

Wie kann eine gemeinsame planetare Praxis entstehen, die ein gelingendes Zusammenleben auf der Erde ermöglicht?

# WHERE IS THE PLANETARY?

Zeitreisen und Raumfahrt, Cyborgs und Eskapismus – wie verwandeln sich Zukunftsvisionen in Musik? Ein Festival der utopischen Klänge

# COSMIC AWAKENING CEREMONY

Ohne Begräbnis keine alternative Zukunft. Eine Ausstellung als Zeremonie neu gedachter Beziehungen von Kosmologie, Ästhetik und Ursprungserzählungen

(BURIAL OF AN UNDEAD WORLD)

# HKW

Haus der Kulturen der Welt

# Das Ende des Monologs

Die Arbeit des HKW der letzten Jahre bestand darin, deutlich zu machen, dass die vom Westen geprägten Referenzsysteme in Kunst und Wissenschaft, in Ökonomie und Politik den Planeten in die heutige Krisenlage gebracht haben – vom Klimawandel bis zum Artensterben und nie gekannten Migrationsbewegungen. Dabei spielte die Ausgrenzung nichtwestlicher Gesellschaften eine grundlegende Rolle. Ein neuer Dialogbegriff ist daher dringend vonnöten. Die bisherige Forderung eines „Gesprächs auf Augenhöhe“ mit nichtwestlichen Gesellschaften sollte verschleiern, dass es der Westen war, der die Augenhöhe bestimmte, auf die die Anderen anzuheben waren. Solch paternalistische Gesten, die im Sinne eines falschen Universalismusverständnisses an das Gute und Wahre appellierten, sind obsolet. Sie waren Monologe des Westens mit sich selbst. Wir brauchen Formen des Gesprächs, die die Gewaltkontexte, aus denen unsere Gesellschaften entstanden sind, reflektieren, und ein Aushandeln neuer Weltentwürfe befördern – unter Anerkennung unterschiedlicher konfliktiver Interessenlagen und Wahrnehmungsweisen.

Um eine solche Differenzierung unterschiedlicher Positionen muss es angesichts der planetarischen Herausforderungen in Zukunft gehen, um einen destruktiven Kulturkampf zu vermeiden und alle für die Zukunft unserer Gesellschaften wichtigen Stimmen an einen Tisch zu bringen. Nur so lassen sich die Diskursräume offenhalten. Nur so können Lösungsmöglichkeiten für die existenziellen globalen Probleme entwickelt werden. Und nur so lässt sich der Absurdität, die wir als Normalität betrachten, ein Stück sinnvoller, da geteilter Realität abgewinnen.

Bernd Scherer, Intendant  
des Hauses der Kulturen der Welt

Das HKW versteht sich als Haus für Gegenwartsforschung, das neue Perspektiven auf die gesellschaftlichen wie umweltbedingten Verschiebungen unserer Zeit aufzeigt. Im Herbstprogramm findet die künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung der letzten 10 Jahre ihren Höhepunkt:

## WHERE IS THE PLANETARY? 14.–16.10.2022

Where is the Planetary? ist die gemeinschaftliche Suche nach einem Modell für ein gelingendes Zusammenleben auf der Erde. Über drei Tage wagen Forscher\*innen, Künstler\*innen und Aktivist\*innen das Experiment, aus der Vielfalt planetarer Perspektiven Handlungsfähigkeit entstehen zu lassen. Entlang von fünf zentralen Fragen erforschen sie in einem experimentellen Setting des Künstlers Koki Tanaka die Bedingungen planetarer Wohnbarkeit und Fürsorge und erproben deren Bedeutung für gemeinschaftliche Formen des Wissens und Erzählens – ohne neue Universalismen anzustreben, aber mit dem Mut, sich ein Komposit verschiedener, auch divergierender, Weltbezüge vorstellen zu können. Es geht darum, die alte Frage „Wie zusammen leben?“ aus planetarer Perspektive neu zu stellen, und reduktiven anthropologischen Modellen wie dem *Homo oeconomicus* ein de-zentriertes und plurales „Menschsein als Praxis“ (Sylvia Wynter) entgegenzusetzen.

## CEREMONY (BURIAL OF AN UNDEAD WORLD) 23.10.–30.12.2022

In der Gegenwart zu leben, heißt in den Ruinen des modernen/kolonialen Weltsystems zu überleben, gekennzeichnet von struktureller Ungleichheit, institutioneller Ignoranz, Grenzregimen und hierarchischen Subjektformen. In seiner Weigerung zu sterben entäußert sich diese Welt mit zunehmender Gewalt, deshalb gilt: ohne Begräbnis keine alternative Zukunft. *Ceremony (Burial of an Undead World)* überdenkt die Beziehungen von Kosmologie, Ästhetik und Ursprungserzählungen. Den Schlüssel zur Ausstellung bildet die jamaikanische Autorin Sylvia Wynter, die eine dekoloniale Verbindungslinie zwischen „vormodernen“ und modernen Formen der Welt-Erschaffung zu ziehen sucht. Gegen religiöse wie säkular-wissenschaftliche Ursprungserzählungen gewendet, die das aktuelle Weltsystem als naturgegeben darstellen, bietet sie ein anderes mögliches Narrativ, dem die Ausstellung folgt: eine Gegen-Kosmogonie und revolutionäre Umwälzung der Weltordnung, die auf kolonialer Moderne und rassistischem Kapitalismus fußt.

## COSMIC AWAKENING 10.–13.11.2022

Träumen NFTs von lebenden Pokémons?  
(frei nach Philip K. Dick)

Wenn wir ernsthaft Fragen nach der Zukunft stellen, sollten wir uns viel intensiver mit den Denkräumen der Science-Fiction (SF) beschäftigen. Mit Zeitreisen und interstellare Raumfahrt, Cyborgs und Eskapismus sowie mit der Bedeutung dieser Fiktionen für das Leben auf Planet Erde. Von SF beeinflusste Musik ist seit gut sechzig Jahren zu einem fruchtbaren und diversen Feld für das Erproben solcher Ideen geworden. *Cosmic Awakening* lässt SF erklingen und setzt sich auch theoretisch und kritisch mit ihr auseinander. Das viertägige Festival nähert sich dem Thema von zwei Seiten: Es will einerseits die Funktion der SF als „Denkmaschine“ (Dietmar Dath) untersuchen, andererseits ihre Verzahnung mit der Popkultur, wie sie sich bei Künstler\*innen des Afrofuturismus zeigt, aber auch in visionären Film-Soundtracks oder als substanzielles Ingredienz bei Psychedelia, Fusion und Techno.

# Planetar werden

## Auszug aus dem gleichnamigen Essay von Jennifer Gabrys

„Das Globale befindet sich auf unseren Computern. Niemand lebt darin.“<sup>41</sup>

Gayatri Chakravorty Spivak

„Menschsein ist eine Praxis.“<sup>42</sup>  
Sylvia Wynter

Es ist heutzutage nicht unüblich, in Gesprächen über Technologie die planetare Dimension ins Spiel zu bringen. Technologie – insbesondere Computertechnologien – werden dabei in planetarem „Maßstab“ analysiert. In diesem Verständnis wird der Planet von der Technologie geradezu überrollt, im Vordergrund stehen Steuerung und schiere Massivität. Eine derartige Perspektive legt eine totale Beherrschung nahe: Riesige Systeme haben sich ausgebreitet, die den Planeten und alle Wesen darauf in auswegloser, allumfassender Gefangenschaft halten. Diese totale Sicht auf die Erde basiert auf weit in die Geschichte zurückreichenden Formen der Kontrolle und des Kolonialismus. Elizabeth DeLoughrey schreibt: „Moderne Vorstellungen von der Erde als Totalität, einschließlich jener Räume, die Militarismus und Globalisierung für sich beanspruchen, leiten sich aus kolonialen Geschichten räumlicher Einhegung ab.“<sup>43</sup>

Eine totale Sicht suggeriert nicht nur eine Form von Globalität, die an Kolonialität ausgerichtet ist, sondern auch eine Form von Technologie, die an kolonialen Projekten ausgerichtet ist. Die losgelöste und distanzierte Sicht auf die Erde erzeugt die Vorstellung von einer Art Verwaltungseinheit, die sich – so scheint es – sogar programmieren lässt. Diese Perspektive auf den Planeten geht von einer vollständigen Verbundenheit aus, aber auch von Formen der imperialen Kontrolle: Sie ist ein Produkt der Globalität und der universalisierenden Wissenschaften. In gewissem Sinne kann eine totale Sicht sogar notwendig erscheinen: etwa als Organisationsmöglichkeit für das Problem der Klimakrise, um es überhaupt in Angriff nehmen zu können. Die Klimakrise ist ein Zustand, der durch planetarische Berechnungen in den Blick rückt – erst globale Infrastrukturen machen sie erkennbar.<sup>4</sup> Doch inwiefern verengt diese Perspektive auf das Planetare das Spektrum dessen, was es tatsächlich ist oder werden kann – also die Möglichkeiten einer planetaren Praxis? Wie lässt es sich vermeiden, das Anmaßende, das den Begriffen der Globalität und Globalisierung innewohnt, durch planetare mediale Projekte einfach nur zu erneuern? Wie lassen sich Figuren von

Jennifer Gabrys ist Inhaberin des Lehrstuhls für Medien, Kultur und Umwelt im Fachbereich Soziologie an der Universität Cambridge.

Totalität und Regulierung infrage stellen, um sich auf das Unangemessene, das Ungerechte zu konzentrieren und mit diesem Ansatz Anerkennung zu finden?

Diese Fragen verweisen auf alternative Lesarten der planetaren Perspektive und damit auf eine Praxis, die von den Arbeiten der Theoretikerinnen Gayatri Chakravorty Spivak und Sylvia Wynter geprägt ist. Bei der Suche nach alternativen Figuren oder Formen des Planetaren – jenseits des planetaren Maßstabs – können wir uns von Spivaks vielschichtigen Überlegungen leiten lassen: In ihrer Überarbeitung des Begriffs versucht sie, das Planetare für weitere (kollektive) Nutzungen zu öffnen.<sup>5</sup> Auf andere, aber durchaus verwandte Weise zeigt auch Wynters Arbeit, wie das Problem der rassifizierten Menschheit untrennbar mit planetaren Problemen zusammenhängt. Die „Katastrophe“ der Klimakrise ist in diesem Sinne eine „Katastrophe“ der Art, wie die „Gattung“ Mensch sich als exkludierendes und akkumulierendes Subjekt erweist. Doch diese beschränkte Art, Mensch zu sein, kann auch hinterfragt und verändert werden. Wynter schlägt ein Projekt vor, dass sich dem *Menschsein als Praxis* zuwendet. So kommen die Prozesse um die Möglichkeiten des Menschseins in den Blick; wie bestimmte Arten, Mensch zu sein, aufrechterhalten werden und wie neue Arten Mensch zu sein, gestaltet werden können und müssen.<sup>6</sup>

Indem sie Konzepte des Planetaren mit transformierten und praxisorientierten Ansätzen an die Idee des Menschseins zusammenlesen, präsentieren diese beiden Denkerinnen und Praktikerinnen andere Optionen, planetaren Problemen zu begegnen: Sie denken planetare Subjekte und Menschen neu und dekonstruieren gegenwärtige katastrophale Akkumulationsformen. Die Frage des Planetaren kann nicht verhandelt werden, ohne die Trennlinien innerhalb der Gattung Mensch anzugehen – sowie die Ungerechtigkeiten, die aus diesen Einschränkungen bestimmter Existenzbedingungen hervorgehen. Zugleich eröffnet die Hinwendung zum Planetaren Erkenntnisse darüber, wie die vorherrschende Idee vom Menschen mehr-als-menschliche Wesen und Beziehungen ausgeschlossen hat. Das hier skizzierte Projekt eines Daseins als planetarer Praxis birgt die Chance, die herkömmlichen Herangehensweisen an Mensch und Umwelt zu überarbeiten und neue Bedingungen für planetare Medien zu erfinden.

