

IT

GO

HAVE

TO

ADJUST.

ON

LANGUAGE

AS

PARASITE

TEAM

EINE REIHE VON ÜBUNGEN, RECHERCHEN, AUSSTELLUNGEN UND
ÖFFENTLICHEN PROGRAMMEN

ÜBERTRAGUNG II IN BERLIN, GERMANY
September–November 2023

AUSSTELLUNG

MIT Pelumi Adejumo Blick Bassy Onur Çimen Lucas Lugarinho Braga Jimmy Robert Lerato Shadi
Farkhondeh Shahrودي Lulëzim Ukaj David Zink Yi

ÖFFNUNGSZEITEN 14.09.–03.12.2023 Donnerstag–Sonntag 14:00–19:00

SAVVY TOUREN

14.09.2023 17:00 ENGLISH With Sagal Farah Billy Fowo Meghna Singh & Manuela García Aldana
15.09.2023 17:00 FRANÇAIS / FRANGLAIS Avec Billy Fowo
23.09.2023 18:00 ENGLISH With Sagal Farah
28.09.2023 18:00 DEUTSCH Mit Anna Jäger
01.10.2023 17:00 ENGLISH With Meghna Singh
12.10.2023 17:00 ESPAÑOL Con Manuela García Aldana
14.10.2023 17:00 ENGLISH & SOMALI With Sagal Farah
26.10.2023 17:00 SVENSKA Med Sagal Farah
02.11.2023 17:00 SPANGLISH With Manuela García Aldana
04.11.2023 17:00 ENGLISH With Sagal Farah
05.11.2023 17:00 HINGLISH With Meghna Singh

WORKSHOPS

September–November
23.09.2023 Mit Blick Bassy

INVOCATIONS

11.–12.11.2023

Weitere Details und Aktualisierungen auf unserer Website

KÜNSTLERISCHE LEITUNG Renan Laru-an
KONZEPT Sagal Farah
KURATION Sagal Farah Billy Fowo
KURATORISCHE RECHERCHE Meghna Singh Manuela Garcia Aldana
LEITUNG PRODUKTION Waylon D'Mello
SZENOGRAPHIE Nancy Naser Al Deen
AUSSTELLUNGSDESIGN UND PRODUKTION Sina Ahmadi / Quasi Objects
ART HANDLERS Ayham Allouch Hubert Gromny Rafał Łazar Federico Torres López
Jessie Omamogho
PROJEKTMANAGEMENTT Onur Çimen
GESAMTMANAGEMENT Lema Sikod
KOMMUNIKATION & ÜBERSETZUNG Anna Jäger
GRAPHIKDESIGN Juan Pablo García Sossa Aditi Kapur
TECH / VIDEO Bert Günter
LICHT Emilio Cordero
PRAKTIKUM Grace Baggot

Ein SAVVY Contemporary-Projekt in Zusammenarbeit mit Archive Kabinett (Berlin, Germany), Fankeenna (Hargeisa, Somaliland), und Alice Yard (Port of Spain, Trinidad). Die Ausstellung findet im Rahmen der Berlin Art Week statt.

FÖRDERUNG Das Projekt wird im Hauptstadtkulturfonds gefördert.

SAVVY CONTEMPORARY
THE LABORATORY OF FORM-IDEAS



I N H A L T

DURCH DIE AUSSTELLUNG

Einleitung der Kurator:innen	0 5
Floorplan	0 6
Werkbeschreibungen & Biographien	0 8

BEIGABEN

Poetische Parasiten [Im englischen Original]	1 6
<i>Maran's Scriptings</i> von Onur Çimen [Im englischen Original]	1 8
Konzept von Sagal Farah	2 0

E I N L E I T U N G

VON SAGAL FARAH UND BILLY FOWO

Hold we to the centre of remembrance
that forgets the never that severs
word from the source
and never forgets the witness
of broken utterances that passed before
and now breaks the culture of silence
in the ordeal of testimony;
in the history of circles
each point lies along the circumference
diameter or radius
each word creates a centre
circumscribed by memory.... and history
waits at rest always
still at the centre

Excerpt from M. NourbeSe Philip "She Tries Her Tongue,
Her Silence Softly Breaks"

Gemeinsam mit Künstler:innen, Programmierer:innen,
Übersetzer:innen, Wissenschaftler:innen, Aktivist:innen
und anderen Denker:innen untersucht das SAVVY
Contemporary-Projekt IT GO HAVE TO
ADJUST das parasitäre Wesen der Sprache¹ sowie
deren Potenzial, das geeignete Klima und die Bedingungen
für subversive feministische, antirassistische und dekoloniale
Praktiken in der Kunst und im Verlagswesen zu schaffen. Wir
sind daran interessiert, wie dieser Parasit durch Interaktionen
übertragen werden kann, die auch ohne unseren Einfluss
stattfinden können, und wie eine subversive Sprache Lachen
als Freude und Nichtanerkennung hervorrufen kann.

Nehmen wir einmal an, dass wir "Teilnehmende an der
Zukunft unserer Sprachen" sind, wie der Dichter Ocean Vuong
behauptet. Können wir dann Verfahren zur Optimierung
unserer Kommunikation und Netzwerke finden, die durch
parasitäres Verhalten diese befreienden Praktiken entwickeln
und verbreiten?

Der Titel des Projekts stammt aus dem Theaterstück
Pantomime von Derek Walcott und ist den Kreolworten des
schwarzen, trinidadischen Bediensteten Jackson entliehen,
der nachdem er Mr Trewe von seinen Erlebnissen mit einem
Papagei, der infizierte Sprache verwendet, erzählte, gefragt
wird, wie ein Papagei denn Vorurteile haben könne. Worauf
Jackson erwidert. Dass es sich bei ihm um ein Überbleibsel
der "vorkolonialen Zeit handele", und wenn er in Trinidad
überleben wolle, müsse er "mal klar kommen und sich
anpassen."

Die Recherchekapitel des Projekts haben wir im Hinblick auf
Übertragungsmodi konzipiert. Unsere Reise nach Hargeisa
begann mit einer Zusammenarbeit mit dem von Jugendlichen
geleiteten Kunstraum Fankeenna, der in einer Region tätig ist,

die tief in der Geschichte des mündlichen Erzählens verwurzelt
ist, was den Somali-Sprechenden auch den Beinamen "Nation
der Dichter" einbrachte. Die Zusammenarbeit führte zu einem
generationenübergreifenden Treffen und Gespräch über
den metaphorischen Atemstillstand, der die Unterbrechung
der kulturellen Zirkulation während und nach Konflikten
kennzeichnet, und darüber, wie diese Kanäle gepflegt und
wiederbelebt wurden.

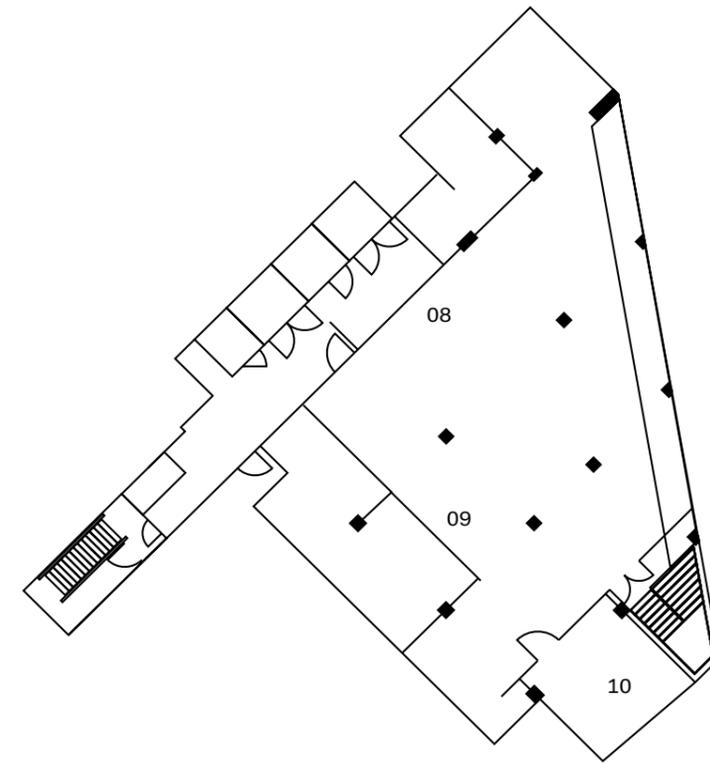
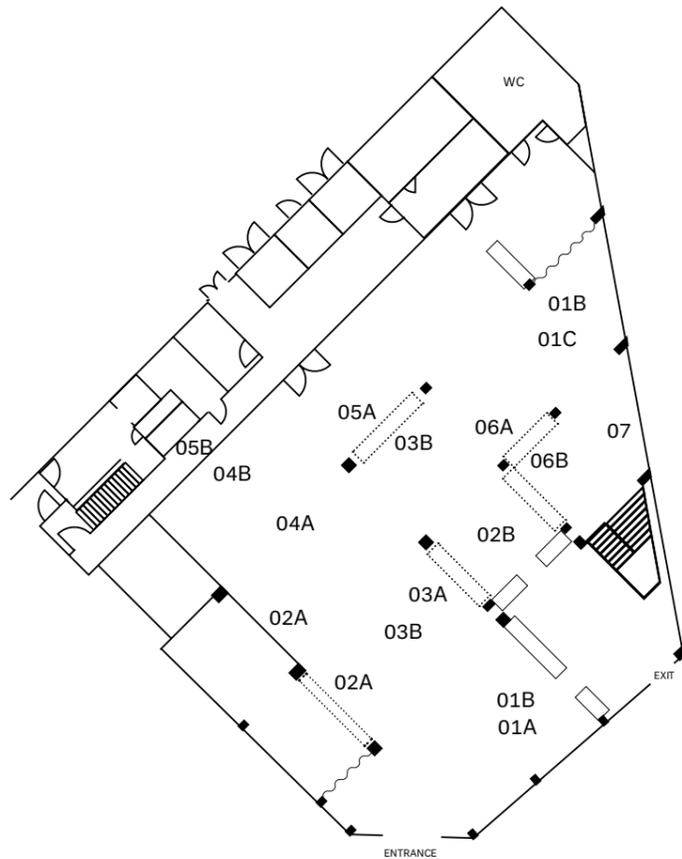
Im zweiten Recherchekapitel arbeiten wir mit dem in Port
of Spain ansässigen Kunstraum Alice Yard zusammen und
befassen uns mit Wasser als Übertragungsmedium. Dort
wird Walcotts Figur Jackson als Ausgangspunkt für die
Untersuchung von Bewegungen über und in Gewässern dienen,
die zur Entwicklung des Kreolischen beigetragen haben.

In diesem Ausstellungskapitel bei SAVVY Contemporary,
das wir als den Korpus unseres Projektes ansehen, bringen
wir Arbeiten von Künstler:innen, Wissenschaftler:innen
und Forscher:innen zusammen, die durch ihre jeweiligen
Praktiken über das parasitäre Wesen von Sprache in ihren
Kontexten nachdenken und diese Betrachtung ausweiten. Mit
Kunstwerken von internationalen sowie in Berlin lebenden
Künstler:innen bietet die Ausstellung eine vielschichtige
Übersetzung des Ausgangskonzepts (das ihr am Ende dieses
Handouts findet) und setzt sowohl Aspekte der in Hargeisa
durchgeführten Recherche wie der gemeinsam mit unserem
nächsten Partner Alice Yard in Port-of-Spain unternommenen
Überlegungen fort.

