Vermittlung von Realitäten: The Society of Friends of Halit

Von Ayşe Güleç

«Die Zukunft gehört […] denen, die bereit sind, sie selbst zu sein und gleichzeitig ein Stück der Anderen in sich aufzunehmen. Rassismus gibt es nur deshalb, weil unsere aller Geschichten so dicht, gründlich und unlösbar miteinander verwoben sind. Denn wie sollten sie uns sonst überhaupt auseinander halten können?» (Stuart Hall)

Das eigene Feld bereinigende, sortierende und wegordnende Aktivitäten stellen politische Handlungspraxen dar, die eng mit Repräsentationspolitiken verknüpft sind. Im Kontext der Arbeit *The Society of Friends of Halit* (*Die Gesellschaft der Freund*innen von Halit*), die im Rahmen der *documenta 14* in Kassel präsentiert wurde, wurden hinaus- und wegordnende Bewegungen auf der diskursiv-medialen sowie politischen Ebene sichtbar. Diesen wegordnenden Aktivitäten als Teil einer Praxis des *Silencing* möchte ich ein spezifisches Erfahrungs- und Praxiswissen entgegensetzen: eine Wissensproduktion, die aus der Begegnung von aktivistischem Anti-Rassismus, Migration, Kunst, Kunstvermittlung und dem „migrantisch situierten Wissen" der von Rassismus Betroffenen generiert wurde. Dem situierten Wissen (vgl. Haraway 1988: 583) und jahrelangen widerständigen Handeln der Betroffenen des Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU) folgend entstand die Arbeit *The Society of Friends of Halit.*

Practice Research als Recht auf Recherche verstehe ich als „capacity to make disciplined inquiries into those things we need to know, but do not know yet" (Appadurai 2006: 167). Im Zusammenhang von *The Society of Friends of Halit* sehe ich Practice Research zudem als einen Prozess zur Gestaltung einer emotional-kognitiven Umorientierung. Diese kann auf der Grundlage einer anti-rassistischen, solidarischen, kooperativ-performativen Zusammenarbeit gelingen, um herrschenden, sich wiederholenden Bildern und Narrativen eine alternative Wissensproduktion oder ein (Gegen-)Narrativ entgegenzusetzen. Durch aktive Kooperationen und Allianzen können solche empathischen Bilder und Narrative im öffentlichen Raum generiert werden, die emotional-kognitive Orientierungen ermöglichen können. Dies ist notwendig, da Wiederholungen von immer gleichen emotionslosen Darstellungen auf der medial-bildlichen Ebene emotionale Verbindungen verunmöglichen.

Aus der Perspektive eines forschenden Aktivismus/ aktivistischer Forschung werde ich zunächst den Hintergrund der Arbeit *The Society of Friends of Halit* sowie den öffentlich-medialen Diskurs über sie beleuchten. Als Mitarbeiterin der *documenta 14* in der Funktion *Community Liaison* für soziopolitische-soziokulturelle Verbindungen, war ich dem Department des künstlerischen Leiters zugeteilt. Diese Funktion beinhaltete auch eine Vermittler*innenrolle.

Exemplarisch werde ich mich im Folgenden auf die Erfahrungen der Chorist*innen (vgl. Nenninger 2017) beziehen, die bei der Kunstvermittlung zusammen mit Besucher*innen inmitten dieser Arbeit Erfahrungen machten. Mich interessiert insbesondere, ob sich in den Wahrnehmungen und dem Umgang mit dieser Arbeit auf der epistemischen Ebene Versuche des Wegordnens als eine Form des *Silencing*[2] wiederholten und wie die Kunstvermittler*innen diese Situationen beschreiben. Auf der faktischen wie auch auf der symbolischen Ebene sehe ich Wegordnungen als Versuche an, bestimmte Felder, Logiken und Disziplinen sauber von anderen zu trennen, indem bestimmte Perspektiven und Expertisen für wertlos erklärt werden.

Im Vorfeld der *documenta 14*, die gleichberechtigt ab dem 6. April 2017 zuerst 100 Tage in Athen und ab Juni in Kassel stattfand, wurde das Tribunal *NSU-Komplex auflösen* von einer bundesweiten Gruppe von Aktivist*innen im Mai 2017 in Köln umgesetzt. Geleitet von den Analysen der Familie Yozgat hatten die Tribunal-Planer*innen im Zuge der Vorbereitungen das Forschungsinstitut *Forensic Architectur* [3] beauftragt, die Aussage des früheren Verfassungsschutzmitarbeiters Andreas Temme über seine Anwesenheit im Internetcafé während der Mordzeit am 6. April 2006 zu untersuchen.

Kassel ist nämlich nicht nur die documenta-Stadt, sondern auch die Stadt, in der Halit Yozgat als das jüngste und letzte Mordopfer der rassistischen Mordserie des NSU ermordet wurde. Die Eröffnung der 14. Ausgabe der *documenta* in Athen fiel exakt auf den 6. April – den Gedenktag für Halit (siehe Abb.1 und Abb.2).

In den Jahren 2000 bis 2006 wurden in ganz Deutschland [4] neun Männer im Alter zwischen 20 und 40 Jahren immer mit dersel-

ben Tatwaffe erschossen. Sie hatten türkische (kurdische) oder griechische Namen: Enver Şimşek, Abdurrahim Özüdoğru, Süleyman Taşköprü, Habil Kılıç, Mehmet Turgut, İsmail Yaşar, Theodoros Boulgarides, Mehmet Kubaşık und Halit Yozgat. Die Männer waren als Kleinunternehmer in ihren eigenen Geschäften tätig. Die Tatorte: Kiosk, Schlüsseldienst, Schneiderei, Imbissgeschäft, Gemüseladen, Internetcafé – also öffentliche Orte unseres Alltags, meist an stark belebten Straßen gelegen, einige gar in direkter Nähe zu Polizeistationen. Diese befanden sich mitten in Stadtteilen, die durch Migration gestaltet wurden und werden. Zu den Anschlägen auf das migrantische Leben gehören zudem mindestens drei Bombenangriffe, die durch den NSU verübt wurden: Im Juni 2004 wurde bspw. eine Nagelbombe mit 700 Nägeln vor dem Friseurladen der Brüder Yildirim in der sehr belebten Keuptstraße in Köln abgestellt und gezündet – mit der Absicht, so viele Menschen wie möglich zu ermorden.