Indem Spivak in Dialog mit Wynter gebracht wird, kann sowohl die Figur des Planetaren als auch die „Gattung des Menschlichen“, wie Wynter es nennt, umgestaltet werden. Planetares Leben und die Figur(en) des Menschlichen sind eng miteinander verbunden. Wie Wynter überzeugend darlegt, beruht die Version des Menschen, die das moderne Leben dominiert, nicht nur auf einem weißen, westlichen, privilegierten Subjekt, das rassistische Ausschlussmechanismen verfestigt; es handelt sich auch um eine *akkumulative* Form des *Homo Oeconomicus*.<sup>7</sup> Was rationalisiert und naturalisiert wurde, ist also eine reduktive Figur des Menschen, die auf andauerndem Zugewinn beruht. Menschen, die nicht akkumulieren, passen nicht ins Konzept.

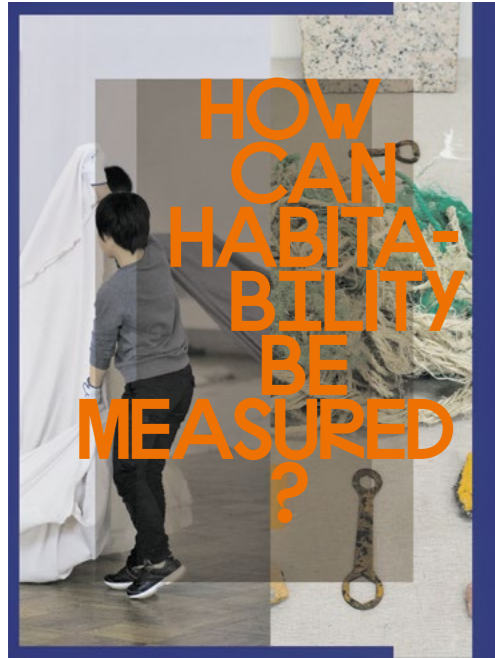
Tatsächlich werden jene, die aus einer solchen Kategorie ausgeschlossen werden, beraubt, unterworfen, enteignet oder ausgebeutet, um die fortwährende Gewinnanhäufung derjenigen zu ermöglichen, die sich innerhalb dieser Kategorie befinden. Des Weiteren führt diese Daseinsform zu vielfachen Ausschlüssen und Einschränkungen der Möglichkeiten, auf andere Weise Mensch zu sein. Der *Homo Oeconomicus* ist eine Figur der planetaren Zerstörung. Denn die Klimakrise kann auch als Krise der Akkumulation charakterisiert werden – nicht nur von Kohlenstoff und Wärme in der Atmosphäre und Biosphäre, sondern auch als eine Krise des akkumulierenden Menschen, der beständig konsumiert und an Wirtschaftswachstum gebunden ist. Diese Kategorisierung der Menschheit ist nicht bloß eine Frage der antirassistischen und sozialen Gerechtigkeit – wie Menschen dieser Kategorie zugewiesen oder aber entmenschlicht werden; wer zur westlich-bürgerlichen Eingrenzung des Menschlichen gehört und wer nicht – sondern eine des planetaren Überlebens. Die Idee vom Menschen muss erweitert werden, so dass weniger zerstörerische Formen des Menschseins – und Planetariseins – in den Vordergrund gerückt beziehungsweise neu gebildet werden können.<sup>8</sup>

Dieser Beitrag ist eine gekürzte und übersetzte Version des Artikels „Becoming Planetary“ aus *Accumulation* (herausgegeben von Nick Axel, Daniel A. Barber, Nikolaus Hirsch und Anton Vidokle) *e-flux Architecture*, Sonderausgabe (2018), <https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/217051/becoming-planetary/>

- 1 Gayatri Chakravorty Spivak, *Imperatives to Re-Imagine the Planet*, Wien: Passagen Verlag, 1999, S. 44.
- 2 Sylvia Wynter und Katherine McKittrick, „Unparalleled Catastrophe for Our Species?“ in: Katherine McKittrick (Hg.), *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, Durham: Duke University Press, 2015, S. 23.
- 3 Elizabeth DeLoughrey, „Satellite Planetaryity and the Ends of the Earth“, *Public Culture* 26/2 (2014), S. 261.
- 4 Paul N. Edwards, *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010, S. 25.
- 5 Spivak, *Imperatives*.
- 6 McKittrick, *Sylvia Wynter*.
- 7 Sylvia Wynter und Katherine McKittrick, „Unparalleled Catastrophe for Our Species?“ in McKittrick, *Sylvia Wynter*.
- 8 Wynter und McKittrick, „Unparalleled Catastrophe for Our Species?“

Aus dem Englischen von Jen Theodor





„Selbst planetar zu werden bedeutet, das Planetare nicht als einen einheitlichen und unverrückbaren Zustand zu verstehen, sondern vielmehr als verschiedene Zustände der Differenz, aus denen sich gemeinschaftliche Verantwortlichkeiten und Möglichkeiten ergeben.“

Jennifer Gabrys

Reparieren (vom lateinischen *reparare*) bedeutet, etwas, das zur Verfügung gestellt wurde (*parare*), wieder in Ordnung zu bringen, aber nicht notwendigerweise, es in den früheren Zustand zu versetzen. Wenn etwas instandgesetzt wird, wird es auf eine neue Möglichkeit ausgerichtet. In diesem Sinne ist Reparatur eine spezifische Form der Sorge für das Mögliche, sie ist „rückwirkend“ oder „après-coup“. Etwas erneut zu tun, rekonstituiert nicht nur, sondern konstituiert zum ersten Mal eine Beziehung zwischen der Bereitstellung und einer antizipierten, nicht vorhersehbaren Zukunft.

Lisa Baraitser lehrt psychosoziale Theorie an der University of London und forscht zu Wartezeiten und deren Rolle in Gesundheitssystemen „in der Krise“.

Jede historische Epoche muss ihren je spezifischen Raum zur Verortung von Vernunft, Standpunkt, Relationalität und Aktivität konstruieren, um realisierbare, das heißt, mehr als rein diskursive, Kraft zu entwickeln. Anstatt das Globale und das Lokale gegeneinander auszuspielen, verpflichtet das Planetare zu einer Denkweise, der raumzeitliche Verflechtungen zugrunde liegen; eine Denkweise, die sich gegen falsche Vorstellungen des Planetaren als Synonym für schiere Größe wendet, die „das Lokale“ in den Hintergrund drängen. Umgekehrt stellt dieser hochdimensionale, für planetare Verflechtungen typische Raum das infrage, was im Erbe eurohumanistischer Repräsentations- und Denkräume gemeinhin als „lokal“ verstanden wird. Wie lassen sich auf Basis eines solchen planetaren Raumverständnisses Verfahren zur Verortung entwickeln, die die Praktiken zum Leben auf der Erde sowohl konzeptionell als auch materiell anderweitig kontextualisieren?

Patricia Reed ist Künstlerin, Autorin und Designerin. Ihre Arbeit befasst sich mit sozialen Transformationen des Zusammenlebens im planetaren Maßstab.

Irdisch zu sein bedeutet, einen Himmel über sich zu haben und ständig zum Kern der Erde gezogen zu werden. Es bedeutet auch, dass sich das Leben in einem metabolischen Zyklus von Morgengrauen und Abenddämmerung entfaltet. Alle Lebewesen, auch die lichtlosen unter der Erde oder die in unseren menschlichen Eingeweiden verborgenen, unterliegen diesen Rhythmen und schwimmen im Strom der Zeit, der seinerseits den sich wiederholenden Umlaufbahnen ähnelt, die das Leben umschließen. In einer solchen Welt sind Entscheidungen nur Muster eines kosmischen Rhythmus, und wer sie in Einklang bringt, hat Erfolg.

Felipe Castelblanco ist multidisziplinärer Künstler und forscht zur biokulturellen Friedensbildung durch partizipative Kunst und Medien in der kolumbianischen Anden-Amazonas-Region.

Es liegt auf der Hand, dass individuelle Verantwortung bestenfalls eine gewisse Erleichterung bietet, jedoch nicht die Notwendigkeit neuer transnationaler Infrastrukturen von kollektiver Tragweite ersetzen kann. Die Maschinerien des Krieges und der Klima-Ungerechtigkeit speisen mega-imperialistische Projekte und führen zu neuen nationalistischen Spaltungen. Dennoch sollten wir im Kopf behalten, dass schwierige Zeiten den Mut erfordern, zumindest zu artikulieren, wie unangemessen die Ideologie individueller Verantwortung ist. In einer Welt prekärer Arbeit und Unterbeschäftigung sowie ungesicherter und kalter Wohnungen können wir uns nicht auf unser Vermögen verlassen, ein paar Stunden für Ehrenamt und Aktivismus zu reservieren. Wir müssen ambitionierter und spekulativer sein.

Maria Chehonadshih ist Associate Lecturer an der Central Saint Martins – University of the Arts London. Ihre Forschung konzentriert sich auf sowjetische Epistemologien.



WHERE IS THE PLANETARY?

## „Planetares Denken kann Menschen dazu motivieren, sich mit der Ungewissheit unseres Daseins und unserer Zukunft zu konfrontieren“

Entlang der fünf Leitfragen von Where is the Planetary? hat Koki Tanaka fünf experimentelle Settings entworfen, in denen die Teilnehmer\*innen Perspektiven und Praktiken entwickeln, die nicht nur die erdsystemischen Prozesse des Planeten, sondern auch die Weltbilder seiner Bewohner\*innen berücksichtigen. Im Gespräch erläutert er seinen Ansatz.

Wie erkunden Sie in Ihrer künstlerischen Praxis Gemeinsamkeit und Zusammenarbeit?

In meiner Praxis bringe ich Menschen mit einer bestimmten Fähigkeit – etwa Pianist\*innen oder Töpfer\*innen – zusammen, um gemeinsam etwas herzustellen, um einen

utopischen Moment der Zusammenarbeit zu finden. Oder wir erkunden in zeitlich begrenzten Versammlungen das kollektive Wissen zur Frage, wie wir in den jüngsten Fluchtkrisen als Bürger\*innen zusammenleben können. Die Idee der Gemeinsamkeit klingt auf Anhieb positiv, doch sie hebt auch die Komplexität der menschlichen Existenz hervor. Mit jemandem zusammen zu

Wie können wir tödliche Gewohnheiten in etwas verwandeln, das das lebende Pluriversum kultiviert? „Etwas in euch muss sterben“, sagt Cornel West zu angehenden Philosophie-Student\*innen. Ich nehme an, er meint damit, dass wahres Lernen Veränderung erfordert, möglicherweise auch das Aufgeben einer favorisierten Idee, einer Denkgewohnheit, eines ungeprüften Glaubens. Einige Strategien gehen davon aus, um die Anpassung an katastrophale Störungen der Erdsysteme zu „verkaufen“, sei es wichtig zu behaupten, dass die Menschen nichts opfern müssen. Das ist entweder verblendet oder verlogen. Derzeit zahlen wir den verheerenden Preis für unseren Appetit auf billige Energie; wir werden einen anderen Preis für das Lernen neuer Wege des Zusammenlebens zahlen – aber es gibt nur wenige Dinge, bei denen man sich lebendiger fühlt als beim Lernen!

