

KRITIK

Beim Denken eines Anderswo

Zu den Film- und Videoarbeiten der documenta fifteen

Von Cristina Nord

1971 gibt Sun Ra mehrere Konzerte in Kairo. Nach Ägypten reist der Jazzmusiker, Poet und Denker mit viel Gepäck, weil die Zeit der Pharaonen für ihn, der die Vorstellungen von schwarzer Kultur wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen prägt, eine mythologische Basis darstellt. Aus diesem glorreichen Vorgestern leiten sich der Entwurf und der Traum einer Zukunft ab, so dass die Nöte der Gegenwart – die Segregation in den Südstaaten der USA ist erst seit wenigen Jahren aufgehoben – überwindbar erscheinen. Der nach vorne, nach hinten, zur Seite und in den Kosmos mäandernde Zeitfluss des Afrofuturismus umschließt die Pyramiden von Gizeh, und die Ägypten-Reise ist für Sun Ra eine Rückkehr in ein imaginäres Zuhause.

So lautet die These des experimentellen Kurzfilms *Pepsi, Cola, Water?*, den der belgische Künstler Tom Bogaert 2015 gedreht hat und der zum Filmprogramm der *documenta fifteen* gehört. Bogaert widmet sich Sun Ras Aufenthalt in Ägypten auf eine dem Sujet angemessene, spekulative, Unverbundenes und Zufälliges verschweißende Art. Leit motive des Afrofuturismus – vor allem das Raumschiff – tauchen auf, weil, so Bogaerts Spekulation, die Pyramiden von Gizeh ein Ort seien, an dem

Erde und All kommunizierten. Nachdem die allabendlichen Lichtspiele an den Pyramiden sie angelockt hätten, seien hier Ufos gelandet. Die Lichtshow, so Bogaerts Fantasie, habe es Sun Ra besonders ange-tan. Zugleich seien die hohen Erwartungen des Musikers enttäuscht worden: Weil er mehrere rassistische Erlebnisse gehabt habe, sei der Glaube an die pharaonische Vorvergangenheit, an Heimkehr und Heimat beschädigt gewesen, und Sun Ra sei nach zwei Wochen enttäuscht abgereist.

Die Wechselwirkungen aus Hoffnungen, Projektionen, Visionen einer besseren Zukunft, Vergangenheitsbeschwörungen und Enttäuschungen, die sich in den kurzweiligen zehn Minuten von *Pepsi, Cola, Water?* entspannen, lassen sich von Bogaerts Film lösen und auf den größeren Kontext der diesjährigen *documenta* ausdehnen. So wie sich Sun Ra von Ägypten viel verspricht, so tritt die *documenta fifteen* mit der Hypothese an, dass sich ein Weg aus der krisengeschüttelten Gegenwart finden lasse, sobald man nach Süden blicke. Wer sich Praktiken und Mythen, Bildwelten und Wirtschaftsweisen in afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Ländern zuwendet, hat die Chance, die Defizite der eurozentrischen Perspektive zu erkennen und zu überwinden.

Wo die Kunst durchlässig zum Aktivismus, das Konzept der Urheber-schaft des Einzelnen einer Revision unterzogen, Verantwortung geteilt und Kontrolle abgegeben wird, da scheint, gehüllt in freundliche indonesische Vokabeln wie *lumbung*

und *nongkrong*, das Versprechen von Umverteilung, Inklusion und freundlicher Geselligkeit auf. In Kassel, so die Hoffnung, entstehen Ideen für eine Welt von Morgen, die die globalen Machtasymmetrien und die Malaise, in der wir stecken, mindestens lindern. Dass daran etwas sein könnte, liegt angesichts eines Planeten, der sich im ökologischen, pandemischen und militärischen Krisenmodus befindet, nicht fern.