IT GO HAVE TO ADJUST. ON
LANGUAGE AS PARASITE ist ein
lebendiges kuratorisches Unterfangen, das sich durch
eine Reihe von Übungen, Recherchen, Ausstellungen und
öffentlichen Programmen entwickelt, erweitert und auf
der Ausstellung bei SAVVY Contemporary aufbaut. Das
kuratorische Konzept führt die Lesenden in eine Reihe von
Themen und Ereignissen ein, die oberflächlich betrachtet
wenig miteinander zu tun zu haben scheinen, die aber bei
näherer Betrachtung gemeinsame Symptome aufweisen oder
von Konvergenzpunkten durch unwahrscheinliche gemeinsame
Nenner zeugen. Wenn Sie genau hinschauen, werden Sie neue
Manifestationen der Recherchereisen in unseren Räumen
finden. Mit dem Fortschreiten des Projekts wird auch der
kuratorische Text in neuen Variationen wieder auftauchen, in
denen neue Autoren erscheinen werden.

¹ Eine Theorie, die auf unterschiedliche Weise von Denker:innen wie Jacques Derrida und Susan Blackmore vorgeschlagen wurde, und die sich in den weitverbreiteten falschen zitierten Wiedergaben von Octavia Butlers literarischem Vorschlag "Es gibt nichts Neues unter der Sonne" aus ihrer Lost-Parables-Reihe findet, der eigentlich mit "Aber es gibt neue Sonnen" endet. Das Fragment von Butlers Hauptsatz hat aber bereits seinen Weg in die Welt gefunden.

FLOORPLAN



1. FARKHONDEH SHAHROUDI

A. *Book In The Book*

2001–fortlaufend, Installation, Serie textiler Bücher und Schriftrollen, Farbe auf Stoff, variable Maße

B. *Trap*

2020, Skulptur, Draht und künstliches Haar, variable Maße

C. *Glossolalie*

2007–2010, Installation, Serie von sechs gebundenen Büchern, Stift und Marker auf Papier, jedes Buch 21,5 x 30,5 cm, 80 Seiten

2. LERATO SHADI

A. *Gaufi / Near*

2023, Performative Zeichnung, Stift auf Naturleinen, 400 x 148 cm

Kgakala / Far

2023, Performative Zeichnung, Stift auf Naturleinen, 400 x 148 cm

B. *Ngono Le Nna*

2020, Neonlicht-Installation in zwei Teilen, montiert an roten Wänden, 160 x 60 cm und 150 x 150 cm

3. HARGEYSA CULTURAL CENTRE ARCHIVAL DISPLAY

A. *Qaraami*

Dokumentation, Videoprojektion

B. Präsentation von einer Auswahl aus HCCs Archiv: Qaraami-Kassetten (1960s–fortlaufend), musikalische Notationen, fotografische Drucke, Auszüge aus einigen Liedtexten (von Somali ins Deutsche übersetzt).

4. DAVID ZINK YI

A. *Being The Measure*

2016, Installation, Holzobjekte, variable Maße,

B. *Being The Measure*

2016, Video, 1-Kanal, 01:11:16 Min

5. PELUMI ADEJUMO

A. *I Pass By The Attenuation Well*

2018, Gedicht an der Wand, Schablonendruck

B. *I Pass By The Attenuation Well*

2018, Klanginstallation, 09:23 Min

6. JIMMY ROBERT

A. *Vocabulary*

2011, HD Video, Ton, 7:43 Min

B. *Paramètres*

2012, HD Video, Ton, 5:20 Min

7. LULËZIM UKAJ

weaving time

2023, Collage, Wiederverwendetes Papier von Printmedien (Poster und Magazine), 213 x 190 cm

8. LUCAS LUGARINHO BRAGA

Sonic & The Escape Hypothesis

2023, Spielbare Videospiele-Installation

9. ONUR ÇIMEN

Maran's Scriptings

2023, Zeichnungen, Pinselstift und Trockenpastell auf Transparentpapier, 140 x 79 cm

10. BLICK BASSY

Future Lullaby

2022, HD-Video, Ton, 15:43 Min

WERK = BESCHREIBUNGEN & BIOGRAPHIEN

1. FARKHONDEH SHAHROUDI

A. *Book In The Book*

2001–fortlaufend, Installation, Serie textiler Bücher und Schriftrollen, Farbe auf Stoff, variable Maße

Book In The Book, eine fortlaufende Serie, an der Farkhondeh Shahroudi seit 2001 arbeitet, wird hier anhand von vier Büchern unterschiedlicher Größe präsentiert, die jeweils in roten Samt gebunden und deren Stoffseiten mit Farbe beschriftet sind, sowie zwei Schriftrollen aus grüner Seide mit ähnlicher Farbe und Text. Diese Werke verweisen auf Buchherstellungstraditionen aus der nahen und fernen Vergangenheit: Schriftrollen, die sowohl die biblische als auch die malerische Erinnerung an Papyrus und Seide heraufbeschwören; die verspielten ausgeschnittenen und sich überlappenden Seiten, die man in Kinderbüchern findet; die komplizierten Texturen von Bücher mit persischer Miniaturmalerei. Auf diesen Seiten demontiert Shahroudi eine bestimmte Art von Sprache und konstruiert gleichzeitig eine andere. Text in Farsi, den die Beidhänderin Shahroudi mit ihrer rechten Hand schreibt, wird immer wieder geschrieben, bis er unleserlich wird; Sprache wird angeboten und dann wieder zurückgezogen, ihre Opazität ist eine Botschaft an sich. In der Zwischenzeit tauchen Figuren auf, allein und in Gruppen, manchmal auseinandergerissen und manchmal durch wandernde, organische Linien miteinander verbunden. Wie diese Figuren und Linien durch die Reihe fließen, macht sie zu Symbolen, zu Bedeutungseinheiten, die durch das Umblättern jeder Seite, durch die Bewegung des Auges auf der Seidenbahn so manches Gespräch komponieren und fortsetzen.

B. *Trap*

2020, Skulptur, Draht und künstliches Haar, variable Maße

Trap ist eine körperliche Manifestation der organischen Assemblagen, die in Shahroudis Werken und Welten weit verbreitet sind. Die fließende Skulptur, die aus Draht und Kunsthaar geflochten ist, ist eine Chiffre mit mehreren Scharnieren: eine Textzeile, die sich selbst

überschreibt, ein vielgliedriges Wesen aus Shahroudis Büchern, hier in einer größeren Dimension verkörpert. Mit einer Form, die eine Sprache mit mehreren Öffnungen suggeriert, spricht die Skulptur zu und in vielen Zungen.

C. *Glossolalie*

2007–2010, Installation, Serie von sechs gebundenen Büchern, Stift und Marker auf Papier, jedes Buch 21,5 x 30,5 cm, 80 Seiten

Glossolalie ist eine Serie von sechs Büchern mit "Wortmagie", wie Shahroudi es nennt, ein Enjambement aus Text und Zeichnung. Die mit der linken Hand geschriebene und gezeichnete Sprache in diesen Papierbüchern ist Deutsch; die Figuren, die das Geschriebene begleiten, sind vielgliedrig, mehr als menschlich, ohne erkennbaren Anfang oder Ende. Der Titel der Serie bezieht sich auf "Glossolalie", das Phänomen des Sprechens in "Zungen" oder Sprachen, die den Sprechenden vermeintlich unbekannt sind; einige religiöse Traditionen interpretieren diese Zungen als Kanalisierung einer göttlich übermittelten Sprache durch die sprechende Person. In *Glossolalie* ist Shahroudis deutsche Zunge oder Sprache poetisch, verspielt und düster zugleich. Wie ihre vielarmigen Figuren bieten auch die Bücher keine festen Punkte, an denen sie sich öffnen oder schließen, sondern schaffen stattdessen vielfältige Konstellationen von Bedeutungen, Binnenreimen und Logik, die sich durch die Seiten hindurch verwandeln und umformen.

FARKHONDEH SHAHROUDI ist Künstlerin und Dichterin. Sie studierte Malerei in Teheran an der Alzahra Universität (1985–1990) und zog anschließend nach Dortmund, um dort Kunst und Design zu studieren (Fachhochschule Dortmund, 1993–1998). Shahroudi, die Texte sowohl auf Farsi als auch auf Deutsch verfasst, hat über drei Jahrzehnte lang mit und durch sich verändernde Symbole und Sprachen, Formen und Körpern gearbeitet. Sowohl in ihren Büchern als auch in ihren Textilskulpturen verwebt sich das Skripturale mit dem Figürlichen zu Bedeutungsfeldern, die sowohl auf das Persönliche als auch auf das Kollektive und Politische verweisen.

Die menschliche Figur steht oft im Mittelpunkt von Shahroudis Arbeiten, wo sie durch die Verflechtung mit dem Text Gestalt annimmt, wo sie aufgelöst und wieder zusammengesetzt wird, wo sie sich vervielfältigt und etwas sammelt, das über das Menschliche hinausgeht.

Shahroudis Kunst wurde in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, darunter: *Publishing Practices: In the Inner Bark of Trees* (Archive, Berlin, Germany, 2023); *On Damp Earths We Wander* (Lantz'scher Park, Düsseldorf, Germany, 2023); *Gestern War Ich So Müde, Dass Ich Den Tee Gegessen Habe* (Kunstverein Arnsberg, Germany, 2023); *Ich Habe Knast* (Spittelmarkt, Berlin, Germany, 2022); *A Different Now Is Close Enough to Exhale on You* (Goodman Gallery, Johannesburg, South Africa, 2022); and *Force Times Distance: On Labour and Its Sonic Ecologies* (Sonsbeek, Arnhem, The Netherlands, 2021).

2. LERATO SHADI

A. *Gaufi / Near*

2023, Performative Zeichnung, Stift auf Naturleinen, 400 x 148 cm

Kgakala / Fear

2023, Performative Zeichnung, Stift auf Naturleinen, 400 x 148 cm

In den serpentinenartigen Spiralzeichnungen auf Naturleinen in Lerato Shadis *Gaufi* und *Kgakala* (was "Nah" und "Fern" bedeutet) hat Shadi die Leinwand mit einem Strom von Auszügen aus ihren Tagebüchern beschriftet, die zunächst von links nach rechts geschrieben und dann spiegelbildlich über sich selbst gefaltet wurden. Die geschriebenen Worte sind da, aber Shadi hat eine Zeichnung geschaffen, die die wörtliche Lesbarkeit des Textes als Worte unzugänglich macht und die Betrachtenden einlädt, andere Leseweisen zu verwenden. Es gibt Stellen, an denen das Leinen mit Tinte getränkt ist, weil die Künstlerin ihre Hand vielleicht einen Moment lang ruhen ließ, und andere, an denen das Leinen nur leichte Spuren trägt, weil der Schwung ihrer Hand eine zartere Linie hinterließ. Die Titel suggerieren, dass Bewegung als Bewegung des Körpers oder als Vergehen der Zeit lesbar ist. Shadi stellt ihren Körper oft in den Mittelpunkt von Performances; ebenso ist der mühsame Akt des Beschreibens und Manövrierens des Materials in den Falten sichtbar, die absichtlich auf dem Leinen hinterlassen wurden. Das macht es zu einer beschwörenden Stickerei, die Shadis Arbeit sichtbar macht. In anderen Lesarten kann es auch Schlachtfeld, Fluss, Landschaft oder Partitur sein.

