

version

NR.

3

EDITORIAL

S 02

WIR DENKEN DIE WELT MIT DEM KÖRPER / SELMA OUISSI

S 03-10

MAXIM GORKI THEATER / NECATİ ÖZİRİ, ESRA KÜÇÜK, XENIA SIRCAR

S 11-16

STOP AND GO - NODES OF TRANSFORMATION AND TRANSITION / MICHAEL HIESLMAYR, MICHAEL ZINGANEL

S 17-18

DOKUMENTARISTIKEN - DOKUMENTATION UND IHRE EIGENSCHAFTEN / CANA BILIR-MEIER, BELIT SAĞ

S 19-24

THE ECONOMY IS WOUNDED: LET IT DIE! / OLIVER RESSLER

S 25-26

ARABELLION DER FRAUEN - EMANZIPATIONSBEWEGUNGEN IM NAHEN OSTEN UND NORDAFRIKA / SOMA AHMAD

S 27

FRIEDERIKE MAYRÖCKER

S 28

AUFNAHME / MANFRED GRÜBL, HANS GROISS, ELISABETH ZIMMERMANN

S 29–30

SCHOOL / ANA HOFFNER, YASMINA HADDAD, ANDREA LUMPLECKER

S 31-32

BIOGRAFIEN

S 33

EDITION KW.I / IMPRESSUM

S 34

Politische Kunst ist heute allgegenwärtig. Sie gewinnt vor allem durch die Ereignisse der letzten Jahre international immer mehr an Bedeutung. Die aktuellen Krisen politisieren KünstlerInnen auf der ganzen Welt in zunehmendem Maße. Nicht nur der geschützte und staatlich subventionierte Bereich der Museen, Theater und Kunstvereine oder die von Global Playern gesponserten Großausstellungen oder Biennalen wenden sich politischen Themen zu. KünstlerInnen entwickeln auch außerhalb des Kunstbetriebs unterschiedliche Strategien, um in politische Prozesse eingreifen zu können. Doch was ist überhaupt politische Kunst, und in welchem Verhältnis stehen Kunst und Politik? In libertären Gesellschaften ist kritische Kunst längst zu einem Statussymbol der Mächtigen und Reichen geworden, um die Souveränität und Aufgeklärtheit derjenigen zu demonstrieren, die sich mit ihr umgeben. Aber welche Rolle spielt widerständige Kunst in autoritären Gesellschaften?

In VERSION Nr. 3 stellen wir einige Strategien und Organisationsstrukturen vor, die zeigen, dass das Feld politischer Kunst nicht unter einheitlichen Kategorien gefasst werden kann. Ihre Ansätze sind so divers wie die Themen: engagiertes Eingreifen, Aktivismus, analysierende Kritik, basisdemokratische Solidarität, unbeirrtes Einzelkämpfertum, oder sensible Ästhetik. Der französische Philosoph Jacques Rancière beschreibt die Bedeutung politischer Kunst als Spannungsverhältnis zwischen zwei „Widerständen“. Sie sei der „Widerstand des Steines (der Rückzug aus dem Leben ins Ästhetische) und der emanzipatorische Widerstand (das Eingreifen der Kunst ins Politische)“. Er fordert: „Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die ungelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.“

In der vorliegenden Ausgabe führen wir ein Gespräch mit Selma Ouissi, die mit ihrem Bruder Sofiane Ouissi nicht nur mit ihren Tanzperformances, sondern auch mit ihren politischen und sozialen Projekten in Tunis Aufmerksamkeit erregten. Mit Ensemblemitgliedern des Gorki Theaters in Berlin sprachen wir über das „postmigrantische“ Theater, das sich dezidiert einer sich wandelnden modernen Gesellschaft verschreibt und sich als geförderte Institution bewusst politisch deklariert. Mit *Stop and Go – Nodes of Transformation and Transition* stellen wir ein Forschungsprojekt von Michael Hieslmayr und Michael Zinganell vor, das die Knoten transnationaler Mobilität und Migration entlang der bedeutendsten trans-europäischen Verkehrskorridore, der sog. Balkanroute untersucht. Cana Bilir-Meier und Belit Sağ sprechen über die Bedingungen dokumentarischen Filmens, politischen Aktivismus, die Bedeutung von Archiven, über Vereinnahmung und die Wirkweisen von Bildern. Oliver Ressler bereichert diese Ausgabe mit seinem Beitrag *The Economy ist wounded: Let it die!* Soma Ahmad stellt emanzipatorische Frauenbewegungen im Nahen Osten und in Nordafrika vor, ein für uns wichtiger Beitrag, mit dem wir die engagierten Aktivitäten muslimischer Frauen sichtbar machen wollen. Friedericke Mayröcker beschenkt uns mit einem extra für diese Ausgabe verfassten Text. Unter dem Titel *Aufnahme* stellen Hans Groiss und Elisabeth Zimmermann *Kunstradio – Radiokunst* vor und Ana Hoffner spricht mit Yasmina Haddad und Andrea Lumplecker über ihr Projekt *school*.

Gleichzeitig mit dem Magazin veröffentlichen wir die neue DVD-Edition mit Beiträgen von Marie-Thérèse Escribano, Manfred Grübl, Andreas Kurz, Philipp Quehenberger und Manfred Wakolbinger.



Selma und Sofiane Ouissi / Laaroussa / 2011

Wir denken die Welt mit dem Körper

2007 habt ihr *Dream City* gegründet. Was kannst du uns über dieses Festival erzählen?

Dream City war ursprünglich als einzelnes künstlerisches Projekt konzipiert. Zu dieser Zeit arbeitete ich mit Sofiane in Europa, aber wir kamen regelmäßig nach Tunis zurück, um dort Projekte zu realisieren. Während eines dieser Aufenthalte gaben wir ein Interview bei einem nationalen Sender und sprachen über unsere Arbeit. An einem bestimmten Punkt des Liveinterviews sagte ich, dass die KünstlerInnen in diesem Land überhaupt nicht wahrgenommen würden und dass es gut wäre einen Friedensmarsch auf einem öffentlichen Platz zu organisieren, damit sich der Staat bewusst würde wie viele KünstlerInnen es in Tunesien gibt und dass es an der Zeit sei über eine entsprechende Kulturpolitik nachzudenken. In diesem Augenblick erloschen die roten Lichter des Senders, sie haben alles abgedreht, die Moderatorin, eine sehr bekannte Journalistin, wurde suspendiert und ihre Sendung ausgesetzt.

Ich spreche von der Zeit der Diktatur, es war 2006 und man konnte sich nicht in größeren Gruppen im öffentlichen Raum versammeln. Von dem Tag an dachten wir an ein Projekt, bei dem die Menschen für die Kunst auf die Straße gehen würden. Da wir Choreografinnen sind, lag uns die Vorstellung nahe den Raum mit dem „Körper“ der BürgerInnen einzunehmen.

Wir haben KünstlerInnen verschiedenster Disziplinen kontaktiert aber auch StadtplanerInnen, SoziologInnen, PhilosophInnen und JournalistInnen. Es war uns bewusst, dass wir damit auch eine neue Art kritischen Schreibens in Tunesien provozierten. Mit einigen von ihnen gründeten wir das Kollektiv, *L'Art Rue* und wir baten die KünstlerInnen am Marsch teilzunehmen. Wir legten den Verlauf fest und wählten als geeignetsten Ort die Medina von Tunis mit ihrem materiellen und immateriellen Erbe. Neun Monate lang arbeiteten wir Woche für Woche im Verborgenen, im Studio von Sofiane, und die KünstlerInnen dachten über kontextuelle Arbeiten nach. Von Anfang an war uns klar, dass es ein Marsch werden sollte, eine Art Parcours, bei dem die Menschen von einer Arbeit zur nächsten gehen sollten. Es gab Performances, Installationen, Videos usw. Die KünstlerInnen wurden begleitet und das war etwas Neues, denn sie waren es gewohnt sich in abgeschlossenen Räumen zu zeigen, im Theater oder in den Galerien. Sie sind nie herausgetreten oder haben sich Gedanken über eine Kunst im öffentlichen Raum gemacht und wenn ich öffentlicher Raum sage, dann heißt das für mich eher kontextuelle Kunst, insitu und außerhalb der üblichen Orte. Am Ende gab es auch ein gemeinsames Fest. Es ging um eine zeitgenössische Kunst von hoher Qualität, die dennoch von jeder/jedem verstanden werden konnte. Es reicht nicht ein spezialisiertes Wissen zu haben, es geht auch um die Art der Vermittlung. So ist *Dream City* entstanden, wir haben das Ereignis erst 2

Nous pensons le monde avec le corps

Vous avez fondé *Dream City* in 2007, qu'est-ce que tu peux nous raconter sur ce festival?