In einem anderen Kontext und mit Blick auf Afrika hat es der senegalesische Autor Felwine Sarr einmal so formuliert: »Die afrikanischen Kulturen und Kosmologien halten für das Projekt einer erkenntnistheoretischen Dezentrierung fruchtbare und reichhaltige Ressourcen bereit. Die Erschöpfung der technisch-wissenschaftlichen Vernunft und die Konsequenzen ihrer Sackgassen für die Zivilisation verlangen nach neuen Zukunftsmetaphern, nach der Erneuerung der Vorstellungskraft und dem Denken eines Anderswo.«¹

Die »Zukunftsmetaphern«, die sich in Kassel abzeichnen, können Anregungen bergen. Und Risiken. Denn je größer die Versprechungen, umso näher liegen Nativität und Hybris. Das Ziel dieses Textes ist es, die diesjährige *documenta* in ihren Ansprüchen, Selbsteinschätzungen und Wünschen beim Wort zu nehmen. Er wird sich damit beschäftigen, wie die Ausstellung zwischen dem Norden und Westen einerseits und dem Süden andererseits vermittelt. Mit welchen Selbst- und Fremdbildern tritt sie an? Welche blinden Flecken werden dadurch erhellt, und welche dehnen sich nur umso weiter aus? Wo

gibt es produktive Inspirationen und Irritationen, wo einengendes Framing, Otherring und Enttäuschungen? Kurz: Wie ist es um die Sarr'sche »Erneuerung der Vorstellungskraft« bestellt? Um diese Fragen zu diskutieren, werde ich vor allem die Film- und Videoarbeiten in den Blick nehmen.

Am größten blinden Fleck der Ausstellung führt auch in diesem Text kein Weg vorbei. Kaum ist sie eröffnet, beschädigt sich die *documenta* fifteen schwer, weil auf dem Banner *People's Justice* des indonesischen Kollektivs Taring Padi zwei antisemitische Motive zu sehen sind.²

- 2 Seit man ihrer gewahr wurde, sind die beiden Figuren hinreichend beschrieben worden. Ich möchte diese Beschreibungen hier nicht wiederholen, weil sie die Stereotype nur immer wieder aufleben lassen, selbst wenn die Beschreibung aus kritischer Distanz erfolgt. Ergänzen lässt sich, dass Taring Padi auch in anderen Arbeiten verletzende Bilder verwenden. Auf der Empore des Hallenbads Ost findet sich zum Beispiel ein Wimmelbild, in dessen linker oberer Ecke ein Trio beim Sex gezeigt wird – ein Kleinwüchsiger mit wulstigen Lippen fischt einen Anzugträger mit Schweinsgesicht. Dollarnoten prägen das Muster des Anzugstoffs, zudem hält der Anzugträger einen Wanderstab in der Hand, den man als jüdisches Attribut interpretieren kann. Er penetriert einen vorgebeugten Soldaten mit Wolfsgesicht; der Soldat feuert aus einer automatischen Waffe einen Schuss ab. Auf den Bildern daneben finden sich mehrere Motive, die bäuerliche, heterosexuelle, auf Reproduktion ausgelegte Lebensweisen verklären. Eyal Weizman von Forensic Architecture hat mit Bezug auf Taring Padi in einem Vortrag in Berlin von »visual illiteracy« gesprochen und von einem Zusammenbruch der analytischen Kategorien, zu dem es immer dann komme, wenn die Problemlagen so komplex würden, dass man die begriffliche Arbeit verweigere und stattdessen nach

1 Felwine Sarr, *Afrotopia*. Übersetzt von Max Henninger. Berlin: Matthes & Seitz 2019.

So ähnlich wie Sun Ras Ägypten-Sehnsucht in Desillusionierung mündet, weil sie auf eine Realität trifft, die der Sehnsucht einen Strich durch die Rechnung macht, so kommt auch die Vorstellung, dass man miteinander abhängt, chillt, dabei Kunst produziert und en passant gute Ideen für weniger ausbeuterische und dekolonialisierte Verhältnisse entwickelt, an eine Grenze. Die schönen Ideen von *lumbung* und *nongkrong* prallen auf ein Wimmelbild, das mit hochgradig verletzenden Bildmustern arbeitet. Taring Padi schließen eine Gruppe von Menschen aus dem gemeinsamen Raum aus.

Ob sich die *documenta fifteen* von diesem Zusammenstoß erholen wird, ist zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes, Mitte August, eine offene Frage. So viel lässt sich festhalten: Je mehr antisemitische Motive auftauchen³ und je ungeschickter die Veranstalter, das heißt sowohl die Kuratorinnen und Kuratoren als auch die Geschäftsführung, darauf reagieren, umso unwahrscheinlicher wird es. Nolens volens stellt sich ein weiterer Ef-

einfachen Lösungen und Darstellungsformen suche (12.berlinbiennale.de/media/lecture-eyal-weizman/).

