

TEXTE ZUR KUNST

März 2024 34. Jahrgang Heft 133
€ 16,50 [D] / \$ 25,-

RESTITUTION

4

PREFACE

20

RESTITUTION AND RESONANCES

A Roundtable with Memory Biwa and
Bénédicte Savoy, moderated by Mahret Ifeoma Kupka
and Irene V. Small

44

ALEXANDRA GERMER

PALIMPSESTS OF PROVENANCE

54

ALEXANDRA M. PECK

REEXAMINING THE 1921

“POTLATCH COLLECTION”

Kwakwaka'wakw Definitions of Property
and the Politics of Repatriation

72

EL HADJI MALICK NDIAYE

RE-ENCHANTING CULTURAL

HERITAGE

84

V. MITCH MCEWEN

AIR RIGHTS

100

OLIVER HARDT

AGAINST THE BOTANY OF DEATH

112

NOTES THAT MIGHT, OR MIGHT NOT,
BE ABOUT A STONE

An Artistic Contribution by Valerie Asimwe Amani and
Rehema Chachage

6

VORWORT

21

RESTITUTION UND RESONANZ

Ein Round-Table-Gespräch mit Memory Biwa und
Bénédicte Savoy, moderiert von Mahret Ifeoma Kupka
und Irene V. Small

45

ALEXANDRA GERMER

PALIMPSESTE DER PROVENIENZ

55

ALEXANDRA M. PECK

DIE „POTLATCH-SAMMLUNG“ VON 1921

NEU BETRACHTET

Eigentumsbegriffe der Kwakwaka'wakw und
die Politik der Rückgabe

73

EL HADJI MALICK NDIAYE

DIE WIEDERVERZAUBERUNG DES KULTURELLEN

ERBES

85

V. MITCH MCEWEN

LUFTRECHTE

101

OLIVER HARDT

GEGEN DIE BOTANIK DES TODES

BILDSTRECKE / IMAGE SPREAD

123

FRIDA ORUPABO

KLANG KÖRPER

132

„VIEL ZU SÜSS OHNE DICH“ – DIE LIEBE IM ERNSTFALL

Sandra Grether über „Endlich tut es wieder weh“ von Elif

REVIEWS

138

RIVER REBELLION

Jadine Collingwood on the Black Reconstruction Collective at
the Chicago Architecture Biennial

142

ANIMAL CROSSING

Astrid Mania über Lin May Saeed (und Renée Sintenis)
im Georg Kolbe Museum, Berlin

146

INVISIBLE SISTERS

Alice Blackhurst on “Women in Revolt! Art and Activism in
the UK 1970–1990” at Tate Britain, London

152

„TIME COLLAPSES IN ON ITSELF; IT IS NOT LINEAR;
IT IS A BOOMERANG.“

Florentine Rungrama Muhry über Isaac Julien im K21,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

158

STASIS QUO

Eric Otieno Sumba on Helena Uambembe at ZOLLAMT
MMK, Frankfurt am Main

162

DER ZWEIFLEISIGE TURNER

Antonia Kölbl über J. M. W. Turner im Kunstbau der
Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München

166

AN IMPROBABLE COMPARISON

Benjamin O. Murphy on Ana Mendieta at SESC Pompeia and
Marta Minujín at Pinacoteca do Estado, São Paulo

170

THE WORLD COULD BE ANYTHING

Matthew Cheale on Ridykeulous at Nottingham
Contemporary

NACHRUFE / OBITUARIES

174

HARALD FALCKENBERG (1943–2023)

Jonathan Meese

177

CATHERINE CHRISTER HENNIX (1948–2023)

Benjamin D. Piekut

181

ANTONIO NEGRI (1933–2023)

Katja Diefenbach

TEXTE ZUR KUNST – ARTISTS' EDITIONS

184

LOUISE BONNET

186

JUTTA KOETHER

188

VICTOR MAN

190

BACK ISSUES / AUTOR*INNEN,
GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS /
CREDITS / IMPRESSUM / IMPRINT

As recent debates have shown, restitution can hardly be conceived as merely the return of looted objects to former custodians or their heirs. While grounded in the current political moment, restitutions unfold in relation to the past: a complex set of circumstances that they can never undo. Historically, the violent regimes of colonialism and National Socialism legitimized dispossession through the dehumanizing ideologies of racism and antisemitism, amassing financial and cultural capital in the process. While significant steps have been taken to restore Nazi-era loot to its rightful heirs, material culture dislocated from former colonial territories continues to be overwhelmingly held in Western collections. After decades of stonewalling, institutions across the Global North have recently begun the work of developing responses to these injustices.

Conceptualized at a moment when the return of material culture appropriated in colonial contexts was gaining traction, this issue of TEXTE ZUR KUNST is now released into a world in which gendered, militarized, state, and racial violence are reasserting their destructive presence. Such recent geopolitical developments brought a question to the fore for those engaging with histories and potentials of restitution: How does the simultaneous encounter with past and present atrocities affect processes of restitution? Moreover, we must recognize that the claims to certain objects, the transfer of their ownership, and the change in their physical location are not as novel as the current debates might suggest. While much of the restitution discourse has centered on Western collections and questions of responsibility, provenance, and historical violence, much less discussion has been devoted to the multiple lives of objects upon their return.

This issue shifts attention to those institutions and actors that have long been fighting for, and are in some cases now receiving, their material heritage. This entails taking a close look at how restitution is negotiated and performed, as well as at the institutions involved and the language employed in these actions. Artistic involvement with the histories of objects is particularly meaningful in this respect, as is the process of their reintegration into social contexts, where they are welcomed anew.