Avant tout, la biennale *Dream City* a été conçue comme un projet artistique. À cette époque-là on travaillait avec Sofiane en Europe et on revenait régulièrement pour faire nos créations en Tunisie. Pendant l'un de ces séjours, on a été invités à une radio nationale pour parler de notre travail. À un moment donné, pendant l'interview qui était en direct, je disais que les artistes n'étaient pas du tout considérés dans ce pays et qu'il serait bien qu'on fasse une marche pacifiste sur la place publique pour que l'État se rende compte du nombre d'artistes qu'il y a et qu'il est temps de penser à une politique culturelle. À ce moment-là, les lumières rouges de la radio se sont allumées, ils ont tout coupé. Et la speakerine qui nous a interviewés, qui est une journaliste très connue, a été suspendue. Son émission aussi.

Je parle du temps de la dictature, on est en 2006, quand on ne pouvait pas se réunir à plus de deux ou trois personnes sur l'espace public. C'est à partir de ce jour que nous avons pensé à créer une œuvre pour faire marcher les gens dans la rue pour l'art. Comme on est chorégraphes, on l'a vraiment pensée comme une prise d'espace par le corps des citoyens.

En fait on a contacté plein d'amis artistes pluridisciplinaires mais aussi des urbanistes, des sociologues, des philosophes, des journalistes. On était conscients qu'on était en train de développer une nouvelle manière d'écrire en Tunisie accompagnée de réflexion. On a fondé le collectif *L'Art Rue* avec des artistes et des intellectuels et on a demandé à chacun des artistes de marcher. On a choisi le périmètre, on s'est dit que le meilleur endroit où marcher est la médina de Tunis, là où il y a le patrimoine matériel et immatériel. On a travaillé toutes les semaines pendant neuf mois, en cachette dans le salon de Sofiane en underground, et chacun des artistes devait réfléchir à une œuvre artistique contextuelle. Dès le départ on savait que c'était une marche, avec des parcours et que c'étaient les citoyens qui devaient marcher d'une œuvre à une autre. C'étaient des performances, des installations, des vidéos, etc. Ces artistes étaient accompagnés, parce que c'est nouveau; ce sont des artistes qui d'habitude sont dans la boîte noire, le théâtre où il y a des galeries; ils n'ont jamais fait le pas de côté d'aller penser l'art dans l'espace public. Et quand je dis «espace public», pour nous ça veut dire plutôt art contextuel, art in situ et en dehors des lieux conventionnels. Finalement il fallait qu'il y ait quand même une fête et que ce soit une fête collective, partagée par tous. C'est de l'art pointu, contemporain mais qui peut être compris par tout le monde. Il ne suffit pas d'avoir une connaissance pointue mais ça dépend de la façon dont on l'amène. C'est comme ça qu'est né *Dream City*. On a communiqué sur l'événement juste deux jours avant pour ne pas se faire attraper par

Tage vorher bekanntgegeben, um nicht vorzeitig von der Polizei erwischt zu werden. Es fand am Nationalfeiertag statt, zum Fest des Staatsstreichts am 7. November. Das haben wir so geplant, denn zu dieser Zeit sind Ferien und außerdem ist die Polizei mit dem Fest beschäftigt.

Sofiane und ich sind trotzdem auf der Polizeistation gelandet, aber da waren schon so viele Leute auf der Straße. Die erste Ausgabe von *Dream City* hat drei Tage gedauert und wurde von 7000 Personen begleitet. Es war wirklich eine beeindruckende Demonstration politischen künstlerischen Engagements. Wir sind an die Grenzen künstlerischer Produktion gegangen, jede/jeder KünstlerIn hat an dem Ort gearbeitet, den sie/er sich ausgesucht hatte, und für uns war es ein Werk darüber, wie man Verbindungen und Beziehungen herstellt.

Wann habt ihr beschlossen das Projekt zu wiederholen?

Es war ein so großer Erfolg. Wir sind beide zu unserer Arbeit mit anderen Kompanien nach Europa zurückgekehrt, aber als wir wieder nach Tunesien kamen, haben uns die Leute auf der Straße angehalten und gefragt, wann das nächste Festival stattfinden würde. Auch die KünstlerInnen sagten, sie hätten in diesem Projekt etwas Entscheidendes für sich entdeckt und für uns war es wirklich ein Werk, ein künstlerischer Akt, eine künstlerische Manifestation, also ... Mit dem Druck der Menschen und KünstlerInnen, die diesen Raum brauchen, haben wir weitergemacht, für sie war es ein Aufatmen zu einer Zeit, zu der sich jede/jeder erschöpft fühlte. Mit *Dream City* versuchen wir darüber nachzudenken, wie man die Kunst zu den BürgerInnen bringen kann. Und als KünstlerInnen lieben wir die Begegnung.

Was hat sich für die KünstlerInnen in Tunesien seit dem Arabischen Frühling verändert?

Seit der Revolution gibt es viele KünstlerInnenkollektive, die den öffentlichen Raum nutzen. Sie haben realisiert wie wichtig das ist und engagieren sich dafür, die Kunst den Menschen näher zu bringen. Der Staat hat begonnen sich mit der Lage der KünstlerInnen zu beschäftigen. Es gibt nun ein Bewusstsein der öffentlichen Hand und Ansätze Lösungen zu finden, auch wenn das nur einzelne unabhängige Versuche sind mit wenig finanzieller Unterstützung. Es gab eine Periode, in der KünstlerInnen von ExtremistInnen angegriffen wurden, aber das scheint überwunden zu sein. Wir sind nun eine Gesellschaft, die zwar alle Rechte hat, auch wenn das nicht immer so gesehen wird, d.h. es ist nicht immer leicht diese Freiheit zu leben, denn wenn du dich als KünstlerIn entscheidest etwas im öffentlichen Raum zu machen, kann es sein, dass du von der Bevölkerung angegriffen wirst, weil einige denken, das sei verboten.

2010 habt ihr gemeinsam mit 10 anderen KünstlerInnen und etwa 60 weiblichen Töpferinnen aus der Gegend von Sejnane ein Kollektiv gegründet. Was war das für ein Projekt, was eure Ziele und in welcher Art hat die Zusammenarbeit mit diesen Frauen stattgefunden?

Eines Tages spazierte ich in den Straßen von Paris, ich kam von einem Treffen nicht weit vom Kulturministerium und ich blieb vor einer Galerie stehen, weil ich dort eine Puppe gesehen hatte, eine Puppe aus Sejnane. Ich bin hinein gegangen und habe nach dem Preis gefragt. Ich erinnere mich nicht mehr genau, aber der Preis war mindestens 200 Mal höher als der, den die Frauen bekommen, wenn sie die Puppen am Straßenrand verkaufen, für kaum 10 Euro, das wusste ich. Ich habe die Galerie sofort verlassen, um Sofiane anzurufen, denn ich hatte das Gefühl, ich würde den Boden unter den Füßen verlieren. Wie funktioniert die Verteilung des Reichtums heute eigentlich? Das war meine einzige Frage und sie war der Beginn des Projekts.

Ich war vorher nie in Sejnane gewesen und Sofiane auch nicht, es liegt 2 Stunden von Tunis im Nord-Westen und ich wäre dort auch niemals hingekommen, wäre ich nicht dieser Puppe begegnet. Die Frauen arbeiten bei sich zuhause, eine sehr weit von der anderen entfernt und ihre Töpferei ist Teil ihres Alltags. Sie waschen Geschirr, sie gehen Wasser holen, waschen die Wäsche und sie machen die Töpferei, um Geld zu verdienen. Es ist eine seit jeher überlieferte Tradition, die von den Berbern kommt, die durch diese Region gezogen sind. Die Zeichen, die sie auf die Puppen malen, das sind Berberzeichen. Es ist eine Praxis, die von der Mutter an die Tochter weitergegeben wird. Früher gehörten diese Puppen zur Brautausstattung. Die Braut trug eine Puppe mit sich als Symbol ihrer Fruchtbarkeit. Es gibt viele Bedeutungen. Aber wir haben festgestellt, dass die Frauen isoliert sind, sie kennen sich nicht einmal untereinander.

Wir haben damit begonnen sie nach ihren Bedürfnissen als KünstlerInnen zu befragen und was sie sich am meisten auf der Welt wünschen würden. Alle antworteten, sie bräuchten mehr Zeit, denn sie arbeiten vorwiegend am Abend. Da sie isoliert sind, ist es einfach eine Puppe bei ihnen zu bestellen und diese dann für 250 Euro weiterzuverkaufen, aber wenn sie sich zusammentun würden, könnten sie ein ökonomi-



Selma und Sofiane Ouissi

la police. La tactique, c'est qu'on l'a organisé le jour de la fête nationale, la fête du coup d'État, le 7 novembre donc. On l'a organisé pendant cette période parce que d'une part il y a des vacances scolaires et d'autre part toute la police est occupée à fêter.

Avec Sofiane, on a quand même fini au poste de police mais à ce moment-là il y avait déjà énormément de personnes dans la rue. Lors de la première édition, qui a duré trois jours, il y a eu 7000 personnes. C'était vraiment un geste militant d'engagement politique, artistique, c'est-à-dire qu'on est allés jusqu'au bout des productions artistiques. Les artistes ont chacun travaillé sur le site qu'ils avaient choisi, et pour nous, l'œuvre était une œuvre d'art totale c'est-à-dire qu'on est tous en lien finalement.

Quand avez-vous décidé de répéter l'expérience?