3 Ein Beispiel wäre der Raum, den das Kollektiv »Archives des luttes des femmes en Algérie« belegt. Dort findet sich graue Literatur – Flugblätter und -schriften, Pamphlete etc. – aus den achtziger Jahren. Eine Schwarzweißzeichnung zeigt eine Frau mit langem, hellem Haar, die einem israelischen Soldaten mit Hakennase in den Schritt tritt. Andere zeigen palästinensische Kinder, die von israelischen Soldaten malträtiert werden. Milde formuliert lässt sich sagen, dass es erstaunt, wie wenig bewusst sich *ruangrupa* der Assoziationen sind, die hier aufgerufen werden (der Schänder nichtjüdischer Frauen, der Kindermörder).

fekt ein: Beim Nachdenken und Schreiben über die *documenta fifteen* fällt es schwer, nicht an *People's Justice* zu denken. Es ist ein selbst verschuldetes Dilemma der Ausstellung, dass das Banner, auch wenn es rasch abgehängt wurde, und andere Arbeiten, die antisemitische Anteile haben, die Rezeption beeinträchtigen, selbst wenn man wohlwollend bleiben und sich den vielen anderen Arbeiten unvoreingenommen zuwenden möchte. Forciert wird das Dilemma zwar auch durch die unfreundliche, bisweilen verunglimpfende und rassistisch eingefärbte Darstellung der *documenta* in deutschen Medien; begründet wird es aber vornehmlich von *ruangrupa*s Desinteresse, Verantwortung zu übernehmen, das heißt: sich auf den massiven Konflikt einzulassen, statt ihm auszuweichen.⁴

Ich reise Anfang August für dreieinhalb Tage nach Kassel, und ich versuche, in diesem Zeitraum möglichst viele Filme und

4 In einem Gespräch mit Jörg Häntzschel von der *Süddeutschen Zeitung* beteuert Farid Rakun, ein Mitglied von *ruangrupa*: »Wir lehnen Antisemitismus entschieden ab. Genau wie jede andere Form der Unterdrückung und Diskriminierung.« Ein tieferes Verständnis dafür, warum der Antisemitismus-Vorwurf nicht verehbt, fehlt jedoch. »Wenn es nicht der Antisemitismus wäre, dann wäre es etwas anderes, das ist seit Januar klar und wird täglich klarer«, sagt Rakun im weiteren Verlauf des Gesprächs, verweist auf den Rassismus, der *ruangrupa* entgegenschlägt, und kommt zu einem passiv-aggressiven Fazit: »Es ist egal, was wir tun. Im Januar wurden wir schuldig gesprochen, seitdem müssen wir ständig beweisen, dass wir es nicht sind.« Vgl. »*Natürlich ist es riskant, uns als künstlerische Leitung zu engagieren*«. Interview mit Jörg Häntzschel. In: *SZ* vom 13. August 2022.

Videoinstallationen zu sehen. Abends besuche ich das Gloria-Kino, einen schönen, mit grünem Stoff ausgekleideten, an das Baujahr 1954 erinnernden Saal. Hier haben die Programme feste Anfangszeiten. Tagsüber gehören viele Räume in den Ausstellungshallen Beamern, Screens und Videoloops. Wer wie ich an die spezifischen Rezeptionsbedingungen des Kinoraums gewöhnt ist, neigt dazu, mit Bewegtbildern im Ausstellungsraum zu hadern, weil die Konzentration nie so glückt wie in der Black Box des Kinos. Zugleich merke ich in Kassel recht schnell, dass, je länger die Pandemie andauert, umso weniger Kino-Praxis und -Etikette vorausgesetzt werden können. Wie im Ausstellungsraum kommen und gehen die Leute auch im Gloria so, wie es ihrem Zeitgefühl entspricht.