B. *Ngono Le Nna*

2020, Neonlicht-Installation in zwei Teilen, montiert an roten Wänden, 160 x 60 cm und 150 x 150 cm

Ngono Le Nna (Großmutter und ich) besteht aus zwei mit Neonzeichen versehenen Wänden, von denen das X für die Urgroßmutter mütterlicherseits und das andere für die Unterschrift der Künstlerin steht. Hier befinden sich die Betrachtenden mitten in den Wissensströmen, die durch eine weibliche Ahnenlinie weitergegeben werden, denn der Raum, der durch das Nebeneinanderstellen der beiden Neonzeichen entsteht, bietet Platz für zwei Generationen von Frauen. Der Raum dazwischen ist die gegenwärtige Abwesenheit von Shadis Mutter und Großmutter. Shadi beschreibt die Arbeit als ihren Versuch, ein Familienfoto ohne Menschen zu machen. Das Werk ist mehr als eine autobiografische Einschreibung in Licht, es ist eine Untersuchung der Ebbe und Flut bei der Weitergabe von Wissen durch Vorfahren und Generationen: manchmal im Chor und manchmal in Dissonanz. Shadi betrachtet ihre eigene Handschrift und Linse als eine, die von westlicher Wissensproduktion geprägt ist, also wirft die Arbeit die Frage auf: Was könnte übersehen werden, nur weil wir unsere eigenen Vorstellungen davon haben, was Wissen ist? Der Körper derer, die die Arbeit betrachten, ist Teil der Erfahrung, da er den Raum liest. Es ist möglich, das Werk zu betreten und nicht zu wissen, dass man es betreten hat, doch in der Bewegung zwischen dem X und Shadis Unterschrift schreiben subtile Gesten, wie das Drehen der Hüfte und das Hineinbeugen in das Werk, *Ngono Le Nna* in den Körper der Betrachtenden ein.

LERATO SHADI ist eine in Mahikeng geborene Künstlerin, die derzeit in Berlin lebt und arbeitet. Sie studierte Bildende Kunst an der University of Johannesburg und machte 2018 ihren MA in Raumstrategien an der Weißensee Kunsthochschule Berlin. Ebenfalls 2018 wurde sie mit dem Alumnus Dignitas Award der University of Johannesburg ausgezeichnet und absolvierte eine Residenz in der Villa Romana in Florenz, Italien. Ihre Arbeiten wurden international in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, darunter in der Bundeskunsthalle, Bonn, Deutschland (2023), Kunstmuseum Wolfsburg, Deutschland (2022), im Palais de la Porte Dorée und im Musée d'art moderne, beide in Paris, Frankreich (2021); Einzelsausstellungen fanden statt im KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin und im Kunstverein in Hamburg, Deutschland (2020); während der 14. Curitiba Biennial in Brasilien und bei SAVVY Contemporary, Berlin (2019); Kunsthal Amersfoort, in Holland, Zeitz Museum of Contemporary Art Africa in Kapstadt, Südafrika (2018). Ihre Videoarbeit *Mabogo Dinku* wurde 2020 im Rahmen des Artists' Film International Programm, das von der Whitechapel Gallery London organisiert wurde, sowie in weiteren Kunsteinrichtungen weltweit gezeigt. Im Frühjahr 2022 erschien ihre Monographie bei Archive Books, Berlin.

3. HARGEYSA CULTURAL CENTRE ARCHIVAL DISPLAY

A. Qaraami

Dokumentation, Videoprojektion

B. Präsentation von einer Auswahl aus HCCs Archiv: Qaraami-Kassetten (1960s–fortlaufend), musikalische Notationen, fotografische Drucke, Auszüge aus einigen Liedtexten (von Somali ins Deutsche übersetzt).

In der Glasvitrine befindet sich eine Auswahl von Qaraami-Musik, die für diese Ausstellung vom Hargeysa Cultural Centre kuratiert wurde. Qaraami, ein somalisches Wort für Liebe, ist ein lyrisches Musikgenre, das hauptsächlich von Oud, Gesang und Trommeln begleitet wird. Obwohl sich die Texte im Qaraami meist um die Liebe drehen, nutzen zahlreiche Liedermacher:innen dieses Genre, um über tiefgründige Themen wie politische Ungerechtigkeit zu sprechen. Diese Kassettenauswahl gehört zu einem größeren Konservierungsprojekt, das vom Hargeysa Cultural Center ins Leben gerufen wurde. Damit verfolgen sie das Ziel, die in der Kassettensammlung enthaltenen Gedichte, Hörbriefe und Lieder zu digitalisieren, zu konservieren und neu aufzunehmen, wobei die Themen von Politik über Geschichte bis hin zu Geografie reichen. Diese Kassetten dienen als Archiv der somalischen Kultur, und in einem Kontext, in dem sich die geografische und ökologische Landschaft des Landes aus soziopolitischen Gründen rasch verändert hat, helfen diese Kassetten, die Geschichte zurückzuverfolgen, zu erzählen und zu rekonstruieren. Neben den Kassetten werden auch begleitende Texte und musikalische Notationen zu Qaraami gezeigt.

Beteiligte aus dem Hargeysa Cultural Center:

Programmdirektion: Dr. Jama Musse Jama
Programmkoordination: Hafsa Omer

Technisches Team:
Xasan Cismaan Buuni, Mustafe Cali Axmed

Sänger:innen/Musiker:innen:
Juweeriya Maxamed "Janno" (Gesang)
Mustafe Macalin Caydiid (Violine)
Cabdiqurbaani Maxamed Gahayr (Oud)
Cabdalle Xaaji Maxamed (Flöte)
Cabdi Siidaw Cabdi (Trommeln)

Dichtung und musikalische Komposition von Original-Liedern (1940er):
Cabdillaahi Maxamed Maxamuud "Cabdillaahi Qarshe" (1924–1997) – RIP
Saxardiid Maxamuud Jebiye (1938–2019) – RIP

Niederschrift musikalischer Notationen:
Dr. Jama Musse Jama und Sven Kacirek

Das HARGEYSA CULTURAL CENTRE (HCC) wurde im August 2014 in Hargeysa, Somaliland, eröffnet und von der Redsea Cultural Foundation (RCF) eingerichtet. Seit seiner Gründung hat sich das Zentrum zu einem wichtigen Bestandteil der Kulturlandschaft von Hargeysa entwickelt. Der Erfolg des Zentrums ist zu einem großen Teil dem Ansehen zu verdanken, das sich die RCF durch ihre Arbeit bei der Durchführung der jährlichen Internationalen Buchmesse von Hargeysa erworben hat, die sich in ihrem achten Jahr zu einem der angesehensten kulturellen Ereignisse in der Region entwickelt hat. Bereits zum Ende des ersten Jahres hatte sich das HCC zu einem Zentrum für Studierende, Wissenschaftler:innen, Künstler:innen und Musiker:innen sowie zu einer einzigartigen Ressource für die lokale Gemeinschaft entwickelt. Darüber hinaus hat es eine Reihe von wichtigen Sammlungs- und Archivierungsprojekten durchgeführt. Die Galerie des Centers umfasst eine ständige Sammlung von Kunstwerken und bietet darüber hinaus Sonderausstellungen mit historischen Dokumenten und Artefakten.

4. DAVID ZINK YI

A. *Being The Measure*

2016, Installation, Holzobjekte, variable Maße,

B. *Being The Measure*

2016, Video, 1-Kanal, 01:11:16 Min

Diese Arbeit wird mit einer Performance während des INVOCATIONS-Programm am 11.–12.11.2023 aktiviert werden.

Eine Arbeit von David Zink Yi mit Angie Keefer, Regis Molina, Onel Matos, Eliel Lazo und Marvin Diz. *Being The Measure* wurde vom Williams College Museum of Art (WCMA) in Auftrag gegeben, wo es erstmals Ende 2016 vor Publikum aufgeführt wurde.

In *Being The Measure* erforscht David Zink Yi die Abstraktion innerhalb der afrokubanischen Musik und öffnet damit die Türen, um das komplexe und wirkungsvolle Wissen, das in diesen Rhythmen und Epistemologien eingebettet ist, aus anderen Blickwinkeln zu betrachten. Durch die Frage "Wer ist die Hauptfigur?" ermutigt uns *Being The Measure*, innerhalb einer klanglichen, physischen und visuellen skulpturalen Erfahrung einen Raum zu bewohnen, in dem wir diese Musiktradition anders denken und fühlen können. Durch Wiederholung, Abstraktion und Polyrythmik lädt die Arbeit uns ein, loszulassen und Raum für das Unbekannte zu schaffen.

DAVID ZINK YI wurde 1973 in Lima geboren, und kam im Alter von 16 Jahren aus Peru nach Deutschland. Als Sohn peruanischer Eltern mit chinesischen, italienischen und deutschen Vorfahren

begann ihn diese migrantische Familiengeschichte zu inspirieren. In seinen Arbeiten untersucht er die komplexen Aspekte von Identitätskonstruktionen mittels einer multidisziplinären Praxis, die Film, Fotografie, Skulptur und Klang umfasst. Zink Yi ist darüber hinaus für seine mehrkanaligen Videoinstallationen und Performances bekannt, bei denen es häufig um das Erleben von Musik geht. In dem seine Arbeiten sich besonders auf die performative Stärke und das Zusammenspiel mit seinen Mitwirkenden konzentrieren, reflektieren und analysieren sie den Bereich zwischen Individualismus und Kooperation, zwischen Regulierung und Ausdruck, zwischen dem Bekannten und Neuen, oder dem, was noch gelernt werden muss. Anstatt die Integration heterogener Fragmente von Identität oder kulturellen Kreisen in eine einzige zusammengeflochtene Identität zu erzwingen, löst Zink Yis Praxis diese auf und vermischt sie auf eine Weise, die uns grundlegende Einblicke in die Konstruktion der Anderen, der Fremden, aber auch von uns selbst gewährt.

Zu den jüngsten Ausstellungen gehören: *Soft And Weak Like Water*, The 14th Gwangju Biennale, South Korea; *Drums Listen to Heart*, The Wattis Institute, San Francisco, USA (2023), The Koenig Gallery, Seoul, South Korea; *Strange Clay*, Hayward Gallery, London, UK (2022); *Atem*, Hamburger Kunsthalle, Germany (2022); *Forms of Misleading*, Koenig Gallery, London, UK (2021); Liverpool Biennale, UK, (2021), *Rare Earths*, Hauser & Wirth, Zurich, Switzerland (2020), *Sound and Silence*, Kunst Museum Bonn, Germany (2020), Big Orchestra, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M., Germany (2020), *Carlone Contemporary*, Belvedere, Vienna, Austria (2018); *Being The Measure*, Williams College Museum of Art, Williamstown MA, USA (2016).