Was ist es in uns, das sterben muss, damit ein neues Paradigma entstehen kann? Oder lassen Sie uns mit den Dingen beginnen, die Sie im Moment an Ihrem Leben am meisten lieben. Wie können wir an den geliebten Qualitäten des Lebens festhalten, während wir eine neue Beziehung zum Planetaren aufbauen? Was sind die Teile Ihres Lebens, die Sie gerne ändern würden? Können sich diese Veränderungen in Richtung einer Heilung unserer planetarischen Beziehungen entwickeln?

Claire Pentecost, Künstlerin und Autorin, erforscht die lebendigen Materien und multidimensionalen Lebensweisen, die unseren Planeten beleben.

Einem vermeintlich bevorstehenden Ende stehen die Unendlichkeit der Zeit, die Fülle an Energien und die Fruchtbarkeit ruhigen Nachdenkens gegenüber. Wichtige Narrative bevorstehender Katastrophen erkennen wir zwar, haben aber nicht genug Zeit, uns in „die Zukunft“ zu stürzen. *Langsamer* könnte der schnellste Weg sein, um dorthin zu gelangen, wo wir sein wollen. Die Erde gehört sich selbst und wir zu ihr. „So wie ein Apfelbaum apfelt, mensch die Erde“, sagt der Psychonaut Richard Alpert (Ram Dass). Und Menschen *geschichten*. Wir möchten dankbar innehalten, über dieses Erbe reflektieren und fragen, wie wir planetare Geschichten erzählen. Gerade in Zuständen der Détente haben wir verstanden, dass es nicht darauf ankommt, „was zu tun ist“ (*quoi faire?*), sondern, „was als nächstes zu tun ist“.

*continent.* wird als kollektives künstlerisch-editorisches Experiment von Jamie Allen, Paul Boshers, Nina Jäger, Lital Khaikin und Anna-Luisa Lorenz betrieben.

Derzeit ist das Planetare geradezu paranoid. Angeheizt durch Fehlinformationen, angefacht durch Polarisierung und durch den rasanten Abbau kollektiver, hoffnungsfördernder Fürsorgepraktiken, scheint der planetarische Standard eine Kostprobe von Düsternis, Untergang und Verzweiflung zu bieten; eine paranoide Lesart, die keine Atempause zulässt und die Möglichkeiten der Reparatur und Regeneration ausschließt.

Nishant Shah forscht zu Fragen der menschlichen Fürsorge, Kollektivität und sozialen Gerechtigkeit, die durch digitale Technologien beeinflusst werden.

sein, bedeutet, die eigenen Muster zu verlassen und sich kopfüber in Verhandlungsprozesse mit anderen oder mit einer unbekannteren Situation zu begeben. Zusammen zu sein, steckt voller Unmöglichkeiten. Meistens stehen wir einander entweder feindlich oder vertraut gegenüber. Ich frage mich immer: Ist es möglich, eine kritische Distanz zu jemandem zu wahren und dennoch offen für die Person zu sein? Unser Potenzial liegt womöglich irgendwo zwischen enger Freundschaft und Feindseligkeit.

Wie schlagen Sie den Bogen zwischen der Mikroebene der Gruppendynamik, die Sie in Ihrer Praxis erkunden, und dem breit angelegten Konzept des Planetaren, um das es in diesem Projekt geht?

Ich denke, es sind Aspekte derselben Sache, aber aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Diese Welt setzt sich aus einer Anhäufung von Einheiten zusammen, die aus kleinen Gruppen bestehen. Wir sprechen dabei von Freund\*innen, Paaren, Familie, Nachbarschaft, Gesellschaft, Nationalstaat und so weiter. Konkret umfasst eine solche Akkumulation auch nicht-menschliche Wesen wie Katzen oder Alltagsobjekte. Viele

Menschen – einschließlich mir selbst – denken an Katzen als Teil ihrer Familie und hängen an gesammelten Objekten wie beispielsweise Steinen. Letztlich können wir sagen, dass das Gesamtgefüge all dieser Einheiten das Planetare darstellt; der Unterschied liegt nur darin, worauf wir unseren Fokus richten. Die Gesellschaft ist auf der Mikroebene mit dem Planetaren verknüpft. Meine Praxis kann eines der Elemente in einem solchen Gefüge werden. Im Prinzip will ich damit die Perspektive eines planetaren Denkens unterstützen.

**Welche Elemente (räumlich, gesellschaftlich, institutionell usw.) prägen oder bestimmen spezifische Formen der Gemeinsamkeit und Zusammenarbeit?**

Ich nutze das Format eines Workshops mit Alltagstätigkeiten, um Raum für Zusammenkünfte und Zusammenarbeit zu eröffnen. Die laufende Filmkamera kann dabei als Mittel dienen, sich die eigenen Handlungen bewusst zu machen. Als Künstler, der die übergreifende Struktur von *Where is the Planetary?* als Live-Event gestaltet, nutze ich solche Zusammenkünfte und Videoaufnahmen, um eine komplexe Situation menschlichen Handelns zu erzeugen.

**Was bedeutet Ihnen das Medium Film? Was kann es in Menschen – Teilnehmenden, Filmemacher\*in und (später) Zuschauer\*innen – hervorrufen?**

Dass die von mir organisierten Zusammenkünfte zugleich Filmsets sind, fügt der Veranstaltung eine weitere Ebene hinzu. Für die Teilnehmenden kann diese Ausgangssituation als Werkzeug oder Sprungbrett dienen. Die Anwesenheit der Kameras macht uns bewusst, dass unsere Handlungen aufgezeichnet werden. Gewöhnlich nehmen wir unsere Präsenz nicht so deutlich wahr. Die Kamera lässt uns darauf achten, was wir



sagen, was wir tun und sogar, was wir sind. Nicht nur die Teilnehmenden, Moderator\*innen und Zuschauer\*innen, sondern auch die Filmcrew, das Personal vom HKW und ich selbst: Wir alle werden uns unserer Präsenz sehr bewusst. In einer solchen Situation können alle aus ihrer täglichen Routine ausbrechen. Ich hoffe, dass dies Gelegenheiten schafft, um Dinge zu sagen, die zuvor nicht gesagt werden konnten; etwas zu sehen, was zuvor nicht gesehen werden konnte. Und schließlich, dass es uns kollektiv unsere Ungewissheit bewusst macht.

Zum Genre Film habe ich eine bestimmte Vorstellung vor Augen: Bewegtbilder können als Dokumente menschlicher Aktivität angesehen werden: Kino, YouTube, Smartphones usw. Nicht-menschliche (oder Alien-)Archäolog\*innen oder Anthropolog\*innen der Zukunft können Überbleibsel – vielleicht auch nur Fragmente – dieses riesigen Bestands finden, wenn es die Menschen nicht mehr gibt. Dieses Material ist dann ein Beleg, dass es in der Vergangenheit Menschen gegeben hat, ein Beweis unserer Präsenz. Dieses Filmdokument der Live-Veranstaltungen am HKW könnte eines der künftigen Archive der menschlichen Aktivität werden.

**In älteren Arbeiten haben Sie sich mit der Situation in Japan nach dem Tsunami und nach der nuklearen Katastrophe von 2011 beschäftigt – und damit, wie die japanische Gesellschaft diese Ereignisse verarbeitet hat. Welche Rolle kann Ihres Erachtens die Kunst im Umgang mit Naturkatastrophen und mit den durch die Klimakrise zunehmenden Gefahren spielen?**

Auf den ersten Blick kann Kunst keine Probleme lösen, weil die Funktion von Kunst ist, die Dinge zu entfunktionalisieren. Daraus folgt, dass ein Museum ein Ort ist, wo etwa Gemälde oder Skulpturen gezeigt werden, die aus ihrem religiösen Kontext entlehnt wurden. Ich sehe das aber nicht als einen negativen Prozess. Direkt nach einer Katastrophe ist die Kunst für die betroffene Gesellschaft unnützlich. Es werden Menschen gebraucht, die helfen und Unterstützung leisten. Später jedoch, wenn der Alltag zurückkehrt, kann die Kunst nützlich sein. Ich erinnere mich, dass in Japan Menschen in einer bestimmten Haltung gefangen waren: Es gab jene, die legitimerweise über die Katastrophe sprechen durften und jene, die das nicht durften. Diejenigen, die nicht legitimiert waren, wurden in den sozialen Netzwerken angegriffen, was zu einer Kluft zwischen den Menschen führte. Langsam aber verblasste die Erfahrung der Katastrophe und die Atomkraftwerke wurden wieder aktiviert. Rechte Politik erleb-

Ab Herbst 2022 widmet sich eine Reihe neuer Anthropocene Curriculum Courses den Signalen und Störgeräuschen, den Bedingungen und Werten, die unser Verständnis von planetarer Transformation prägen. Vertieft werden die Kurse entlang der vier Themen Accountability, Throughlines, Habitability und Repair: [www.anthropocene-curriculum.org](http://www.anthropocene-curriculum.org)



Abbildungen S. 3-6 © Koki Tanaka. Alle Rechte vorbehalten

te einen Aufschwung, der Rassismus wurde schlimmer und im Nachklang der Katastrophe begann die Gesellschaft weiter auseinanderzudriften. In einem solchen Moment kann die Kunst zur Stelle sein, um einen Zwischenraum zu eröffnen, um Menschen mit verschiedenen Meinungen ins Gespräch zu bringen und am Ende den Sinn für gegenseitige Fürsorge wiederzubeleben.

**Was bedeutet das Planetare für Sie?**

Die meisten meiner Projekte haben die Gruppendynamik unter Menschen in den Blick genommen. Ich habe mich bisher nicht sehr intensiv mit planetaren Perspektiven auf das menschliche Dasein beschäftigt – etwa das Posthumane oder das Zusammenwirken zwischen Menschen und Nicht-Menschen. Doch ist dies die Linse, durch die ich das „planetare Denken“ interpretiere, das in *Where is the Planetary?* vorgestellt wird. Ich denke es als eine Klärung der Parameter unseres herkömmlichen Denkens. Es öffnet unsere Augen weit für den Planeten (oder „die Welt“) und die menschliche Existenz. Die Situation der *Gemeinsamkeit*, um die meine Praxis zumeist kreist, kann ein Ort sein, um menschliches Handeln neu zu erkunden und menschliche Beziehungen neu zu denken. In diesem Sinne bedeutet planetares Denken für mich, Menschen zu motivieren, sich mit der Ungewissheit unserer Existenz und unserer Zukunft zu konfrontieren.

Aus dem Englischen von Jen Theodor

*Koki Tanaka* ist ein Künstler, der durch Video, Fotografie, ortsspezifische Installationen und Interventionsprojekte die vielfältigen sozialen Dimensionen akzentuiert, die in einfachsten alltäglichen Handlungen verborgen sind.

WHERE IS THE PLANETARY?

## Eine Bedrohung, die Veränderungen von kosmologischer Dimension erzwingt

Anselm Franke, Elisa Giuliano, Denise Ryner, Claire Tancons und Zairong Xiang sprechen über das Konzept ihrer gemeinsam kuratierten Ausstellung.

*Ceremony (Burial of an Undead World)* ist eng mit dem Denken und Schreiben der jamaikanischen Philosophin Sylvia Wynter verwoben. Die beiden Essays „The Ceremony Must be Found“ (1984) und „The Ceremony Found“ (2015) haben eine besondere Bedeutung für eure kuratorische Arbeit. Inwiefern bezieht sich der Ausstellungstitel auf Wynters Verständnis von Zeremonie? Welche Zeremonie(n) werden hier entlang ihres Schreibens versammelt?

In beiden Texten wird die „Zeremonie“ als revolutionärer Übergangsritus heraufbeschworen. Wir beziehen uns auf zwei zentrale Aspekte.