Ein guter Moment, um sich anderen Präsentationsformen zu öffnen. Wenn ich zum Beispiel in einem langgezogenen, schmalen Raum im Hübner-Areal auf einem Sitzkissen herumlümmele und dabei der die Längsseite füllenden Fünf-Kanal-Videoinstallation *Pila* von Kiri Dalena folge, freue ich mich, weil die künstlerische Arbeit und der Rezeptionsmodus ein produktives Verhältnis eingehen. Fünf Mal sieht man eine beinahe identische Szene: Menschen sitzen oder stehen am Straßenrand einer philippinischen Stadt, im Hintergrund begrenzt eine Mauer den Blick in die Tiefe, im Vordergrund fahren manchmal Autos und Mopeds vorbei. Die Wartenden sind seit den frühen Morgenstunden hier, weil später Essen ausgegeben werden soll. Die Lichtverhältnisse ändern sich allmählich, der Morgen dämmerert, manche schlafen noch, andere unterhalten sich: »Fisch ist heute so teuer wie Gold« – »Wieso hattet ihr noch keine

Booster-Impfung?« – »Kinder sind heute wählerisch beim Essen.« Nach knapp einer Stunde kommt Bewegung in die Schlange, die Wartenden gehen von links nach rechts, die Bilder überlagern sich, durch die Überblendungen haben die Figuren in der Bewegung etwas Geisterhaftes. Die Essensausgabe rückt nie ins Bild. Kiri Dalena gelingt es mit *Pila* – übersetzt heißt das Schlange –, Erfahrungen nachvollziehbar zu machen, die Menschen in prekären Lebenslagen machen: nicht Herr oder Herrin der eigenen Zeit sein, warten müssen, das Ergebnis des Wartens – wird noch etwas übrig sein? – nicht kennen. Auf unspektakuläre Weise vermittelt sie ein Stück philippinischen Alltags, an das mühelos anknüpfen kann, wer vergleichbare Erfahrungen auf einem deutschen Sozialamt oder in einer französischen Suppenküche macht.

Sitzkissen laden auch in dem Raum im Fridericianum, der dem Kollektiv Komîna Film a Rojava gehört, dazu ein, sich auszubreiten. Auf einem großen Screen laufen Filme, die in der jesidischen Community im Norden Syriens entstanden sind. Komîna Film a Rojava dreht selbst Filme, um aussterbende Traditionen zu dokumentieren, und veranstaltet Workshops, in denen das Filmemachen gelehrt wird. Im Fridericianum spielen die Gesänge, die von den Alten vorgetragen werden, die Hauptrolle. In diese Gesänge eingewoben sind die Erfahrungen von Verfolgung und Gräueltaten, die die Jesiden im Lauf der Geschichte immer wieder erlebt haben, zuletzt Mitte der zehner Jahre. Besonders häufig geht es um auf gewaltvolle Weise auseinandergerissene Liebende.

Die Bilder, die dazu zu sehen sind, weisen in eine andere Richtung als die Kiri

Dalenas: Wo diese auf die Alltäglichkeit, auf die gedehnte Zeit des Wartens und die Schläfrigkeit der frühen Morgenstunden abhebt, sind jene spektakulär: Totalen prächtiger Landschaften, Reiter auf Hügelkuppen im Gegenlicht, in Trachten gewandete Sänger und Sängerinnen, Schafherden und Hirten wechseln miteinander ab. Es sind gelackte Bilder. Als Folklore, die Ursprünglichkeit behauptet und Tradition feiert, sind sie vollständig entzifferbar, zugleich bleiben sie opak, weil man beim Schauen ahnt, dass die Figuren der Reiter und die Art und Weise, wie der Himmel und die Hügel in Szene gesetzt werden, eine Bedeutung haben könnten, die sich der Betrachterin aus Berlin entzieht, so wie sie sich auch einer Betrachterin aus Nairobi oder einem Betrachter aus La Paz entzöge. Auf einer ersten Ebene eignet den Bildern eine folkloristische Konsumierbarkeit, auf einer zweiten Ebene betreiben sie Othering, oder, wenn man so will, Selbst-Othering: So, wie die Filme des Kollektivs die Jesiden zeichnen, haben sie denkbar wenig mit der Welt, die ich bewohne, zu tun. Sie stecken ihre Protagonistinnen in einen Kokon aus Fremdheit, und eine Vermittlung findet nicht statt.