As El Hadji Malick Ndiaye stresses in his contribution, practical issues are also at stake when establishing modes of restitution that account for the legacy of colonialism. These may include procedural stipulations regarding time frames and budgets, or conditions imposed on the entities' returns. Further delving into the complexity of protocols for return, Alexandra Germer presents a case study of a doubly looted object: a so-called Benin Bronze brought to the art market through the military actions of the British Empire and acquired by Berlin publisher Rudolf Mosse, whose heirs were expropriated of his collection by the Nazi regime. While Ndiaye argues that decisions around restitution must ultimately be at the discretion of those who seek to reconnect with their cultural heritage, the bronze once owned by Mosse reveals entangled histories of dispossession.

In his curatorial work, Ndiaye seeks to reimagine cultural heritage by inviting contemporary artists to work with the ethnographic collection of the Musée Théodore Monod in Dakar. While this initiative does not do away with the institution's fraught history, it demonstrates a point made by Bénédicte Savoy in a roundtable discussion with Memory Biwa, moderated by the

co-conceptualizers of this issue, Mahret Ifeoma Kupka and Irene V. Small. Savoy defines *cultural heritage* as encompassing not merely the collective cultural belongings themselves but the societal debate around them. Biwa's artistic research of the German genocide of the Herero and Nama in present-day Namibia builds on intangible cultural heritage and aural culture. Together with Kupka and Small, Biwa and Savoy sound out the epistemological dimensions of various terms such as *repossession* and *verschollen*.

Ownership and property are also ubiquitous terms within restitution discourse. In sharing the history of the Kwakwaka'wakw "Potlatch Collection" – its settler-colonial seizure in 1921 and its later repatriation to First Nations on the west coast of North America, beginning in the 1970s – Alexandra M. Peck details notions of individual and communal property evidenced by the collections' pieces. Expanding the scope of restitution, V. Mitch McEwen appropriates the concept of *air rights* to think about the built environment's racist structures, as materialized in the United States through industrialization and so-called urban renewal.

Artistic encounters with colonial collections feature prominently not only in the work of Biwa and Frida Orupabo, the artist featured in this issue's image spread, but also in Oliver Hardt's as well as Valerie Asimwe Amani and Rehema Chachage's contributions. Through the lens of Isaac Julien's work, Hardt looks back to the filmic museum visits of *Les statues meurent aussi* (Statues Also Die, 1953) and *You Hide Me* (1970) and reveals how they laid the groundwork for what Julien coined *poetic restitution*. Poetry, song, and forms of personal writing are arranged with audio and visuals by artists Amani and Chachage to tell stories

of stolen stones, missing dinosaurs, and just how monotonous it is to have to keep calling for the return of heritage from those it never belonged to. The cover presents a solution: for the "Nefertiti Hack" (*The Other Nefertiti*, 2015), Nora Al-Badri and Jan Nikolai Nelles took digital possession of the Egyptian antiquity at the Neues Museum, Berlin, and made the scan available to the public.

Across its contributions, this issue of TEXTE ZUR KUNST seeks to address the complexities integral to restitution and to underscore the urgency of continuing to engage them. Within the fractured cultural landscape we face today, we recognize that collaboratively working through histories of destruction also entails antagonism and sharp differences of opinion. We hope the following contributions will facilitate further discussion.

ANTONIA KÖLBL, CHRISTIAN LICLAIR,
AND ANNA SINOFZIK

Restitution, das haben die Debatten der letzten Jahre deutlich gemacht, kann nicht einfach als die Rückgabe geplünderter Objekte an diejenigen, die sie früher besaßen, oder deren Erb*innen verstanden werden. Restitutionsgeschehen im gegenwärtigen politischen Kontext und entfalten sich im Verhältnis zu vielschichtigen historischen Zusammenhängen, die sie nie ungeschehen machen können. In der Vergangenheit legitimierten die gewalttätigen Regimes des Kolonialismus und des Nationalsozialismus Enteignungen mittels der entmenslichenden Ideologien von Rassismus und Antisemitismus und häuften so finanzielles und kulturelles Kapital an. Während inzwischen wichtige Schritte unternommen wurden, Raubkunst aus der Nazizeit den rechtmäßigen Erb*innen zurückzugeben, befindet sich die überwältigende Mehrheit materieller Kultur aus ehemaligen Kolonien weiterhin in westlichen Sammlungen. Nach Jahrzehnten der Blockade stellen sich Institutionen im Globalen Norden nun der Aufgabe, Antworten auf dieses Unrecht zu entwickeln.

Diese Ausgabe von TEXTE ZUR KUNST wurde konzipiert, als die Rückgabe von in kolonialen Kontexten angeeigneter materieller Kultur Fahrt aufnahm; sie erscheint nun in einer Welt, in der genderspezifische, militarisierte, staatliche und rassistische Gewalt ihre zerstörerische Präsenz erneut behaupten. In der Auseinandersetzung mit Geschichten und Potenzialen der Restitution rücken die jüngsten weltpolitischen Entwicklungen die Frage in den Vordergrund, welche Auswirkungen die gleichzeitige Begegnung mit den Verbrechen der Vergangenheit und denen der Gegenwart auf Restitutionsprozesse hat. Zudem sind die Ansprüche auf bestimmte Objekte, deren Eigentumsübertragung und ihr physischer Ortswechsel nicht so neu, wie heutige Debatten

es vielleicht nahelegen. Der Restitutionsdiskurs dreht sich noch immer überwiegend um westliche Sammlungen und Fragen von Verantwortung, Provenienz und historischer Gewalt; die vielfältigen Leben von Objekten nach ihrer Rückkehr werden weitaus weniger diskutiert.