Abb.1: Demonstration „Kein 10. Opfer“ in Kassel 2006, Still des Videos *Kein 10. Opfer* von Sefa Defterli. https://pad.ma/CTC/editor/00:00:00,00:05:43.321#embed



Abb.2: Demonstration «Kein nächstes Opfer» Bildtragende 2017 in Kassel, Archiv der Initiative 6. April, Kassel



Abb.3: The Society of Friends of Halit, Installationsansicht, Neue Neue Galerie, Kassel, documenta 14. Foto: Mathias Völzke

Nur einen Monat nach dem Mord an Halit Yozgat organisierten sowohl seine als auch die Angehörigen von Enver Şimşek und Mehmet Kubaşık gemeinsam in Kassel und Dortmund eine Trauerdemonstration unter dem Titel „Kein 10. Opfer“. Bis dahin kannten sich die drei Familien nicht. In Kassel nahmen fast 4.000 Menschen – hauptsächlich aus migrantischen Communitys – teil. Diese Demonstration stellte eine umfassende Artikulation eines Wissens dar, das auf Transparenten und in Redebeiträgen deutlich geäußert wurde. Dennoch wurde sie von der Öffentlichkeit umfassend ignoriert. Nach dieser Demonstration brach die rassistische Mordserie ab; ein Jahr später wurde die Polizistin Michèle Kiesewetter ermordet.

Nach jedem Mord wurden die Angehörigen der Mordopfer und die Betroffenen der Bombenanschläge zum Mittelpunkt von rassistischen Ermittlungen. Diesen folgten rassistische Presseartikel, die der Mordserie den Namen „Döner-Morde“ (vgl. Fuchs 2012) gaben. Ermittlungsgruppen gaben sich die Namen Soko „Halbmond“ oder „Bosporus“. Obwohl die Angehörigen der Opfer immer wieder darauf hinwiesen: „Das müssen Nazis gewesen sein“, wurden sie in diesen Momenten ge*silencet* und über viele Jahre beschuldigt. Sie wurden wie Täter behandelt, überwacht und verfolgt, „Wenn wir zu Verwandten nach Holland fuhren, wurden wir verfolgt. Wenn wir nach Österreich zu Verwandten fuhren, wurden wir verfolgt. Die Beschatter folgten uns sogar bis in die Türkei“ (Ayşe Yozgat im Parlamentarischen Untersuchungsausschuss Hessen 2017).

Emotional-kognitive und ästhetisch-politische Umorientierung

Die Demonstration in Kassel und auch die Demonstration in Dortmund gelten heute als Zeugnis dafür, dass es hier ein situiertes Wissen gab. Mit dem *Tribunal NSU-Komplex auflösen* wurde migrantisch situiertes Wissen als Kategorie zur Analyse von strukturellen Rassismen im Alltag und Institutionen ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt. Gleichzeitig beinhaltet dieses Wissen auch Vorstellungen darüber, wie gegen Rassismus gehandelt werden kann.

Nach der sogenannten Selbstenttarnung des NSU-Kerntrios im November 2011 haben die Betroffenen im NSU-Prozess oder bei den Gedenkveranstaltungen den ihnen gegebenen, institutionell zu eng definierten Rahmen zu erweitern versucht, um Rassismus als das Unsagbar-Gemachte mit bestimmten Sprechakten, Handlungs- und Darstellungsformen trotzdem zu benennen und anzuklagen. „Sie nutzen Bild-, Raum- und Körperpolitiken und Sprechweisen, um ihr Wissen einzubringen und positionierten sich mit ermächtigenden Narrativen, die politische, ästhetische, gesellschaftliche, emotionale Orientierungen und Perspektiven“ (Güleç/Schaffer 2016: 62) anbieten.

Bei den Formulierungen in den Ausschüssen oder in den NSU-Prozessen waren die Familie Yozgat und auch andere Betroffene stets freundlich und sehr präzise in der Bestimmung ihrer eigenen Position sowie der Konfliktlinien. In diesen bejahenden und höflichen Sprechakten der Familie Yozgat war stets auch ein deutliches Nein formuliert. Am 01.10.2013 im NSU-Prozess befragte der Richter İsmail Yozgat, wie er seinen Sohn aufgefunden habe. Er, geradezu als wolle er den Richter beruhigen, antwortete: „Ich werde es erzählen.“ Doch zunächst beschrieb er ausführlich und eindringlich, wie die Familie durch die Ermittlungsbeamt*innen wie Täter behandelt worden sind und welchen Diffamierungen und Beschuldigungen sie dadurch lange Zeit ausgesetzt waren. Erst danach beschrieb Yozgat seine Erlebnisse – wie er seinen Sohn auffand, von den Blutstropfen auf dem Tisch, wie Polizei und Krankenwagen kamen, wie sein Sohn in seinen Armen starb, wie er selbst abgeführt wurde und nicht seine Familie verständigen durfte. Auf die wiederholte Frage des Richters, in welcher Lage er seinen Sohn aufgefunden habe, stand İsmail Yozgat auf und legte sich in dem engen Raum zwischen Angeklagten- und Richterbank auf den Boden. Mit dieser körperlichen Form des Zeigens erzeugte er die Präsenz des Körpers des ermordeten Sohnes im Gerichtssaal (vgl. Güleç/Schaffer 2016: 65ff).

Diese Handlung ist als „affirmative Sabotage“ mitten im hegemonialen Raum zu verstehen. Diesen Begriff hat Gayatri Spivak geprägt: „I used the term sabotage because it referred to the deliberate ruining of the master’s machine from the inside. The idea is of entering the discourse that you are criticising fully, so that you can turn it around from inside because the only way you can sabotage something is when you are working intimately with it […]“ (Spivak/Brohi o. J.).

