografien als Deutsche in der heutigen BRD, sondern auch an der Leerstelle, die die Arbeitsmigrantinnen, die ab den ersten Anwerbeverträgen der 1950er Jahre den Beton der deutschen Innenstädte mischten und die Flure der Neubauten wischten, in der deutschen Nachkriegserzählung darstellen.<sup>6</sup>

Natur oder zweite Natur

Sichlings Gelehrtensteine eröffnen eine dichte und verwirrende Fülle an Bedeutungsebenen, die dazu einladen, sich ganz im Sinne ihrer historischen Verwandten kontemplativ in ihnen zu verlieren. Als Naturillusion zitieren sie zunächst ihre asiatischen Vorbilder, die mit der Schönheit einer Natur spielen, die durch Auswahl, Bearbeitung und Inszenierung zu ihrer eigenen zweiten Natur wird. Mit der betont pseudonatürlichen Künstlichkeit des Materials legt Su-Ran Sichling die Machart ihrer Gelehrtensteine offen und akzentuiert die menschengemachte, kulturelle Ebene der Natur. Zugleich machen sich die Steine als künstlerische Arbeit mit dem Erscheinungsbild des Gelehrtensteins dessen Fragen nach einer idealen Natur ironisch zu eigen.

Das Material verweist dabei auf die Jahre des Wiederaufbaus, in denen die verwendeten Werkstoffe inmitten des erforderlichen städtebaulichen und architektonischen Pragmatismus Wärme und Natürlichkeit in die Moderne einführen und organische Strukturen die dogmatische Rationalität der CIAM<sup>7</sup> überwinden sollten. Mit der Auswahl der Materialien zitiert Sichling aber nicht nur das materielle Register der frühen BRD. Da das Material gerade nicht natürlich ist, sondern Natürlichkeit nur behauptet, legt es auch die Frage nahe, worin die spezifische Künstlichkeit dieser Jahre liegen könnte. Als Betrachtung des Natur-Kultur-Nexus erlauben Sichlings Gelehrtensteine mit ihrem Verweis auf die Nachkriegsmoderne daher eine Hinterfragung der „naturalisierten“ gesellschaftlichen Verhältnisse dieser Zeit. Sichling versteht dies als migrantischen Blick auf ein Land, der dessen vermeintlich ethnisch homogene und historisch determinierte Natur hinterfragt. Die für den Bauprozess wesentlichen, veränderbaren Aggregatzustände – die Aushärtung der flüssigen Komponenten – führen so eine weitere metaphorische Dimension ein. Auch die im Material eingeschlossenen Gesellschaftsformationen härten aus.

*Artistic research* jenseits von Fleißarbeit

Materialien haben bei Sichling keine rein formale oder ästhetische, sondern auch eine performative Ebene, durch die der Gegenstand der Arbeit auch im Material selbst erneut verhandelt wird und die im Zusammenhang mit gesellschaftskritischen Fragestellungen selten ist.<sup>8</sup> In der Auseinandersetzung mit konkreten materiellen historischen Bezugspunkten – dem Format des Gelehrtensteins, der kulturgeschichtlichen Bedeutung von Baustoffen, der deutschen Einwanderungsgeschichte – hat dies bei ihr programmatischen Charakter. Denn einerseits steht in der Bildhauerei und

ihrer Rezeption häufig weiterhin eine sinnliche Erfahrung im Vordergrund, die ihre theoretischen Bezugspunkte eher vereinfacht als verkompliziert. Andererseits geht in der von einem stärker theoretischen Interesse geleiteten und derzeit von Museen und Institutionen der Kunstförderung umfassend budgetierten *artistic research* der künstlerische Prozess oft mit einer - wichtigen - Fleißarbeit in Archiven einher, die nicht selten in einer unfertigen und nicht zuletzt oberflächlichen Präsentation ihrer Fundstücke resultiert oder aber sperrige, formalistische Ausstellungsformen zeitigt, die vor einer eigentlich künstlerischen Durchdringung ihrer Themen zurückzuschrecken scheinen. Yuki Higashino stellte zum weitverbreiteten Fehlen eines künstlerischen Durchdringens und Durcharbeitens der Ergebnisse künstlerischer Recherche auf der materiellen Ebene und zum „Ausgangspunkt von neuen Kunstformen, die sich auf historische Recherche stützen“, 2018 sehr zutreffend fest:

In ihrer besten Form formuliert eine dergestalt geschichtsbewusste Kunst Elemente aus der Vergangenheit mit ihrer eigenen Bildsprache, um unvollendete historische Projekte für die Gegenwart interessant zu machen. In ihrer schlechtesten und leider weitaus häufigeren Form benützt die geschichtsbewusste Kunst hingegen eine spannende Geschichte bloß als Anekdote, mit der sie die Hohlheit des Kunstwerks kaschiert, und letzteres damit legitimiert. Außerdem verwechseln Künstler\_innen dieses Trends oft die Qualität der Recherche mit der Qualität der Kunst.