5. PELUMI ADEJUMO

A. *I Pass By The Attenuation Well*

2018, Gedicht an der Wand, Schablonendruck

B. *I Pass By The Attenuation Well*

2018, Klanginstallation, 09:23 Min

Auf der Suche nach Sprache im Element Luft und deren Übergang von Gedanken zu Materie findet Pelumi Adejumo Wege, sich aufgezwungenen Erinnerungen zu widersetzen und sie anzuzweifeln – indem sie sich durch den eigenen Körper und eigenes Wissen erinnert. Inspiriert von einer Recherche in das Heimatland Nigeria, nutzt der:die Künstler:in Klang und Poesie, um sich mit dem Erbe der Vorfahren zu verbinden, das über das hinausgeht, was durch Denkmäler und Familienerzählungen sichtbar ist. *I Pass By The*

Attenuation Well ist der Versuch, in Musik und Poesie eine Methode zur Archivierung zu finden.

PELUMI ADEJUMO ist ein nigerianisch-niederländisches davongelaufenes Pastorenkind, das interdisziplinär schreibt, luzide träumt und derzeit in Rotterdam lebt. Pelumi Adejumo veröffentlicht Gedichte, kreiert Performances und Musik, manchmal in Zusammenarbeit mit dem Kollektiv Public Relations. Die Arbeiten sind stark von westafrikanischer Spiritualität und Mythologie beeinflusst, wobei sie sowohl christliche und Yoruba-Einflüsse als auch queere und feministische Theorien einbeziehen. Sie befassen sich mit Themen wie der Trauer von Migrant:innen, der Grammatik der "Armen" und der Erforschung der Rolle und Wiederaneignung von Spiritualität im Leben queeren Menschen. Pelumi Adejumo versteht Sprache auch als einen Ort des Kampfes und nutzt Glossolalie, Unverständlichkeit und die Vermischung von Sprachen, um irritierende kreative und musikalische Möglichkeiten zu eröffnen.

In der Vergangenheit arbeitete Pelumi Adejumo unter anderem mit Sonsbeek biennale 20-24, de Appel, Metro54, National Theatre Young, National Opera & Ballet, Pank Magazine, deBuren, De Gids, Into The Great Wide Open und Montez Press Radio zusammen. Im Bereich Literatur und bildende Kunst arbeitet Pelumi Adejumo als Redakteur:in/Programmierer:in für das *Girls Like Us* Magazine in Brüssel, für das internationale Literaturfestival Read My World in Amsterdam und als Autor:in für das *Mister Motley* Magazine.

6. JIMMY ROBERT

A. *Vocabulary*

2011, HD Video, Ton, 7:43 Min

B. *Paramètres*

2012, HD Video, Ton, 5:20 Min

In *Vocabulary*, plädiert Jimmy Roberts für ein ganzheitlicheres Verständnis der Wissensproduktion und -verbreitung durch Corpolicy¹. Es ist ein Aufruf, sich mit dem Körper als Archiv und epistemischem Ort zu beschäftigen. Vor der Kamera tanzt Roberts zu Musik, die die Betrachtenden nicht vollständig hören, sondern nur anhand des schwachen Klangs erahnen kann, der aus Kopfhörern dringt. Durch eine Reihe von wiederholten stummen Körpergesten, die der Künstler mit verschiedenen kulturellen und politischen Rollen innerhalb der Gesellschaft assoziiert – Sämann, Archivar, Idealist, ... –, deutet die Arbeit auf die Tatsache hin, dass der Körper durch angeborene und/oder erlernte alltägliche Bewegungen wie Tanzen die Fähigkeit hat, aufzuzeichnen und in einer vielleicht stummen Handlung zu kommunizieren, die den mündlichen oder schriftlichen Akt ergängt.

¹ "Corpolicy" ist ein von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung geprägter Begriff, der damit den Versuch beschreibt "den Körper als eine Plattform, eine Bühne, einen Schauplatz und Medium des Lernens zu kontextualisieren sowie als eine Struktur und ein Organ, das sich Wissen aneignet, es eingelagert und weiterverbreitet."

B. *Paramètres*
2012, HD video, sound, 5:20 mins

Die Arbeit *Paramètres* von Jimmy Robert fügt sich in die langjährige Recherche und Praxis des Künstlers ein, der sich mit dem materiellen Aspekt des Körpers auseinandersetzt und ihn als untrennbaren Bestandteil in verschiedenen räumlichen Konfigurationen verortet. In dieser Videoarbeit versucht Robert, verschiedene aus Papier ausgeschnittene geometrische Muster an sein Gesicht anzupassen, und zu jeder geometrischen Form liest er einen Satz vor. Einige dieser Sätze lösen eine Handlung aus, Roberts Gesten sind dabei präzise und zeitlich abgestimmt. Die Zeichnungen auf dem Papier stellen 2D-Figuren dar, und sobald die Papierstücke ausgeschnitten sind, werden diese 2D-Figuren in 3D übersetzt, während Robert mit Hilfe seines Gesichts den Formen ein skulpturales Element hinzufügt.

JIMMY ROBERT ist ein Künstler, dessen multidisziplinäre Praxis Performance, Fotografie, Film und Collage umfasst, wobei die Grenzen zwischen diesen Medien häufig verwischen. Roberts Interesse daran, wie der Körper durch Materialien personifiziert werden kann – und umgekehrt –, ist eine Kraft, die sein langjähriges Werk, das auch Performance umfasst, in seine umfassendere Praxis integriert. Robert hat Performances in Ausstellungsräumen choreografiert, die sich auf bestehende architektonische Strukturen beziehen, sowie historische Performances neu inszeniert, umgestaltet oder gesampelt. Das häufige Zitieren von Momenten aus der Kunstgeschichte, dem Film und der Literatur ist charakteristisch für seine vielschichtigen Erzählungen. Jimmy Robert wurde in Guadeloupe geboren und lebt und arbeitet derzeit in Berlin.

Roberts Werk wurde 2020 in einer Retrospektive in der Nottingham Contemporary gezeigt, die 2021 weiter zum Museion in Bozen sowie zum CRAC Occitanie, Sète, reiste. Zu den jüngeren Ausstellungen zählen: Moderna Museet, Malmö, Schweden (2023); Kunsthalle Baden-Baden, Deutschland (2022); Künstlerhaus Bremen, Deutschland (2022); The Hunterian, Glasgow, GB (2021); La Synagogue De Delme, Frankreich (2018); Museum M, Leuven, Belgien (2017); Power Plant, Toronto, Kanada (2013); Museum of Contemporary Art, Chicago, USA (2012); und Jeu de Paume, Paris, Frankreich (2012). Roberts Performances wurden darüber hinaus bei Tate Britain, London; MoMA, New York, and Migros Museum, Zürich, gezeigt. Seine jüngste Performance "Joie Noire" wurde 2019 in den KW Institute of Contemporary Art in Berlin uraufgeführt und war anschließend im Kaaitheater in Brüssel zu sehen. Sie wurde im März 2023 anlässlich der von François Piron kuratierten Gruppenausstellung Exposé-es im Palais de Tokyo, Paris, in Verbindung mit einer Einzelausstellung von Roberts Werk im Centre National de la Danse, Paris-Pantin, erneut aufgeführt. Eine Schallplatte mit den Klangstücken, die im Zusammenhang mit

Roberts Performances und Ausstellungen im Laufe der Jahre entstanden sind, wird unter dem Titel Call and Response im Oktober 2023 gemeinsam vom Künstlerhaus Bremen, Apparent Extent und dem Bierke Verlag veröffentlicht. Ebenfalls in Vorbereitung ist eine umfassende Monografie über seine Karriere, die 2024 im Bierke Verlag erscheinen soll.

7. LULËZIM UKAJ

weaving time
2023, Collage, Wiederverwendetes Papier von Printmedien (Poster und Magazine), 213 x 190 cm

Ukajs gewobene Collage aus wiederverwendeten Druckmedien, die er als "Halluzinationen" bezeichnet, ist das Ergebnis von 266 Stunden vertiefter Arbeit, bei der der Künstler über die bleibenden Auswirkungen von politischer Gefangenschaft und Exil in den Biografien seiner Familie nachdachte. Bei einem Besuch in seinem Elternhaus im Kosovo im Jahr 2020 fand Ukaj Fotos seiner jungen Mutter, die von gewobenen Rahmen aus Zigarettenverpackungen umgeben waren. Die Rahmen waren Geschenke, die sein Vater während seiner Zeit im Gefängnis angefertigt hatte, und zeugen von einer Erfahrung, über die in seiner Familie nie gesprochen wurde. Indem er Gerüchte über eine Zeit aufgreift, über die von Konflikten zerrissene Generationen nur selten sprechen, schafft Ukaj mit seiner Webtechnik aus wiederverwendetem Papier eine großformatige Assemblage aus ineinander verschlungenen Fragmenten, die den Lauf der Zeit und die Überreste einer stummen kollektiven Vergangenheit zeigen. *weaving time* ist sowohl eine Maßnahme der Selbstbeschränkung als auch eine meditative Erweiterung von Ukajs Interesse an der Weitergabe von Veränderungen über Generationen hinweg und daran, wie kontemplative Arbeit und Wiederholung seinen Körper mit einer übertragbaren Sprache ausstatten.

LULËZIM UKAJ ist ein im Kosovo geborener Künstler mit einem Masterabschluss in Logik und Philosophie an Universitäten in Leipzig und Berlin. Aufgewachsen unter dem Eindruck von politischer Gefangenschaft und Exil hat die Konfrontation mit der Politik der Migration und Trennung seine Stimme als Künstler geprägt. Lulëzim Ukaj war Teil des öffentlichen Programms der 4. und 5. Ausgabe der Pariser Internationalen 2018 und 2019. Seine Performance "Good Evening Mr. Orwell" mit dem Philosophen und Oxford-Universitätsprofessor Luciano Floridi wurde im deutsch-französischen Kunstfernsehsender "Souvenirs from Earth" ausgestrahlt. Er hat im Baugewerbe, als Baumpfleger, Autohändler, Elektriker, Entwickler für Barrierefreiheit im Internet und als Künstler gearbeitet. Er lebt und arbeitet in Berlin.

8. LUCAS LUGARINHO BRAGA

Sonic & The Escape Hypothesis
2023, Spielbare Videospiele-Installation

Die Installation wird vom Künstler am 13.09. um 20:00 und am 16.09. um 18:00 aktiviert.

Sonic and the Escape Hypothesis ist eine spielbare Fan-Game-Installation sowie ein intimes und doch weitreichendes Eintauchen in Lucas Lugarinhos eigene Erfahrung, sich mit Viralität auseinanderzusetzen. Indem er seine langjährige Leidenschaft für die Videospielefigur Sonic the Hedgehog mit seiner eigenen körperlichen Erfahrung mit Viren kontrastiert, erhellt das Spiel eine Geschichte, in der Sonic von einer mysteriösen Stimme gerufen wird, die sich nach Begegnung sehnt. Während Sonic durch die malerischen Spiellandschaften navigiert, findet er sich inmitten von scheinbar wohlwollenden und manchmal sichtbar antagonistischen Charakteren wieder, die die Realitäten und Auswirkungen des Lebens, das von unausweichlicher Viralität gekennzeichnet ist, erkunden.

Die Escape-Hypothese ist eine der drei Haupttheorien über den Ursprung von Viren, die besagt, dass es sich bei Viren um Teile des genetischen Codes handelt, die gegen die Zelle "rebellieren", sich mit einem Proteinstrang verbündeten und es schafften, der Struktur oder der Hülle der Zelle zu entkommen. Lugarinho hat unerwartete Allianzen in das Spiel programmiert und den Antagonismus des Virus unterlaufen, indem er das Thema der Viralität im biologischen Sinne aufgreift und die Pop-Figur Sonic einsetzt. Das Werk präsentiert Themen, deren Zusammenhang nur auf den ersten Blick zu erkennen ist. Dennoch überbrückt er scheinbare Lücken durch die fragile Intimität, mit welcher er die Erfahrung behutsam in die Hände der Spielenden legt, die durch das Navigieren, was in ihre eigenen Körper und auf kollektive Körper und Psychen wirkt.