Das gegenüber den Angehörigen der Mordopfer praktizierte Nicht-hören-Wollen, sowohl während der jahrelangen Ermittlungen als auch im NSU-Prozess, zeigt eine weitere, zusätzliche Gewalt auf der Ebene staatlicher Institutionen. Dieser Ignoranz zu entgegnen bedeutet, Wege zu entwickeln, um gesellschaftliche Aufmerksamkeiten auf die Erzählungen und Erfahrungen der Be-

troffenen umzulenken. In diesem Sinne wurde das *Tribunal NSU-Komplex auflösen* realisiert. Ein weiterer Schritt bestand darin, die Arbeiten der *The Society of Friends of Halit* im Rahmen der *documenta 14* einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Im März 2017 fand im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin eine von Aktivist*innen organisierte, internationale Konferenz unter dem Titel „Der Apparat des Rassismus" statt. Hier wurden Szenen in einem im Maßstab 1:1 nachgebauten Modell rekonstruiert, die sich auf ein geleaktes polizeiliches Video stützten. Mit diesem Video – aufgenommen in Halits Internetcafé – wollte Temme, der ehemalige Mitarbeiter des hessischen Verfassungsschutzes, Zeugnis darüber ablegen, dass er den am Boden liegenden, angeschossenen Halit Yozgat nicht gesehen habe. Dieses Polizeivideo bildete die Grundlage für die „Untersuchung der Untersuchung" oder das „Reenactment of the Reenactment". Das Nachstellen des Mordes durch das Sichhineinbegeben in die Mikroebene des Internetcafés ermöglicht es, die Funktionen von Handelnden der involvierten staatlichen Einrichtungen zu hinterfragen.

Seit vielen Jahren analysiert İsmail Yozgat, der Vater von Halit, im NSU-Prozess und bei den jährlichen Gedenkveranstaltungen die Ungereimtheiten der Aussagen des damaligen Verfassungsschützers (vgl. Initiative 6. April). Doch die Analysen der Familie Yozgat fanden kein Gehör – auch nicht in dem seit 2013 laufenden NSU-Prozess in München (vgl. NSU-Watch Gerichtsprotokolle 2013). Ein solches Misslingen von Verständigung, darauf verweist Nikita Dhawan, ist nicht auf eine mangelnde Artikulation der Marginalisierten zurückzuführen, sondern: „[…] it is more crucial to scandalize the inability of the ‚dominant' to listen or their ‚selective hearing' and ‚strategic deafness'" (Dhawan 2012: 52).

The Society of Friends of Halit – der Raum als vermittelnder Raum

Der Ort für die Präsentation der Arbeit *The Society of Friends of Halit* befand sich in der neuen Hauptpost, die in *Neue Neue Galerie* umbenannt und zu einer der zentralen Venues der *documenta 14* geworden ist. Die Arbeit *The Society of Friends of Halit* umfasste mehrere Elemente, die jeweils ausgehend von einer Mikroebene einen tieferen Blick auf die verschiedenen Facetten des NSU als Komplex boten. Der Eingang in den Raum von *The Society of Friends of Halit* war sehr eng: Links wurde eine Mauer eingezogen, um den Raum zwischen der fotografischen Arbeit von Ahlam Shibli von der *The Society of Friends of Halit* zu trennen. Gegenüber befand sich die Arbeit von Beatrice Gonzales. Drei Schritte neben dem Eingang befand sich ein Bildschirm rechts an der Wand. Hier wurde eine zehnminütige Dokumentation über die Trauerdemonstration „Kein 10. Opfer" aus dem Jahr 2006 gezeigt. Ein Videostill daraus füllte als Wandtapete die restliche Wand aus (siehe Abb.3). Vor einem Vorhang waren zudem drei Interviews des Künstlerkollektivs *Spot the Silence* u. a. mit Osman Tasköprü – dem Bruder des in Hamburg ermordeten NSU-Opfers – zu sehen. Rechts davon wurde eine Auswahl der *Spots NSU-Komplex* gezeigt. Über 20 Filmemacher*innen widmeten dem Tribunal Spots, die sich als audiovisuelle Interventionen auf Aspekte des NSU-Komplexes bezogen (vgl. Tribunal Spots 2017). Von der engen Eingangssituation aus betrachtet wirkte der Raum, als würde er sich im hinteren Bereich öffnen. Hinter dem Vorhang, der den dahinterliegenden Raum nur zu einem Drittel den Blicken preisgab, wurden als weitere Elemente die Forschungsergebnisse von *Forensic Architecture* mit dem Titel *77qm_9,26 Min* auf drei Bildschirmen projiziert (vgl. Forensic Architecture 2017). Davor stand eine Bank mit fünf Kopfhörern (für englische und türkische Sprache). Darüber hinaus gab es keine weiteren gestaltenden Eingriffe in diesen Raum, um seinen garagenartigen Zustand beizubehalten.

Eine der von mir befragten Kunstvermittler*innen betonte, dass der schmale Durchgang, der nach hinten grösser wurde, etwas Einladendes hatte und sowohl der Vorhang als auch die Stimme dahinter die Neugier geweckt habe (Mailinterview mit S. St. 28.01.2018). Für die Kunstvermittler*innen war diese Arbeit während der Walks mit Gruppen „oft die erste Zäsur binnen der zwei Stunden" (Mailinterview S. Va., 28.01.2018). In dieser räumlichen Situation „spielte vorwiegend die kuratorische Entscheidung zur Position der Arbeit hinter der als Vorhang bezeichneten Arbeit von Beatrice Gonzales (*Telón de la móvil y cam–biante naturaleza*) eine große Rolle. Oft leitete ich mit den Worten ein: ‚Und nun möchte ich Sie einladen, mit mir gemeinsam hinter den Vorhang zu treten'" (Mailinterview S. VA, 28.01.2018). Die einführenden Worte und die damit verbundene Geste der Kunstvermittler*in sind als Einladung zur aktiven Wahrnehmung und zum Zuhören zu verstehen. Sie zeigt auch das Bewusstsein bei der Kunstvermittler*in, dass eine Weigerung und ein Nicht-zuhören-Wollen im Raum durchaus möglich war.

Transformation des Ausstellungsraumes

Dass die damalige Demonstration entlang der Hauptpost verlief und nun in der Ausstellung medial vermittelt wurde, gab dem Ausstellungsraum durch die Verknüpfung mit dem Außenraum eine weitere Bedeutung. „Vor dem Video und der Tapete zur Demonstration sprachen wir zunächst eher über den abgebildeten Ort“ (Interview S. Va., 28.01.2018), den viele Besucher*innen gleich erkannten.

Die rassifizierten „Machtkonstellationen, die nicht nur jahrelanges Morden ermöglicht haben“ (Hielscher 2016: 168), basieren auf struktureller Empathielosigkeit und Ignoranz. Nicht das Übersehen, sondern vielmehr das Nicht-sehen-Wollen und Nicht-hören--Wollen als aktive Handlungen sind hochpolitisch, denn das Feld der Sichtbarkeit ist eng verbunden mit gesellschaftlichen Bedingungen und Aufmerksamkeiten. Insofern ist Kuratieren wie auch die Vermittlung nicht nur als neutraler Akt des Arrangierens von Kunstwerken in physischen Räumen oder des Sprechens darüber anzusehen, sondern immer auch als ein Sichpositionieren zu Themen, Kontexten, Geschichte(n) und Erzählungen.