Eine eigenwillige Ausprägung erfährt dieses Problem in der ebenfalls seit Jahrzehnten wachsenden ästhetischen Beschäftigung mit historischen Erfahrungen von Kolonialismus und Migration oder gegenwärtigen marginalisierten Sprecher\*innenpositionen in kosmopolitischen Gesellschaften, in künstlerischen Positionen also, die sich im weiteren Sinne postkolonialen Fragestellungen zugewendet haben. Die künstlerische Auseinandersetzung mit vergangenen Kämpfen um Rechte und Anerkennung oder in Vergessenheit geratenen widerständigen historischen Akteur\*innen oder Ereignissen resultiert hier allzu oft in einer unmittelbaren Präsentation von Funden aus formellen oder informellen Archiven, die durch die ausbleibende Bearbeitung im Kontext des Kunstraums für die Betrachter\*in in zusätzliche Ferne rücken. Das wirkt manchmal wie eine brave Betonung der geleisteten Fleißarbeit, manchmal wie ehrfürchtiges Erstarren in Anbetracht der historischen Referenz. Der sonst immer sehenswerte Mathieu Abonnenc steht 2014 mit einem Ausstellungsbeitrag exemplarisch für diese Praxis. In der vom Neuen Berliner Kunstverein und Savvy Contemporary ausgerichteten Ausstellung *Giving Contours to Shadows* bestand sein Beitrag aus einer schlichten chronologischen Präsentation der Buchcover von Publikationen Frantz Fanons.<sup>10</sup> In anderen Fällen scheint die ‚Aktivierung‘, die Verwendung der Archivalie, diese tatsächlich – mit den Worten Higashinos – zur ‚Anekdote‘ zu reduzieren, in wieder anderen Arbeiten führt die Überidentifikation mit den Funden zu fast schon unlauteren Formen der Aneignung widerständiger Geschichte und Geschichten, die fortan mit dem Portfolio einzelner Künstlerinnen und Künstler verbunden sind. Diese Tendenzen einer an sich kritischen und ‚geschichtsbewussten‘ künstlerischen Praxis ergeben sich zumindest teilweise aus einer Kulturförderpolitik, die Kunstförderung als *Projekt* förderung versteht und Ergebnisse vorwegnimmt, die schnell erzielt werden können, vermittelbar und erkennbar relevant sein und als abgeschlossenes „Projekt“ im Rahmen von Förderungsmaßgaben funktionieren müssen. Überdies formuliert der Kunstbetrieb auch nach Einschätzung von neueren feministischen und migrantischen Künstler\*innennetzwerken wie *We are sick of it* gerade an Künstler\*innen, die eigene migrantische Perspektiven zum Gegenstand ihrer Arbeit machen, die Forderung, spezifische Codes und Diskurse zu reproduzieren, um vermittelbar zu sein und „als Kunst verstanden zu werden“<sup>11</sup>.

Gerade auch für eine explizit bildhauerische Kunst werden damit die Ausdrucksmöglichkeiten begrenzt. Sichlings Gelehrtensteine stellen sich der Herausforderung, mit den Mitteln der oft auf ihre sinnliche Qualität reduzierten Bildhauerei eine ‚geschichtsbewusste‘ Kunst zu produzieren, die die Auseinandersetzung mit dem eigenen Arbeitsmaterial an den Ausgangspunkt der historischen Recherche setzt, anstelle Fundstücke aus Archiven neu zu arrangieren.