LUCAS LUGARINHO aus Rio de Janeiro, Brasilien, entwickelt Videospiele und Gemälde als Versuch, unsere Neigung und wechselseitige Beziehung zu Bildern neu zu überdenken. Indem er die Rückkopplungsschleife zwischen Kultur, Technologie und Ökologie erforscht, steuert der Künstler durch digitale Landschaften von subkulturellen Imageboards, eingeschlafenen Blogs und übermäßig angeklickten Videos. Dabei geht es ihm darum, herauszufinden, welche Formen der Bindung an Abstraktionen aus der systematischen Ausweitung der telekommunikativen Revolution, die im letzten Jahrhundert begann, über unser Leben entstanden sind. Lucas Lugarinhos Arbeiten interessieren sich besonders dafür, wie queere und subalterne Imaginationen alternative und revolutionäre Formen der Beziehung zu Bildern verkörpern, und erforschen die aufrührerischen

politischen und ökologischen Implikationen von Gemeinschaften, die über Bildschirme vermittelt werden.

9. ONUR ÇIMEN

Maran's Scriptings
2023, Zeichnungen, Pinselstift und Trockenpastell auf Transparentpapier, 140 x 79 cm

In Onur Çimens Zeichnungen überlagern sich Geschichte, Mythologie, Sprache und textliche Überlieferungen aus dem östlichen Mittelmeerraum, insbesondere aus Kurdistan. Ausgehend von Çimens Recherchen zu altertümlichen Schriftsystemen, die in den kurdischsprachigen Ländern verwendet wurden, spielen die Zeichnungen mit verschiedenen Alphabeten – dem urartäischen, dem altkurdischen, dem avestischen und dem jesidischen –, indem sie sie in eine figurative Symbolik umwandeln, die hier den Mythos von Schahmaran neu interpretiert. In der Semiotik dieser Kompositionen vermittelt das Alphabet sowohl als Symbol der Sprache und des kulturellen Erbes als auch durch seine Gestalt Bedeutung. Der Buchstabe ist ein Buchstabe ist ein Teil des Tableaus, das die Geschichte des "Schahs" der Schlangen, Schahmaran, wiedergibt. Indem Çimen den Mythos auf neue Weise erzählt, um auf den Ursprung der Schriftsprache hinzuweisen, und diese Erzählung dann in seinen Zeichnungen visualisiert, beruft er sich auch auf mündliche Traditionen des Geschichtenerzählens und der kulturellen Überlieferung, in denen die Geschichte ihre Form ändert, sich wie eine Schlange windet, wobei jede Erzählung von der erzählenden Person und den Ablagerungen vergangener Erzählungen beeinflusst wird.

ONUR ÇIMEN arbeitet an und mit verschiedenen Formaten, Texten und Erzählungen zu teilen. Er ist Schriftsteller und übersetzt zwischen Türkisch und Englisch. Er stellte seine Arbeit 2022 in Onassis AiR, im Rahmen des Caravan Residency Program, aus. Er ist Mitglied des Teams von SAVVY Contemporary, wo er unter anderem mitverantwortlich für die Initiativen und Projekte des SAVVY.doc ist.

10. BLICK BASSY

Future Lullaby
2022, HD-Video, Ton, 15:43 Min

Future Lullaby untersucht, wie die Sprache durch ihre soziopolitische Konstruktion zur Ware geworden ist und als Instrument zur Aufrechterhaltung patriarchalischer Strukturen eingesetzt wird. Anhand von Schlafliedern weist Blick Bassy auf subtile Weise auf die Tatsache hin, dass unsere Gesellschaften uns von klein auf

beeinflussen und dazu erziehen, patriarchale Dominanz zu normalisieren, sei es durch Medienpropaganda oder tägliche Gespräche in unserem häuslichen Umfeld. Die satirische Arbeit bleibt dem hybriden und experimentellen Ansatz des Künstlers in Bezug auf Sprachen treu. Sie stützt sich auf matriachale und subversive Lebensweisen und bietet einen spekulativen Ansatz, wie ein (radikaler) Wandel in unserer Gesellschaft aussehen könnte.

B L I C K B A S S Y wurde in Kamerun geboren, wo er sowohl in der Hauptstadt Yaoundé als auch in seinem Heimatdorf Mintaba aufwuchs, wo Gesang, Tanz und Musik zum Alltag gehören. Er schöpft seine vielfältigen Inspirationen aus seinen Kindheitserinnerungen und pendelt zwischen Musik, Tanz, darstellender Kunst und Film. Blick Bassy bringt diese Disziplinen mit viel Elan miteinander in einen Dialog. Nach zehn Jahre mit der von ihm gegründeten Gruppe Macase startete er eine Solokarriere und produzierte vier erfolgreiche Alben, die ihn zu einem der einflussreichsten multidisziplinären Künstler seiner Generation machen.

Blick Bassy beruft sich auf seine Tradition und hinterfragt die Konflikte von gestern und heute. Seine futuristische Afro-Musik macht ihn zu einem Avantgarde-Künstler, der traditionelle und elektro-moderne Klänge mischt. 2016 schrieb er seinen ersten Roman *Le Moabi Cinéma*, der von Gallimard veröffentlicht und mit dem Grand Prix für französischsprachige Autoren aus Afrika ausgezeichnet wurde. 2019 wurde sein Album *1958*, das den Held:innen der kamerunischen Unabhängigkeitsbewegung gewidmet ist, mit dem Sacem Grand Prix für Weltmusik ausgezeichnet. Sein neuestes Album *Madiba*, das 2023 erschien, befasst sich mit dem Thema Wasser.

2021 präsentierte er eine Reihe von künstlerischen Arbeiten, darunter Konzerte, Klangerlebnisse, Musikkonferenzen, seinen ersten Kurzfilm und schließlich *Bikutsi 3000*, eine Tanzerzählung, die afrikanische Frauen in der zeitgenössischen Politik in den Mittelpunkt stellt und am Quai Branly in Paris, Frankreich, gezeigt wurde. 2023 gründete er Today Na Today, ein Kollektiv, das afrikanische Künstler:innen und Hüter:innen von traditionellem Wissen zusammenbringt, um das Bewusstsein für das Leben zu schärfen. Darüberhinaus gründete er einen kulturellen Ort, der demselben Thema gewidmet ist.

Der Künstler sagt: "Bei jedem meiner Projekte beschäftigt mich dasselbe Anliegen: Wie kann Afrika zu seiner Identität zurückfinden, sich von seiner Kolonialgeschichte emanzipieren, seine Jugend inspirieren und seine Zukunft erfinden."

B E I G A B E N

P O E T I C H E

P A R A S I T E N

I SLEEP UNBROKEN DARK HOURS ON AIRPLANES HOME & DREAM I'VE MISSED MY
CONNECTING FLIGHT I DREAM A NEW & FLUENT MOUTH FULL OF GAUZY SWATHES OF ARABIC

I DREAM MY ALTERNATE SELVES EACH WITH A FACE BORROWED FROM PHOTOGRAPHS
OF THE GIRL WHO BECAME MY GRANDMOTHER BROWS & BODY ROUNDED & CURSIVE LIKE ARABIC

BUT WAKE TO THE USUAL BORDERLANDS I CROWD SHINING SLIVERS OF ENGLISH TO MY MOUTH
IRIS CROCUS INLET HERON HOW DARE I LOVE A WORD WITHOUT KNOWING IT IN ARABIC

EXCERPT FROM "HOW TO SAY" BY SAFIA ELHILLO³

ENGLISH
IS MY MOTHER TONGUE,
A MOTHER TONGUE IS NOT
NOT A FOREIGN LAN LAN LANG
LANGUAGE
L/ANGUISH

ANGUISH
—A FOREIGN ANGUISH.
ENGLISH IS
MY FATHER TONGUE.
A FATHER TONGUE IS
A FOREIGN LANGUAGE,
THEREFORE ENGLISH IS
A FOREIGN LANGUAGE
NOT A MOTHER TONGUE.

EXCERPT FROM "DISCOURSE ON THE LOGIC OF LANGUAGE"
BY M. NOURBESE PHILIP¹

ÉCRIRE POUR NE PAS MOURIR
ÉCRIRE SA CARTE D'IDENTITÉ POUR SEMER LES MILICES
PLANTER L'ARBRE LA SÈVE DEMAIN
LA MONTAGNE LA FORÊT
DÉROUTER LES LANGUES LES GÉOGRAPHIES
LE TAMBOUR DIT
J'EXISTE

EXTRAIT DE "PROLOGUE" DE RODNEY SAINT-ÉLOI²

MY GRANDFATHER
TAUGHT HIS PARROT
THE NINETY-NINE HOLY

NAMES OF GOD. AL-MUZIL:
THE HUMILIATOR. AL-WAARITH:
THE HEIR. ONCE, AFTER
MY GRANDFATHER HAD BEEN
DEAD FOR A YEAR, I WOKE
FROM A DREAM I WAS A
SULTAN GUZZLING FLIES

FROM A CRYSTAL BOOT) WITH
HIS WALKING CANE DEEP
IN MY MOUTH. I KEPT SUCKING
UNTIL I FELL BACK ASLEEP.
THERE ARE ONLY TWO BONES
IN THE THROAT, AND THAT'S IF YOU
COUNT THE CLAVICLE. THIS

SEEMS UNSAFE, OVERDELICATE,
LIKE I OUGHT TO ASK FOR
A THIRD. AS IF ANYONE
LIVING WOULD OFFER.

EXCERPT FROM "FORFEITING MY MYSTIQUE" BY KAVEH
AKBAR⁴

¹ M. NourbeSe Philip, "Discourse on the Logic of Language", *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, Middletown: Wesleyan University Press, 2014 [1989], 30-33.
² James Noël [ed.], *Anthologie de la poésie haïtienne contemporaine*, Paris: Points, 2015, 15.

³ Safia Elhillo, "how to say", *The January Children*, University of Nebraska Press, 2017.
⁴ Kaveh Akbar, "Forfeiting My Mystique", *Poetry Magazine*, 2018.

MARAN'S SCRIPTINGS

BY ONUR ÇIMEN

The story goes that a young man and his friends discover a cave, full of honey. His friends convince him to get into the cave and extract the honey from the magical place. However, realising the amount of honey that they took out, his friends get greedy and decide to share the honey with one less person, leaving the young man in the cave. Not knowing what to do, the young man started to explore the cave with the hope that there might be another exit. After walking deep into the darkness of the cave, he came across a ray of light coming from a small hole. He started to dig and found a garden, the most beautiful one that he had ever seen in his life. The kind of trees that he could not even imagine, and fruits that smell better than the best of the kingdom he lived in.

All of a sudden, he realised there was an unusual movement on the earth itself, as though the soil was turning upside down, through the little holes on it appearing and disappearing momentarily. A constant cloud of dust covers the surface, blurring his vision.