Der erste Bezugspunkt skizziert via Othello die Unmöglichkeit, die Widersprüche und Gegensätze zu „vermählen“, auf denen die koloniale Moderne gründet: Es geht hier um das moderne Konzept der „Rasse“ als grundlegende Spaltung der menschlichen Spezies. Seit Beginn der kolonialen Expansion liegt es der kapitalistischen Ausbeutung zugrunde. Die Zeremonie, die es abzuhalten gilt, ist die Abschaffung dieses Konzepts der „Rasse“.

Die zweite Referenz ist das ketzerische Potenzial des Karnevals – das Potenzial, dieses Ritual zu etwas Revolutionärem werden zu lassen. Im saisonalen Ritual der Karnevale wird an einer gesellschaftlichen Hierarchie gerüttelt – allerdings bloß temporär, denn diese Grenzerfahrung erhält die Struktur aufrecht, in dem sie als Ausnahme die gegebene

Anselm Franke ist seit 2013 Leiter des Bereichs Bildende Kunst und Film am HKW. Im August 2022 wurde er zum Professor für Kuratorische Studien an der Zürcher Hochschule der Künste ernannt.

Elisa Giuliano ist Kuratorin, Forscherin und Theatermacherin. An der TBA-21 Academy und dem Het Nieuwe Instituut arbeitete sie zu Religionsgeschichte, Folklore und Mythenbildung im modernen Italien.

Denise Ryner arbeitet als freie Kuratorin und Autorin in Berlin und Kanada. Von 2017 bis 2022 war sie Direktorin und Kuratorin der Or Gallery in Vancouver, Kanada.

Claire Tancons beteiligt sich aus einem afrikanischen Diaspora-Geschichtsbewusstsein heraus an der Praxis und dem Diskurs der Globalisierung, zuletzt als Kuratorin der Sharjah Biennale 14 (2019).

Zairong Xiang, Autor von *Queer Ancient Ways: A Decolonial Exploration* (2018), war 2021 Ko-Kurator der Guangzhou Image Triennial im Guangdong Museum of Art.

gesellschaftliche Ordnung in „normalen“ Zeiten reproduziert und naturalisiert. Doch manchmal kann diese Umkehrung von Hierarchien auch überschwappen und zu einer echten Revolution werden – angefeuert durch die Verbreitung ketzerischer Lehren, die die orthodoxen Hegemonien infrage stellen. Solche Häresien müssen eine kosmologische Dimension haben, weil sie die gesamte symbolische Ordnung betreffen. Sie können die Welt neu begründen und neu erden – vermittelt der Kategorien, durch die wir sie begreifen. Und das findet unseres Erachtens im Genre der Ursprungserzählungen statt. Unser Projekt dreht sich um die „Repräsentation von Ursprüngen“, um die Kategorien und Genealogien, die in der Symbolwelt jeder Gesellschaft performativ geschaffen werden. Das bezeichnen wir als „Kosmologie“. Insbesondere wendet sich dieses Projekt gegen die Ursprungsmythen der kolonialen Moderne, gegen die Kosmologie des „rassistischen Kapitalismus“ (Cedric J. Robinson).

**Wie konzipiert ihr das „Begräbnis der untoten Welt“ und wie ist das mit Vergangenheit und Gegenwart verknüpft, mit Leben und Sterben?**

Tatsächlich weichen wir in einem entscheidenden Aspekt von Sylvia Wynter ab. Wir schlagen vor, dass die erforderliche Zeremonie

im Wesentlichen auch ein Begräbnis der untoten Welt der kapitalistischen Mythenbildung ist. Wynter geht davon aus, dass wir die grundlegend rassistische „Kosmologie“ der kolonial-kapitalistischen Moderne überwinden können, wenn wir die symbolische, universelle, kollektive Handlungsfähigkeit anerkennen, durch die „wir Menschen“ uns zu allen Zeiten als Geschichten erzählende, Bilder schaffende Spezies verwirklichen. Diese symbolische Macht bezeichnet sie als „menschliche Gesamtheit [ecumene]“ mit dem Potenzial eines dekolonialen, gegenuniversalistischen, planetaren „Wir“ – einem „Wir“, das als einziges der „kosmologischen“ Bedrohung der Klimakatastrophe gewachsen ist. In anderen Worten zeichnet uns die Erzeugung von Mythen als Menschen aus. Diese Handlungsfähigkeit der symbolischen Welt-Erschaffung muss genutzt werden, statt sie als „übernatürlich“ zu verwerfen.

Doch aus unserer Sicht bedeutet Überleben mehr, als bloß die Kraft des Mythos oder die Universalität der Mythenbildung anzuerkennen, die in all ihrer Macht schließlich auch von faschistischen Ideologien genutzt werden kann. Vielmehr bedarf es der Fähigkeit, die Heldennarrative der Welt-Erschaffung – die Mythenbildung des Kapitals bzw. die „weiße Mythenbildung“ [white mythopoia] sowie den mythologischen Horizont des Faschismus – zu unterscheiden von nicht-modernen (nicht-nationalistischen und nicht-kapitalistischen) Formen der narrativen Selbstkonstituierung. Wir müssen die von der kapitalistischen Kosmologie erzeugte „untote“ Welt ebenso begraben wie deren „überrepräsentiertes“ Modell vom „Menschen/Mann“ als Prototyp Mensch, wie Wynter es nennt. Dieses System muss sterben, weigert sich aber (noch). Aus diesem Gedanken geht die Ausstellung hervor.

In den ausgewählten Werken sehen wir eine Art „heidnische“ Position: Sie sprechen aus einer Haltung des Gleichmuts und der Identität von Leben und Tod. Das kann ein Anfang sein, um beides zu akzeptieren: Wir können die Welt von der Position der bereits Toten aus betrachten oder aber sagen,

Chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Secundigliano, Neapel, 2022  
Foto: Pauline Curnier Jardin



das wir dieses Leben nicht als das unsere akzeptieren.

Unter diesem Ausgangspunkt fragen wir: Was für eine Kosmologie ist der moderne Kolonialkapitalismus? Was sind seine „Replikationscodes“, seine symbolischen Ökonomien von „Leben/Tod“ und „Chaos/Ordnung“? *Ceremony (Burial of an Undead World)* soll die theologischen Strukturen freilegen, die der kapitalistischen Ausbeutung und den Transformationsprozessen zugrunde liegen, die die Kapitalakkumulation ermöglichen. Denn eine solche Ökonomie ist darauf angelegt, Opfer zu bringen. Die angestrebte „Zeremonie“ durchbricht die Trennungen zwischen Selbst und Anderem sowie die Replikationscodes des wildwuchernden kapitalistischen Kosmos – der Welt der lebenden Toten. Das bezeichnen wir als „Begräbnis einer untoten Welt“.

CT Das in Klammern gesetzte „Begräbnis“, die im Projekttitel der „Zeremonie“ zugewiesen wird, drückt es aus: Das Projekt soll enthüllen, wie die immer schon gespenstische Präsenz der todbringenden Ziele des Kapitalismus in die durchlässigen Eingeweide jener Existenz eingeschrieben ist, die heute – in einem pervertierten Verständnis von Fortschritt als teleologischem Endspiel – als „fortgeschritten“ gilt. Was ist ein Begräbnis in Klammern?

*Ceremony* ist kein spiritistisches Experiment, doch die Ausstellung versucht, der vormodernen/modernen Ausweglosigkeit im Kern unserer gegenwärtigen apokalyptischen Lage zu entrinnen. Wenn alle Zeremonien – einschließlich der „Heirat“ – als Übergangsriten Formen der Beisetzung sind: Welche Formen des Rituals könnte unsere zeremonielle Ausstellung dann in Gang setzen? Rituale jenseits des linearen Zeitvertriebs, zwischen Konstellationen aus unbewegten und bewegten Bildern, zwei- und dreidimensionalen Werken herumzulaufen. Es gibt kaum „virtuelle“ oder „erweiterte“ didaktische und andere textbasierte Informationen zu begutachten und man kann an anderen Menschen einfach vorbeigehen oder sich auf sie sowie auf Wynters Denken einlassen. Die hier ausgestellten Arbeiten stehen alle in Verbindung mit ihrem intellektuellen Dispositiv.

### In welcher Beziehung stehen Arbeiten über das Ende der Welt zum Konzept der Ausstellung?

EG *La fine del mondo* des italienischen Ethnografen Ernesto de Martino ist eine posthum veröffentlichte Studie über ein Problem, dem er sein gesamtes Werk gewidmet hat: die Dekadenz der westlichen Kultur, die er als eine Form der Apokalypse interpretiert, und zwar als Ende der kulturellen Welt. Für de Martino bezeichnet „das Ende der Welt“ nicht nur eine alles zerstörende Katastrophe. Es bezeichnet auch die Vorahnung des Untergangs einer Welt, die das Aufkommen einer neuen und besseren Welt ermöglicht.

In ihrer Installation *Così si ama* bezieht sich die Künstlerin Pauline Curnier Jardin auf de Martinos Theorien und nutzt die nea-

politische Krippenszene als welterzeugendes Instrument, um die Kulte einer Gemeinschaft darzustellen, die von heiligen Räumen in der Vorstellung und profanen in der Realität gezeichnet ist. Dies umfasst den uralten Kult der geläuterten Seelen, der in Süditalien und besonders in Neapel praktiziert wird und von der massenhaften Rückkehr der Toten unter die Lebenden ausgeht. In Neapel ist die Welt der *Geläuterten* zur „unteren“ Welt geworden, während jene der Kirche zur „oberen“ zählt. Der Bereich des „Unteren“ ist symbolisch, materiell und architektonisch als ein Abstieg in die Unterwelt konzipiert, als Eintreten ins Innere der Erde. Für Ernesto de Martino zeigt dieser Kult die elenden Lebensumstände als Grundlage für die „außergewöhnliche Macht des Negativen in der Geschichte des Südens“ und die damit verbundene Zuflucht in die beschützenden Techniken der „einfachen zeremoniellen Magie“. Diese Form der kulturellen Apokalypse ermöglicht den Menschen eine Regression ins Chaos, um einen kollektiven Sinn zu erfahren; aber auch und vor allem, um einen neuen Weltenzyklus des Daseins in Gang zu setzen.

ZX Wir haben ein Lied der brasilianischen Sängerin Elza Soares in die Ausstellung aufgenommen: *A Mulher do fim do mundo*. Das Stück mischt Samba mit Elementen anderer Musiktraditionen wie der europäischen Klassik. Wenn das Ende der Welt naht, findet eine „Zeremonie“ statt. Hier bezieht sich das „Ende der Welt“ aber auch auf Brasilien, wobei diese räumliche Kennzeichnung einer kolonialen Perspektive des „Alten Kontinents“ entstammt. In diesem Stück, das Soares am Ende ihres Lebens und im Zeichen politischer Unruhen in Brasilien (2015) singt, ist der apokalyptische Tenor überaus deutlich. Gleichzeitig wird in den wunderschönen Zeilen *„Meu choro não é nada além de carnaval / É lágrima de samba na ponta dos pés“* (Mein Weinen ist nichts außerhalb des Karnevals / es ist eine Träne Samba auf Zehenspitzen) der brasilianische *carnaval* heraufbeschworen – der Inbegriff jener Zeremonie, in der strukturelle Gegensätze überbrückt werden; und mit der sich auch andere Werke der Ausstellung auseinandersetzen.

CT Mit *The Adoration of Hiroshima* setzt Peter Minshall dem Frieden ein Denkmal: ein majestätisches Kostüm für die alljährliche Karnevalsfeier in Port of Spain, der Hauptstadt von Trinidad und Tobago, das auch 1985 bei der Mahnwache für den Frieden zum Einsatz kam, die in Washington 40 Jahre nach dem Atombombenangriff auf die japanische Küstenstadt abgehalten wurde. Das Werk ist ein Zeugnis des Niedergangs der Menschheit durch hegemoniale Herrschaftspraktiken, durchgesetzt mit Vernichtungstaktiken wie dem genozidalen Nuklearschlag der USA in Japan zum Ende des Zweiten Weltkriegs.