In dieser Ausgabe verlagern wir den Fokus auf diejenigen Institutionen und Akteur*innen, die seit Langem um ihr materielles Erbe kämpfen und es nun in manchen Fällen in Empfang nehmen. Dazu konzentrieren wir uns auf die Verhandlung und Umsetzung von Restitutionsgeschehen sowie die daran beteiligten Institutionen und die verwendete Sprache. Die künstlerische Begegnung mit den Geschichten von Objekten ist hier von besonderer Bedeutung, ebenso der Prozess ihrer Wiedereingliederung in gesellschaftliche Zusammenhänge, in denen sie aufs Neue willkommen geheißen werden.

Wie El Hadji Malick Ndiaye in seinem Beitrag betont, geht es bei der Etablierung von Restitutionsmodi, die dem Erbe des Kolonialismus Rechnung tragen, auch um praktische Fragen. Dazu gehören zum Beispiel verfahrenstechnische Vereinbarungen über Zeit- und Budgetrahmen oder Rückgabebedingungen. Noch tiefer in die Komplexitäten rund um Restitution steigt Alexandra Germers Fallstudie eines zweifach geraubten Objekts ein: einer sogenannten Benin-Bronze, die infolge des militärischen Vorgehens des British Empire in den Kunsthandel gelangte und von dem Berliner Verleger Rudolf Mosse erworben wurde, dessen Sammlung seinen Erb*innen dann durch die Nazis entzogen wurde. Während Ndiaye die Auffassung vertritt, dass Entscheidungen in Restitutionsfragen letztlich durch diejenigen getroffen werden müssen, die ihre kulturellen Wurzeln erneuern wollen, wirft

die Bronze aus Mosses Besitz ein Schlaglicht auf mehrschichtige Enteignungsgeschichten.

Als Kurator versucht Ndiaye, kulturelles Erbe neu zu denken, indem er zeitgenössische Künstler*innen einlädt, mit der ethnografischen Sammlung des Musée Théodore Monod in Dakar zu arbeiten. Auch wenn diese Initiative nichts an der schwierigen Institutionsgeschichte ändert, verdeutlicht sie etwas, das Bénédicte Savoy im Round-Table-Gespräch mit Memory Biwa anspricht, das von den Mitkonzeptorinnen dieser Ausgabe, Mahret Ifeoma Kupka und Irene V. Small, moderiert wurde. Für Savoy gehört zum Kulturerbe nicht nur das kollektive Eigentum als solches, sondern auch die gesellschaftliche Debatte darüber. Biwas künstlerische Forschung zum deutschen Genozid an den Herero und Nama im heutigen Namibia baut auf deren immateriellem Kulturerbe und mündlicher Kultur auf. Gemeinsam mit Kupka und Small loten Biwa und Savoy die epistemologischen Dimensionen verschiedener Begriffe wie *repossession* und *verschollen* aus.

Eigentum und *Besitz* sind auch im Restitutionsdiskurs allgegenwärtige Begriffe. Alexandra M. Peck erzählt die Geschichte der „Potlatch-Sammlung“ der Kwakwaka'wakw, die 1921 durch siedlerkolonialistische Behörden beschlagnahmt und ab den 1970er Jahren den First Nations an der nordamerikanischen Westküste zurückgegeben wurde, um Vorstellungen von individuellem und gemeinschaftlichem Eigentum herauszuarbeiten, die sich in den Stücken der Sammlung widerspiegeln. V. Mitch McEwen fasst Restitution weiter, wenn sie sich den Begriff Luftrechte zu eigen macht, um über die rassistischen Strukturen der gebauten Umwelt nachzudenken, die sich in den USA im Zuge von Industrialisierung und *urban renewal* materialisiert haben.

Künstlerische Begegnungen mit kolonialen Sammlungen spielen nicht nur in Biwas Arbeiten und denen der Künstlerin Frida Orupabo, die die Bildstrecke gestaltete, eine prominente Rolle, sondern auch in den Beiträgen von Oliver Hardt sowie von Valerie Asiimwe Amani und Rehema Chachage. Das Werk Isaac Juliens dient Hardt als Prisma für einen Rückblick auf die filmischen Museumsbesuche von *Les statues meurent aussi* (1953) und *You Hide Me* (1970), der herausstellt, wie sie die Grundlage für das legten, was Julien *poetische* Restitution nennt.

Die Künstlerinnen Amani und Chachage verbinden Poesie, Gesang und Formen persönlichen Schreibens mit Klängen und Bildern, um Geschichten von gestohlenen Steinen, verschwundenen Dinosauriern und davon zu erzählen, wie eintönig es ist, unablässig die Rückgabe eines Erbes von denen fordern zu müssen, denen es nie gehört hat. Das Cover präsentiert dafür eine Lösung: Für „Nefertiti Hack“ (*The Other Nefertiti*, 2015) nahmen Nora Al-Badri und Jan Nikolai Nelles digitalen Besitz von der ägyptischen Büste im Neuen Museum in Berlin und stellten sie der Öffentlichkeit zur Verfügung.

Die Beiträge dieser Ausgabe unterstreichen die Komplexität von Restitution und zugleich die Dringlichkeit der weiteren Auseinandersetzung mit ihr. Wir sind uns bewusst, dass der Versuch, gemeinsam Geschichten der Zerstörung zu bewältigen, in der heutigen gespaltenen Kulturlandschaft unausweichlich auch Widerspruch und scharfe Meinungsverschiedenheiten provoziert. Die folgenden Beiträge, so hoffen wir, werden weitere Diskussionen anregen.