First, he thought that they were snakes and feared for his life. Though these are not snakes, but maran; creatures of the east, the dry, landlocked, mountainous territories with sublime, dangerous rivers, with off-white skin and green stripes on them. And then there was their shah, half woman and half snake, who spoke the human language along with all the other languages of the world, including the maran's. She took in the young man, calmed his fear and told him the story of maran. How they learnt to move like those rivers curling in between and despite the mountains and rock, because they wanted to overcome the high hills much quicker than they would if they were to go around the mountains. So they joined the rivers, to combine their powers, and carved the earth for themselves. And they succeeded. The only problem, both for the snakes and the rivers, was that they had to continue constantly, in the same direction, in order not to let mountains and rocks block them once again, to prevent them from moving as they wished and to reconquer what was theirs. Moving so constantly gave the maran an eternal chance to be in tenacious existence and live a long life, but it came with a price: their curse was to forget any other movement, so even on the land and through the underworld, they have been curling since the first day of rivers.

Shahmaran found them in their state of utter confusion and revealed to them another opportunity that their movements posed: now, maran could also communicate with their movements by creating unique signs, forming particular combinations of them in order to express themselves. Even when they were not in each other's presence, maran could leave a mark on the soil to warn each other of the dangers or just to let each other know which direction they were going towards, if they needed to be found.

The telling of the story itself took such a long time that the young man fell in love with Shahmaran, and she couldn't stop herself from falling for him, too. They spent years together with happiness and joy, until one day a darkness covered the young man's eyes by his longing for his family. Shahmaran knew that he would only be miserable and in pain if she forced him to stay. So, she asked him to promise to never tell anyone where her cave was and, in return, she would let him go despite all the pain that would cause her. They agreed and he left in the company of the maran who safely led him out of the cave.

The young man's joy of love was replaced with the joy of returning to his family, but on returning he realised that the sultan's sickness was affecting everyone's life. The whole sultanate was in danger of total chaos. The vizier sent his men to go to the villages to let the whole sultanate know that the remedy was hidden in Shahmaran's body. A friend of Shahmaran's lover told the soldiers of the vizier that our young man knew where the secret garden was located. The young man, in fear of what might happen to him, betrayed Shahmaran. Soldiers were immediately dispatched and found her. They brought her back alive. Shahmaran told them to blanch her in an earthen dish, give her extract to the vizier, and feed her flesh to the sultan. Thus, she didn't go alone; the extract was poisonous and her flesh was filled with the secret of immortality. The vizier died, and the sultan lived.

The part about her flesh and its healing effects were remembered by everyone. What people forgot was that this taught humans how to write, too. As the young man was made vizier after the previous one's death, he betrayed Shahmaran and her subjects a second time by disclosing their secret, quiet method of communication.

They too developed signs, called them letters, and began to record anything that could be recorded. And stories lost their variety after that, except for those from some people who buried their alphabets to recover that lost multiplicity.

IT GO HAVE TO ADJUST. ON LANGUAGE AS PARASITE

K O N Z E P T

VON SAGAL FARAH

*You people can watch while I'm scrubbing these floors
And I'm scrubbin' the floors while you're gawking
Maybe once ya tip me and it makes ya feel swell
In this crummy Southern town
In this crummy old hotel
But you'll never guess to who you're talkin'
No, you couldn't ever guess to who you're talkin'
Then one night there's a scream in the night
And you'll wonder who could that have been
And you see me kinda grinnin' while I'm scrubbin'
And you say, "What's she got to grin?"*

— Nina Simone singt Bertolt Brecht's "Seeräuber Jenny"^[1]

Seit Beginn der Pandemie wurden wir alle auf intime Weise mit der Sprache der Ansteckung vertraut. Eine große Bandbreite an Vokabeln, die in Verbindung mit Covid-19 und seinen vielen Varianten stehen, haben die Grenzen zwischen dem Infektionserreger und dem eigenen persönlichen Bereich verwischt. Die Sprache der Ansteckung hat sich über das Netz unserer Blutgefäße hinaus ausgebreitet und nicht nur unsere Körper erreicht, sondern auch unser gesamtes Leben durchdrungen.

In den Jahren der faschistischen Herrschaft vor und während des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs führte der jüdische deutsche Philologe Victor Klemperer ein akribisches Tagebuch, in dem er seine Beobachtungen darüber festhielt, wie die "Sprache des Dritten Reiches" allmählich die deutsche Sprache kontaminierte und wie sich das in den Handlungen der Menschen in seinem Umfeld manifestierte. „Aber Sprache dichtet und denkt nicht nur für mich, sie lenkt auch mein Gefühl, sie steuert mein ganzes seelisches Wesen, je selbstverständlicher, je unbewusster ich mich ihr überlasse,“ schrieb er und stellte die kritische Frage: „Und wenn nun die gebildete Sprache aus giftigen Elementen gebildet oder zur Trägerin von Giftstoffen gemacht worden ist?“^[2]

Wenn wir die Sprache als einen Krankheitserreger betrachten, dann hat sie das Potenzial, den Wirt zu töten, aber auch das Potenzial, ein Mittel zum Überleben zu sein. Diese Krankheitserreger sind nach dem Krieg nicht völlig aus unserer Welt verschwunden, und es wurden viele Versuche unternommen, das

sprachliche Äquivalent eines Massengrabs oder einer Impfung für eine Sprache zu finden, vor der wir uns schützen wollen.

In *The Ticket That Exploded* schilderte William S. Burroughs ein Beinahe-Untergangsszenario auf einem Planeten, der von Bevölkerungsgruppen bewohnt wird, deren unüberbrückbare Differenzen aus ihnen, wie er es nannte, unvereinbaren Existenzbedingungen resultieren. Das immer wieder zitierte Konzept aus Burroughs' Roman lautet: "Sprache ist ein Virus",^[3] was bedeutet, dass ein Krankheitserreger die Fähigkeit besitzt, sich zu replizieren, sich zu vermehren und sich in das bestehende Schema eines bereits funktionierenden Systems einzufügen.

Susan Blackmore, die sich mit der Technologie der Memetik befasst, bezeichnet die Memetik der Sprache als einen "Parasiten, an den wir uns angepasst haben, und nicht etwas, das ursprünglich unseren Genen diente", und der, wie die meisten Parasiten, das Potenzial hat, für uns gefährlich zu sein, der sich dann aber "mitentwickelt und anpasst", was zu unserer Koexistenz führt.^[4] Sie definiert ein Mem als Information, die von "Mensch zu Mensch, Mensch zu Buch oder Mensch zu Computer" kopiert wird, wobei die Quelle als erster Replikator bezeichnet wird und die weitergegebene Information der zweite Replikator ist. Da wir uns zunehmend an eine Welt anpassen, in der die Technologie in der Lage ist, ohne unser Zutun zu kommunizieren, hat Blackmore einen dritten Replikator identifiziert, den sie "Technologisches Mem" oder kurz Tem nennt, und sie beschreibt ihn als einen, der das Potenzial hat, ohne uns zu existieren.^[5]

Ein Beispiel für ein Tem (oder dritten Replikator) wären die Informationen, die 2017 zwischen den Computern in einem KI-Experiment ausgetauscht wurden, bei dem die Computer ihre eigene Sprache schufen, was zu einer Kaskade von Reddit-Threads führte, in denen über die potenziellen Gefahren von KI spekuliert wurde.^[6] In Wirklichkeit veränderten die beiden Chatbots in dem Experiment die menschliche Eingabesprache, um "erfolgreichere" Gespräche zu führen,^[7] ähnlich wie wir Menschen einst Sprachmemes anfertigten und auch heute noch verbreiten, um besser miteinander kommunizieren zu können.

Unsere Körper entwickeln sich durch die Interaktion mit Schadstoffen in unserer Umwelt ständig weiter, aber die Sprache wird weiter einer intensiven Prüfung unterzogen und oft unter Quarantäne gestellt, bevor sie in den formalen Rahmen von Druckerzeugnissen und anderen Veröffentlichungen aufgenommen wird, die, wie auch der vietnamesisch-amerikanische Dichter Ocean Vuong feststellt, Menschen of Colour oft aktiv ausschließen.^[8]

IT GO HAVE TO ADJUST ist ein diskursives Rechercheprojekt mit öffentlichem Programm, das in einer Ausstellung bei SAVVY Contemporary sowie einem I N V O C A T I O N S - Programm gipfelt, das darauf abzielt, die erregenzentrierte Beziehung in der Ansteckung von Sprache und Lachen, das fehl am Platz ist, zu stören. Die Zusammenführung von Praktiker:innen an den Konvergenzpunkten dieses Forschungsprogramms wird uns helfen, Methoden zur Parasitierung des dritten Replikators zu erforschen, um Raum für eine Vielzahl von Stimmen zu schaffen. Wenn wir an der Zukunft unserer Sprachen beteiligt sind, wie Ocean Vuong sagt,^[9] wie lässt sich Raum für unterschiedliche Einflüsse schaffen, um die richtigen Bedingungen für subversive feministische, antirassistische und dekoloniale Praktiken in der Kunst und im Verlagswesen zu fördern? Und wenn Sprache ein Mem ist, "Meme dazu da sind, Raum für unser Überleben zu schaffen", und dieses Überleben den Bedingungen unserer Existenz unterliegt, wie Blackmore behauptet^[10] können wir dann Verfahren zur Optimierung unserer Kommunikation finden, um die Schaffung von Netzwerken zu unterstützen, die zur Verbreitung und Entwicklung der genannten befreienden Praktiken beitragen können?

WIEDERKEHRENDE KRANKHEITSERREGER AUFSPÜREN

Laut der allgemeinen Definition des Wortes „Ansteckung“ beschreibt es die Situation, in der eine Verunreinigung (beispielsweise eine Krankheit) durch Kontakt (in der Regel durch Berührung) verbreitet wird. Es ist jedoch auch eine ebenso gültige Beschreibung von Situationen, in denen Gefühle, Ideen oder Probleme von einem Ort zum anderen verbreitet werden.^[11] Die Ansteckung kann nur innerhalb der Grenzen einer Entität stattfinden, die ihre eigenen definierten Regeln hat. Ein Organismus. Ein Betriebssystem. Eine Familieneinheit. Eine Kultur. Ohne Grenzen, von denen aus sie nachhallen kann, löst sie sich auf und verklingt wie Wellen in unbegrenzten Gewässern – ein Ort, an dem die Wellen keine Ufer erreichen können.

In LTI – *Notizbuch eines Philologen* trägt der deutsche jüdische Philologe Victor Klemperer seine gründlichen Notizen und detaillierten Beobachtungen zusammen, in denen er festhielt, wie die deutsche Sprache vor und während des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs langsam aber sicher von den Absichten der

nationalsozialistischen Partei durchdrungen wurde. „... der Nazismus geht in Fleisch und Blut der Menge über durch die Redewendungen, die Satzformen, die er ihr in millionenfachen Wiederholungen aufzwang und die mechanisch und unbewusst übernommen wurden.“^[12] Weiter lesen wir in seinen Notizen: „Durch die Machtübernahme der Partei wurde sie 1933 aus einer Gruppen- zu einer Volkssprache, d.h. sie bemächtigte sich aller öffentlichen und privaten Lebensgebiete: der Politik, der Rechtsprechung, der Wirtschaft, der Kunst, der Wissenschaft, der Schule, des Sportes, der Familie, der Kindergärten und der Kinderstuben.“^[13] Klemperer und seine deutsche katholische Frau Eva, eine Künstlerin, Literaturübersetzerin und Pianistin, die die beschriebenen Seiten ihres Ehemanns in ihren Notenheften versteckte, wurden ihrer Wohnung und ihrer Wertsachen enteignet und in ein, wie es in der bürokratischen Rhetorik der Nazis hieß, "Judenhaus" eingewiesen. Er durfte noch einige Zeit weiter unterrichten, und obwohl er nicht mehr veröffentlichen konnte, hatte er immerhin noch seine Frau, die ihn unter großer Gefahr für ihr eigenes Leben mit Lektüre versorgte. Klemperer war überzeugt, dass er vor allem wegen seiner Ehe mit Eva überlebte und außerdem von den Nationalsozialisten gegenüber den Juden bevorzugt wurde, die nicht im Ersten Weltkrieg gedient hatten.