Il y a eu un tel succès. On est ensuite repartis chacun dans nos travaux avec d'autres compagnies et quand on est revenus à Tunis, les gens nous arrêtaient dans la rue en nous demandant la prochaine édition. Les artistes disaient qu'il y avait quelque chose à creuser. Pour nous c'était simplement vraiment une œuvre, un geste artistique, une manifestation d'art organisée et puis voilà. Avec la pression des personnes et des artistes qui avaient besoin de cet espace, on a ouvert un nouvel espace: ça leur donnait un souffle à un moment où on sentait un épuisement de chacun. Dans *Dream City* on cherche vraiment à réfléchir sur comment déplacer l'art sur une citoyenneté. Et en tant qu'artiste, on est amoureux de la rencontre.

Qu'est-ce qui a changé pour les artistes en Tunisie après le Printemps arabe?

Dès la révolution, beaucoup de collectifs artistiques se sont créés qui arrivent aujourd'hui à faire usage de l'espace public. Ces collectifs artistiques ont finalement réalisé ou s'engagent à avoir un geste artistique beaucoup plus proche du citoyen. Après, au niveau du statut d'artiste, l'État est en train d'y travailler, donc il y a aussi une conscience des pouvoirs publics qui veulent trouver des solutions, mais ça reste quand même des tentatives isolées, indépendantes, et très peu de soutien. Selon la période, les artistes peuvent être attaqués par des extrémistes. On est passés par cette période. En plus on est dans une société aujourd'hui qui a tous les droits et même ceux qu'elle ne devrait pas avoir, c'est-à-dire qu'on ne sait pas toujours user de notre liberté: parce que tu es artiste, parce que tu décides de faire quelque chose sur l'espace public, tu peux te faire carrément attaquer par la population qui considère que c'est péché.

En 2010 vous avez fondé un collectif, composé de dix artistes contemporaines et d'une soixantaine de femmes potières de Sejnane. Pourrais-tu nous dire quelque chose à propos de ce projet, vos objectifs et de quelle manière la coopération avec ces femmes a eu lieu?

Un jour je me baladais dans les rues de Paris, je sortais d'un rendez-vous pas loin du ministère de la Culture et je me suis arrêtée devant une galerie parce que j'ai vu une poupée qui était la poupée de Sejnane. Je suis entrée en demandant le prix. Je ne me souviens plus vraiment, mais en tout cas c'était juste 200 fois le prix, sachant que les femmes vendent ces poupées sur le bord de la route, au pire à 10 €. Et puis d'un coup, je sors de la galerie, j'appelle tout de suite Sofiane en lui disant que je sens le monde s'écrouler sous mes pieds. Tout de suite je me suis posée la question de la distribution des richesses aujourd'hui. C'est la seule question. C'est comme ça que le projet est né.



Selma und Sofiane Ouissi / Laaroussa / 2011

sches System entwickeln. Wir erkannten aber auch, wie schwierig das werden würde. Sie brauchten Zeit, das Gefühl weniger isoliert zu sein und nicht ständig die Kinder um sich zu haben, um sich auf ihre künstlerische Arbeit konzentrieren zu können.

Als wir nach Tunis zurückgekehrt waren, arbeiteten wir an einem Konzept. Es musste eine Kindergruppe installiert werden, mit künstlerischen Methoden und einer Ausbildung der Frauen in Kinderpflege. Wir haben eine Vorgehensweise festgelegt, angefangen vom gegenseitigen Kennenlernen, über die Einladung anderer KünstlerInnen, die uns folgen und andere Praktiken mitbringen sollten, bis hin zur Errichtung einer horizontalen Gesellschaft, in der es einen Austausch geben sollte. Wir würden sie in unsere Praxis einführen, mit Tanz- und Bewegungsworkshops, Fotoateliers oder Gesangstunden ... und sie, sie würden uns ihre Kunst vermitteln.

Am ersten Tag sollte sich jede eine Aufgabe suchen, auf die sie Lust hatte. Zwei Frauen machten den ganzen Tag lang Tee. Einige kümmerten sich um die Kinder und andere kochten für alle. Jede wählte ihre Aufgabe selbst und so ihre Position in dieser Gesellschaft und wir haben begonnen zusammen zu leben. Es gab KünstlerInnen und Freiwillige, die gekommen waren, um etwas von ihrer Zeit zu geben. Das Ganze dauerte bis 2013. Worte reichen nicht aus, um zu beschreiben, was wir geteilt und aus dieser Erfahrung mitgenommen haben. Stück für Stück hat sich das Projekt entwickelt, zum Schluss haben wir einen Keramiker aus der Aubagne im Rahmen von Marseille-Provence 2013 eingeladen und einen Fachmann für das Brennen von Keramik, um ihre Technik zu verbessern.

Man muss wissen, dass es ein sehr aufwendiger Prozess ist, diese Puppen herzustellen. Sie müssen die wilde Pistazie in den Bergen sammeln, den Ton auf der anderen Seite der Berge, Wasser holen usw. Es gibt so viel Arbeit, um den Ton überhaupt herzustellen. Und letztendlich ist es viel einfacher sich zu mehreren zusammen zu tun und die Arbeiten zu teilen.

Konnten sie diese Erfahrung wirklich dazu nutzen sich zu organisieren?

Einige sind geblieben, sie arbeiten die Bestellungen gemeinsam ab, das haben sie vorher nie gemacht. Vorher hatten sie Angst, eine könnte von der anderen die Technik stehlen, aber nun haben sie erkannt, dass das Leben einfacher ist, wenn man sich

Je n'étais jamais allée à Sejnane et Sofiane non plus. C'est à deux heures de Tunis au nord-ouest et je n'y serais jamais allée si je n'avais pas rencontré cette poupée. Ces femmes travaillent chez elles toutes très loin les unes des autres et c'est un geste qui est englobé, faisant partie de leur vie quotidienne. Elles font la vaisselle, elles vont chercher l'eau, elles lavent le linge et elles font aussi de la poterie pour gagner leur vie. Et cette poterie, elles la vendent. C'est une tradition ancestrale, ça vient aussi des Berbères qui sont passés par cette région. Les signes qu'elles dessinent sur les poupées, ce sont des signes berbères, c'est une pratique qui se passe de mère en fille. Avant, par exemple le trousseau de la mariée était fait de cette poterie, la femme partait avec une poupée qui symbolisait la fertilité aussi. Il y a beaucoup de significations. Mais ce qu'on a remarqué c'est que ces femmes potières sont isolées, elles ne se connaissent même pas entre elles.

On a commencé à les interroger en leur demandant quels étaient leurs besoins en tant qu'artistes, et dans le meilleur des mondes. Elles ont toutes répondu qu'elles avaient besoin de temps parce que cette poterie, elles la travaillent le soir. Forcément, puisqu'elles sont isolées, il est facile de leur passer commande d'une poupée pour ensuite la revendre à 250 €; mais si elles se mettent toutes ensemble, alors elles vont pouvoir développer un système économique. On en était là et on voyait très bien que c'était très difficile. Elles avaient besoin de temps, de se sentir moins isolées et de ne pas avoir des enfants tout le temps dans les pattes pour pouvoir travailler réellement cet art, si on devait le considérer comme un geste artistique.

On a écrit le projet en revenant à Tunis. Il fallait créer une crèche pour les enfants, que cette crèche soit alimentée par des pratiques artistiques, qu'on forme des femmes à la puériculture. On avait monté toute une méthodologie: au départ on commencera par faire connaissance, on viendra avec d'autres artistes, on en invitera d'autres à se joindre à nous, on mettra en place d'autres pratiques pour finalement monter une société horizontale où nous pourrions livrer nos pratiques, monter des ateliers de corps, des ateliers photo, de chant... Et elles nous transmettront aussi leur art.

Le premier jour, chacune devait choisir ce qu'elle avait envie de faire. Il y avait deux femmes qui faisaient le thé pour tout le monde toute la journée, certaines ont choisi de s'occuper des enfants, d'autres de cuisiner: chacune a choisi sa tâche, sa position

organisiert. Sie haben jetzt viele Bestellungen aus Tunesien und aus dem Ausland, es gibt einen regelrechten Medienrummel um sie und die öffentliche Hand hat erkannt, dass man dieses Wissen zumindest klassifizieren muss, d.h. dass vielleicht eine NGO unser eher utopisches Projekt übernimmt und es mit einer Förderstruktur auf reale Beine stellt.

Die erste Phase, nach sechs Monaten, sollte mit einer Ausstellung enden, zu der JournalistInnen, NGO's und Leute vom Ministerium in Tunis eingeladen wurden. Wir haben 3 Busse organisiert, die von Tunis nach Sejnane kamen und nicht umgekehrt. Wir planten das Fest in der freien Natur und die Idee war, dass wir alle, die KünstlerInnen und auch die Frauen, eine Arbeit für das Kollektiv machten. So haben wir, Sofiane und ich, zu den Gesten von Töpferinnen aus drei Generationen gearbeitet. Eine Großmutter, die älteste noch arbeitende Töpferin dort, ihre Tochter und ihre Enkelin.