**ANTONIA KÖLBL, CHRISTIAN LICLAIR
UND ANNA SINOFZIK**

Übersetzung: Gerrit Jackson

„TIME COLLAPSES IN ON ITSELF; IT IS NOT LINEAR;
IT IS A BOOMERANG.“¹

Florentine Rungrama Muhry über Isaac Julien im K21,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Das filmische Werk Isaac Juliens konzentriert sich häufig auf historische Personen und schmückt deren Leben mit lyrischen, spekulativen Fantasien aus. Dabei entüllt seine Kunst, wie die Kunsthistorikerin Florentine Rungrama Muhry zeigt, die unabgeschlossene Präsenz des Kolonialismus in der Gegenwart, was sich auch am Beispiel der Restitution zeigt, die in Juliens neuester Filminstallation „Once Again ... (Statues Never Die)“ im K21 einen besonderen Raum einnimmt. Wie es auch Oliver Hardt in seinem Beitrag zu dieser Ausgabe darlegt, ist die Darstellung eines historischen Dialogs zwischen dem Poeten und Philosophen Alain LeRoy Locke und dem Unternehmer sowie Kunstsammler Albert C. Barnes Ausgangspunkt für Juliens Konzept einer „poetischen Restitution“. Darüber hinaus fokussiert das Gespräch zwischen den beiden Männern aber auch, wie Muhry ebenfalls mit Blick auf die Präsentation der Werke hervorhebt, die queere und oft missachtete Geschichte der Harlem-Renaissance in den 1920er Jahren.

Mit seinen dicken weißen Wänden, der peniblen Reinheit und dem hellen Licht, das durch eine riesige Glaskuppel auf die Innenpiazza bricht, vermittelt das Museum K21 in Düsseldorf den Eindruck würdevoller Geschichtsträchtigkeit und kanonischer Macht. Wie in allen Museen sind auch seine „Räume des kulturellen Gedächtnisses“² zugleich „Schauplatz [und] Lagerhaus der Geschichte“³. Das durch diese Institutionen verhandelte Verhältnis von Sichtbarkeit und Geschichtsschreibung rückt der britische Künstler Isaac Julien in seiner Retrospektive „What Freedom Is To Me“ als zentrales Motiv in den Vordergrund und reflektiert so die Bedingungen des eigenen Ausstellens immer auch mit.

Die Übernahme aus der Tate Britain in London unterscheidet sich in der Präsentation deutlich von ihrer vorhergehenden Station. Zwar gibt es auch in Düsseldorf farbige Räume, deren Wände, Teppiche und Sitzbänke in Grau, Rot,

Grün und Blau gehalten sind und die Betrachtung von Juliens Filminstallationen stimmungsvoll begleiten; in London aber waren die Arbeiten in einzelnen Screening-Räumen satellitenartig angeordnet. Die deutsche Kuratorin Doris Krystof und der Künstler entschieden sich stattdessen für ein offeneres und ineinander verzahntes Raumkonzept mit dem Effekt, dass die Persönlichkeiten, die Juliens Filme durchwandern, miteinander in Beziehung treten. Auch das kleinteilige Frühwerk, das in London als Vorspann im Vorraum platziert wurde, ist nun direkt in das Ausstellungskonvolut integriert. Fragilität und Unvollkommenheit, wie sie seine ersten Arbeiten *Who Killed Colin Roach?* (1983) oder *Territories* (1984) charakterisieren, lassen sich so unmittelbar mit den aufwendigen Gesten seines Spätwerks vergleichen.⁴

Juliens Filminstallationen entstehen aus der Perspektive einer von Migration und Diaspora geprägten Gegenwart. Mittels bildgewaltiger und hoch stilisierter Sprache setzen sie sich mit den Kontinuitäten der Geschichte auseinander, suchen auf poetische Weise aber auch nach möglichen optimistischen Brüchen in ihr. Ihr Aufbau erinnert an ein Zitat von Christina Sharpe, das beschreibt, wie im Kielwasser der Sklaverei Elemente von Vergangenheit fortwährend in die Gegenwart eingreifen: „In the wake, the past that is not the past reappears, always, to rupture the present.“⁵ Am ehesten lassen sich Juliens ausschweifende Erzählungen über Herkunft, Sexualität, Psychologie, soziale Gemeinschaft und Politik als verführerische und zugleich kritische Montagen beschreiben, die er aus historischen Darstellungen und gegenwärtigen Momentaufnahmen bildet.⁶

Die neueste Filminstallation *Once Again ... (Statues Never Die)* (2022) erstreckt sich in Düsseldorf großzügig über die hintere, in Grau

„Isaac Julien: What Freedom Is To Me“, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2023, Ausstellungsansicht



gehaltene Ausstellungshälfte und wird von Julien, so der Wandtext, als Versuch einer „poetischen Restitution“ beschrieben. Verzerrende Wandspiegel korrespondieren wie in einem Spiegelkabinett mit fünf frei im Raum stehenden massiven Leinwänden, spalten die multiplen Narrative des Films unendlich auf und vermischen diese mit ihrer eigenen Reflexion. In Acrylharz konservierte, afrikanische Holzartefakte des afroamerikanischen Künstlers Matthew Angelo Harrison greifen die Thematik der Restitution im Raum zwischen den Projektionen und Reflexionen auf, weich gepolsterte Treppen führen zur dramatisch inszenierten Apsis hinauf, in der die *Black Madonna* (1961) des afroamerikanischen Bildhauers Richmond Barthé (1901–1989) thront. Ihre Anwesenheit wirkt überraschend, geradezu die