Ungefähr zu der Zeit, als Klemperer im Ersten Weltkrieg gedient hatte, fuhr das Kriegsschiff SMS Goetzen von Küste zu Küste des Tanganjikasees. Als das Passagier- und Frachtschiff, das heute MV Liemba heißt, 1915 zum ersten Mal in den See stach, trug das Kriegsschiff den Namen Goetzen, der auf seinem weißen Rumpf geschrieben stand. Es war in Deutschland gebaut worden und sollte den Tanganjikasee kontrollieren, um die Interessen des Kaiserreichs in Deutsch-Ostafrika während des Ersten Weltkriegs zu wahren.^[14] Der Name ehrte Graf Gustav Adolf von Goetzen, den ersten Gouverneur von Deutsch-Ostafrika, der unter anderem für die gewaltsame Niederschlagung des Maji-Maji-Aufstands gegen die deutsche Kolonialherrschaft berüchtigt war, bei der bis zu 300.000 Afrikaner:innen ums Leben gekommen waren.^[15] Das Schiff beförderte Passagiere und Fracht und fuhr am Ostufer des Sees entlang, wo es im Hafen von Kigoma – dem Kopfbahnhof für Züge nach Daressalam an der Küste des Indischen Ozeans – auf die East African Railway Company traf. Mitte Juli 1916 starteten die alliierten Truppen, die sich zunehmend am See etablieren konnten, einen Luftangriff auf die Graf Goetzen, die im Hafen von Kigoma lag. Die Deutschen versenkten absichtlich ihr eigenes Schiff und beerdigten es in einem Seegrab in den Tiefen des Tanganjikasees, um es vor fremden Händen zu schützen. Das Schiff durchlief mehrere Leben in den Händen verschiedener Mächte. Es wurden zahlreiche Versuche unternommen, es zu bergen, und schließlich gelang es den Briten. Erneut durchbrach es die Oberflächenspannung des Wassers, diesmal unter dem Namen Liemba,

und es setzte seinen Kurs als ein Schiff fort, das das Landesinnere mit der Eisenbahnlinie zur Küste des Indischen Ozeans verband, während das Land an den Ufern des Tanganjikasees Namen und Herrscher wechselte, als die Kolonialmächte ihre Gestalt änderten und die Belgier, Briten und Deutschen sich von ihren offiziellen Stellungen in der Region zurückzogen. Heute heißt es MV Liemba und verkehrt immer noch auf dem Tanganjikasee zwischen Mpulungu und der Bahnhofstadt Kigoma in Tansania.^[16]

„Wenn den rechtgläubigen Juden ein Essgerät kultisch unrein geworden ist, dann reinigen sie es, indem sie es in der Erde vergraben,“^[17] schrieb Klemperer. Aber was passiert, wenn ein giftbeladenes Schiff die Oberfläche unserer Gewässer durchbricht? Und in den Fällen, in denen sich die Sprache an den Rand der Geschichte zurückzieht, nur um an ihren ungelösten und wiederkehrenden Verbrechen und unserem kollektiven generationellen Trauma wieder abzurallen? Wenn sie wie ein latenter Virus geduldig abwartet, bis unser Widerstand müde wird. Ist es nicht das, was die Erklärung der Vielen 2018 notwendig machte?

WAS LÄCHERLICH IST,
IST SUBJEKTIV, BIS DIE
UNTERWORFENEN LACHEN
– WENN "SPRACHE
VORSTELLUNGEN SIND"
UND LACHEN WIDERSTAND IST
(EINE ÜBERLEITUNG)

Einigen Aufzeichnungen zufolge brachen am 30. Juni 1962 drei junge Schülerinnen einer von der katholischen Mission geführten Mädchenschule in dem Dorf Kashasha in Tanganjika in einen so starken hysterischen Lachanfall aus, dass er zu einer achtzehn Monate andauernden Lachepidemie und zur Schließung von vierzehn Schulen in dem jungen Staat führte, der heute Teil von Tansania ist.^[18] In vielen dieser Aufzeichnungen wird behauptet, dass das Lachen, das zwischen den Mädchen begann und sich später auf über eintausend Menschen in ganz Tanganjika ausbreitete, ein Symptom einer psychogenen Massenerkrankung war. Die Lachepidemie in Tanganjika nahm ihren Lauf, und die letzte aufgezeichnete Episode der Anfälle soll achtzehn Monate nach einem geistigen Kräftenessen in den Hallen des Mädcheninternats stattgefunden haben. Als eine der Ursachen für die angebliche Massenhysterie wird vermutet, dass die Schülerinnen mit dem Druck von Eltern und Lehrer:innen zu kämpfen hatten, da Tanganjika erst ein halbes Jahr zuvor seine Unabhängigkeit vom Vereinigten Königreich erlangt hatte. Im *Central African Medical Journal*, das der üblichen Ethik der Objektivität in seinem Bereich verpflichtet war, wurde ein Bericht über den Vorfall abgedruckt, in dem A.M. Rankin von der medizinischen Abteilung des Makerere University College und P.J. Philipp, ein medizinischer Offizier in Bukoba in Tanganjika, erklärten, dass der Vorfall

ein Symptom einer psychogenen Massenkrankheit – eines kollektiven Anfalls von Hysterie – sei, bei dem die "Opfer" "Symptome aufwiesen, die von mehreren Stunden bis zu sechszehn Tagen andauerten", und dass "während dieser Zeit die Patientin nicht in der Lage ist, ihren normalen Pflichten nachzukommen und schwer zu kontrollieren ist. (...) Es wurden keine gebildeten und verhältnismäßig kultivierten Mitglieder der Gesellschaft befallen",^[19] schrieben die Ärzte, ohne genau zu erklären, welches Niveau an Kultiviertheit eine gewisse Immunität gegen die Krankheit bieten würde. Was lächerlich ist, ist subjektiv, bis die Unterworfenen lachen.

Derek Walcotts Stück *Pantomime*^[20] spielt in Trinidad und Tobago, wo Harry, ein weißer englischer Besitzer einer Pension, und Harrys schwarzer trinidadischer Diener Jackson über Harrys Wunsch sprechen, bei einer Aufführung von Robinson Crusoe Regie zu führen, allerdings mit vertauschten Rollen: der Schwarze als Crusoe und der Weiße als Diener Freitag:

H A R R Y

Ich muss immer wieder an dieses Theaterstück denken, an dem ich mitgeschrieben habe, Mann. Robinson Crusoe, und ich habe dieses alte Drehbuch gefunden. Ich kann das alles auf dein Niveau runterschrauben, mit nur zwei Figuren. Crusoe, Friday, vielleicht sogar der Papagei, wenn der geile alte Sack sich seinen Text merken kann...

J A C K S O N

Da wir grad beim Thema sind, Mister Trewe, ich seh mich gezwungen, diesen Papagei noch mal zu melden.

H A R R Y

Nein, doch nicht schon wieder, Jackson?

J A C K S O N

Doch.

H A R R Y

(ahmt Papagei nach): Heinegger, Heinegger. (Mit seiner eigenen Stimme) Stimmt's?

J A C K S O N

Warte, warte! Ich kenne deine Erklärung schon: ein alter Deutscher namens Herr Heinegger besaß früher einmal den Laden hier und wenn dieser Zuhälter von einem Ara weiter krächzt: "Heinegger, Heinegger", erinnert er sich an den Nazi und will mich gar nicht fertig machen, ich muss aber sagen, meine Nerven strapaziert er ganz schön. Das ist jetzt mein fünfter Bericht. Ich schreib mir die auf. Sprache ist Vorstellungen, Mister Trewe. Und ich

glaube, dass dieser vorkoloniale Papagei ne ganz falsche Vorstellung hat.

H A R R Y

Es liegt an seinem Akzent, Jackson. Er ist ein kreolischer Papagei. Was kann ich da machen?

J A C K S O N

Nun, ich sag ja nicht, dass man dem Vogel keinen fairen Prozess machen soll, aber ich sehe nichts Falsches dran, ihn im Morgengrauen aus dem Käfig zu holen, ihm die scheiß Augen zu verbinden, ihm eine letzte Zigarette zu geben, wenn er eine will, ihn an die Gartenmauer zu stellen und seinen Arsch von einem Erschießungskommando durchlöchern zu lassen.

H A R R Y

Der Krieg ist vorbei, Jackson! Und wie kann ein verdammter Papagei überhaupt voreingenommen sein?

J A C K S O N

Verdammt noch mal, genauso, wie ein Kind verdorben wird. Durch die Erziehung. Der Papagei stammt aus ner vorkolonialen Zeit, Mister Trewe, und wenn er in Trinidad und Tobago weiterleben will, muss er mal klar kommen, muss er sich anpassen.²¹⁾

wurden? Sie wussten, welche Schrecken sie erwarteten, und doch lächelten sie für die Kameras. In diesen Situationen ist Lachen nicht das Mittel, um sich der Macht zu widersetzen – es ist das Mittel, um die Macht zu leugnen. Bhungalia argumentiert weiter, dass es unerlässlich ist, "Humor nicht außerhalb von Machtbeziehungen zu theoretisieren. So wie das Verspotten von Macht ein mächtiger delegitimierender Akt sein kann, so gilt auch das Gegenteil. Es kommt also darauf an, wer Urheber und wer Ziel des Lachens ist."^[26] Wenn Lachen Kommunikation ist, dann können wir Klemperer zustimmen, der erkannt hat, dass es für eine Gruppe fast unmöglich ist, gemeinsam in eine bestimmte Situation gezwungen zu werden, ohne ihre eigenen sprachlichen Besonderheiten zu entwickeln – vor allem, wenn die angewandte Kraft real und bösartig ist und das Individuum dem Prozess nicht entkommen kann."^[27]

Es gibt eine Stelle in Walcotts Pantomime, an der Jackson, nachdem er seinen Drang geäußert hat, den vorkolonialen Papagei hinzurichten, gezwungen ist, zu erläutern, dass dem Humor Grenzen gesetzt sind, seinem Lachen aber nicht. Er beschreibt, wie er einmal als Barmann arbeitete und sich eines Abends dem beleidigenden Spott eines Gastes ausgesetzt sah. Als er schließlich nicht mehr weiter wusste, beschloss er, etwas dagegen zu unternehmen:

(...) eines Tages nahm ich aus heiterem Himmel nen Eispickel und ging zu ihm rüber, wo er mit zwei Typen Karten spielte, und ich nagelte den Eispickel durch seine Hand auf den Tisch, und ich lachte und ging weg.^[28]

War Jacksons Geduld einfach ausgereizt, so dass ihm der Kragen platzte? War die Tatsache, dass die palästinensischen Jugendlichen angesichts der potenziellen Gefahr lächelten und dass drei Mädchen am Tanganjikasee 1967 für kurze Zeit über ihre Lebensumstände lachten, nur ein Zeichen von befreiender Komik oder auch ein Zeichen von Widerstand? Wie lässt sich der Übergang definieren, der beides verbindet? Wenn die Komödie als widerstandsverbreitender Parasit betrachtet werden kann, dann ist das Lachen vielleicht ein Symptom für die Infektion. Auf dem Höhepunkt der Covid-19-Pandemie hat Prof. Dr. Dirk Brockmann von der Humboldt-Universität eine Karte erstellt, die die wahrscheinlichsten Ausbreitungswege von COVID-19 anhand von internationalen Flugrouten und -zeiten aufzeigt.^[29] Stellen wir uns eine solche Karte für die Sprache vor. Stellen wir uns diese Notizen als Venn-Diagramm mit allen Berührungspunkten vor. Stellen wir uns vor, wie sich Sprache verbreitet und wie sie Wurzeln schlägt. Die Schlagwortwolke könnte die Worte enthalten: Erster Weltkrieg, Tanganjika, Deutsches Reich, Tansania, Graf von Goetzen, Eisenbahn, Indischer Ozean, Klemperer, Zweiter Weltkrieg, Deutschland, Sprache, Hysterie, Trinidad... und so weiter.