Weder Kunst noch keine Kunst?

Direkt nach dem Eröffnungswochenende wurde von verschiedenen Medien ein Bestandteil der Arbeit *The Society of Friends of Halit* hervorgehoben und besprochen: Internationale Medien wie *artnet* und viele deutschsprachige Tageszeitungen, von der *Süddeutschen* über *Die Welt* und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, griffen alleine die Arbeit *77 qm_9,26 Min* auf und zogen wie ein einstimmiger Chor das Fazit: Es sei die „beste Arbeit auf der documenta, die aber keine Kunst“ , sondern ein Beweis sei (Perlson 2017). Diese Schlussfolgerung ist bemerkenswert, da sie die Präsentation zwar als „beste Arbeit auf der documenta“ markiert, sie aber zeitgleich aus dem Feld der Kunst aussondert. Gleichzeitig wird dem Kunstraum zugeschrieben, nicht wichtig für die Veröffentlichung eines solch wichtigen Beitrags zu sein. Ich frage mich, warum diese Praxis des Wegordnens und der säuberlichen Trennung so wichtig ist und wem sie wozu dient. *Forensic Architecture* arbeitet als ein multidisziplinisches Forschungsteam aus Architekt*innen und Wissenschaftler*innen – Spezialist*innen für Sound oder Künstler*innen werden ebenso hinzugezogen. Eyal Weizmann, der Leiter des Instituts, betont, dass *Forensic Architecture* künstlerische Strategien nutzt, um „dem Zweifel entgegen[zutreten] und [sie] zur Befragung der Wirklichkeit [einzusetzen]“ – im Gegensatz zu zeitgenössischen Kunstbegriffen, die „die Vorstellung von Wahrheit […] problematisieren“ (Schattenblick 2017).

Die Bundesanwaltschaft des seit 2013 laufenden NSU-Prozesses im Oberlandesgericht München zeigte zunächst Interesse an der Nutzung der Forschungsergebnisse, doch dann wurden die Forscher*innen aus London wieder ausgeladen. Hingegen handelten die Repräsentant*innen aus dem hessischen Landtag: Teile aus der Arbeit *77qm_9,26 Min* zu Aspekten der sensorischen Wahrnehmung sollten im Parlamentarischen NSU-Untersuchungsausschuss Hessen genutzt werden. Allerdings hatte die regierungsbildende Partei CDU (gemeinsam mit den Grünen) versucht, die Arbeit aus dem politischen Feld auszuschließen und zu diskreditieren – mit dem Argument, das Video sei „nur Kunst“ – also nicht wissenschaftlich und daher „kein Beweismittel“. Nach einer Debatte unter den Parlamentarier*innen wurde der ehemalige Verfassungsschützer Andreas Temme am 25.08.2017 schließlich doch mit Auszügen aus *77qm_9,26 Min* konfrontiert (vgl. Tornau 2017) und dazu befragt.

Erfahrungen der Kunstvermittler*innen

Doch wie verliefen Gespräche in dem *documenta*-Raum, in dem es offenkundig um Rassismus und Gewalt ging? Im Kontext dieser Arbeit machten die Kunstvermittler*innen sehr unterschiedliche Erfahrungen. Auch bei den Besucher*innen der Walks ging es oft um das Ordnungsprinzip „Kunst“ versus „keine Kunst“ und um die Frage, „warum dies hier bei der documenta gezeigt“ werde (Interview S. Va. 28.01.2018). Die Arbeit der *Society of Friends of Halit* war eine der am besten besuchten Räume und wurde auch von den Medien stark rezipiert. Teilnehmer*innen der Walks waren sehr interessiert daran, aber es gab auch viele Be-

sucher*innen, die missbilligend und abwehrend auf die Arbeit reagierten. Die Reaktionen entstanden, da hier für die Besucher*innen „die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus verschwimmen. Es gab einige Besucher*innen, die das Bedürfnis hatten, mich zu korrigieren. In Bezug auf die Fakten. Es wurde dann um so Kleinigkeiten diskutiert und total davon abgelenkt, um was es eigentlich geht: Silencing. Rassismus. Eine Schieflage in unserer Gesellschaft“ (Interview S. Gü., 28.01.2018).

Jedoch gab es auch Situationen während der Walks, in denen die jeweilige Kunstvermittler*in selbst in den Fokus rassifizierender Kategorisierung geriet: „[R]ückblickend erinnere ich zahlreiche angeregte Gespräche infolge der Arbeit der *Society of Friends of Halit*, aber zugleich werde ich bis zuletzt den Eindruck nicht los, dass meine eigene Haarfarbe, Herkunft und die vermeintliche Ethnienzuordnung bei dieser Arbeit von den Menschen in meinen Walks besonders registriert wurde“ (Interview S. Va., 28.01.2018). Auch in Gesprächen über andere künstlerische Arbeiten, die mit Queer- und Migrationspolitiken oder Postkolonialismus verbunden sind, entstanden Konfliktsituationen. Die Reaktionen auf die Arbeit *Heimat* von Ahlam Sibli, die sich direkt neben dem Raum mit *The Society of Friends of Halit* befand, fasst die Kunstvermittler*in folgendermassen zusammen: „Die Diskussionen bei dieser Arbeit haben mich immer wieder ins Staunen versetzt. Da war wirklich alles mit dabei. ‚Man sieht ihnen in den Gesichtern an, dass sie nicht hierher gehören'“ (Interview S. Gü, 27.01.2018).

Die drei exemplarischen Interviews machen deutlich, dass sich die Fragen und Konstellationen von Ein- und Ausschlüssen, struktureller Ignoranz und Empathielosigkeit auch im Ausstellungsraum spiegelten und wiederholten. Auch in den wöchentlichen Sprechstunden für die Kunstvermittler*innen wurde thematisiert, dass der Umgang gerade mit rassistischen Zuschreibungen gegenüber künstlerischen Positionen sehr schwerfiel.