Wir überlegten uns, wie wir die Gesten für die Bühne rekontextualisieren konnten, wir konnten ja nicht mit 60 Frauen auf Reisen gehen. Denn zu Beginn hatten wir die Idee, dass sie live auftreten sollten, aber als wir das ausprobierten, stellte sich heraus, dass das selbst bei den Jüngeren unter ihnen nicht funktionierte. Sie müssen die Erde in den Händen spüren, eine abstrakte Geste gelingt ihnen nicht. Da ist uns bewusst geworden, wie weit das performative und das praktische Arbeiten auseinanderliegen. Also haben wir beide das umgesetzt. Wir haben ein ganzes Werk der Gesten verfasst, geschrieben mit den Symbolen, die sie benützen. Es ist wie eine Partitur mit den Zeichen von Sejnane. Für *Laaroussa* haben wir 365 Symbole erdacht, denn, da sie alle Analphabetinnen sind, wollten wir die Partitur in der Sprache schreiben, die sie auch benützen, um ihre Töpferien zu signieren oder mit der sie auf ihre Töpferien „schreiben“. Wir haben viele Zeichen gefunden, die mit ihren Gesten sehr genau übereinstimmen. Manchmal stellen wir eine Broschüre aus, die ein Foto der jeweiligen Geste mit dem dazugehörigen Symbol zeigt. Wir haben ein ganzes Vokabular entwickelt, mit dem wir dieses choreografische Werk komponiert haben. Während der Performance sitzen wir die ganze Zeit, von Anfang bis zum Ende. Zur Arbeit gibt es auch einen Dokumentarfilm. Wir haben dazu ein eigenes Drehbuch geschrieben. Unsere Choreografie stand immer in Resonanz zu dem, was in diesem Film passiert.

Wann habt ihr euch dazu entschlossen eure eigenen Projekte und Choreografien zu entwickeln? Projekte im öffentlichen Raum und die Videos, die oft im Kontext der bildenden Kunst gezeigt werden? Was war eure Motivation euch in diese Richtung zu entwickeln?

Wir gingen immer nach Tunis, um unsere Choreografien zu schreiben. Das war für uns sehr wichtig, denn so blieben wir mit Tunis immer sehr verbunden. Einerseits konnten wir den Leuten dort etwas zurückbringen und andererseits war es für unsere Entwicklung wichtig in Tunis zu sein.

Wir gaben dort Workshops und fingen an mit unseren Stücken sofort nach außen zu gehen. Wir besuchten Musikhochschulen und die Musik- und Theateruniversität, um unser choreografisches Material zu teilen und es mit den Studierenden zu entwickeln. Sie begegneten so dem Bühnenbildner und anderen professionellen Personen, die Sofiane bereits in Belgien kennengelernt hatte und die seither gemeinsam mit uns arbeiten, worüber wir sehr glücklich sind. Auch sie haben großzügig an der Ausbildung der Studierenden in Tunis teilgenommen. Wir hatten immer diese Lust zu teilen, denn wir waren uns im Klaren darüber, wie wichtig es für uns war diese Karriere in Europa machen zu dürfen und nach Frankreich kommen zu können, denn normalerweise ist das für junge TunesierInnen nicht möglich, es sei denn sie kommen aus einer reichen Familie.

Heute denke ich, dass es für unser künstlerische Praxis wichtig ist, solche Projekte zu entwickeln, Projekte, die für sich ein künstlerischer Akt sind. Der Weg dahin ist der Weg zu teilen, der Austausch mit anderen und die Arbeit an einer Gesellschaft, von der wir träumen. Das ist die Schätze, die es zu bergen gilt. Dieser Prozess ist das eigentliche künstlerische Werk. Es ist wahr, dass ProgrammgestalterInnen und KuratorInnen von Museen inzwischen beginnen sich anzuhängen. Für sie ist das Werk dieses oder jenes Video, aber für uns ist das jeweils nur der Endpunkt.

Ich finde eure Art gemeinsam via Skype zu arbeiten sehr interessant ...

Skype kam in dem Moment, als Sofiane sich entschlossen hatte das Ensemble von Michèle-Anne De Mey in Brüssel zu verlassen und nach Tunis zurückzukehren. Tatsächlich hatte er keine Papiere mehr, um bleiben und wieder einreisen zu können, das ist sehr kompliziert. So haben wir eine Methode entwickelt über Skype zu arbeiten. Zu Beginn wollten wir gar kein Stück daraus machen. Es war einfach unsere Art weiterzuarbeiten, indem er mich und ich ihn anschauete, und wir konnten so choreographische Verläufe analysieren und schreiben.

2012 wurden wir von Okwui Enwezor zur Triennale im Palais de Tokyo eingeladen, Sofiane konnte nicht reisen und wir hatten Lust genau diese Situation zu beschreiben.

dans cette société et on a commencé à vivre ensemble comme ça. Et il y avait des artistes, des gens bénévoles qui venaient donner de leur temps. Ça a duré jusqu'en 2013. Les mots ne suffisent pas à décrire tout ce qu'on a partagé, tout ce qu'on a appris de cette expérience. L'idée, et petit à petit le projet, ont évolué. On a ensuite convoqué une céramiste d'Aubagne dans le cadre de Marseille-Provence 2013 avec un technicien de la cuisson pour améliorer la technique de céramique.

Ce qu'il faut savoir c'est que c'est très long de travailler les poupées, il faut aller chercher le pistachier lentisque à la montagne, chercher l'argile d'un autre côté de la montagne, et l'eau. Il y a tout un travail à faire au niveau de l'argile. Finalement c'est plus simple de se réunir à plusieurs et de partager les tâches.

Est-ce qu'il arrive de vraiment puiser dans cette expérience pour s'organiser?

Il y a des femmes qui restent, qui se mettent ensemble maintenant pour travailler les commandes. Elles ne faisaient jamais ça avant. Avant elles avaient peur que l'une vole la technique de l'autre. Elles ont finalement réalisé que c'était tellement plus simple, la vie, quand on se mettait ensemble. Et puis maintenant elles ont beaucoup de commandes, de Tunis ou à l'extérieur, donc il y a une réelle médiatisation par rapport à ça. Et enfin, maintenant les pouvoirs publics se disent que c'est un savoir qu'il faut quand même classer. Ça veut dire que peut-être dans ce cas une O.N.G. va vouloir prendre notre projet plutôt utopique et le réaliser réellement avec des fondements structurels.

L'idée, à la fin de la première période, des premiers six mois, c'était que ça finisse avec une exposition où seraient présents des journalistes, O.N.G., des gens du ministère de Tunis. On a organisé trois bus qui venaient de Tunis à Sejnane et non pas l'inverse. On a fait ça en pleine nature, dans la montagne et l'idée était que chacun de nous, chacun des artistes dont ces femmes, puisque dans le collectif elles étaient des artistes, offre au collectif une œuvre artistique. C'est comme ça qu'avec Sofiane, on a travaillé sur le geste des potières sur trois générations. On a pris une grand-mère, la plus âgée qui travaille la poterie aujourd'hui là-bas, sa fille et la petite fille, on a travaillé sur leurs gestes à elles.

On s'est demandé comment on allait recontextualiser les gestes pour la boîte noire. On ne pouvait pas faire voyager 60 femmes, parce qu'au départ l'idée était



Selma und Sofiane Ouissi

qu'elles dansent sur scène mais quand on a essayé, même avec les plus jeunes ça ne fonctionnait pas. Si elles n'ont pas la terre entre les mains, le geste abstrait, elles n'arrivent pas à le faire. C'est là qu'on s'est rendu compte que finalement la performance et la pratique artistique sont deux choses différentes. Alors c'est nous qui allons le faire. On a écrit toute une œuvre de gestes avec les symboles qu'elles utilisent. C'est comme une partition musicale avec les signes de Sejnane. Pour *Laaroussa* on a inventé 365 symboles pour les gestes parce qu'on voulait que ce soit écrit avec un langage qui leur appartient, puisqu'elles sont analphabètes. Donc on s'est dit qu'on allait composer un langage qui part de leur manière de signer ou d'écrire sur les poteries et qu'on allait inventer beaucoup de signes correspondant à des gestes bien précis. On l'expose parfois parce que dans les plaquettes, la photo du geste est associée à son symbole. On a inventé tout un vocabulaire. Avec le vocabulaire, on a composé une œuvre chorégraphique. On est assis du début jusqu'à la fin. Et en résonance il y a un documentaire, avec un vrai tournage. On a écrit tout un storyboard. Notre composition chorégraphique a toujours été en résonance avec ce qui se passe dans le film.



Sie entspricht einem Ausnahmezustand, der viele Menschen betrifft. Enwezor hat die Performance zuerst gezeigt, *Les Yeux d'Argos* in London, das war etwas anderes. Wir haben lange so gearbeitet, weil ich nur selten nach Tunis kommen konnte. Wir tanzten nicht mehr gemeinsam im Studio und es hat uns dann auch nicht mehr interessiert.

Viele glauben ihr seid Zwillinge. Sehr oft wirken eure Gesten und Bewegungen wie eine Spiegelung. Warum ist das so?