Leerstellen europäischer Sammlungen markierend, die voller historischer afrikanischer Artefakte sind, aber kaum Werke nicht weißer Künstler*innen der Moderne enthalten. Ein Umstand, der in *Once Again ...* auch durch die Einbindung der historischen Filme *You Hide Me* (Nii Kwate Owoo, 1970) und *Les statues meurent aussi* (Chris Marker, Ghislain Cloquet und Alain Resnais, 1953) deutlich wird. Sie zeigen auf, wie das Vergessen von gestohlenen Objekten in den Tiefen der Depots in Kauf genommen wird, statt den Restitutionsforderungen beizugeben. Ein Analogon, das in Anbetracht der gerade bekannt gewordenen Diebstahlserie des British Museum grotesk erscheint.⁷

Den Kern der Filminstallation aber bildet die Darstellung eines historischen Dialogs



Isaac Julien, „The Lady of the Lake (Lessons of the Hour)“, 2019, Filmstill

zwischen dem Poeten und Philosophen der Harlem-Renaissance Alain LeRay Locke (1886–1954) und dem Unternehmer, Philanthropen und Kunstsammler Albert C. Barnes (1872–1951).⁸ Anders als Barnes, der die afrikanische Kunst als ein Werkzeug zur Verjüngung der akademisierten westlichen Kunsttradition verstand, wollte Locke in ihr eine eigenständige Funktion entfaltet sehen, die der losen Struktur der Harlem-Renaissance zu einer anerkannten Sprache der Moderne verhelfen konnte.⁹ Lockes Sorge, dass das Interesse an afrikanischer Kunst zu Beginn

des 20. Jahrhunderts nur temporär die exotische Aufmerksamkeit einer weißen Elite genoss, lässt sich auch als vorsichtiger Hinweis auf die heutige Kunstlandschaft verstehen, die nicht weiße Künstler*innen zwar vermehrt ausstellt, in der nicht weiße Kurator*innen und nicht weiße Kunsthistoriker*innen jedoch nur selten institutionell angestellt sind.

In einer anderen Szene zwischen Alain LeRay Locke und dem Künstler der *Black Madonna*, Richmond Barthé, in dessen hell erleuchtetem Atelier dehnt sich der Fokus von



Isaac Julien, „Western Union: Small Boats“, 2009

der musealen Institution auf die Kunstakademie als Ort künstlerischer Produktion und Professionalisierung aus. Nicht nur verweist Julien mit Barthé auf einen der wenigen Schwarzen Künstler*innen, die im frühen 20. Jahrhundert an amerikanischen Kunsthochschulen studieren durften, er kontrastiert auch jene Vorstellungen der westlichen Kunstgeschichte, die alle nicht westlichen, nicht weißen Künstler*innen einem rassistischen und essentialistischen Mystizismus von Anti-Moderne und Ursprünglichkeit unterwarf. Für Locke verkörperte Barthé eine

neue, fortschrittsgebundene Künstler*innenfigur, die aus der Harlem-Renaissance hervorging und deren Selbstbewusstsein, im Sinne der von Locke angestrebten avantgardistischen Moderne, der Schwarzen Bevölkerung dazu verhelfen sollte, sich aus der politischen, ökonomischen und kulturellen Unterlegenheit zu befreien, zu der sie im Kontext der Rassenlehre und Rassentrennung verurteilt war.¹⁰ Mit dem eingestreuten Verweis auf queeres Begehren zwischen diesen beiden Protagonisten führt der Film schließlich auch auf biografischer Ebene zu Julien selbst zurück, da

er einzelne Szenen seines Frühwerks *Looking for Langston* (1989) der ohnehin weit gefassten Erzählstruktur von *Once Again ...* beimengt. Der ganze Film, eine Hommage an die Geschichte Schwarzer schwuler Sexualität vor dem Hintergrund der tödlichen AIDS-Krise, spielt außerdem parallel und in voller Länge als Einkanalinstallation in einem eigenen Raum in der Mitte der Ausstellung.

Juliens Anliegen, Geschichte nicht als teleologisch zu begreifen, sondern nach ihren unabgeschlossenen Ereignissen zu suchen, wird bereits in der vorderen Ausstellungshälfte erkennbar. Während die dem afroamerikanischen Abolitionisten Frederick Douglass (1818–1895) gewidmete Installation *Lessons of the Hour* (2019) in einem offenen roten Raum gezeigt wird, verhandelt die seitlich in einem engen grünen Raum befindliche Dreikanalinstallation von Lina Bo Bardi – *A Marvellous Entanglement* (2019) das anachronistische Zeitkonzept der brasilianischen Architektin (1914–1992). Juliens Optimismus entsprechend, erzählt sie davon, Zeit nicht linear zu denken, sondern als Verstrickungen ohne Anfang und Ende, die erlauben, zu jedem Augenblick und in jedem Moment Lösungen auffindbar zu machen und hervorzubringen.

Während die bisher beschriebenen Arbeiten Juliens bekannte und heroische Persönlichkeiten der Geschichte hervorheben, handeln die beiden im Loop in einem weiteren engen blauen Raum laufenden Dreikanalfilme *Ten Thousand Waves* (2010) und *Western Union: Small Boats* (2007) von den lebensbedrohlichen Reisen anonymen, verdrängter und vergessener Migrant*innen. Eine Thematik, die im vergangenen Juni einen neuen Höhepunkt erreichte, als sich die EU-Innenminister*innen darauf einigten, das europäische Asylverfahren für Geflüchtete zu erschweren.