Über den Umgang mit Wiederholungen der Ordnungsprinzipien Kunst versus Nicht-Kunst in der Kunstvermittlung hinaus interessiert mich die Frage, wie Kunstvermittler*innen in solchen Konfliktsituationen handeln. Insbesondere wäre zu fragen, wie Kunstvermittler*innen und im Besonderen jene, die einer vermeintlich anderen Herkunft zugeordnet werden, als Stellvertreter*innen ins Zentrum von rassifizierenden Blicken und Handlungen geraten und darin gegen Rassismus agieren. Der Kunstvermittler Hansel Sato nutzte auf der *documenta 12* „Performing Essentialismus“ als ein Mittel zur Erforschung und Veränderung von vergleichbaren Situationen (vgl. Sato 2009). Die vom NSU direkt Betroffenen nutzen in solchen Situationen die affimative Sabotage als ermächtigende Strategie, die sich für den Kontext der Kunstvermittlung ebenso anbietet.

Das Forschungsprojekt *The Art Educator's Walk* [5] führte teilnehmende Beobachtungen über das Handeln und die Haltung von Kunstvermittler*innen auf der *documenta 14* durch. In den Interviews beschreiben einige Chorist*innen Strategien, z.B. wie sie sich bei den Besucher*innen „für den Konflikt bedanken“ (Interview R.) oder den „Konflikt freundlich benennen“ (Interview D.). Auch diesen Beschreibungen ist zu entnehmen, dass in Konfliktsituationen unterschiedliche Formen affirmativer Sabotage bewusst oder zum Teil intuitiv genutzt wurden.[1]

Anmerkungen

[1]Dieser Text erschien erstmals als: Güleç, Ayşe (2018): Vermittlung von Realitäten: The Society of Friends of Halit. In: Art Education Research (e-journal der zhdk), 8. Jg., Heft 14.

[2]*Silencing* ist eine Praxis des Leisedrehens, des Zum-Verstummen-Bringens und basiert auf einem Machtverhältnis.

[3]*Forensic Architecture* ist ein Forschungsinstitut an der Goldsmith Universität in London.

[4]Nürnberg, München, Hamburg, Rostock, Dortmund und Kassel sowie Heilbronn

[5]Informationen dazu: https://intermedialitaet.com/2017/10/16/ the-art-educators-walk/ [18.02.2018].

Abbildungen

Abb.1: Demonstration „Kein 10. Opfer“ in Kassel 2006, Still des Videos *Kein 10. Opfer* von Sefa Defterli. https://pad.ma/CTC/editor/00:00:00.00:05:43.321#embed

Abb.2: Demonstration „Kein nächstes Opfer“ Bildtragende 2017 in Kassel, Archiv der Initiative 6. April, Kassel

Abb.3: The Society of Friends of Halit, Installationsansicht, Neue Neue Galerie, Kassel, documenta 14. Foto: Mathias Völzke

Literatur

Appadurai, Arjun (2006): Globalisation, Societies and Education. New York: Routledge, S. 167-177.

Dotson, Kristie (2011): Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing. In: hypatia. 26. Jg., Heft 2,S. 236- 257.

Forensic Architecture (2017): *77qm_9,26 Mi*. Online: www.forensic-architecture.org/case/77sqm_926min/ [08.02.2018]

Fuchs, Andreas (2012): Diskriminierende Bezeichnung. Wie der Begriff „Döner-Morde» entstand. In: Spiegel-Online, 04.07.2012, www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/doener-mord-wie-das-unwort-des-jahres-entstand-a-841734.html [08.02.2018]

Dhawan, Nikita (2012): Hegemonic Listening and Subversive Silences: Ethical-political Imperatives. In: Lagaay, Alice/Lorber, Michael (Hrsg.): Destruction in the performative. Amsterdam/ New York: Rodopi, S. 47-60

Güleç, Ayşe/Schaffer, Johanna (2016): Empathie, Ignoranz und migrantisch situiertes Wissen. In: Juliane Karakayali, Cagri Kahveci, Doris Liebscher, Carl Melchers (Hrsg.): NSU-Komplex analysieren. Bielefeld: transcript, S. 63-79.

Güleç, Ayşe (2015): Fordern, überfordern, verweigern. Bild- und Raumpolitik(en) in der Migrationsgesellschaft. In: Çetin, Zülfukar/Tas, Savas (Hrsg.): Gespräche über Rassismus. Perspektiven & Widerstände. Berlin: Yilmaz-Güney, S.189-215.

Hall, Stuart (1998): Subjects in History. Making Diasporic Identities. In: Wahneema Lubiano (Hg.), The House That Race Built. New York: Vintage Books, S. 289-299.

Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspektive. In: Feminist Studies. Band 14, Heft 3, S. 575-599.

Hielscher, Lee (2016): Das Staatsgeheimnis ist Rassismus. Migrantisch-situiertes Wissen um die Bedeutungsebenen des NSU-Terrors. In: movements. Ausgabe 3, S. 167-176.

Initiative 6. April. Online: https://initiative6april.wordpress.com [08.02.2018]

Interviews (R. und D.) aus dem Forschungsprojekt The Art Educator’s Walk – Handeln und Haltung von Kunstvermittler_innen zeitgenössischer Kunst am Beispiel der Großausstellung documenta 14 in Kassel, HKB Bern von Gila Kolb, Carina Herring und Mara Ryser.

Mailinterview mit S. St., 28.01.2018.

Mailinterview S. Va., 28.01.2018.

Mailinterview S. Gü., 28.01.2018.

Nenninger, Eva (2017): documenta 14 – Spaziergänge mit dem Chor in Kassel. Online: www.documenta-kassel.com/tag/chor/

[08.02.2018]

Vermittlung von Realitäten: The Society of Friends of Halit

Von Ayşe Güleç

Die Eule mit umgelegtem Kopf war das Logo der documenta 14. *Als Begleiterin von Athene, der Göttin der Weisheit – und Namensgeberin von Griechenlands Hauptstadt –, ist die Eule ein bekanntes Symbol aus der griechischen Mythologie. Über die Jahrhunderte ist ihre symbolische Bedeutung vielschichtiger geworden und wird seit dem Mittelalter auch mit einem negativen Aberglauben assoziiert: die Eule als Symbol für den nahenden Tod.*

Indirekt hing dieser Schatten auch über den Vorbereitungen der *documenta 14,* die wir als Teil der *Grand Tour 2017* mit Studierenden des *Instituts für Kunst & Kunsttheorie* der Universität zu Köln besuchten. Als Adam Szymczyk 2013 zum künstlerischen Leiter gewählt wurde, hatte er sich mit einem kühnen Konzept gegen fünf Konkurrent*innen durchgesetzt: Er wollte die *documenta*, die seit 1955 traditionell in Kassel stattfindet, gleichberechtigt in zwei Städten stattfinden lassen. Noch vor ihrem offiziellen Beginn in Kassel sollte die Schau in dem von Finanz- und Flüchtlingskrise gebeutelten Athen eröffnet werden.