Es ist wichtig zu wissen, dass wir uns sehr ergänzen. Ich denke wir haben das schon realisiert als wir noch sehr jung waren. Sofiane hat etwas an sich, was mich vollständig und umgekehrt. Wir haben überhaupt nicht dieselben Stärken, aber selbst Leute, die viel mit uns arbeiten, meinen, wir sollten eine Arbeit über Zwillinge machen. Das hat uns nie interessiert, weil es ein Zustand des Seins ist. Wir sind so, es ist ein wenig wie Ying und Yang und im Stück *Waçl*, das sich mit der Spiritualität in den Fibonacci-Folgen befasst, sind wir uns dessen sehr bewusst. Es ist eine Studie des Körpers über die Drehung, ein ganzes Stück, das nur aus Drehungen besteht. Diese sind nicht schnell, das sind keine drehenden Derwische. Wir suchten nach einer Methode, uns drehend unendlich lange fortbewegen zu können. Ich denke zu der Zeit ist uns besonders klar geworden, auf welche Weise wir verbunden sind. Ich zum Beispiel umfasse die Welt, indem ich den Arm von vorne über den Bauch führe, dieselbe Drehung nimmt Sofiane eher über den Rücken, das sagt alles.

Es ist also nicht nötig ihn zu spiegeln oder umgekehrt, es ist erkennbar in der Art wie wir den Raum erfassen und es ist in uns eingeschrieben. Genau so ist es, wenn wir für uns komponieren. Das geht nur in dieser Synchronisation, in dieser Ambivalenz und wir wollten das nie direkt aufzeigen, weil es ein Teil von uns ist. Wir sind uns dessen bewusst, aber wir arbeiten nicht darüber.

Wir sagen oft, dass wir eigentlich keine TänzerInnen sind und auch keine Choreografinnen, ich weiß nicht was wir eigentlich sind, vielleicht denken wir die Welt einfach nur mit unserem Körper, mit einer Sensibilität für Raum und Zeit. Im Studio zu arbeiten interessiert mich heute nicht mehr wirklich. Als wir an *Waçl* gearbeitet haben, sind wir sehr analytisch vorgegangen und seitdem wir unsere eigenen Stücke schreiben, haben wir versucht für jedes eine Positur oder Positionierung unserer Körper gegenüber der Welt zu verfassen.

Wie schreibt sich so eine Positur?

Wir suchen nach Kombinationen, gleichzeitig ein choreografisches Motiv und eine spezifische Körperhaltung, die für eine bestimmte Art des Seins auf der Welt und im Raum steht. Das ist es eigentlich. Unsere Vorgangsweise ist mühsam, denn wir erarbeiten uns das nicht mit Leichtigkeit oder greifen auf etwas uns Bekanntes zurück. Ich möchte keine Geste machen, nur weil ich darauf Lust habe. Wir arbeiten viel mit Video, um das Richtige zu finden, wir analysieren unsere Körper und sind offen für Entdeckungen wie diese, dass ich den Raum mit einer Geste von vorne nehme und er von hinten. Es wäre viel leichter anders zu arbeiten, aber keine Geste ist umsonst, wir arbeiten immer mit ganz genauen Motiven, an denen wir bis zum Schluss festhalten. Wir gehen niemals in ein Studio, um zu improvisieren, diese Art Tanz machen wir nicht. Jedes Mal stellen wir uns die Frage, welcher Körper das ist, der das Anliegen, um das es uns geht, das uns beschäftigt und durchströmt, transportieren kann.

Das letzte Mal hast du mir von eurem nächsten Projekt erzählt, von Menschen, die ihr Leben mit Gesten erzählen.

Das ist eine Einladung von drei zeitgenössischen Institutionen, das FRAC in Metz, das MSK in Gent und die Stiftung Antoni Tàpies in Barcelona, die uns im Anschluss an *Laaroussa* eingeladen haben über ein Folgeprojekt nachzudenken.

Als wir in Metz ankamen, haben wir den Kontext der Stadt recherchiert und versucht zu verstehen, was sich dort abspielt. Uns interessierten die sozialen und politischen Themen vor Ort. Wir haben eine ganze Reihe von Vereinen besucht, es gibt viele Asylsuchende aus dem Osten, Flüchtlinge aus Syrien, es ist eine Stadt mit vielen alten Menschen und es gibt überdurchschnittlich viele Institutionen, die sich mit Gebärdensprache beschäftigen. Wir haben schnell erkannt, dass diese Personengruppen zu den ausgeschlossenen und unsichtbaren in der Stadt gehören. Also haben wir beschlossen mit diesen Personen zu arbeiten.

Wir haben mit den einzelnen Personen Videointerviews geführt. Wir stellten fünf schwer zu beantwortende Fragen, dieselben für alle. Mit Hilfe dieser Videos – jedoch ohne den Ton – haben wir mit ihnen an der Bedeutung ihrer Gesten gearbeitet, während sie über ihr Leben sprachen und das, was sie zutiefst bewegt. Anschließend haben wir in Metz sechs Monate lang in einem Workshop herausgearbeitet, welche Gesten bei jeder/jedem von uns am meisten herausstechen. Ich frage mich inzwischen, ob wir uns eigentlich wirklich genau betrachten und ob es nicht das Wort, der Diskurs ist, der heutzutage Probleme bereitet?

Vous avez décidé de développer vos propres projets et chorégraphies, des projets dans l'espace public et des vidéos qui sont présentées dans le contexte des beaux-arts. Quelles étaient vos motivations pour développer dans cette direction?

On allait à Tunis pour écrire nos pièces chorégraphiques et c'est très important pour nous, on reste très liés à Tunis et à ce qu'on peut apporter à la ville. Pour notre geste de création, on avait besoin d'être à Tunis.

On donnait des workshops là-bas und autour des pièces. D'emblée on a commencé à ouvrir des portes, on est allés voir des instituts supérieurs de musique, l'université de musique et l'université de théâtre en disant: «Nous voulons partager le matériel au chorégraphique que l'on est en train de créer avec des étudiants». Ils ont alors rencontré le scénographe et d'autre gens qui travaillent avec nous, que Sofiane a rencontrés in Belgique. On est très fidèles, ils ont travaillé sur toutes nos pièces depuis. Même eux ont donné généreusement des formations aux étudiants en art à Tunis, quand on était là-bas. On a toujours eu cette envie de partager, on estime que l'on est très chanceux d'avoir eu tout ce parcours et d'avoir pu venir ici parce que venir in France, pour un jeune Tunisien, ce n'est pas évident, sauf si tu viens d'une famille très riche.

Aujourd'hui je trouve que dans la manière dont on travaille, on a vraiment besoin de mettre in place des projets, ces projets qui sont eux-mêmes des gestes artistiques. Le chemin pour y parvenir, c'est un chemin de partage. A chaque fois, on travaille vraiment sur le partage, et sur des sociétés rêvées. Pour nous, c'est de l'or: être là et permettre ça. Pour nous c'est le geste artistique et c'est vrai qu'aujourd'hui, les programmateurs ou les curateurs dans les musées continuent à s'attacher au palpable. Pour eux, l'œuvre, c'est cette vidéo mais pour nous, c'est d'arriver à cette finalité...

Je trouve que la manière dont vous travaillez ensemble avec Skype est frappante...

Nous avons commencé à travailler avec Skype au moment où Sofiane a décidé de quitter la compagnie de Michèle-Anne De Mey à Bruxelles und de rentrer à Tunis. En fait il n'avait pas les papiers pour rester ici, et pour revenir c'est très compliqué. On a donc commencé à inventer une manière de travailler par Skype. Au départ on ne travaillait pas pour en faire une pièce, c'était notre manière de continuer à travailler et à rechercher chorégraphiquement du matériel où lui me regardait et moi je le regardais et on continuait à écrire des traces chorégraphiques.

En 2012, on était programmés sur la Triennale au Palais de Tokyo par Okwui Enwezor, mais Sofiane ne pouvait pas voyager, et on a eu envie d'écrire juste cette situation. C'est un état de fait, après tout c'est une urgence qui parle à beaucoup de gens. Et c'est Enwezor qui a exposé la performance le premier, à Londres c'est autre chose, ce sont *Les Yeux d'Argos*. Pendant longtemps on a travaillé comme ça, car moi j'allais à Tunis rarement. On ne dansait pas in studio ensemble et puis de toute façon les studios commençaient à ne plus nous intéresser.

Tout le monde pense que vous êtes jumeaux. Très souvent les gestes und mouvements sont comme un miroir: raconte-moi ce qui est derrière ça.