Angesichts des Zynismus, mit dem die westliche Welt auf das Massensterben an den Grenzen Europas blickt, wirkt dieser Fokus der Ausstellung beinahe andächtig. *Ten Thousand Waves* konzentriert sich auf das tödliche Unglück von Morecambe Bay im Februar 2004, bei dem 23 „illegale“ chinesische Migrant*innen beim Muscheltauchen an der nordenglischen Küste ertranken. Durch das visuelle Verspinnen des realen Ereignisses mit einem Märchen von Yishan, indem verirrt, reisende Fischer von der Göttin Mazu gerettet werden, leistet die Arbeit eine (wenn auch nur kleine) anerkennende Erinnerung an die verstorbenen Arbeiter*innen.

Western Union: Small Boats spielt an einer malerischen Küste Siziliens, deren weiße Felsenklippen die „Festung Europa“ symbolisieren. Urlaubsszenen weißer Badender stehen im Kontrast zu den Aufnahmen von in Booten liegenden Schwarzen Männern. Die nächste Szene konfrontiert die lebendige Badestimmung mit toten, stillen Körpern am Strand. Damit nähert sich der Film an den sieben Jahre später von P. Khalil Saucier und Tryon P. Woods eingeführten und von Sharpe 2016 aufgegriffenen Begriff des „Schwarzen Mittelmeers“¹¹ an. Anders als der „Schwarze Atlantik“¹² der den Schwarzen Körper für die ökonomischen Interessen der Sklaverei instrumentalisierte und für sein Sein bestrafte, hält das „Schwarze Mittelmeer“ den Schwarzen Körper auf der Ebene der Nichtexistenz fest.¹³ Das paradiesische Mittelmeer als Ort, der heute wie kein anderer die „neue Deklination eines alten und verdrängten Themas fortsetzt“¹⁴ und die Dimension kulminierter Gewalt gegen Schwarze Menschen weltweit verkörpert.¹⁵

Julien enthüllt in seinen Filmen die unabgeschlossene Präsenz des Kolonialismus, wobei die

Auseinandersetzung mit Restitution nur einen Bruchteil darstellt. Vielmehr nimmt er zeitgenössische Debatten zum Anlass, darunterliegende Schichten, wie das Verständnis von linearer Zeit und teleologischer Historiografie sowie die damit verbundene Unterdrückung nonkonformistischer Ereignisse, freizulegen und sie zugleich mit utopischen und hoffnungsvollen Denkräumen zu verknüpfen.

„Isaac Julien: What Freedom Is To Me“, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23. September 2023 bis 14. Januar 2024.

Anmerkungen

- 1 Christina E. Sharpe, *Ordinary Notes*, London: DB originals, 2023, S. 132.
- 2 Kobena Mercer, *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s*, Durham: Duke University Press, 2016, S. 130, Übersetzung der Autorin („spaces of cultural memory“).
- 3 Nathan Ladd, „Museums(t)räume – Grenzüberschreitungen und (Re-)Imagination in Vagabondia“, in: Isaac Julien – *What Freedom Is To Me*, Ausst.-Kat., hg. von Isabella Maidment, K21, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2023, S. 122–124, hier: S. 123.
- 4 In London wurde außerdem auch der Zweikanalfilm *Vagabondia* (2000) gezeigt.
- 5 Christina E. Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham: Duke University Press, 2016, S. 9.
- 6 Zu einer ausführlichen Analyse von Juliens Filminstallationen: Vgl. Ernest Larsen, „Queering Bachtin. Über die Filminstallationen von Isaac Julien“, in: *Texte zur Kunst*, 43, 2001, <https://www.textezurkunst.de/de/43/queering-bachtin-uber-die-filminstallationen-von/>.
- 7 Vgl. David Batty/Mark Brown, „Thefts expose British Museum's ‚ridiculous‘ stance on return of artefacts, says MP“, in: *The Guardian*, Sonntag, 27. August 2023, <https://www.theguardian.com/culture/2023/aug/27/thefts-expose-british-museums-ridiculous-stance-on-return-of-artefacts-says-mp>. (27. September 2023).
- 8 Julien gibt die unterschiedlichen Meinungen der beiden Protagonisten, die sich über die Jahre ihrer Freundschaft hinweg etablierten, in Form eines fiktionalen Gesprächs wieder. Vgl. Irit Rogoff, „Genealogie und Zukünftigkeit“, in: Isaac Julien – *What Freedom Is To Me* 2023, S. 79–83, hier: S. 82.

9 Vgl. ebd.

10 Zwar entstammen Juliens Auszüge im Film für den Text Alain LeRoy Lockes aus dessen Artikel „A Note on African Art“, in: *Opportunity Magazine* (1924), dennoch möchte ich auch auf die von Locke 1925 konzipierte und herausgegebene Anthologie *The New Negro* verweisen. Mit ihr unternimmt Locke den Versuch, eine Definition für die kulturelle Revolution der Harlem-Renaissance zu liefern. Während Barnes' essentialistisches Denken in seinem Beitrag „Negro Art and America“ deutlich wird, schlägt Locke in seinem Artikel „The New Negro“ eine nach wie vor dem teleologischen Fortschrittsdenken verhaftete, aber wesentlich soziokulturell geprägte Lesart vor, die die experimentellen künstlerischen Praktiken der Harlem-Renaissance weder als fremdartige oder bizarre Ausdrücke noch als Zeugnis einer erfrischenden Naivität oder Wildheit versteht. Vielmehr solle ihr aus der afroamerikanischen Diasporaerfahrung hervorgehendes Wirken und ihr Kunstverständnis als eigenständige amerikanische Kunstgattung der Moderne angesehen werden. Vgl. Alain LeRoy Locke (Hg.), *The New Negro* [1925], New York/Toronto/New York: Atheneum; Maxwell Macmillan Canada; Maxwell Macmillan International, 1992, S. 3–16.