Athen als Schauplatz der anhaltenden ökonomischen Krise Europas sei ein „Sinnbild für eine sich rapide verändernde globale Situation“ (Szymczyk) und verkörpere „die wirtschaftlichen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Dilemmas, mit denen sich Europa heute konfrontiert sieht – ähnlich wie Kassel 1955 für die Notwendigkeit stand, mit dem Trauma der Zerstörung, das der Nationalsozialismus in Deutschland mit sich gebracht hatte, umzugehen.“

Groß war zu Beginn der Aufschrei und die Verlustangst in den deutschen Lokalmedien. „Der Pole nimmt uns die Documenta weg“, war hinter vorgehaltener Hand zu hören. Kassel war *documenta* und *documenta* war Kassel, dabei sollte es bleiben. Auch in Athen stieß das ‚Geschenk‘ der deutschen Kunstexpansion nicht nur auf Begeisterung. Schnell war der Verdacht geäußert, die Athener Krise könnte zur Ressource der Kreativen werden – nach dem Schuldenkampf die „ästhetische Ausbeutung“, von „Ruinenromantik“ und „Exotisierung“ des Südens war die Rede. Als wenig später, im Jahr 2015, die sogenannte Flüchtlingskrise ihren Höhepunkt erreichte und auch für den*die Zentraleuropäer*in sichtbar wurde, galt Szymczyk in vielen Augen plötzlich als Prophet.

Verlernen, um zu lernen?

Die erste *documenta* wurde 1955 von Arnold Bode als exemplarisches politisches Erziehungsprojekt der Nachkriegsjahre gegründet. Vor diesem Hintergrund erschien es nur konsequent, die Schau (teils) in ein zunehmend fragmentiertes und orientierungsloses Europa auszuquartieren. Kassel, so Adam Szymczyk, sollte seine alleinige Gastgeberrolle aufgeben und sich als Gast „dem Fremden“ stellen, um sich selbst und die Welt besser zu verstehen. Damit sollte die *documenta* jene weltpolitische Dringlichkeit wiedergewinnen, die das Anliegen Bodes ursprünglich ausgezeichnet hatte. Szymczyk bezeichnete *das Lernen* bei der Eröffnungspressekonferenz deshalb als „das Arbeitsprinzip der *documenta*“. Sie würde „keine Interpretationen oder wörtlichen Erläuterungen abgeben. Die große Lektion hier ist, dass es keine Lektion gibt.“ Die beste Art, sich der Ausstellung zu nähern, wäre also, zu verlernen, was wir zu wissen glauben – um sich wieder überraschen zu lassen.

Das große Unbehagen und ein neuer Anspruch

Wenig überraschend war allerdings der thematische Rahmen: behandelt wurden erneut die aufreibenden Fragen der Gegenwart – Flucht, Unsicherheit, Unterdrückung, Terror, Minderheiten, Ausbeutung, die Krise der Demokratien –, die *documenta 14* gab sich dabei immerhin aber interessanter und aktueller als die sich naiv-affirmativ auf bestehende Konzepte von Werk und Künstler*innen zurückziehende Venedig-Biennale.

Die ‚neue' *documenta* zeugte von einem tiefsitzenden Unbehagen an der Kunst: große zeitgenössische Namen waren in der wichtigsten Ausstellung der Welt rar gesät. Auffällig hingegen war die Hinwendung zu Werken aus nichtmodernen Traditionen, eine Liebe zur Vergangenheit und die vielen Referenzen auf die 1970er Jahre, deren Öffnung des Kunstbegriffs in Form partizipativer und utopischer Ansätze wieder ein breites Publikum findet.

Das spiegelte sich auch in der Verwendung der Formate und Medien: Selten wurde auf einer *documenta* aus kuratorischer Sicht so massiv die Beschränkung aufs Visuelle kritisiert. Stattdessen: viel Audio, Performance, Aktion, Theater, Musik, Film, Installation und Dokumentarmaterial. Sogar ein eigenes Radioprogramm wurde entwickelt. Weiter versuchte die *documenta 14* mit Bauten und Aktionen in öffentlichen Spielstätten, die Stadt und das Leben (um) zu gestalten. In Athen wurden etwa der Kotzia-Platz, der Syntagmaplatz oder der Filopappou-Hügel bespielt, in Kassel neben dem Friedrichsplatz und der Karlsaue auch der Königsplatz oder der Nordstadtpark.

Mit der *documenta* konnte man so die jeweilige Stadt, ihre unterschiedlichen Quartiere und Institutionen besser kennenlernen, da sich die Ausstellung nicht mehr auf einige wenige Ausstellungsorte beschränkte, sondern auf rund 50 (Athen) bzw. 35 (Kassel) ausbreitete. So besuchte man in Athen neben dem Museum für zeitgenössische Kunst (EMST) auch das Konservatorium (Odeion), das Benaki-Museum, die Kunstakademie (ASFA), das Polytechnion (Uni) oder das Archäologische Museum. In Kassel gesellten sich zu den bekannten Spielorten Fridericianum, documenta-Halle, Neue Galerie, Orangerie und Ottoneum als neue Orte die Neue Hauptpost, die Gottschalk-Halle, das Stadtmuseum, der Schlachthof und die Tofufabrik. In Kassel konnte man so auch ‚Problemquartiere' wie die Nordstadt kennenlernen, in Athen führte der Weg nach Piräus oder auf die Akropolis.

Die Künstler*innen

Die *documenta 14* listete mehr als 160 Künstler*innennamen. Allerdings waren davon auch mehr als 60 bereits verstorben. Die ältesten Teilnehmer*innen waren weit über 90; 30- bis 40-jährige Künstler*innen zählte man nur etwa ein Dutzend. Der wohl jüngste *documenta*-Teilnehmer war ein griechischer Rapper mit ghanaischen Wurzeln: der 1991 in Athen geborene Negros Tou Moria. Die älteste Künstlerin dürfte die 96-jährige Choreographin Anna Halprin gewesen sein, die rumänische Künstlerin Geta Brătescu wiederum feierte mit ihren 91 Jahren gerade erst ihren internationalen Durchbruch.