Ce qui est important à savoir, c'est qu'on est très complémentaires. Je pense qu'on a réalisé ça depuis très jeunes, Sofiane a quelque chose in lui qui me complète et moi aussi. On n'a pas du tout les mêmes atouts mais ce qui est très important, c'est que finalement, souvent même les gens qui travaillent avec nous disent qu'on devrait faire une pièce sur les jumeaux, travailler là-dessus. Ça ne nous a jamais intéressés parce que c'est un état d'être. On est tellement là-dedans, c'est un peu comme le yin et le yang, on s'est énormément rendu compte de ça dans la pièce de *Waçl* qui traite aussi de la spiritualité Fibonacci. On a effectué un travail de recherche du corps sur le tour, toute la pièce n'est faite qu'avec le tour, ce n'est pas rapide, ce ne sont pas les Derviches tourneurs. On a cherché une méthode pour déterminer quel tour va pouvoir nous faire nous déplacer tout en continuant à tourner à jamais. Je pense que c'est là où on a pris le plus conscience de ce qu'on était dans notre manière d'être. On a remarqué que moi par exemple je prends le monde par le ventre donc le tour est assez particulier, et Sofiane le prend plus par le dos et ça dit tout.

Donc finalement on n'a pas besoin de se dire: «Tu vas faire le miroir de moi ou le contraire», c'est déjà d'emblée dans notre manière de prendre l'espace, c'est intrinsèque. On a cette chance en plus même quand on compose. Comme on compose pour nous deux, on ne peut composer que dans cette synchronisation, dans cette ambivalence et on n'a jamais voulu pointer directement parce que c'est nous, on est comme ça, on en est conscients mais on ne le travaille pas.

On dit souvent qu'on n'est pas danseurs et qu'on n'est pas chorégraphes, je ne sais pas ce que l'on est, peut-être juste des gens qui pensons le monde avec le corps, avec cette sensibilité de l'espace, du temps et du corps. Travailler dans un studio,



Selma und Sofiane Ouissi / *Les Yeux d'Argos* / 2014

Nachdem wir wieder abgereist waren, haben sie sich entschieden weiterzuarbeiten, sie kannten sich nicht und kommen aus vielen verschiedenen Ländern. Es entstand die Idee ein künstlerisches Protokoll anzulegen. Gerade eben passiert das in Gent und wird auch in Barcelona zur Schlussausstellung im Mai 2017 gemacht werden. Dieses Protokoll ist ein eigenständiges Werk und wir haben dafür in jeder Stadt eine/einen ZeichnerIn engagiert, um die hervorstechendsten Gesten jeder Person, 30 Gesten um genau zu sein, festzuhalten. Es ist geplant, dass dieses Projekt von Stadt zu Stadt weiterzirkuliert, London und Brüssel haben bereits angefragt, und dass jede Stadt ihr eigenes Protokoll erhält, eine Bibliothek der menschlichen Gesten, bestückt mit den Gesten aller Menschen, denen wir begegnen.

cela ne m'intéresse plus forcément, plus du tout même et c'est vrai que quand on a écrit *Waçl*, on a beaucoup analysé, comme depuis qu'on a commencé à créer nos propres pièces in fait. Pour chacune des pièces, on travaille une posture ou un positionnement face au monde par nos corps. C'est toujours une posture.

Comment ça s'écrit une posture?

On cherche des combinaisons mais in même temps un motif chorégraphique et une posture du corps, mais c'est une posture révélatrice d'une manière d'être au monde et à l'espace, souvent c'est ça. Notre méthodologie de création est douloureuse parce qu'on ne va pas dans la facilité, on n'est jamais allés dans ce qu'on sait faire. Je ne veux pas pouvoir faire un geste parce que j'ai envie de le faire. On se prend beaucoup in vidéo pour trouver ce qui est juste. On a analysé nos corps et on s'est dit que c'est incroyable que moi je prenne par l'avant l'espace et que toi, pour le même geste, tu le prennas par l'arrière. Ca aurait été plus facile de travailler autrement, mais aucun geste n'est gratuit. On travaille toujours avec des motifs précis et on les tient jusqu'au bout, on compose avec ça. En fait on ne rentre jamais dans un studio en se disant que l'on va improviser, on n'est pas dans cette danse-là. On se pose la question à chaque fois de savoir quel corps va pouvoir porter le propos que l'on est in train de défendre, qui nous travaille ou qui nous traverse à ce moment-là.

La dernière fois, tu m'as parlé du prochain projet avec les gens qui racontent leur vie avec les gestes, peux-tu en parler un peu aussi?

C'est une invitation de trois institutions d'art contemporain, le FRAC de Metz, le Musée des Beaux-Arts de Gand et le Fundació Antoni Tàpies à Barcelone qui, suite au projet *Laaroussa*, nous ont invités à penser un projet.

On est arrivés à Metz et on a travaillé beaucoup sur le contexte, on a essayé de comprendre ce qui se jouait dans cette ville. Ce qui nous intéresse c'est de savoir quels sont les enjeux sociaux et politiques sur ce territoire. On a donc rencontré pas mal d'associations, il y avait beaucoup de demandeurs d'asile venant des pays de l'Est, des réfugiés politiques qui venaient de Syrie. C'est une ville où il y a beaucoup de personnes âgées et beaucoup d'institutions dédiées au langage des malentendants. On a très vite compris que finalement ces quatre catégories de personnes faisaient partie des gens exclus et invisibles de la ville. Donc on a décidé de travailler avec ces personnes.

On a travaillé sur des questions, des interviews avec ces gens-là individuels. Ensuite on a travaillé avec eux, sur les vidéos des interviews sans le son et sur la signification du geste quand ils sont in train de parler de leur vie, de ce qui les prend au plus profond. Ce sont cinq questions, les mêmes pour tous, auxquelles il est difficile de répondre. Ce sont de longues interviews, et derrière on a mené pendant six mois à Metz un workshop avec cette communauté de gens pour travailler sur la recherche du geste saillant chez chacun de nous. Finalement est-ce qu'on se regarde assez et est-ce que finalement aujourd'hui le mot, le discours, ce n'est pas lui qui pose problème? Après quand on est partis, ils ont décidé de continuer ce travail; ils ne se connaissaient pas, ce sont des gens qui viennent de partout, de différents pays, et l'idée maintenant, c'est un protocole artistique qui est in train de se faire à Gand et de se refaire à Barcelone, avec l'exposition finale au mois de mai 2017. C'est l'œuvre artistique elle-même, et sur cette œuvre on a aussi convoqué un dessinateur sur chaque territoire pour dessiner les gestes saillants de chacune des personnes, 30 gestes très précis. L'idée c'est que le projet circule de territoire in territoire, parce qu'il intéresse à Londres comme à Bruxelles, etc., que le protocole se refasse sur chacun des territoires. A chaque fois, c'est un livre, une bibliothèque du geste humain qui est alimentée par tous les êtres humains que l'on rencontre.



Das Maxim Gorki Theater ist das kleinste der Berliner Ensembletheater, gelegen am Boulevard Unter den Linden im Herzen Berlins. Seit der Spielzeit 2013/2014 sind Shermin Langhoff und Jens Hillje die künstlerischen LeiterInnen des Gorki. Das Haus prägen ein 18-köpfiges, internationales Ensemble, die vier HausregisseurInnen Nurkan Erpulat, Sebastian Nübling, Yael Ronen, Hakan Savaş Mican, die Hausautorin Marianna Salzmann und etwa 160 weitere MitarbeiterInnen. Das Repertoire der Hauptbühne, aber auch das des Studio Я, erzählt von Berlin als Konfliktzone, in der um Identität gerungen wird, in der man sich gegen Zuschreibungen wehrt und Vielfalt einfordert.

Version: Shermin Langhoff hat den Begriff des postmigrantischen Theaters geprägt. Dieser Begriff wird jetzt auch in anderen Zusammenhängen sehr oft verwendet, aber was versteht ihr genau darunter?

Necati Öziri: Am Ballhaus Naunynstraße haben wir den Begriff tatsächlich viel verwendet. Wie bei Jean-François Lyotard in seinem Aufsatz *Was ist die Postmoderne?*, steht „post“ einmal als Bezeichnung für das Danach, also nach der Migration und auch für das Dagegen, um gleichzeitig klarzumachen, dass die Menschen, die wir hier als PostmigrantInnen bezeichnen, keine MigrantInnen mehr sind. Das war aber auch immer mit einem Augenzwinkern gedacht, ein Selbst-Labeling, um klar zu machen, dass bevor ihr uns labelt, wir uns lieber selbst labeln, und damit Fördertöpfe und so weiter kassieren. Das war also ein Kampfbegriff, der immer auch einen ironischen Anklang hatte. Später am Gorki sind wir dann mehr und mehr dazu gekommen, dass uns dieses Label nicht mehr zutreffend beschreibt, dass wir einen Schritt weitergehen müssen, denn, ob man jetzt von den PostmigrantInnen spricht oder von den Neuen Deutschen, man markiert das irgendwie. Wir sind einfach ein Theater, das die Stadt abbildet, wir sind ein Stadttheater und wir bilden Berlin in seiner Diversität ab. Das ist alles.

Esra Küçük: Das ist auch eine Frage der Hegemonie. Also das was du gerade beschrieben hast mit: „Wer labelt wen?“. Wir benutzten diesen Begriff zwar ganz bewusst, in der Umsetzung aber ist ja alles, was wir hier machen, deutsches Berliner Theater und im Grunde geht es darum mit einem Selbstbewusstsein und einem Selbstverständnis zu sagen, alle Geschichten, die wir hier erzählen, sind deutsche Geschichten, sind Berliner Geschichten, sie haben irgendwas mit uns zu tun. Gleichzeitig geht es darum den Menschen, die an anderen Orten eben nicht so repräsentiert sind, eine Bühne zu geben.