Wenn die Arbeiten von Komîna Film a Rojava dicht an der Folklore siedeln, so richtet sich die Kompilation *Tokyo Reels*, ausgestellt im Hübner-Areal, im Agitprop ein. Die *Tokyo Reels* vereinen zwanzig auf 16mm gedrehte Filme aus den sechziger, siebziger und achtziger Jahren, die sich mit dem Nahostkonflikt befassen und dabei Partei für die Palästinenser ergreifen. Entstanden sind sie in unterschiedlichen Kontexten. Mal hat die PLO sie in Auftrag gegeben, mal die Arabische Liga, mal das

UNRWA, das Hilfswerk der Vereinten Nationen für Palästina-Flüchtlinge im Nahen Osten. Zu den Regisseurinnen und Regisseuren zählen neben anderen die Deutsche Monica Maurer (*Why?*, 1982), der Japaner T. Maki (*Palestine and Japan*, 1979) und der Iraker Sharik (*The Game*, 1973).

Allen Filmen gemein ist, dass sie im Zuge einer palästinensisch-japanischen Solidaritätsbewegung, die vom PLO-Büro in Tokyo unterstützt wurde, in Japan untertitelt und verbreitet wurden: ein Stück Softpower *avant la lettre*. Das Kollektiv Subversive Film hat das in Tokyo aufbewahrte Material ausgegraben, digitalisiert und mit englischen Untertiteln versehen. Den Gegenwartsbezug stellen Gespräche zwischen zwei Kollektiv-Mitgliedern her, die jeweils aus dem Off kurze Einführungen zu den Filmen geben und sie miteinander in Beziehung setzen, während man ein Kachelbild mit zwanzig Szenen aus den zwanzig Filmen sieht. Insgesamt sind es zehn Stunden Material, was der Dauer eines Ausstellungstags entspricht.⁵

Israels Rolle ist in diesen Filmen klar umrissen: Es ist der Kriegstreiber. Konsequenter werden die Hintergründe der Staatsgründung 1948 sowie der Terror, den palästinensische Kommandos verüben, verschwiegen, konsequent werden die Palästinenser als diejenigen porträtiert, die sich nach Frieden und Demo-

5 Dass die Arbeit *Tokyo Reels* für die documenta fifteen nicht eine von vielen ist, sondern eine besondere Rolle spielt, zeigt sich unter anderem an einem eigenen Festival, das im Juni zur Eröffnung der Schau stattfand und die zwanzig Filme im Gloria-Kino präsentierte, flankiert von Gesprächen. Zudem gab es Mitte August im Rahmenprogramm ein Symposium zu dieser Form der transnationalen, aktivistischen Archivarbeit.

kratie sehnen, während Israel die Waffen sprechen lässt und dabei vor Kriegsverbrechen nicht zurückscheut. In der japanischen Produktion *Palestine and Japan* (1979) betont das Voice Over den »fascist character of the zionist state of Israel«, und eine besonders suggestive Montage in der PLO-Produktion *Land Day* (1983) bringt es folgendermaßen auf den Punkt: In einer Einstellung singen Kinder ein Friedenslied, nach dem Schnitt erläutert Shimon Peres, wie sehr ihm an friedlicher Koexistenz liege, nach dem nächsten Schnitt sieht man israelische Soldaten mit schweren Waffen in Zeitlupe.

Wenn es gilt, die Gefährdung von Kindern zu betonen, geben sich die Filme viel Mühe. Zu sehen sind ausgemergelte Jungen, die um Nahrungsmittel anstehen oder Wasserkanister schleppen, Flüchtlingskinder im Libanon, für die das UNRWA Schulbildung unter widrigen Umständen organisiert, Jungen, die in dem irakischen narrativen Kurzfilm *The Game* (1973) zwischen den Fronten spielen. Eines der Kinder kommt im Schusswechsel zu Tode, was durch eine an Eisenstein geschulte Kontrastmontage zum Ausdruck gebracht wird. Kurz nachdem die anderen Kinder den toten Jungen entdeckt haben, werden sie in einer Überblendung zu kleinen Soldaten beim militärischen Training. Dazu scheint ein Schriftinsert auf: »the only way to end the coming game« – die kriegerischen Handlungen lassen sich in dieser Interpretation nur stoppen, wenn zwölf Jahre alte Jungen das Schießen lernen. Immer wieder rücken Kinderleichen ins Bild, besonders in den Filmen, die sich mit der Lage im Libanon nach den Massakern von Shatila und Sabra auseinandersetzen. So begierig halten die Kameraleute auf klei-

ne tote Körper, dass man, ohne zu zögern, von »atrocities« sprechen kann.