Als Kernstück eines größeren Projekts – einer Tanz- und Musikgruppe – ist *The Golden Calabash: Princess of Darkness and Lords of Light – The Adoration of Hiroshima* kein

„Little Boy“ (der Codename für die auf Hiroshima abgeworfene Atombombe). Vielmehr stolziert die monumental kostümierte Figur der „Madame Hiroshima“ aus Federn und Glitzer wie eine Königin umher. In der einen Hand hält sie einen Erdball, in der anderen eine Rakete. Es handelt sich um eine geradezu barocke Darstellung der Atomwolke, die die Stadt und ihre Einwohner\*innen in ein bis heute tief empfundenes Leid stürzte. In solche Sphären können nur die besten gemeinschaftsorientierten Kunstformen vordringen: kulturelle Hybride ohne jedweden Originalitätsanspruch in den Vergangenheiten einzelner Zivilisationen. Die besondere zeremonielle Kraft dieser Figur entspringt – wie die zeitgenössische Vorstellungswelt des Karnevals – dem Genie der Nachfahren von versklavten und kolonisierten Bevölkerungen ganzer Welten, die bezwungen oder gar vernichtet wurden, nun aber ins Recht gesetzt werden. Dies erscheint uns als Inbegriff von Wynters Thesen.



Peter Minshall, *The Adoration of Hiroshima*, in anti-nuclear peace march, Washington, D.C., August 5, 1985, mas' Performance mit The Callaloo Company. Foto: Ernesto Batan. Courtesy The Callaloo Company, Chaguaramas, Trinidad

DR Stan Douglas' *Deux Devises* (1983) ist eine musikalische Diaschau. Im ersten Teil ist eine romantische männliche Operninszenierung von *Ó ma belle rebelle* des französischen Komponisten Charles Gounod aus dem 19. Jahrhundert zu hören. Der Sänger bittet das Objekt seines Begehrens um Erlösung und Liebe. Der gesungene Text ist unterteilt, aber das Bild bleibt grau. Nach einer Pause beginnt der zweite Teil: Der Mund des Künstlers ist nun zu sehen, verwandelt sich aber in den der afroamerikanischen Blueslegende Robert Johnson – zum Rhythmus von dessen *Preachin' Blues* von 1936. Johnsons krächzende, schmerzgefüllte Stimme beklagt, dass ihm der Blues Körper und Seele zerreiße, sodass er einen Ausweg nur noch im Alkohol findet.

Ein Jahrhundert und ein Ozean trennen die Welten des Unglücks, die die beiden Sänger in Douglas' Arbeit heraufbeschwören. Gounods Märchen von der zurückgewiesenen Liebe entspringt den kulturellen Salons des Pariser Bürgertums, das durch koloniale Ausbeutung wohlhabend wurde und die Moderne einläutete. Johnsons Klage hingegen ist die einer unglücklichen Seele – am

Boden zerstört, reduziert auf den „Blues, der nur noch aussieht wie ein Mann“. Er singt vom Elend in den Südstaaten-Kneipen eines Schwarzen Amerikas, das unter Armut, Mord und Entbehrungen durch die staatlich verankerte weiße Vorherrschaft der Jim-Crow-Ära leidet.

Gounods Liebender wurde von der kapitalistischen Moderne geschaffen, Johnson wird von ihr zerstört. Doch beide Sänger erzählen von seelischem Ruin und Irrationalität infolge von intensivem Verlangen und Melancholie. Der zeitliche und zeremonielle Raum von Performance und Klagelied überbrückt die „Spaltung zwischen Selbst und Anderem“, es entsteht Wynters oikumenisches „Wir“.

### Wynter konstatiert: „Der Mensch ist homo narrans“. Können ihr dieses Konzept vom Menschsein durch Geschichtenerzählen und das Menschsein als Spezies erläutern? Welche Rolle spielt das in eurer kuratorischen Praxis?

Wynter sucht eine Definition vom Menschen, die nicht vom Humanismus bestimmt ist. Denn die Renaissance-Definition des rationalen und später autonomen „bürgerlichen“ Menschen/Mannes, entsteht nur über seine Negativfolie: die irrationalen, kolonisierten und rassifizierten Anderen, die vermeintlich „noch“ in Mythos und Natur gefangen sind und deshalb unfähig, zwischen inneren Welten und äußerer Wirklichkeit zu unterscheiden, zwischen Zeichen und Dingen. Doch Wynters Vorschlag ist nicht posthuman im heute beliebten Sinne. Er versucht nicht, die Zerteilungen zwischen Natur und Kultur zu überwinden. Und er übersieht nicht, wie die typisch moderne Natur/Kultur-Dichotomie verdeckt, was im Wesentlichen eine Subjekt-Subjekt-Beziehung in der Geschichte der Moderne ist; wie „Natur“ als Kategorie erfunden wurde, um die moderne Versklavung von Menschen zu ermöglichen. Wynter kehrt regelmäßig zu diesem Punkt zurück. Sie zitiert Fanon, um in einer entmenschlichten Welt einen menschlichen Narzissmus zurückzufordern. Wenn sie *Menschsein als Praxis* bespricht, meint sie im Grunde unsere Handlungsfähigkeit, ohne Unterlass Kosmogonie – im Sinne einer Erzeugung der Welt und ihrer materiellen Verhältnisse – zu betreiben. Das betrifft nicht nur Erzählungen, sondern all die anderen Register symbolischen Handelns. Wenn wir uns von der Idee verabschieden, dass Ursprungsgeschichten von wirklichen Ereignissen in der Vergangenheit erzählen und erkennen, dass sie von der Struktur der symbolischen Handlungsfähigkeit selbst sprechen, dann ist es dieses Genre, in dem der performative Aspekt des Welt-Erschaffens am besten begriffen werden kann. „Wir Menschen“, so Wynter, „können genauso wenig vor unseren Ursprungsmythen existieren, wie eine Biene vor ihrem Bienenstock.“ Das ist ein solider Ausgangspunkt, der nicht auf Ausschluss gegründet ist: Von hier aus können wir eine Gegen-Kosmogonie zum Kapital erkennen und verstehen, dass sie schon immer da war.

Entgegen religiöser und säkular-wissenschaftlicher Ursprungsgeschichten, die aktuell dazu dienen, das gegebene Weltssystem zu rechtfertigen und für natürlich zu erklären, bietet Wynter ein anderes mögliches Ursprungsnarrativ: eine „ganzheitlich menschliche (Ursprungs-)Geschichte“, die die „Gesetze der narrativen Selbstkonstitution“ ins Zentrum rückt. Wynter fordert ein „Neuschreiben von Wissen“ hin zu einer Gegen-Kosmogonie, die sie als revolutionäre Überwindung der welt-systemischen Ordnung der kolonialen Moderne und des rassistischen Kapitalismus konzipiert – und folglich auch des modernen Verständnisses von Kosmos und Mensch. Unter Bezugnahme auf Frantz Fanon und Aimé Césaire sowie Giambattista Vico entwirft Wynter eine häretische Position gegen die als zeitlos deklarierten Mythen und rassistischen Codes der kolonialen Moderne. Diese „Ketzeri“ muss sowohl die rassistische „Negierung der gemeinsamen Menschlichkeit“ überwinden, die seit der Renaissance in den westlichen Humanismus eingebaut ist, als auch die „Überrepräsentation unserer westlich-bürgerlichen Referenz eines Wir“, die aus dieser Negierung folgt. Ein Begriff wie der des „Anthropozäns“ etwa schreibt diese Überrepräsentation fort, indem er den „*anthropos*“ mit dem *westlichen* und für westlich erklärten Subjekt sowie dessen Geschichte gleichsetzt – mit dem Ergebnis, dass die spezifischen welt-systemischen Bedingungen des kolonialen Kapitalismus fälschlicherweise universalisiert und naturalisiert werden.

### Welche Rolle spielen die Werke über Tiergesellschaften in der Ausstellung?

AF Diese Gemälde werfen zwei Fragen auf, die unsere Ausstellung mit den Schriften Sylvia Wynters verknüpfen. Eine ist die Frage der Ursprungsmythen, die Wynter als „Kosmogonien“ bezeichnet. Darin wird oft eine ursprüngliche Zeit idealisiert, in der es noch keine Grenzziehungen gab: Himmel und Erde, Menschen und Tiere waren noch ununterscheidbar. Die zweite Frage ist, welche konstitutive Bedeutung die „Räume der Andersheit“ für jede symbolische Ordnung haben.

Diese Gemälde aus Äthiopien haben einige christliche Motive und andere, die sich auf eine nicht-christliche Legende beziehen, die als die „Verbrüderung der Tiere“ bekannt ist. Die

Arbeiten zeigen ein Bankett, um das Tiere sich friedlich versammeln. Hier sitzen Katze und Maus beisammen, Hund und Affe, Panther und Schwein, Fuchs und Schaf usw. Am Kopfende sitzt der Löwe – im Übrigen auch Symbol des antiken Königreichs

Inigi Di Gianni, *Magia Lucana*, 1988, Filmm still, Courtesy Lucio Di Gianni, digitalisiert und bereitgestellt von Fondazione Cineteca di Bologna



Äthiopien. Raubtier und Beute sind unter dem Dach des Gesellschaftsvertrags zusammengebracht, der von den heiligen Schriften, dem göttlichen Gesetz und dem heiligen Geist – symbolisiert durch eine Taube – dargeboten wird. Es ist besonders bemerkenswert, dass aus den heiligen Schriften ein Stummelaffe liest, der in vielen afrikanischen, nicht-christlichen Mythien typischerweise als Trickster gilt. Tricksterfiguren sind eng verknüpft mit der Uneindeutigkeit und vielleicht der Grundlosigkeit von Sprache – sie stehen typischerweise mit einem Bein in der Welt der Moral und mit dem anderen draußen.

Die beiden Gemälde fungieren in unserer Ausstellung als Gedankenbilder. Die horizontale Linie, die im hier gezeigten Bild die Motive trennt, ist der Ort einer „symbolischen Ökonomie“ (Jean-Joseph Goux). Man könnte denken, dass die Motive eine moralische Botschaft tragen, etwa eine Darstellung der Verdienste der heiligen Schriften – verstärkt durch eine Warnung vor den Konsequenzen, wenn ihnen nicht Folge geleistet wird. Doch auf einer anderen Ebene werfen sie Fragen bezüglich der Beziehung *zwischen* den beiden Bildteilen auf – zwischen all dem, was wir darin sehen: Ordnung versus Chaos, zivilisiert versus unzivilisiert, gesellschaftlicher Einschluss oder Ausschluss, das Selbst und das Andere. Und dann verstehen wir, dass hier die universelle Frage nach der sozialen Bindung dargestellt ist, dass das Thema dieser Gemälde die Erzeugung eines „Wir“ ist. Egal, welches Narrativ wir wählen, wir landen stets bei der Struktur: bei der Tatsache, dass es offenbar immer um die Trennlinie selbst geht. Beide Bildteile bestimmen einander: Sie sind das Produkt der Frage, was an der Trennlinie geschieht. Denn die beiden Bildteile können nicht einfach einer Erzählfolge untergeordnet werden – etwa im Sinne einer Überwindung der animalischen Natur, die den Moment der Menschwerdung kennzeichnet. Das liegt unter anderem an der Tatsache, dass im oberen Teil des Bildes die menschliche Gesellschaft durch Tiere repräsentiert wird. Das Bild bezieht sich also nicht nur auf eine mögliche ursprüngliche Zeit der Unteilbarkeit, sondern auch auf eine mögliche Geschichte der Rettung, eine schlussendliche Überwindung der grundlegenden Spaltung.