Dieser Begriff war am Anfang, wie du sagst, ein Kampfbegriff, weil es eben um Repräsentationskämpfe ging. Bei der Frage, wie man kulturelle Repräsentation in einer Stadt oder einem Land verteilt, geht es ja um die Stimmen, die eben nicht gehört werden. Beim Studio Я geht es um marginalisierte Positionen und eben nicht nur um migrantische. Und dieses „post“ bedeutet, dass sich eine Gesellschaft weiterentwickelt und man ihr einen Spiegel vorhält: Okay, wir meinen alle und nicht nur einige.

Necati Öziri: Wir wollten auch den Rassismus in den Kulturinstitutionen und in den staatlichen Betrieben sichtbar machen, um ihm entgegenzuwirken.

Esra Küçük: Ich glaube aber auch, dass es da um eine Dynamik geht. Die postmigrantische Wissenschaft beschäftigt sich damit, warum Veränderung nicht anerkannt und immer noch von einer homogenen Vorstellung von Gesellschaft ausgegangen wird, und nicht von einer Gesellschaft, die sich, weil Migration permanent stattfindet, ständig verändert.

Version: Mich erinnert das Gorki in seiner Dynamik und politischen Dimension an das epische Theater Brechts und Weills der Zwischenkriegsjahre in Berlin. Seht ihr da Analogien in der gesellschaftlich moralischen Verantwortung bzw. geschichtliche Anknüpfungspunkte?

Necati Öziri: Du meinst wie wir uns zur Tradition der Theatergeschichte in Berlin verhalten? Also ich glaube, man kann sich gar nicht nicht dazu verhalten und noch spezieller wird es, wenn wir uns das Umfeld hier anschauen, das ja total kontaminiert ist und historisch durchsetzt. Das sind Dinge, zu denen wir uns ständig in Beziehung setzen. Wir hatten ein großes Festival hier *Europe 14114* (2014), das war ein Festival zum Ersten Weltkrieg. Die Verkündung, dass das Deutsche Reich in den Krieg tritt, war ja unmittelbar hier, vor dem Schloss. Insgesamt muss man sich mit der Geschichte Berlins auseinandersetzen und das versuchen wir zumindest.

Esra Küçük: Wenn wir postmigrantisch sagen, dann steht im Raum, dass man über MigrantInnen spricht und es entstehen gleich Bilder, um es mal politisch inkorrekt zu sagen, von Kanaken-Theater. Aber de facto würde man bei den Autorinnen, die bei uns am Theater sind, eher von jüdischem Autorinnentheater sprechen. Sibylle Berg zum Beispiel, Sasha Marianna Salzmann oder Olga Grjasnowa. Denn es sind eben auch deren Stimmen, die bei uns zu hören sind.

Necati Öziri: Ja und jetzt spielen wir zum Beispiel Brecht. Gerade wird *Im Dickicht der Städte* geprobt. Es ist schon interessant, wie viel Projektion da stattfindet, natürlich ist unser Ensemble vielleicht diverser durchsetzt, aber andererseits auch nicht. Dass das so der Hype ist, ist schon komisch.

Version: Aber ihr bietet diese Projektionsfläche auch durch solche Begriffe oder Aktionen wie *Flüchtlinge fressen* vom Zentrum für politische Schönheit, was dann natürlich medial ausgeschlachtet wird. Ich finde das problematisch. Denn heute verläuft die Bruchlinie in der Gesellschaft nicht mehr zwischen MigrantInnen und den Anderen.

Necati Öziri: Richtig. Es geht nicht darum, wer welche Haarfarbe hat, sondern ob man für oder gegen eine offene Gesellschaft ist. Man kann natürlich sagen, dass wir diese Projektionsfläche selbst liefern, aber da wird auch sehr viel an uns herangetragen, zumindest was das große Haus betrifft. Wir machen auch klassische Stadttheaterstücke. Aber wir überlegen uns immer: Was hat das mit dem Hier und Heute zu tun?

Esra Küçük: Dass wir die Geschichte und die Dinge, die passieren, politisch und persönlich nehmen und Haltung zu diesen Themen haben, das sieht man an der künstlerischen Bearbeitung. Und ich glaube, daran reibt sich der Blick auf unser Theater: Darf man so politisch sein als Haus oder soll Kunst auch mal nur Kunst sein?

Version: Aber solange das Politische im Rahmen der Kunst bzw. in der Sphäre des Ästhetischen bleibt, ist nicht nur alles erlaubt, es wird sogar in großem Umfang gefördert und gesponsert. Ich frage mich nur wo die Konsequenzen politischer Kunst für die Politik sind? Fragwürdige Konzerne sponsern Biennalen und Großausstellungen, die sich diesem Thema widmen, und demonstrieren so Souveränität und Aufgeklärtheit. Genau-so sehe ich das bei staatlich geförderten Institutionen, die ja Teil einer rechtserhaltenden Staatsstruktur sind. Läuft kritische Kunst da nicht Gefahr zum moralischen Feigenblatt für die Politik zu werden?

Necati Öziri: Das sind jetzt zwei unterschiedliche Aspekte. Das eine ist der Kunstraum und der bleibt immer Kunstraum. Wir verfassen auch mal einen Brief an die Kanzlerin oder starten eine Petition, aber im Prinzip ist es Kunst und mit Adorno gesprochen: Kunst verschiebt die Utopie in den fiktiven Raum und ist damit mitschuldig an der Gesellschaft. Das ist ein Vorwurf, den kann man der Kunst immer machen, weil sie eben nicht Politik ist. Das Zweite ist der kulturpolitische Rahmen, der natürlich durch die Bedingungen, durch Geldgeber und auch durch das Land gesteckt ist. Deutschland ist unglaublich reich und privilegiert und verkauft gleichzeitig unglaublich viele Waffen. Da kommt man nicht raus, das ist ein Dilemma und das ist uns auch klar.

Esra Küçük: Ich beurteile die derzeitige Situation anders. Wir sehen an den derzeitigen gesellschaftlichen Entwicklungen, dass KünstlerInnen und Kulturschaffende die erste Zielgruppe sind, wenn es darum geht, eine offene Gesellschaft abzuschaffen. Gerade in unserer direkten Nachbarschaft wie Polen oder Ungarn, aber auch in der Türkei geraten Kunst- und KulturkollegInnen als erstes in Bedrängnis, wenn die Parameter, von denen du sprichst, wegbrechen. Wenn wir dieses Gespräch vor fünf Jahren so geführt hätten, dann würde ich dem zustimmen, aber ich finde, jetzt sind wir in einer anderen Situation.

Necati Öziri: Trotzdem kann man sich fragen: Wie nachhaltig ist denn das, was viele gerade machen? Es gibt derzeit hunderte von Flüchtlingsprojekten in der deutschen Theaterlandschaft und dann fragt man sich natürlich wie es denn danach weitergeht. Wir versuchen langfristig zu denken, nachhaltiger. Wir suchen immer wieder die Grenzen zwischen Kunst, Politik und Aktivismus, wie zum Beispiel in Projekten vom Zentrum für politische Schönheit oder unserem Exil Ensemble, das eindeutig auf Nachhaltigkeit angelegt ist. Hier sollen zwei Jahre lang Menschen ausgebildet werden, damit sie ihren Weg machen, die deutsche Theaterlandschaft kennenlernen und durch die Republik touren. Gerade im Studio Я betreiben wir sehr viel Nachwuchsförderung. Es geht darum, Identifikationspunkte zu schaffen. Ich glaube, was Kunst kann, ist jemanden emotional mitzunehmen, also Empathie und Nähe herzustellen, was ich ganz wichtig finde.

Version: Welche Rolle spielt das künstlerisch Ästhetische, um das inhaltlich Politische zu vermitteln? Welche Ästhetiken und künstlerische Praxen entwickelt ihr?

Necati Öziri: Ich persönlich glaube nicht an eine Trennung von Form und Inhalt. Ich würde das immer dialektisch bedingt sehen und natürlich kann ein formaler Zugriff genauso politisch sein wie ein inhaltliches Statement auf der Bühne. Das zeigt sich vor allem in den Handschriften der RegisseurInnen. Es ist nicht so, dass dieses Haus von einem Genre zusammengehalten wird, es gibt aber einen inhaltlichen Gravitationspunkt, nämlich: Was hat das mit hier und heute zu tun? Das ist die erste Frage, die wir an jede Regisseurin und an jeden Regisseur stellen, die/der bei uns hier am Haus etwas inszenieren will: Warum dieser Stoff? Warum mit dieser Besetzung? Warum an diesem Haus mit diesem Ensemble, das diese Sprache spricht, diese Lieder singen kann und so weiter? Und dann entstehen automatisch Auseinandersetzungen und es ergibt sich eine Art Gesamtgebilde, ein bisschen wie eine soziale Plastik.