11 Vgl. P. Khalil Saucier/Tryon P. Woods, „Ex Aqua: The Mediterranean Basin, Africans on the Move, and the Politics of Policing“, in: *Theoria*, 61, 141, 1. Januar 2014, S. 55–75, hier: S. 64, <https://doi.org/10.3167/th.2014.6114104>.

12 Vgl. Paul Gilroy, *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* [1993], Verso Books, 2022.

13 Vgl. Saucier/Woods 2014, S. 60f. Vgl. Sharpe 2016, S. 58, sowie Anm. 15.

14 Saucier/Woods, S. 64, sowie Anm. 12, Übersetzung der Autorin („What we are facing today is a new declination of an old and repressed issue.“).

15 Vgl. Saucier/Woods 2014, S. 55.

is an associate professor of contemporary art and criticism in the Department of Art and Archaeology, Princeton University, where she is a member of the Executive Committee for the Program in Media and Modernity and an affiliate of the Department of Spanish and Portuguese and the Program in Latin American Studies. She is the author of *Hélio Oiticica: Folding the Frame* (University of Chicago Press, 2016) and has published on topics ranging from the legacy of the avant-garde to radical pedagogy, social sculpture, decolonial practices, and the afterlives of slavery. Her second book, *The Organic Line: Toward a Topology of Modernism*, is forthcoming from Zone Books in 2024.

ERIC OTIENO SUMBA

ist Autor und Redakteur (für Publikationspraktiken) am Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

is a writer and an editor (in publication practices) at Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

CREDITS

Cover: Artwork © Nora Al-Badri, Jan Nikolai Nelles, photo © Gianmarco Bresadola; 20: © Satch Hoyt; 23: Photo Ola Zielińska; 24: Courtesy of Listening at Pungwe (Memory Biwa, Robert Machiri); 27: Public domain / Adalbert von Rößler; 30: Public domain; 35: Courtesy of Deadria Farmer-Paellmann; 38: © Linden-Museum Stuttgart, photo Dominik Drasow; 42: Photo Hanspeter Baumeler; 44+48: Courtesy of the Universitätsbibliothek Heidelberg; 47: Public domain, photo Reginald Granville; 51: © Osaisonor Godfrey Ekhaton-Obogie, courtesy of the Digital Benin Oral History Project; 54: Public domain, photo Edward S. Curtis; 57: Courtesy of U'mista Cultural Centre, Alert Bay, B.C. CANADA, photo Vickie Jensen; 60: Public domain / Vancouver Public Library, photo Albert Paull; 63: Metropolitan Museum of Art, photo Pierre-Selim Huard; 64: Public domain; 66: Courtesy of Christopher Grabowski; 72: Courtesy of Ibrahima Thiam; 75: Courtesy of El H. Malick Ndiaye; 78: Courtesy of Élise Fitte-Duval; 81: Courtesy of Henri Sagna, photo Erika Nimis; 84: Public domain / National Archives and Records Administration, photo LeRoy Woodson; 87: Public domain / The Library of Congress; 88: Courtesy of V. Mitch McEwen; 92: Public domain / United States Geological Survey; 95: Public domain; 100: © Présence Africaine; 103: © Isaac Julien, courtesy of Isaac Julien and Victoria Miro; 104: Photo © Barnes Foundation, courtesy of Isaac Julien and Victoria Miro; 107: Courtesy of Nii Kwate Owoo; 108: © Eddy Ugbomah; 112–121: © Valerie Asiiimwe Amani and Rehema Chachage; 124–131: © Frida Orupabo; 132: © Morten Hinrichsen; 137: Courtesy of Jive Germany; 138+141: Courtesy of Zion Estrada and Black Reconstruction Collective; 143+144: Courtesy of Georg Kolbe Museum, photo Enric Duch; 145: Courtesy of The New Institute; 146: Courtesy of Gina Birch; 148: © Tate, photo Madeleine Buddo / Larina Fernandes; 150: Courtesy of See Red Women's Workshop; 153+155: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, photo Achim Kukulies; 154: © Isaac Julien, courtesy of Isaac Julien and Victoria Miro; 158+161: © Helena Uambembe, photo Frank Sperling; 162: Courtesy of Lenbachhaus, photo Lenbachhaus / Simone Gänsheimer; 164: Photo © Tate; 166: Courtesy of SESC Pompéia, photo Joana França; 167: Courtesy of Pinacoteca do Estado, photo Isabella Matheus; 170: Courtesy of Charles Atlas and Luhring Augustine, New York; 174: photo © Julia Steinigeweg / Agentur Focus; 178: © Laura Gianetti; 183: photo © Christian Werner / Alexandra Weltz; 185: Courtesy of Louise Bonnet and Gagosian, photo Ed Mumford; 187: Courtesy of Jutta Koether and Bortolami Gallery, photo Guang Xu; 189: Courtesy of Victor Man and Gladstone Gallery

Für die Abbildung auf Seite 108 hat sich die Redaktion bemüht, sie den*die Rechteinhaber*in ausfindig zu machen. Sollten Ansprüche offengeblieben sein, bitten wir darum, Kontakt mit TEXTE ZUR KUNST aufzunehmen.

For the image on page 108, the editors have made every effort to find the copyright holder. Should any claims remain unresolved, please contact TEXTE ZUR KUNST.