Nun gäbe es durchaus Gründe, diese Filme aus analytischem Interesse zu zeigen; sie bieten viel Anschauungsmaterial, möchte man sich mit den Funktionsweisen von Propaganda auseinandersetzen. Man könnte in den Blick nehmen, wie sich hier ein panarabisches Begehren artikuliert, ein Feindbild aufzubauen und einen Sündenbock zu etablieren. Man könnte betrachten, warum ausgerechnet in Japan, dem einstigen Verbündeten Nazideutschlands, die Feindseligkeit gegen Israel populär werden konnte und weshalb diese Feindseligkeit für die japanische Rote Armee so attraktiv war wie für die deutsche. Oder analysieren, wie die Einseitigkeit des Agitprop ein Verständnis des Konflikts erschwert. Denn denjenigen, die Israels Interessen in diesem Konflikt nicht so leichtfertig vom Tisch wischen wie der Kommentator in *Palestine and Japan*, fällt es umso schwerer, die palästinensischen Nöte wahrzunehmen, je schriller der antiisraelische Tonfall gerät.

Besorgnis erregt an dieser Kompilation weniger, dass sie in Kassel gezeigt wird, Besorgnis erregen die Rahmung und die Absicht. Subversive Film möchte die transnationale Palästina-Solidarität der Vergangenheit nicht nur erforschen, das Kollektiv möchte sie reaktivieren. Der Blick von heute auf die vor Jahrzehnten produzierten Filme folgt dem Ziel, sich daran zu orientieren. Als sei die Zeit stehengeblieben, ist der militante Anti-Imperialismus der siebziger Jahre ein Vorbild, statt dass man sich aus einer distanzierten Position heraus analytisch mit ihm beschäftigt. Was ist der Fluchtpunkt dieses Vorgehens? Was wäre die transnationale Solidarität,

die Subversive Film sich vorstellt? Definitiv eine, die den Geboten des freundlichen Beieinanderseins spottete, da sie die Feindseligkeit gegen Israel zum Programm erhöhe.

Zum Glück finden sich Arbeiten, die weder in Folklore münden noch die anti-imperialistische Militanz von Gestern feiern. Der Film *Write No History* des Kollektivs Black Quantum Futurism beispielsweise entwirft ein komplexes Netz von Zeitebenen, das mit den verschlungenen Zeitvorstellungen Sun Ras korrespondiert. Der Kurzfilm läuft mal vorwärts, mal rückwärts. Die Figuren – wer sie sind, wird nicht ganz klar, vielleicht eine Gruppe schwarzer Forscherinnen und Forscher, die sich in einem herrschaftlichen Haus treffen, das aus der Zeit der Plantagenwirtschaft stammt –, bergen und vergraben Zeitkapseln mit Requisiten aus der Vergangenheit (Musikkassetten, alte Uhren und Schlüssel, einen Kompass, Muscheln), dazu ist ein an Rückkoppelungen und Echoeffekten reicher Soundtrack aus dem Labor der Hauntology zu hören. Gesten der Wiederaneignung sind zu erkennen (das Haus, das einst den Sklavenhaltern gehörte, wird in Besitz genommen), und eine Geschichtsvorstellung, die die Erfahrungen der versklavten Menschen nicht berücksichtigt, wird mit anderen Geschichtsentwürfen überschrieben.

Als weiße Europäerin beginne ich beim Schauen von *Write No History* zu ahnen, dass das Empfinden von Zeit sich ändern kann, je nachdem, ob man sich als Herr seiner Zeit wahrnimmt oder als jemand, über dessen Rhythmen andere verfügen, und zugleich zeichnet sich ab, wie schwierig es ist, gewaltsam aus etablier-

ten Sinnzusammenhängen und Tradierungen herausgerissen zu werden. Woran knüpft man Jahrhunderte später an, was bleibt von den Sinngefügen, von denen man durch Raum und Zeit getrennt ist? Zugleich ist der Kurzfilm so vielschichtig und anspielungsreich, dass er sich einer einfachen Lesbarkeit entzieht.