ATHEN – ENJOY THE RUINS

Am Ort der ultimativen Ratlosigkeit, im Epizentrum der europäischen Wirtschafts- und Flüchtlingskrise, wollte die documenta *zeigen, dass sie einen neuen, direkten Zugang zur Welt auftun kann. Adam Szymczyk versprach eine Ausstellung „in Echtzeit" und im „Ausnahmezustand". Eine gewisse Ruinenromantik ließ sich aber trotzdem nicht absprechen.*

In Athen waren neben Museen auch Kinos, Bibliotheken, Schulen, Fernseh- und Radiostationen, Konzerthäuser, private Liegenschaften und öffentliche Plätze ins Konzept integriert. Sie alle bildeten ein über die ganze Stadt gestreutes Netz an Austragungsorten, die teils nur schlecht auffindbar waren und sich auch nicht immer streng an die angegebenen Öffnungszeiten hielten. Dabei traf man nicht selten auf Straßen, in denen jedes zweite Haus leer stand und auf flächendeckende Graffiti, die der Krise und dem Aufbegehren der Athener Bevölkerung Luft verschafften. In Athen war der Eintritt zur *documenta* (im Gegensatz zu Kassel) fast überall kostenfrei. Zahlen würden aus der lokalen Szene wohl auch nur wenige: weil sie das Geld nicht hatten oder weil ihnen die *documenta* ziemlich egal war.

Kritik der lokalen Szene

Viele der lokalen Künstler*innen kritisierten die deutsche Großausstellung. Das Motto *Learning from Athens* wurde nicht nur als gut gemeinte, demütige Geste verstanden, sondern auch als beinahe-kolonialistischer Eingriff. Dutzende von kritischen Graffiti und „documenta – Fuck off"-Postern ließen die aufgeheizte Grundstimmung auch für den Außenstehenden unschwer erahnen. Programmatisch war auch der vom Dachgeschoss des Nationalen Museums für zeitgenössische Kunst (EMST) deutlich sichtbare Graffito „WELCOME AND ENJOY THE RUINS" zu deuten: die Antike wurde als Panorama auf Augenhöhe geboten – nachgefragt (und hiermit angeklagt) wurde aber nicht zuletzt eine Art neuer Katastrophentourismus.

Weder Szymczyk noch seinen zahlreichen Kurator*innen und lokalen Kontaktleuten war es offenbar gelungen, die griechische Kunstszene für sich zu gewinnen; von einem Interesse der breiteren Öffentlichkeit ganz zu schweigen: an den meisten Ausstellungsorten waren kaum Einheimische anzutreffen. Und dennoch lohnte sich die Reise nach Athen gleich mehrfach. Auf dem – zugegebenermaßen oft langen und schon mal mühsamen – Weg in die Außenstationen der Ausstellung bekam man so viel mehr von der Stadt, ihren Problemen, aber auch Schönheiten mit, dass manchmal das Kunstwerk, das es zu besichtigen galt, sekundär hinter das Gesamterlebnis zurücktrat. Selbst wenn – oder gerade weil – mal wieder die Öffnungszeiten nicht eingehalten wurden oder man die Lokalität (eine Privatwohnung, ein Community-Center oder eine Außenskulptur) schlicht nicht finden konnte, „von Athen lernen" konnte man ganz hervorragend. Auch die Athener hatten durchaus etwas von dem Trubel, gerade weil der indirekte Mehrwert der Kunstausstellung sich nicht selten außerhalb der Künste manifestierte: So verteilte der englischpakistanische Künstler Rasheed Araeen zweimal täglich warme Mahlzeiten auf dem Kotzia-Platz und der US-Amerikaner Rick Low gründete am Syntagmaplatz gar ein Gemeinschaftszentrum, das ein Jahr über die *documenta* hinaus betrieben wurde.

KASSEL – COMING HOME

Etwas zeitversetzt startete die documenta *in Kassel. Was hatte sie zuvor von Athen gelernt und wie präsent war Griechenland in Kassel?*

Unübersehbar nahm ein monumentaler Nachbau des berühmtesten griechischen Tempels, des Parthenon, das geographische Zentrum der Ausstellung vor dem Fridericianum ein. Der Nachbau des Akropolistempels aus rund 40 000 verbotenen Büchern war eine Arbeit der Argentinierin Marta Minujín – und eine Rekonstruktion ihrer früheren Arbeit *Parthenon der Bücher*, die sie 1983 in Buenos Aires aus Baugerüsten errichtete und mit Büchern behängte, die während der Militärdiktatur auf dem Index standen. Die Kurator*innen verstanden die Wiederauflage als eine Kritik an der weltweit wachsenden Einschränkung der Meinungsfreiheit. Aber auch jenseits solcher Rezeptionshinweise war der monumentale Tempel mit seinen schimmernden, in Plastik eingeschweißten Büchern formal beeindruckend: der Bau schien riesig und leicht zugleich.

Auf Tuchfühlung in der Tofufabrik

Während die liebliche Karlsaue den eigentlichen Mittelpunkt der *documenta 13* bildete, hatte sich Szymczyk dafür entschieden, eine ganze Reihe von anderen Institutionen und Orten zu bespielen. Er zeigte vor allem auch das Kassel, das wirklich hässlich ist. Wenn man etwa entlang einer lauten Ausfallsstraße im Norden, vorbei am trostlosen Straßenstrich mit dutzenden Sexarbeiter*innen, ins postindustrielle Hinterland zur Tofufabrik gefunden hatte, wurde es wirklich düster.

Der süßliche Tofugeruch hing noch immer in der Halle, die gut auch als Filmset für einen Horrorfilm durchgegangen wäre. Zu sehen waren zwei Filmprojektionen des schweizerisch-britischen Duos Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, die einem den Atem stocken ließen.