- 1 Zu diesem außerhalb Asiens wenig erforschten Thema vgl. aktuell Harris, Paul A. und Turner, Richard: „Viewing Stones. A Virtual Exhibition“, in: *SubStance* 47 (2018), Nr. 2, S. 68. Harris und Turner verorten die Tradition der Gelehrtensteine im weiten Feld der „geo-affection“, der liebevollen Auseinandersetzung mit Steinen, vgl. ebd., S. 68. Eine schöne virtuelle Ausstellung zu diesem Thema bieten ebenfalls Harris und Turner, vgl. <http://substancejournal.sites.lmu.edu/home/viewing-stones-exhibition> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 2 Vgl. Lutz, Albert: „Durch den Stein ins Paradies. Geschichten und Notizen zu chinesischen Gelehrtensteinen“, in: Ursprung, Philip (Hg.): *Herzog und de Meuron. Naturgeschichte*, Zürich 2005. Allerdings wird auch außerhalb Ostasiens, insbesondere in den USA, die Praxis der „Asian stone appreciation“ betrieben, vgl. die Arbeit der *Viewing Stone Association of North America*, <http://www.vsana.org/> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 3 Harris und Turner prägen für diese Modifikationen, die aus der mineralischen Materie zugleich ein Kultur- und Handelsgut (*commodity*) machen, den Begriff der *co-modification*, vgl. Turner, Richard und Harris, Paul A.: „CO-MODIFIED. Rocks on Vinyl. Nine Studies in GeoMedia“, in: *SubStance* 47 (2018), Nr. 2, S. 69–70.
- 4 Diese und andere persönliche Angaben entnehme ich mehreren Gesprächen mit der Künstlerin im Frühjahr 2015.
- 5 Adorno, Theodor W.: „Die Idee der Naturgeschichte“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften 1: Philosophische Frühschriften*, Frankfurt am Main 1973, S. 355f.
- 6 Gegen diese Leerstelle haben in den vergangenen Jahrzehnten verschiedene akademische und kulturpolitische Initiativen kreativ und erfolgreich protestiert. Neben Kanak Attak, die in diesem Zusammenhang sicher am bekanntesten sind, setzen sich im Bereich der Kunst etwa die Arbeiten von Nasan Tur und Nevin Aladağ explizit und teils humorvoll mit der Geschichte der Gastarbeiterinnen auseinander, vgl. etwa Kanak Attak: *Manifest*, 1998, verfügbar unter [http://www.kanak-attak.de/ka/about/manif\\_deu.html](http://www.kanak-attak.de/ka/about/manif_deu.html) (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 7 Die CIAM (*congrès internationaux d'architecture moderne*) waren ab 1928 das zentrale internationale Netzwerktreffen von Architekt\*innen und Urbanist\*innen. Sie sind stark mit der Geschichte der Architektur der Moderne verwoben.
- 8 In einer künstlerischen Arbeit *jenseits* der Bildhauerei hat die Verwendung spezifischer Materialien oder Medien mit dem Ziel, historische Momente ihrer Nutzung zu befragen, auch in der Auseinandersetzung mit postkolonialen Fragestellungen eine breitere Resonanz erzielt. Dabei ließe sich etwa an die Videoarbeiten von Filipa César denken, die die Mittel des Films überraschend einsetzt, um sich der Geschichte des Films während der Dekolonisation im portugiesischsprachigen Afrika zu widmen, vgl. Mourinha, Jorge: „Filipa César, a investigadora das imagens perdidas“, in: *Ipsilon*, Sonderbeilage zu *Público*, 22.6.2018, online verfügbar unter <https://www.publico.pt/2018/06/22/culturaipsilon/entrevista/a-investigadora-das-imagens-perdidas-1834478> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 9 Vgl. Higashino, Yuki: „Löcher in der Wand. Anachronistische Annäherungen an die Gegenwart“, in: *Springerin* 2 (2018), S. 66–67, hier S. 66.

- 10 Tatsächlich vermitteln die Einbände einen interessanten Einblick in die Rezeptionsgeschichte Fanons im bürgerlichen Verlagswesen, jedoch nicht gewinnbringender, als dies ein kulturwissenschaftlicher Aufsatz könnte. Allerdings ist die Arbeit Teil eines älteren, umfassenderen Werkzyklus Abonnencs, der auf weiteren intertextuellen Bezügen zwischen seinen Arbeiten aufbaut, vgl. <http://www.lafermedubuisson.com/mathieu-kleyebe-abonnenc> (letzter Zugriff am 20.6.2019). Zur Ausstellung *Giving Contours to Shadows* als Blick auf die Langzeitfolgen der Kolonialzeit und als „Korrektiv“ zum „versöhnlichen“ Blick auf diese Folgen im Rahmen der Berlin Biennale im gleichen Jahr vgl. Wahjudi, Claudia: „Im Schatten der Befreier“, in: *Tagesspiegel*, 12.6.2014, online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/nbk-ausstellung-giving-contours-to-shadows-im-schatten-der-befreier/10007254.html> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 11 Vgl. Eismann, Sonja: „Der Kunstsektor produziert immer Ausschlüsse.“ Interview mit dem Kollektiv *We are sick of it* zum Backlash im deutschen Kunstbetrieb“, in: *Konkret 2* (2019), S. 60-62, hier S. 61.