Diese Opazität hat einen politischen Kern, insofern sie eine Vermittlungsarbeit, die ihr Sujet für eine weiße europäische Perspektive vollständig entschlüsselte, verwirft. Black Quantum Futurism richtet sich weniger an mich als an diejenigen, deren Vorfahren in die Sklaverei gezwungen wurden. Durch den nicht zu entziffernden Rest hebt sich *Write No History* von anderen, eher eindimensionalen Arbeiten ab, etwa von *Return to Sender* von The Nest Collective. In der Karlsaue türmt die Gruppe aus Nairobi Altkleider- und Elektroschrottballen auf. In einem aus den Ballen gebauten Schuppen läuft ein Video; junge Männer erklären darin, warum Altkleiderimporte für das kenianische Textilgewerbe problematisch sind. Das ist so nachvollziehbar wie geheimnislos. Dass es so etwas wie einen ästhetischen Überschuss geben könnte, der über die Botschaft hinauswiese, ist nicht vorgesehen.

Return to Sender bringt mich auf den Gedanken, dass die documenta, die der Kurator Okwui Enwezor vor zwanzig Jahren verantwortete, viel weiter war als die diesjährige. Denn sie stellte den Anspruch, komplex zu arbeiten, mit der größten Selbstverständlichkeit an alle eingeladenen Künstler, gleich ob sie aus europäischen, nordamerikanischen, asiatischen, afrikanischen oder lateinamerikanischen Ländern kamen. Auf Komplexität zu verzichten und zugleich vornehmlich Künst-

ler aus außereuropäischen Kontexten einzuladen, ist eine Paarung, die in einer bösen dialektischen Volte das Gegenteil von dem bewirken mag, was den Kuratoren vorschwebt. Doch auch dazu gibt es eine Gegenfrage: Ist das eine zu westlich geprägte Perspektive auf das, was Kunst kann und soll? Mein blinder Fleck in Gestalt einer theoretisch-ästhetischen Prägung, aus der ich nicht herauskann?

Im hintersten Raum der documenta-Halle verebben meine Zweifel für die Länge eines Spielfilms. Das Kollektiv Wakaliga Uganda zeigt hier neben vielen Filmplakaten und Requisiten einen ihrer No-Budget-Filme, *Football Kommando*. Mit einem deutschen Fußballstar, seiner ugandischen Frau und ihrem Sohn, der verschwindet, was eine action- und trickreiche Ermittlung nach sich zieht. Hier wird das eigentlich teure Medium Film zu einem fröhlichen DIY-Spektakel, fast für umsonst, pointen- und einfallsreich, wagemutig in den Appropriationen (Kung Fu ist in den meisten Actionszenen das Mittel der Wahl) und Mehrdeutigkeiten

(der deutsche Fußballer heißt Ruminiger). Hier gibt es kein Othering, keine Selbst-exotisierung und schon gar keinen Misereabilismus. Versprochen wird nicht viel, außer vielleicht ein Beschäftigungsprogramm für die Bewohnerinnen und Bewohner des Wakaliga-Slums in Kampala, die sich von den Kollektiv-Mitgliedern zu Kostüm- oder Maskenbildnern ausbilden lassen können. Und vielleicht, dass Quatsch seine ganz eigenen Utopien generiert, indem er die Notwendigkeit von Sinnproduktion übermütig infrage stellt.

An meinem ersten Abend in Kassel sah ich im Gloria-Kino einen weiteren Film von Wakaliga Uganda, *Ejjini Lye Ntwetwe* (2015). Es geht darin um verhexte Kalabassen, die Schabernack treiben, Filmfiguren verfolgen und verprügeln und zudem die Gabe haben, den ahnungslosen Figuren Doppelgänger anzuhängen. Mehr kann ich leider nicht sagen, weil die Untertitelspur auf dem File, das im Gloria zu sehen war, fehlte: auch eine Art, die Vermittlung zwischen Norden und Süden zu unterlaufen.