In einem experimentellen Dokumentarfilm (Commensal, 2017) kam man dem psychopathischen Frauenmörder und Kannibalen Issei Sagawa viel näher, als einem lieb war. Es war eines der wenigen Werke dieser *documenta*, das nicht auf Diskurs oder Abstraktion setzte, also verschlossen in einer sicheren Vitrine aus historischer Distanz betrachtet werden konnte, sondern direkt berührte. Das lag nicht zuletzt an der es umgebenden Architektur. Ähnliches gelang auch im spannendsten der großen Ausstellung-

sorte, der Neuen Neuen Galerie (Neue Hauptpost): Im tristen, brutalistischen Betonbau bekamen alle ausgestellten Werke eine andere Dringlichkeit, etwa Ahlam Shiblis Fotoserie *Heimat* oder die forensische Spurensuche der *Society of Friends of Halit* (u.a. Forensic Architecture), die den Mord am Kasseler Halit Yozgat, einem von rund zehn NSU-Mordopfern Anfang der 2000er Jahre, minutiös nachkonstruiert hatte. Hier hätte die Ausstellung dann auch *Learning from Kassel* heißen können.

Versöhnung mit der Stadt (und der Welt und der Kunst) boten die betörenden Musikfilme von Romuald Karmakar in der Orangerie oder die Frosch-Sinfonie des kürzlich verstorbenen Fluxus-Künstlers Benjamin Patterson in der Karlsaue hinter der Kunsthochschule Kassel.

DOPPELT HÄLT BESSER?

Die Idee des künstlerischen Leiters der documenta 14 *war, dass jede*r Künstler*in ein Werk für Athen und ein Werk für Kassel einreichte. Wie eng die Verbindung zwischen beiden Arbeiten sein würde, blieb den Eingeladenen selbst überlassen. Hatte sich diese Strategie ausgezahlt?*

Während einige Künstler*innen individuell auf den jeweiligen Ort und seine Situation eingegangen waren (z.B. Maria Eichhorn, die in Athen ein Haus „vor Spekulanten rettete“ und sich in Kassel mit dem Thema NS-Raubkunst auseinandersetzte), zeigten andere die gleiche Arbeit an beiden Orten, mit durchaus unterschiedlicher Wirkung. Dabei zeigte sich auch der durch die Spaltung gewonnene Nachbild-Effekt: Es war, als träfe man alte Bekannte. Dieser Vertiefungseffekt fiel für diejenigen weg, die nur einen Teil der Ausstellungen sahen.

Viele Künstler*innen wiederum ließen ihre beiden Arbeiten miteinander kommunizieren (wie etwa Bili Bidjocka, in deren Schachspiel Besucher*innen aus Athen gegen Kasseler*innen antreten konnten) oder thematisierten die Reise zwischen den beiden Orten. Der Inder Nikhil Chopra beispielsweise legte die 3000 km zwischen Athen und Kassel in drei Wochen mit dem Auto zurück und zeigt die auf dem Weg entstandenen Arbeiten nun in Kassel.

Noch länger unterwegs waren die Pferde von Ross Birell: bei der Eröffnung in Athen im April schickte er vier Reiter los, die zu Pferd nach Kassel unterwegs waren. Sie sollten am 9. Juli dort eintreffen. Getauscht wurde natürlich auch: Während die *documenta* in Athen die Räume des dortigen Museums für zeitgenössische Kunst (EMST) bespielte, zogen ausgewählte Werke der EMST-Sammlung ins Kasseler Fridericianum.

Sokol Beqiri wiederum holte sich Zweige von Beuys-Eichen aus Kassel und pfropfte diese auf eine griechische Eiche in Athen (*Adonis,* 2017). Das konnte man durchaus als eine Anspielung auf den deutschen Kunstwahn um 1800 lesen, als Denker*innen und Künstler*innen gen Süden zogen und an den Gestaden des Mittelmeers von „idealer Schönheit“ und „dem Wahren“ träumten. Auch die Zeichnungen vom *documenta*-Gründer Arno Bode, die er während seiner Reisen nach Griechenland anfertigte, spiegelten diese Sehnsucht. Sie wurden in der Neuen Galerie gezeigt, wo Fragen nach Eigentum und Nationalität behandelt wurden.

Lange hatte sich die *documenta* um den vieldiskutierten Gurlitt-Nachlass bemüht, den man gerne hier gezeigt hätte – bis ein Jahr vor der Ausstellung die deutsche Kulturstaatsministerin Grütters den Riegel vorschob. Ersatzweise gab es in der Neuen Galerie zwei Bilder von Cornelius Gurlitts Urgrossvater Louis Gurlitt zu sehen: seine Akropolis-Malereien im Sonnenuntergang (ca. 1858) schlossen den Kreis.

Experiment geglückt – Patient gestorben?

Man kann bestätigen: das Experiment – der Tausch und das Aufbrechen der Ausstellung auf zwei Standorte – ging auf. Es brachte die Welt (und das Denken) nicht nur ins beschauliche Kassel, sondern auch unsere beschauliche Welt hinaus in die Welt. Es wird spannend sein, zu beobachten, wie auf diese neue Ansage in den nächsten Jahren reagiert wird.

Werden die Befürchtungen der Kasseler schneller wahr, als ihnen lieb ist – und die *documenta* wird zur Wanderausstellung, wie es die *Manifesta* bereits praktiziert? Die *documenta 14* beweist: so schlimm wäre das gar nicht. [1]

Anmerkungen

[1] Der vorliegende Text ist eine leicht adaptierte Fassung eines Ausstellungsberichtes, der erstmalig im Juli 2017 im *Schweizer Monat*, Nummer 1048, S. 38-44 erschienen ist: schweizermonat.ch [12.09.2019]

Abbildungen

Abb. 1: Auf dem Filopappou-Hügel mit Blick auf die Akropolis: Aus Marmor gehauenes Flüchtlingszelt von Rebecca Belmore (Kanada), *Biinjiya'iing Onji [from Inside]* (2017).

Abb. 2: Masken von Beau Dick (Kanada) aus der Serie *Undersea Kingdom* (2016/17) im EMST in Athen

Abb. 3: *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper* (2017) von Guillermo Galindo (Mexiko). Zu Musikinstrumenten umgebaute Überresten von an Lesbos angespülten Schiffswracks in der documenta-Halle in Kassel.

Abb. 4: Blick vom obersten Stock des Museums für zeitgenössische Kunst (EMST) in Athen: Graffito *Welcome and enjoy the ruins* (Autor unbekannt).

Abb. 5: *Parthenon of Books* (2017) von Marta Minujín (Argentinien) auf dem Friedrichsplatz in Kassel, behängt mit einst oder immer noch verbotenen Büchern.

Abb. 6: *Check Point Sekondi Loco 1901–2030. 2016–2017* (2016/17) von Ibrahim Mahama (Ghana) – mit Kohlensäcken verhängte Torwache in Kassel.