TEXTE ZUR KUNST GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19

D-10243 Berlin

www.textezurkunst.de

Fon: +49 (0)30 30 10 45 330

GEGRÜNDET VON / FOUNDING EDITORS

Stefan Germer (†), Isabelle Graw

HERAUSGEBERIN UND GESCHÄFTSFÜHRERIN /

PUBLISHER AND EXECUTIVE DIRECTOR

Isabelle Graw

VERLAGSLEITUNG / MANAGING DIRECTOR

Silvia Koch

verlag@textezurkunst.de

REDAKTION / EDITORIAL BOARD

Fon: +49 (0)30 30 10 45 340

redaktion@textezurkunst.de

CHEFREDAKTEUR / EDITOR-IN-CHIEF

Christian Liclair (V.i.S.d.P.)

MANAGING EDITOR

Antonia Kölbl

SENIOR EDITOR

BILD- UND ONLINE / IMAGE AND ONLINE

Anna Sinofzik

REDAKTIONSASSISTENZ / EDITORIAL ASSISTANT

Kat Ripea

KONZEPTION DIESER AUSGABE /

THIS ISSUE WAS CONCEIVED BY

Antonia Kölbl, Mahret Ifeoma Kupka, Irene V. Small

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Brian Hanrahan, Barbara Hess, Gerrit Jackson,

Uli Nickel, Matthew James Scown,

Alexandra Titze-Grabec, Lisa Voigt

LEKTORAT / COPY EDITING

Dr. Antje Taffelt, Erin Troseth

KORREKTORAT / PROOFREADING

Diana Artus, Elizabeth Stern

DIRECTOR ABONNEMENTS & DISTRIBUTION /

DIRECTOR SUBSCRIPTIONS & DISTRIBUTION

Susann Kowal

mail@textezurkunst.de

ANZEIGEN / ADVERTISING

Romina Quindós

Maximilian Klawitter

Fon: +49 (0)30 30 10 45 345

anzeigen@textezurkunst.de

EDITIONEN / ARTISTS' EDITIONS

Romina Quindós

editionen@textezurkunst.de

ART HANDLING

Z. Harris

PRESSE & KOMMUNIKATION /

PRESS & COMMUNICATIONS

Valeria Slizevic

BEIRAT / ADVISORY BOARD

Sven Beckstette, Sabeth Buchmann, Helmut Draxler,

Jutta Koether, Mahret Ifeoma Kupka, Dirk von Lowtzow,

Ana Magalhães, Hanna Magauer, Irene V. Small, Beate

Söntgen, Mirjam Thomann, Brigitte Weingart

COVER

Artwork: Nora Al-Badri, Jan Nikolai Nelles

Photo: Gianmarco Bresadola

GRAFISCHE KONZEPTION / DESIGN CONCEPT

Mathias Poledna in Zusammenarbeit mit /

in collaboration with Bärbel Messmann

LAYOUT

layout@textezurkunst.de

TEXTE ZUR KUNST

Vierteljahreszeitschrift / quarterly magazine

EINZELVERKAUFSPREIS / SINGLE ISSUE

Euro 16,50

ABONNEMENT FÜR VIER AUSGABEN

ANNUAL SUBSCRIPTION (FOUR ISSUES)

Euro 50,- (zzgl. Versand / plus shipping)

VORZUGSABONNEMENT FÜR 4 AUSGABEN UND

4 EDITIONEN / SPECIAL ANNUAL SUBSCRIPTION

(FOUR ISSUES AND FOUR ARTISTS' EDITIONS)

Euro 1680,- (zzgl. Versand / plus shipping)

ABOSERVICE / SUBSCRIPTIONS

mail@textezurkunst.de

VERTRIEB / DISTRIBUTION

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19

D-10243 Berlin

UST-ID-Nr.: DE 122773787

Registergericht: Amtsgericht Charlottenburg /

Registernummer: HRA 32925

Copyright © 2024 FÜR ALLE BEITRÄGE

FOR ALL CONTRIBUTIONS

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit vorheriger

Genehmigung des Verlags.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos

wird keine Haftung übernommen. / All rights reserved.

No part of this magazine may be reproduced without

the publisher's permission. "Texte zur Kunst" assumes

no responsibility for unsolicited submissions.

HERSTELLUNG / PRINTED BY

Europrint, Berlin

ISBN 978-3-946564-31-7 / ISSN 0940-9596

DANKSAGUNG / ACKNOWLEDGMENTS

Nora Al-Badri, Xenia Benivolski, Louise Bonnet, Paige

K. Bradley, Gianmarco Bresadola, David Burkhardt,

Matthew Cheale, Christoph Chwatal, Gürsoy Doğtaş,

Deadria Farmer-Paellmann, Élise Fitte-Duval, Yuan

Fuca, Laura Gianetti, Jules Gleeson, Elsa Maria

Goulko, Christopher Grabowski, Satch Hoyt, Vickie

Jensen, Juanita Johnston, Alex Kitnick, Jutta Koether,

Tonio Kröner, Talia Kwatler, Stephanie LaCava, Luce

deLire, Victor Man, Mariana Martins, Elena Meilicke,

Samantha Moody, Nina Möntmann, Jan Nikolai Nelles,

Susanne Neubauer, Nii Kwate Owoo, Pamela Rohde,

Ophelia Rubinich, Henri Sagna, Ruth Sonderegger,

Friederike Schumann, Samantha Schramm, Daniel

Sturgis, Kathy-Ann Tan, Ibrahima Thiam, Ola Zielińska

**KOMMENDE AUSGABE / UPCOMING ISSUE:
SCULPTURE**