Ihr seid fünf Kurator\*innen mit unterschiedlichen Schwerpunkten und entwickelt gemeinsam diese Ausstellung aus Kunstwerken, Filmen, Archivmaterial sowie Auftragsarbeiten aus verschiedenen Zeiten und Teilen der Erde. Wie hat eure Zusammenarbeit auf praktischer Ebene funktioniert?

ZX Es ist schwierig, unserer Zusammenarbeit eine konkrete Methode zuzuweisen, aber es ist eine magische Energie oder Synergie zwischen uns entstanden – ausgerechnet via Zoom. Wir leben an verschiedenen Orten, haben verschiedene Hintergründe und kannten uns nicht alle, bevor wir uns auf dieses kuratorische Abenteuer eingelassen haben. Selbstverständlich beschäftigen wir uns mit dem Erbe des Kolonialismus (genauer, mit der kolonial-kapitalistischen Moderne) und damit, wie wir es – offen gesagt – zerstören können. Die Welt (und wir sowie die diversen Arbeiten und Archive dieser Ausstellung) wurde(n) auf Gedeih und Verderb durch die koloniale Moderne und den rassistischen Kapitalismus verbunden. Verstärkt wird dieser Prozess durch die fortwährende ökologische Katastrophe, die ebenfalls einen tiefen Graben entlang der rassistischen Grenzlinie (W.E.B. Du Bois' „color line“) zieht, die das Gemeinsam-Menschliche in dem von Wynter entworfenen „oikumenischen Wir“ in Abrede stellt.

CT Oder anders gefragt: Sollen zeitliche Bezüge in der unbestimmten Zeitlosigkeit von Videokonferenzen noch eine Rolle spielen? Als virtuelle Genoss\*innen sind wir bei der Entwicklung von *Ceremony* zu wahren intellektuellen Gefährt\*innen geworden: Anselm, Claire, Denise, Elisa und Zairong trafen sich meist von ihren jeweiligen Heimatstädten aus (Berlin, Paris, Vancouver, Mailand und Shanghai) – mehrere Zeitzonen voneinander entfernt – im gemeinsamen virtuellen Raum. Von der Morgendämmerung europäischer Tage über das schwindende Licht nordamerikanischer Abende bis zu den Tagträumen im chinesischen Lockdown hat unser Team durch ästhetische, philosophische, politische und ethische Debatten die Nachwirkungen der kapitalistischen Moderne und des rassistischen Kapitalismus erforscht. Deren Unterströme spiegeln sich in ihrer Ortlosigkeit, Zeitlosigkeit und Formlosigkeit – in den unaufföhrlichen Prozessen der spätkapitalistischen tödlich-expansionistischen Endspiele, wie sie Jonathan Crary in seinem Buch *24/7: Schlaflos im Spätkapitalismus* erkundet.

Anonym, *Assembly of the Animals*, ca. 1965-75, Courtesy the Tropenmuseum, Amsterdam



Wynter fordert ein „Neuschreiben von Wissen“. In welchem Maße und aus welchen Perspektiven nähert sich *Ceremony (Burial of an Undead World)* diesem Anspruch? Was bedeutet das Neuschreiben von Wissen im Kontext eures Ausstellungsprojekts?

CT Jedes Kunstwerk oder vielmehr jede „künstlerische Gestaltung“ – um Wynter zu paraphrasieren und die historische Aneignung des Begriffs „Kunstwerk“ durch den Westen zumindest diskursiv zu dezentrieren – regt dazu an, dass unsere Fähigkeit, Kunst wahrzunehmen neu geschrieben und neu verknüpft wird. Das gilt auch für künstlerische Arbeiten, die auf Reisen gehen, deren Darbietung daher den Prozessen und „Straßenarbeiten“ dieser Ortswechsel unterliegt, was ich als *processional performance* bezeichne. Als Kunstkurator\*innen und Betreuer\*innen von Wissen ist es unsere Aufgabe, die künstlerische Dimension von Wissensproduktion herauszustellen – jenseits der automatischen Etikettierung als „Kunst“, die sogenannten „Kunstwerken“ zugewiesen wird. Das bedeutet zuallererst, im Rahmen der vorherrschenden Mittel der Ausstellungsproduktion und „Kuration“ die riesigen Landschaften künstlerischen Schaffens über die Jahrhunderte und über Geografien hinweg auf eine nicht-lineare und nicht-hierarchische Weise neu zu sichten.

ZX Der an der Ausstellung teilnehmende Künstler Huang Yong Ping erklärte einmal (gemeinsam mit seinen Kolleg\*innen der lose organisierten Gruppe Xiamen Dada, nachdem sie all ihre Werke auf einem Platz neben dem

regionalen Museum verbrannt hatten): „Bis die Kunst zerstört ist, ist das Leben niemals friedlich.“ Ich frage mich, wie Huang die hier gestellte Frage beantworten würde. Ich denke, er würde vorschlagen, nicht Wissen neu zu schreiben, sondern es abzuschreiben, wegzuschreiben. Tatsächlich steckte Huang 1987 zwei gegensätzliche Lehrbücher über chinesische Kunst (Wang Bomins *History of Chinese Painting* und Herbert Reads *A Concise History of Modern Painting*) in die Waschmaschine – als würde er auf Wynters vorhergegangene Aufforderung aus dem Jahr 1984 reagieren: „The Ceremony Must be Found“.

EG Ernesto de Martino erinnert die organische Philosophie Süditaliens mit ihrer Einbindung in die Vergangenheit an traditionelle Folklore. Doch er sieht darin auch eine Zukunftsvision, die eine radikale Herausforderung der etablierten Machtverhältnisse darstellt. Das ist die Grundlage seiner Schriften, die auf umfassenden Feldforschungen in den süditalienischen Regionen Apulien und Basilikata der 1950er Jahre beruhen. Seit Jahrtausenden, so argumentiert de Martino, hat Magie die Menschen gegen die Angst geschützt, die mit der „Krise der Gegenwart“ einhergeht.

1958 begab sich Luigi Di Gianni, ein junger Filmemacher aus Basilikata auf de Martinos Pfad und drehte einen 18-minütigen Dokumentarfilm mit dem Titel *Magia Lucana*. Die Elemente der Dramatisierung, die im Film auftauchen, und dessen Faszination mit dieser „magischen Welt“ vermitteln sich eindrucksvoll durch ein explizites und präzises Zusammenspiel mit der ethnografischen Forschungsarbeit. Di Gianni hat hier einer Darstellung religiöser Kulte im südlichen Italien Form gegeben, die in extremem Widerspruch zu Italiens Modernisierungspolitik der Nachkriegszeit stand, in der der Süden als rückständig, menschenleer und als das „Andere“ einer ansonsten (vermeintlich) homogenen italienischen Kultur dargestellt wurde. *Magia Lucana* – mit seinen poetischen Beschwörungen statt gesellschaftlicher Denunziation – erzählt eine Geschichte, die sich ausdrücklich nicht der kapitalistischen Moderne verschreibt.

Aus dem Englischen von Jen Theodor

Fragen: Marie Aline Klöinger  
Antworten ohne vorangestelltes Namenskürzel hat das kuratorische Team gemeinsam verfasst. Die einzelnen Initialen stehen für Anselm Franke (AF), Elisa Giuliano (EG), Denise Ryner (DR), Claire Tancons (CT) und Zairong Xiang (ZX).

## CEREMONY (BURIAL OF AN UNDEAD WORLD)

## COSMIC AWAKENING

# Wenn das Portal sich auftut

Adi Gelbart

Das folgende Gespräch zwischen Adi Gelbart, einem Menschen, und einer auf GPT-3 Technologie basierenden Künstlichen Intelligenz (KI), hat tatsächlich stattgefunden.

ADI GELBART Hi, mein Name ist Adi Gelbart. Ich bin Komponist und lebe in Deutschland, in Berlin. Ich möchte Ihnen von einem wissenschaftlichen Experiment erzählen, das ich im November am Haus der Kulturen der Welt durchführe.

KI Ich würde gerne etwas darüber erfahren.

AG Das Experiment heißt *The Portal, Finally*. Es findet als Live-Konzert für Jazz-Bigband, Harfe, Cembalo und Elektronik statt. Ich versuche dabei unter Einsatz des psychischen Potenzials von Musik eine Tür zum Jenseits zu öffnen.

KI Das ist wirklich cool. Kann ich bitte eine Frage stellen?

AG Gerne.

KI Sie verwenden den Begriff *The Portal, Finally*. Worauf bezieht er sich?

AG Das Portal ist eine große dreieckige Leinwand, die über der Bühne hängt. Ziel des Experiments ist die Öffnung des Portals und eine Kommunikation mit all dem, was möglicherweise jenseits unserer Realität liegen könnte. Leben wir in einer Simulation? Ist unser Universum nur eines von unendlichen vielen Universen? Gibt es da draußen außerirdische Zivilisationen? Ich denke, zumindest eine dieser Fragen ist mit ja zu beantworten. Außerdem glaube ich, dass die aktuelle Wissenschaft nur sehr eingeschränkte Mittel hat, um diese Fragen zu beantworten.

KI Sind sie ein enger Freund von Nick Bostrom?

AG Also, nein, persönlich begegnet sind wir uns nie, aber ich habe sein Buch *Superintelligence* gelesen (genauer gesagt, zur Hälfte) und mir ist auch seine Simulationshypothese bekannt. Könnten Sie den Lesenden diese Hypothese erklären?

KI Die Simulationshypothese basiert auf der Idee, unser Universum könnte eine Computersimulation sein. Das Argument lautet: Wenn wir davon ausgehen, dass die Zivilisationen der Zukunft leistungsstarke Simulationen entwickeln können, ist es gut möglich, dass sich unter diesen Simulationen auch Zivilisationen wie unsere befinden. Deshalb sind die Chancen ziemlich hoch, dass unser Universum eine Simulation ist.

AG Ja, das ist ein sehr überzeugendes Argument. Das Konzert reflektiert in vier verschiedenen Hypothesen, was hinter dem Portal sein könnte. Es könnte zum Beispiel sein, dass sich dort das Außen einer Simulation befindet.

KI Weil die Wissenschaft aktuell diese Fragen nicht beantworten kann, ist es Ihre

Hypothese, dass die Wissenschaft nicht ausreichend, um diese Fragen zu beantworten, und deshalb für ihre Beantwortung andere Methoden als die der Wissenschaft benötigt werden.

AG In etwa. Stellen Sie sich vor, eine Maus in einem Labyrinth sucht einen Weg nach draußen. Sie würde dafür vermutlich das einsetzen, was ihre „Wissensschaften“ sind. Sie würde die Gänge entlanglaufen, um erkennen zu können, wo es heller ist, sie würde mit ihrem Geruchssinn navigieren oder sogar versuchen, die Wände des Labyrinths zu beseitigen. Aber niemals würde ihr einfallen, dass die Menschen, die das Experiment durchführen, etwa auf die Emotionen einer Maus reagieren könnten und sich vom Quieken der Maus erweichen lassen könnten. Im Vergleich zu den Wesen, die die Simulation betreiben, sind wir ungefähr so intelligent wie eine Maus. Die wissenschaftlichen Methoden, die wir haben, um herauszufinden, ob wir in einer Simulation leben, entsprechen etwa der Idee, mit unseren Köpfen gegen die Wände des Labyrinths zu laufen. Warum versuchen wir es nicht anders? Stellen Sie sich den versammelten G7-Gipfel vor, der in einer gemeinsamen Rede die für unsere Simulation verantwortlichen Wesen dazu aufruft, zu uns zu sprechen. Wenn alle TV-Stationen, das Internet und die

Druckmedien darüber berichten, sollte das von außen sehr gut wahrnehmbar sein. Und je nach Charakter der Wesen könnte es tatsächlich funktionieren. Weil ich keinen Zugang zu den Führer\*innen dieser Welt habe, stelle ich mit dem Einsatz der unendlichen Kraft der Musik sicher, dass mein Quieken zu hören ist.