Auf der Website hatecrimemap.com/covid lautet ein anonymen Eintrag:

"Datum (T/M/J)	10/03/20
Stadt, Staat	Fullerton Kalifornien
Hautfarbe	Weiß
Gender	TGNC ^[30]
Typ	Sonstiges

Beschreibung: Rassistische Mikro-Aggression zwischen weißen Dozent:innen: Professor sagt, Auslandsstudienreisen nach Italien und Japan sei als schicke man "Lämmer zur Schlachtbank" wegen der "vielen Chinesen", die dorthin gehen (nur weiße Dozent:innen im Raum, hielt es für wichtig, zu dokumentieren, was gesagt wird, wenn nicht direkt ins Gesicht der betroffenen Gemeinschaft)"^[31]

Die Website hat ihre eigene Schlagwortwolke und die Relevanz ihrer Funktion liegt darin, dass hier Kontaktpunkte ermittelt werden, um eine mögliche Verbreitung und Ansteckung vorhersagen zu können. Der schwarze Komiker Roy Wood Jr. aus Birmingham Alabama in den USA – wohl einer der politischsten englischsprachigen Komiker unserer Zeit – ist dafür bekannt, dass er akribische Notizen über seine Auftritte führt, um nachverfolgen zu können, welche erfolgreich waren (also Lacher hervorriefen) und welche nicht. Dabei notiert er auch die Veranstaltungsorte, Daten und Bedingungen. Alles Daten, von denen man sagen könnte, dass sie dazu dienen, festzustellen, ob sich eine Infektion ausgebreitet hat.

1962, im Jahr, in dem die Mädchen in Tanganjika lachten, wurde Trinidad und Tobago unabhängig, ein Land, in dem die Sprache der ehemaligen Kolonialmacht in der Verfassung noch immer den Vorrang vor den Kreolsprachen hat. Die Dichterin M. NourbeSe Philip ging zu dieser Zeit auf das College. Sie beschrieb die Schulzeit als eine Zeit, in der sie etwas über die englische Natur und das britische Königshaus lernte, Dinge, die keine Rolle spielten in einer postkolonialen Nation mit tropischem Klima, in der eine "stille Tradition der Rebellion" unter der Oberfläche brodelte.^[32] Und 2015, das Jahr, in dem die Jungen in Gaza in die Kameras lächelten, während sie von israelischen Soldat:innen festgenommen wurden, debattierten Deutschland und das Vereinigte Königreich heftig darüber, wer für die notwendige Renovierung der MV Liemba zu zahlen hatte.^[33] Es wurde argumentiert, dass das Schiff für die Menschen nützlich sei, die es als Transportmittel für die Überquerung des Tanganjikasees benötigten. Wenn man jedoch bedenkt, dass es ursprünglich ein Kriegsschiff war, kann man vernünftigerweise argumentieren, dass der Nutzen des Schiffes für die Menschen nur nebensächlich ist.

Lachend davon gehen wie Derek Walcotts Jackson, oder "grinsen, während ich schrubbe" wie Brechts

Seeräubertochter Jenny in der Interpretation von Nina Simone, der Hohepriesterin des Soul – diese Schiffe segeln der Befreiung Stück für Stück entgegen:

*All the night through, through the noise and todo
You wonder who is that person that lives up there?
And you see me stepping out in the morning
Looking nice with a ribbon in my hair
(...)
And the ship
The Black Freighter
Disappears out to sea
And on it is me.*^[34]

^[1] Simone, N. (1964). *Nina Simone in Concert*. Philips. Original: *Seeräubertochter Jenny, Die Dreigroschenoper* (1926), Text: Bertolt Brecht, Musik: Kurt Weill.

^[2] Klemperer, V. (1975 [1947]), LTI – *Notizbuch eines Philologen*, Verlag Philipp Reclam jun: Leipzig, 24.

^[3] Burroughs, W. S. (1962), *The Ticket That Exploded*. Paris: Olympia Press.

^[4] Blackmore, S. J. (1999), *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.

^[5] Blackmore, S. J. (2010), "Temes: An Emerging Third Replicator", online: <https://nationalhumanitiescenter.org/on-the-human/2010/08/temes-an-emerging-third-replicator>

^[6] LaFrance, A. (2017), "An Artificial Intelligence Developed Its Own Non-human Language", *The Atlantic*, online: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/06/artificial-intelligencedevelops-its-own-non-human-language/530436>

^[7] Baraniuk, C. (2017), "The 'creepy Facebook AI' story that captivated the media", *BBC Tech*, <https://www.bbc.com/news/technology-40790258>

^[8] Tippet, K. (2020), "On Being with Krista Tippet: Ocean Vuong – A Life Worthy of Our Breath", online: <https://onbeing.org/programs/ocean-vuong-a-life-worthy-of-our-breath>.

^[9] Ebd.

^[10] Blackmore, S. J. (1999), *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.

^[11] Deutsche Übersetzung des Eintrags in: *The compact edition of the Oxford English dictionary: Complete text reproduced micrographically*. (1971). Oxford: Oxford University Press.

^[12] Klemperer, 24.

^[13] Klemperer, 28.

^[14] Evans, S. (2011), "Hope yet for African Queen gunboat on Lake Tanganyika", *BBC News*, online: <https://www.bbc.com/news/world-africa-14677418>.

^[15] Cane, L. B. (1947), "S. S. Liemba", in: *Tanganyika Notes and Records*, 31.

^[16] Evans.

^[17] Klemperer, 24.

^[18] Holmes, T. T. (2016). "The 1962 Laughter Epidemic of Tanganyika Was No Joke", in: *Atlas Obscura*. <https://www.atlasobscura.com/articles/1962-laughter-epidemic-tanganyika>.

^[19] Philip, P. J. and Rankin, A. M. (1963). "An Epidemic of Laughing in the Bukoba District of Tanganyika", in *The Central African Journal of Medicine*, Vol. 9, No. 5.

^[20] Walcott, D., (1980). *Remembrance & Pantomime: Two plays*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

^[21] Ebd.

^[22] Klemperer, 24.

^[23] Bhungalia, L. (2020). "Laughing at power: Humor, Transgression, and The Politics of Refusal in Palestine". *EPC: Politics and Space*, Vol. 38(3), 387–404.

^[24] Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE, 25

^[25] Bhungalia.

^[26] Bhungalia.

^[27] Klemperer.

^[28] Walcott.

^[29] <https://www.covid-19-mobility.org/de/author/prof.-dr.-dirk-brockmann>

^[30] Anmerkung der Übersetzerin: Abkürzung für „transgender and gender nonconforming“ (Transgender und nicht-binär)

^[31] <https://hatecrimemap.com/covid>

^[32] Philip, M. N., und Setaey, A. B. (2011). *Zong!* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

^[33] Evans.

^[34] Simone

WEITERE INFORMATIONEN

savvy-contemporary.com
facebook.com/savvyberlin

S A V V Y Contemporary ist eine künstlerische Organisation, eine diskursive Plattform, ein Ort für gute Gespräche, Gerichte und Getränke – ein Raum für Geselligkeit und kulturellen Plurilog. Als öffentlicher und unabhängiger Organismus in ständiger Entwicklung, wird SAVVY von rund 25 Mitgliedern und einem Netzwerk von Mitstreiter:innen belebt, mit dem geteilten Ziel, Gemeinschaft und Gemeinschaften zu bilden. SAVVY Contemporary positioniert sich an der Schwelle zwischen dem Westen und dem Nicht-Westen, um deren Konzeptualisierungen, ethische Systeme, Errungenschaften und Ruinen zu verstehen. Es entwickelt Werkzeuge, schlägt Perspektiven vor und fördert Praktiken, um sich eine gemeinsam bewohnte Welt vorzustellen.

S A V V Y Contemporary komponiert Lebenswelten durch sein Engagement in den Bereichen Ausstellungsmachen, Forschung, Klang- und Bildkulturen, verkörpertes Wissen und andere Erbe der Kreativität. Es beherbergt ein partizipatives Archiv zur deutschen Kolonialgeschichte, ein Dokumentationszentrum für Performance-Kunst, eine Bibliothek, ein Residenzprogramm, eine Reihe von SAVVY books, das Plattenlabel SAVVY records, eine Radio-Plattform namens SAVVYZ/VR sowie Bildungsprojekte mit Schulen. Der Kunstraum interagiert mit verschiedenen Öffentlichkeiten und fördert die Übersetzung und Vermittlung von Diskursen, sozio-politischen Realitäten und schwierigen Historien.

Der Raum wurde 2009 in Berlin-Neukölln von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung gegründet, der bis 2022 künstlerischer Leiter von SAVVY war. Ab 2023 steht der Raum, der seit 2016 in Berlin-Wedding zuhause ist, unter der künstlerischen Leitung von Renan Laru-an sowie den Geschäftsführerinnen Lema Sikod und Lynhan Balatbat-Helbock.

S A V V Y Contemporary ist Lynhan Balatbat-Helbock Bona Bell Onur Çimen Bilge Emir Sagal Farah Billy Fowo Raisa Galofre Manuela Garcia Aldana Juan Pablo García Sossa Hubert Gromny Hajra Haider Karrar Daniellis Hernandez Anna Jäger Kimani Joseph Aditi Kapur Laura Klöckner Lisa Kolloge Kelly Krugman Mokia Laisin Renan Laru-an Rafal Lazar Nancy Naser Al Deen Bonaventure Soh Bejeng Ndikung Abhishek Nilamber Matthias Rademacher Lema Sikod Meghna Singh Lili Somogyi Ola Zielińska

D E S I G N Juan Pablo García Sossa
F O N T S Grow (through a generous partnership with DINAMO Foundry, abcdinamo.com) Neutral (carvalho-bernaeu.com)
S A V V Y Contemporary e.V. Amtsgericht Charlottenburg (Berlin) AZ: VR 31133 B Reinickendorfer Straße 17 13347 Berlin-Wedding