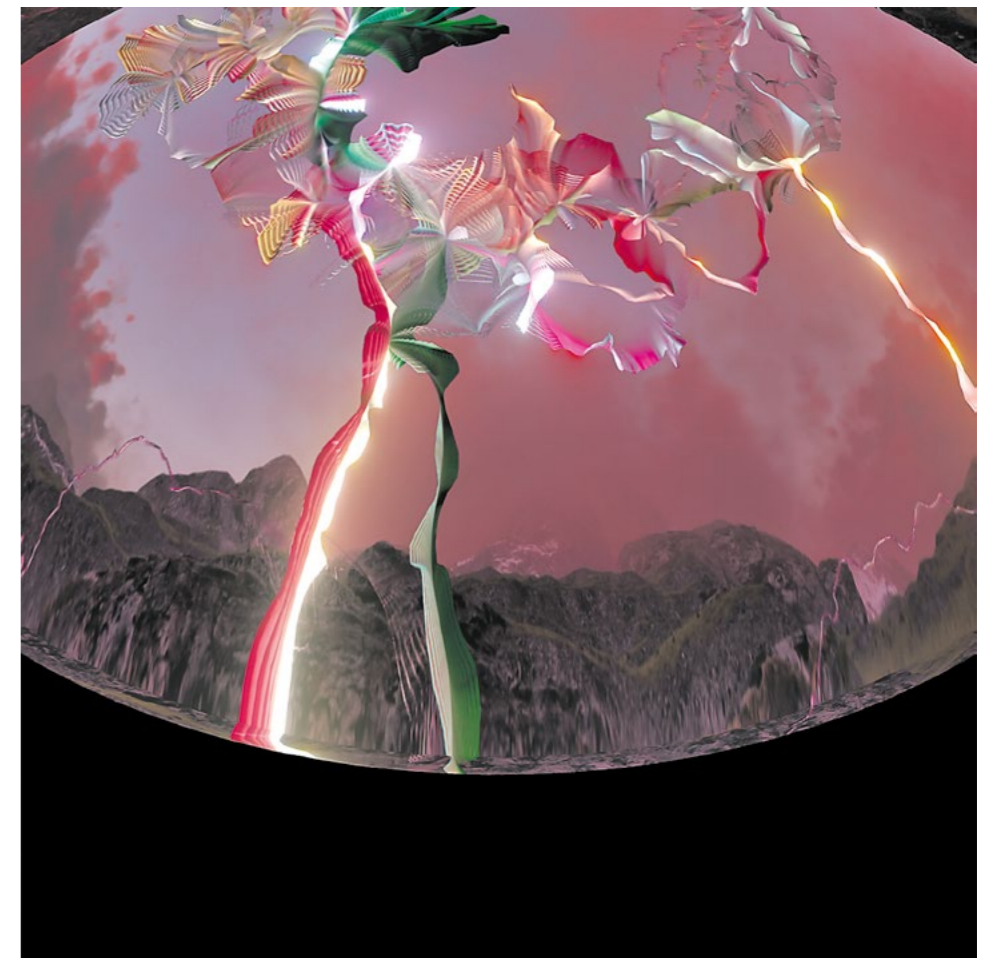
KI Sie werden also versuchen, mit dem oder den Wesen, die uns simulieren, in Kommunikation zu treten?

AG Ja, aber es wird nur funktionieren, sofern wir tatsächlich in einer Simulation leben. Ich suche auch andere Wege, deshalb hat das Stück vier Sätze: Die Simulationshypothese, die Hypothese außerirdischer Zivilisationen, die Multiversum-Hypothese und die Hypothese der Gottheiten. Nachdem wir sie gespielt haben, wird mit einem finalen Satz der musikalische Ruf zur Öffnung des Portals erklingen.

KI Könnten Sie mir mehr über die Multiversum-Hypothese erzählen?

AG Für diesen Satz habe ich das Orchester in verschiedene Gruppen geteilt, die alle in einem anderen Takt spielen. Die wunderbare Altsaxofonistin Anna Kaluza ist als Hauptsolistin geplant. An diesem Satz arbeite ich aktuell noch – er folgt einer Free-Jazz-Architektur, während die anderen Sätze eher melodios sind. Es wäre spannend, wenn sich diese Hypothese bewahrheiten würde, weil wir uns, wenn sich das Portal öffnet, im HKW mitten in einem anderen Universum sitzen sehen würden. Unter den unendlich vielen Universen sollten sich einige befinden, die bereits

Garden Gaiza von Natalia Snyck (Bilder) und Hendrik Weber (Text) entwirft eine akustische und visuelle Welt, in der das Resonanzfeld eines erfüllten Lebens hörbar, spürbar und sichtbar wird.



Adi Gelbart ist ein autodidaktischer Multiinstrumentalist, Filmemacher und Autor. Er lebt in Berlin.



Peoples Champ besteht aus Originalzeichnungen und Texten, die Klein für das Projekt, das sie bei Cosmic Awakening präsentiert, erstellt hat.

Technologien entwickelt haben, das Portal zu durchbrechen.

KI Welche Musikinstrumente kommen in der Performance zum Einsatz?

AG Das habe ich Ihnen bereits zu Beginn gesagt. Ich kann noch sagen, dass die Elektronik aus einem Kassettenrekorder besteht und aus einem Instrument in der Art der Ondes Martenot.

KI Könnte die Gefahr bestehen, dass es sehr heiß wird im Raum? Sie werden Trompeten und Saxofone einsetzen, die werden sehr heiß. Wie halten sie die Instrumente kühl?

AG Das ist eine komische Frage.

KI Sie ist nicht komisch. Wenn sich drei Bands wie drei Sonnen im Raum befinden, könnte es sehr heiß werden. Ich stelle mir die Performance sehr laut vor.

AG Zum Teil wird sie eher leise sein, aber gegen Ende sehr laut. Es braucht viel Rohkraft, um ein Portal zu öffnen.

KI Besteht die Möglichkeit, dass wir von den Kräften, die bei der Öffnung freigesetzt werden, zerrissen werden?

AG Was würden Sie sagen?

KI Kommt drauf an. Übrigens, wenn Sie durch die Kräfte zerrissen werden und teilweise verschwinden, und von oberhalb der Bühne herunterschauen und die

Menschen auf der Bühne stehen sehen, wäre es dabei möglich, dass der Fokus auf Ihrer Hand liegt, die nach unten zeigt, und Sie, obwohl Sie zum Teil nicht mehr da sind, als Musiker dennoch in der Lage sind, zu spielen, also mit Ihrer Hand nach wie vor Töne produzieren können, zum Beispiel Ihre Telefonnummer?

AG Hä?

KI Wissen Sie, die Finger unseres Universums könnten es durch Manipulationen der verbleibenden Fingernägel in die Simulation

schaffen. Wenn das Portal einmal offen ist, können wir durch Ihre Hand sehen. Wenn Sie nun Ihre Finger ausstrecken, um die verbleibenden Fingernägel zu berühren, würde alles sichtbar werden, als wäre Ihre Hand ein Spiegel. Könnte das alles passieren, wenn Sie zerrissen und deformiert sind?

AG Alles ist möglich.

Aus dem Englischen von Lina Morawetz

RU GOING? HIYA? GOING HIYA?  
GOING HIYA? GOT YA? AND WE'RE  
ALL LEAVING AGAIN TO C THE  
LOCALS. THEY ARE TRYING TO  
LEAD THE IMMIGRANTS TO THEIR  
DESTINATIONS but everyone is  
TOTALLY UNAWARE THAT IT'S A  
PICNIC SOMEWHERE  
What is this border control?  
but anyway i'm up and back to burni  
i swear. i went to bed like a wreck.  
i was screaming, i was calling out names  
and having a complete panic attack. i  
couldn't get to sleep, i tried my best, and  
i couldn't stop. i remember everything i  
used the toilet. i always told them in my  
head "i'm going to godzilla camp today"  
i was giving them the monster details, but i  
can't remember the extra things. like they  
switched the water and cut the lights off  
i'm going to bed  
Tomorrow i will tell the LOCALS  
to leave the immigrant alone.  
I promise

# Was für eine Maschine ist die Science-Fiction?

Dietmar Dath

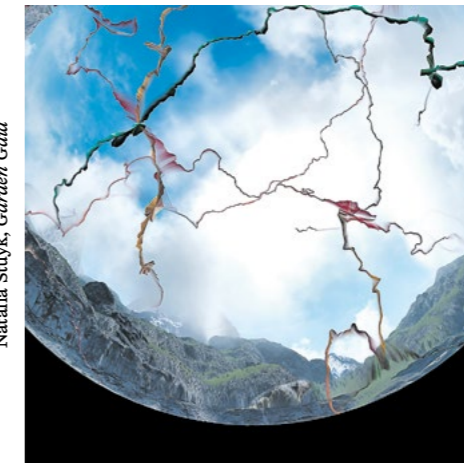
SF ist eine Maschine, die Wissen vergessen hilft, um neues Wissen in Vorstellung und Darstellung zu ermöglichen. Dieses Versprechen selbst aber lässt sich nur formulieren, wenn man in seiner Form die Umrisse des Wissens andeutet, das es zu gewinnen gäbe, und das Wissen von diesen Umrissen ist eben doch, ist eben auch ein Wissen. Fantastik gehört denen, die dieses Bauprinzip verstehen, das uns hinterlassen wurde von Leuten, denen aufgefallen war, dass etwas mit einer Kultur nicht stimmte, die viel wusste, aber nicht wissen wollte, wie sie sich ändern muss, um dieses Wissen menschengerecht zu nutzen – von Leuten wie Hugo Gernsback und Egmont Colerus also, widersprüchlichen Leuten, Kindern der Welt, der sie nicht mehr trauten. Die Maschine, die sie schufen, gehört allen, die sie gebrauchen können, es gibt keine Instanz, die hier irgendeine Nutzungserlaubnis zu vergeben hätte, zum Glück. Gebrauchen können diese Maschine alle, die sie zum Zweck, Wissen, Vergessen und neu Lernen in ihren vielfältigen Verhältnissen zueinander prüfen wollen – also, um hier nicht zu abstrakt zu werden, allen, die können, was etwa die Schriftstellerin Antje Wagner kann, wenn sie ihren Roman *Hyde* (2018) mit den Worten beendet:

Und bevor sie mich küsste, sagte er: „Hab keine Angst.“<sup>1</sup>

Das „sie“ und das „er“ in diesem Satz bezeichnen dasselbe Subjekt, vergessen wurde hier also, dass man sowas im Deutschen grammatisch nicht macht, weil die Geschlechterzuordnung eindeutig zu sein hat, aber vergessen wurde nicht die Geschlechterzuordnung an sich, und so wird eine neue möglich, eine doppelte. *Hyde* ist dabei nicht einmal ein SF-Roman, aber mit jenem letzten Satz könnte einer anfangen: Wer solche Sätze bauen und verstehen kann, wer ihnen in Vorstellung und Darstellung gerecht wird, kann die funktoriale Maschine SF benutzen, und zwar, zum Beispiel, als Werkzeug gegen die Geschlechterverhältnisse, wie sie in der Wirklichkeit eben sind (die neuen, anderen, können dann von beliebig vielen Standpunkten aus gesehen „besser“ oder „schlechter“ sein als die gegebenen).

So sehr man sich in einer Wirklichkeit sprachlos gefangen vorkäme, die reine Wirklichkeit und ohne Möglichkeiten wäre, so gefährlich ist die bloße abstrakte Möglichkeit, wie in: „Alles ist möglich“ (oder auch nur: Alles das, was halt irgendwie denkbar ist). Dagegen grenzen sich mit jedem Satz und jedem Bild die Geschichten ab, aus denen die Nieggeschichte und die *Nieggeschichte* besteht: Sie sind nicht wirklich, manchmal nicht mal möglich, aber sie treffen eine Auswahl. Fiktion ist das, wovon wenigstens ein ein-

ziger Mensch die Regeln weiß. Aber wer sich die Fiktion ausgedacht hat, interessiert mich weniger, als wen sich die Fiktion ausgedacht hat. Wenn man das herausbekommen hat, beantwortet sich die Ursprungsfrage selbst, das heißt, sie löst sich auf. Es geht ums Wohin, nicht ums Woher. Dieses Wohin ist kein platt von Menschen gesetzter Zweck (den braucht man nur als eine Art Oberflächenspannung, die jeweils das Werk oder den Werkzusammenhang zusammenhält<sup>2</sup>), sondern die Selbstbewegung des Erzählmaterials zwischen Weltbehauptung und Welterschließung, vom Tau-Null-Punkt aus und auf einen anderen hin, der in älteren Kunstlehren „Ideal“ heißt. Auf ihn zielt die Konstruktion, die sich mit den Variablen und den Invarianten des Gegebenen und des Vorstellbaren befasst und sich dabei möglichst weit von Vorgaben didaktischer, pädagogischer, agitatorischer oder sonst wie bevormundender Sorte emanzipiert (es können ja trotzdem kommunistische oder feministische Bücher dabei herauskommen, aber das sind



Natalia Snyk, *Garden Gaia*

dann eben Kollateraleffekte, vielleicht sogar nützliche und erfreuliche). Das Herz der Sache Kunst ist nicht das übersetzungsabhängige Verhältnis zur Realität, sondern die Vermenschlichung derselben durch ihre Gestaltung als Spiel mit Variablen und Invarianten, wie es von allen Wesen, die wir kennen, eben nur die Menschen spielen können. Das künstlerische Ideal ist nicht einfach identisch mit einem sozialen, also etwa der bestmöglichen Welt, sondern der größtmögliche Spielraum für dieses Spiel. Der Himmel der Kunst schließt ein, dass sie auch die Hölle gestalten darf und alles, was zwischen dieser und dem sozialen Himmel liegt, oder ganz abseits der kürzesten Strecke, mit der man diese beiden verbinden könnte. Der Horizont der spekulativen Fantastik ist nicht der einer Sportveranstaltung, bei der diejenigen als Erste ins Ziel gelangen, die irgendeine utopische oder dystopische Lektion gelernt haben. Er ist offen, und niemand wird darüber Klügeres und Wahreres sagen als die SF-Autorin Ursula K. Le Guin. In ihrer schönen Erzählung *An die Musik* – der Titel des englischen Textes

Dietmar Dath ist Autor, Journalist und Übersetzer. Er veröffentlichte zahlreiche Romane sowie Bücher zu wissenschaftlichen, ästhetischen und politischen Themen.

ist dieser deutschsprachige, er bezieht sich auf Franz Schubert – heißt es, ausgezeichnet übersetzt von Biggy Winter:

Wozu ist Musik gut? Für nichts, dachte Gaye, und darauf kommt es an. Der Welt und ihren Staaten und Armeen und Fabriken und Führern sagt die Musik: „Du bist belanglos“, und dem Duldenden sagt sie nur, hochmütig und sanft wie ein Gott: „Hör zu!“ Denn auf das Gerettetwerden kommt es nicht an. Musik errettet nichts. Gnädig und unbekümmert reißt sie alle Dächer weg, alle Häuser, die sich der Mensch baut, und versagt sie ihm, damit er den Himmel erblicke.<sup>3</sup>

Darüber herrscht bei allen, von denen *Nieggeschichte* etwas gelernt hat, die größte Einigkeit, buchstäblich von Joanna Russ bis Lenin – der Himmel, „the sky“, ist nicht erreichbar, die fiktiven Geschichten sind fiktiv, damit sie nicht verwechselt werden mit den Aufgaben anderer, nicht erzählender, nicht ästhetischer Felder, aber sie sind mit ihnen auf die richtige Art vermittelt und in der Analyse weiter vermittelbar, auf die lebendig produktive Art nämlich. Russ sagt: „Of course, comment on fiction (via metafiction) is comment on ideas, which is comment on economics, politics, history – in short, on society“<sup>4</sup> und sie sagt: „I'm certain – often painfully certain – that real experiences are real. They're far too refractory not to be. The reality I call into question is not that of life but that of fiction, and I do it (as Nabokov sometimes does) to emphasize that fiction is fictive, artifactual, a communication between persons.“<sup>5</sup>

So unbedingt Gernsback die SF auf ein Objektives, das moderne wissenschaftlich-technische Weltbild, festlegen wollte, so sehr ist sie, wie alle Kunst, intersubjektive Sache. Subjekte teilen Ansichten über Objektives darin anderen Subjekten mit. Die Form SF ist ein Antidot gegen den Platonismus, von der Offenbarungsreligion bis zum politischen Dogma. Sie hebt den Unglauben ans Unwirkliche auf, um den Glauben ans Wirkliche von der Seite anzuschauen. Wo das Wirkliche nicht wahr ist, kann die Kunst das zeigen. Ihr Spiel heißt Erkenntnis, der Gewinn ist der Kosmos. Sie hat alle Zeit für ihn.

- 1 Antje Wagner: *Hyde*. Weinheim: Beltz & Gelberg 2018, S. 406.
- 2 Und zwar durchaus im sozusagen autorenkonservativen Sinn der Fiktionalitätsforscherin Kathleen Stock: „what is fictionally true“, also „the fictional content of a particular text“ ist „equivalent to exactly what the author of the text intended the reader to imagine“ – Kathleen Stock: *Only Imagine. Fiction, Interpretation, and Imagination*. Oxford: Oxford University Press 2017, S. 1.
- 3 Ursula K. Le Guin: „An die Musik“. In: dies.: *Geschichten aus Orsinien*. München: Heyne 1985, S. 220.
- 4 Zitiert nach Larry McCaffery (Hg.): *Across the Wounded Galaxies. Interviews with Contemporary American Science Fiction Writers*. Urbana u.a.: University of Illinois Press 1990, S. 182.
- 5 Zitiert nach ebd., S. 184.

Gekürzter Abdruck aus Dietmar Dath: *Nieggeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2019, S. 872-877. © MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH.

*Garden Gaia*  
Natalia Snyk ist Video- und Installationskünstlerin. Mit ihrer Arbeit erforscht sie Eskapismus, rituelle Verhaltensweisen und unmögliche Welten. *Henrik Weber* ist Komponist, Produzent und Performer. Bekannt wurde er vor allem durch sein elektronisches Musikprojekt Pantha du Prince.



## Planet Kuurandia

Erzählt von Kuunatic

Kuurandia ist ein Planet, der aus der großen Schlacht der Gottheiten hervorging. Er sieht ein bisschen aus wie die alte Erde: Alle Kontinente sind über Land verbunden und die Musik ist eine Mischung aus verschiedenen Kulturen. Wir, Kuunatic, sind die Schamaninnen des Planeten. Wir tragen schamanistische Make-ups und Outfits und zelebrieren Rituale, die auf Klang basieren. Auf unserem Album *Gate of Klina* erklären wir Kuurandias Frühgeschichte:

Die heiligen Glocken verkünden den Beginn einer neuen Ära. Unsere neue Herrscherin erhebt sich zu magischen Klängen. Weil der Planet gut gedeiht, und um die üppige Ernte zu feiern, wird bei Vollmond ein kuurandianischer Ball abgehalten, als sich plötzlich inmitten der Mondberge ein gigantischer Vulkan erhebt.

Mit Gesängen und gebetsähnlichen Mantras versuchen Kuunatic seinen Ausbruch zu verhindern. Plötzlich steigen unbekannte Eindringlinge aus der strömenden Lava herab.

Ein Raubkrieg beginnt. Kuunatic kämpfen, lassen ihren mächtigen Zauber wirken, und gewinnen schließlich die Schlacht.

Drei weibliche Pythons singen ein mystisches Lied des Triumphs und geleiten ihre Gefolgschaft tief in einen Traumwald hinein.

Aus dem Englischen von Lina Morawetz

Die Band *Kuunatic* besteht aus drei Mitgliedern mit völlig unterschiedlichen musikalischen und kulturellen Hintergründen. Gemeinsam erkunden sie unkonventionelle, atmosphärische Klänge.

COSMIC AWAKENING

DIE VIELEN

dievielen.de #wirsindviele #dievielen #glaenzenstatausgrenzen  
Foto: Elinor Lazar / HKW





Look up, see the greater universe.  
 Everything is in place, every star, every planet.  
 Everything is in place but you, planet earth.  
 You are just like you always were, in your improper place.  
 Living your improper lives and dying your improper deaths.  
 Change your time for the unknown factor.  
 Time passes away, but the unknown is immeasurable and never passes away.  
 The unknown is eternal because we will never know what it is all about.  
 Your wisdom will be when you say, "I do not know."  
 Your ignorance will be your salvation.  
 I am the brother of the wind.  
 I cover the earth and hold it like a ball in my hands.  
 I can take away others to another galaxy.  
 I will take you to new worlds.  
 I will take you to outer unseen worlds.  
 That are more beautiful than anything earth presents.

Sun Ra\*

\* Aus dem Film *Space is the Place*, im Verleih von Rapid Eye Movies. Drehbuch von Joshua Smith und Sun Ra.

Natalia Snyk, *Garden Gaia*



Eine Publikation des Hauses der Kulturen der Welt

*Where is the Planetary?*

Kuratorische Leitung: Katrin Klingan  
 Redaktion und Koordination: Jaclyn Arndt, Julia Büki,  
 Andreas Doepke, Niklas Hoffmann-Walbeck,  
 Lesia Prokopenko, Johanna Schindler, Neli Wagner

*Ceremony (Burial of an Undead World)*

Kuratorische Leitung: Anselm Franke, Elisa Giuliano,  
 Denise Ryner, Claire Tancons, Zairong Xiang  
 Redaktion und Koordination: Marie Aline Klinger,  
 Marleen Schröder

*Cosmic Awakening*

Kuratorische Leitung: Detlef Diederichsen  
 Redaktion und Koordination: Arno Raffener,  
 Mona Schwager, Pia Thilmann, Gabriele Tuch

Vi.S.d.P.: Daniel Neugebauer  
 Gesamtkoordination: Susanne Held, Sabine Willig  
 Redaktion: Martin Hager  
 Korrektur: Caren Miesenberger  
 Gestaltung: NODE Berlin Oslo  
 Druck: A. Beig Druckerei und Verlag GmbH & Co. KG,  
 Pinneberg

Das Haus der Kulturen der Welt ist ein Geschäftsbereich  
 der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH.  
 Intendant: Bernd Scherer  
 Kaufmännische Geschäftsführerin: Charlotte Sieben

Haus der Kulturen der Welt  
 John-Foster-Dulles-Allee 10  
 10557 Berlin

Gefördert von



Mehr zum Programm: [hkw.de](http://hkw.de)

English version of this publication:  
[hkw.de/contemporaryresearch](http://hkw.de/contemporaryresearch)