Esra Küçük: Wenn wir das Wort „politisch“ benutzen, dann heißt das nicht, dass wir Theater über Politik machen. Ich glaube, alles was wir tun, ist politisch. Wenn du einen Pfarrer fragst, ob er Religiöses und Ästhetisches trennen kann, dann wird er sagen: „Nein, das ist doch mein Gesamtblick auf die Gesellschaft, auf das Leben, auf die Welt.“ Wir machen diese Abwägung zwischen dem Ästhetischen oder Politischen nicht, es geht eher um die Perspektiven, die man einnimmt.

Necati Öziri: Es geht um die strukturelle Ordnung, Machtstruktur oder eine Hierarchie, die einen Raum/eine Gesellschaft ordnet. Deswegen fängt politisches Theater mit der Frage an: Wie sehen die Toiletten aus? Wie sieht es auch hinter der Bühne aus?



Wie sieht es vor der Bühne aus? Wie kann ich Situationen herstellen, die anders sind? Das Politische zeigt sich gar nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Grundrauschen dahinter.

Version: Das heißt, es ist eine ästhetische Praxis von euch mit den Menschen, die auf der Bühne stehen, zu arbeiten, um die Stücke zu realisieren und weniger ein geschriebenes Stück zu nehmen und das umzusetzen?

Necati Öziri: Wir suchen immer die Anknüpfungspunkte zwischen uns heute und den Stoffen und wenn man sozusagen die Regel hat, wir sprechen nicht über andere, sondern die sogenannten Anderen sprechen selbst, dann führt das häufig zu sehr persönlichen Abenden. So entstehen häufig die sogenannten typischen Gorki-Monologe. Es gibt SchauspielerInnen, die nicht nur eine Rolle umsetzen, sondern auch als AutorInnen mitarbeiten wollen, die ihre Monologe teilweise selbst schreiben. Das ist so ein Flirren zwischen Authentizität und Darstellung. Wie oft passiert uns oder unseren SchauspielerInnen, dass die gefragt werden: „Seid ihr das wirklich? Und sind das alles echte Geschichten?“

Esra Küçük: Das ist natürlich von RegisseurIn zu RegisseurIn verschieden, das ist ja klar. Aber Yael Ronen ist so ein Beispiel, weil sie das Stück mit dem Ensemble zusammen entwickelt. So ein Stück wie *Common Ground*, das sich mit dem Ex-Jugoslawienkonflikt auseinandersetzt, hätte anders nicht entstehen können.

Version: Die Vielsprachigkeit in ihren Stücken ist interessant.

Necati Öziri: Das ist natürlich eine ganz große Herausforderung an einem deutschspra-





chigen Theater, dass wir mit vielen Menschen arbeiten, deren erste Muttersprache nicht Deutsch ist oder die auch zum jetzigen Zeitpunkt kein Deutsch sprechen, wenn wir an unser Exil Ensemble denken, aber trotzdem sollen alle Menschen im Publikum das Stück verstehen. Es geht darum Spielarten zu entwickeln, bei denen man mit unterschiedlichen Sprachen auf der Bühne steht. Viele Stücke sind aber einfach auch nur übertitelt oder wie bei *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek übersetzen sich die SchauspielerInnen gegenseitig.

Esra Küçük: Talking Straight zum Beispiel treiben das auf die Spitze. Sie haben eine Sprache erfunden, die es gar nicht gibt. Die haben sie einfach „Fremdsprache“ genannt und reenacten Situationen, die man kennt, politische Reden, Kongresse, Tribunale oder Soldaten-Recruitings, und trotzdem versteht man alles, obwohl sie die ganze Zeit eine mitteleuropäisch-klingende Sprache sprechen, die es nicht gibt. Das ist wie wenn man Werbung in einer anderen Sprache sieht und dann feststellt, wie blöd das eigentlich ist. Es stellt sich ein Verfremdungseffekt ein, vielleicht ist das die Analogie zum Brecht’schen Theater hier in der Stadt, weil man gar nicht mehr inhaltlich zuhört, sondern auf das Wie achtet. Sie simulieren gesellschaftliche Rituale, verfremden die dabei und dann fängt man auf einmal an, über das Wie nachzudenken und welche Machtstrukturen dahinterstehen.

Version: Über eure Medienpräsenz erreicht ihr auch Publikumskreise, die sich primär gar nicht so sehr für Theater interessieren. Welches Publikum spricht ihr an und wie?

Esra Küçük: Also grundsätzlich kann man von den Zahlen her sagen, dass wir ein sehr junges und diverses Publikum haben. Wir haben mit Mely Kiyak und jetzt mit Can Dündar zwei KolumnistInnen, mit mir eine Politologin, die sich um den Diskurs kümmert, und ein Studio, das nicht einfach die kleine Bühne ist, sondern ein Ort, wo eben auch AktivistInnen und Menschen dieser Stadt einen Ort finden. Unser Anspruch ist, Leute zu erreichen, die erst seit einem Tag oder schon seit hundert Jahren in dieser Stadt leben. Can Dündars Kolumne zum Beispiel zeigt, wie er mit einem neuen Blick diese Stadt erlebt, so wie die Mitglieder des Exil Ensembles nicht über ihre Exilgeschichten auf der Bühne sein werden, sondern über ihren neuen Blick auf Deutschland. Natürlich sind das alles internationale Biografien, sie haben aber alle einen Bezug hierher und wir wollen diesen Bezug aufzeigen.

Necati Öziri: Insgesamt sprechen wir relativ viele Communities an, Mehrsprachigkeit ist sowieso ein großes Thema. Wir hatten eine Literaturwerkstatt, in der auch auf Arabisch, Persisch, Türkisch und Albanisch geschrieben wurde, das hat super geklappt. Im Studio läuft gerade ein Abend, der findet rein auf Polnisch statt. Gerade wird ein Abend geprobt, der erzählt iranische Märchen auf Persisch. Wir werden zu Beginn der nächsten Spielzeit eine Premiere auf Arabisch haben und mit *The Situation* haben wir auf der großen Bühne ein Sprachen-Wirrwarr. Sie waren gerade zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen, als erstes nicht deutschsprachiges Werk in der Auswahl. Esras Forum ist Französisch, Englisch, Türkisch und Deutsch. Das ist einfach eine Selbstverständlichkeit, mit der wir hier umgehen und deswegen strahlt das vielleicht dann auch aus in andere Länder, ohne dass wir jetzt konkret immer über die anderen Länder sprechen.

Version: Ich möchte noch einmal auf die Aktion *Flüchtlinge fressen* vom Zentrum für politische Schönheit letzten Sommer zurückkommen. Viele fanden diese Aktion sehr zynisch. Möglicherweise haben sich aber auch viele aus reinem Voyeurismus oder Sensationslust für die Aktion interessiert, weniger wegen ihrer politischen Brisanz. Wie geht ihr mit dieser Kritik um?

Necati Öziri: Die Aktion spielt ja genau damit, dass sie problematisch und zynisch ist, und mit genau dieser Grenze zwischen Kunst und Politik, Realität und Fiktion und all diesen Grenzüberschreitungen. Von daher kann ich total verstehen, dass man damit ein Problem hat. Bei uns im Haus wird das sehr kritisch besprochen, also es gibt Leute, die finden es großartig, andere, die finden es schwieriger, aber genau für so etwas soll es hier Raum geben, einfach von unserer Haltung her. Das heißt nicht, dass wir alle, die wir hier sitzen, dieselbe Meinung dazu haben oder es gleich spannend finden. Genau wie diese Böhmermann-Sache, dieses Schmähdgedicht, wie man es findet, ist ja noch mal die eine Sache, aber genau das mal zu thematisieren, hat glaube ich schon einen Zeitgeist getroffen.

Esra Küçük: Ich denke, das mediale Echo ist auch deshalb so groß, weil sie etwas beherrschen, das ganz viele nicht fertigbringen und zwar bespielen sie die digitale Bühne, wie es kaum andere KünstlerInnen-Kollektive machen. Sie sind einfach von ihrem technischen Know-how, von ihrer Expertise und von den Formaten und Plattformen, die sie nutzen, ganz anders vernetzt und haben dadurch eine viel, viel größere Reichweite. Da kann man natürlich auch die Frage stellen: Was ist denn die Erwartungshaltung? Dass da wirklich jemand gefressen wird? Also worüber wundern sich die Leute, wenn dann am Ende nichts passiert.

Necati Öziri: Ihre Strategie ist ziemlich klar. Es gibt eine juristisch, formale, gesetzgebende Grenze, die wird durchbrochen und das wird begründet mit einer moralisch-



ethischen Position. Das ist natürlich im Rahmen der Gesetze ein Verstoß, eine Straftat, aber moralisch doch erlaubt, weil die Gesetze letztlich viel Schlimmeres zulassen. Es geht genau darum was formal möglich ist zu hinterfragen. Deshalb spielt es mit den Gesetzen und das kommt einem dann natürlich zynisch vor. Auge um Auge, Zahn um Zahn. Ihr tötet da, wir lassen hier jemanden fressen und so weiter. Genau damit spielt es, weil es sich überhaupt nicht darum schert, was die Normen, Gepflogenheiten und Gesetze einer Gesellschaft sind und das finde ich bei allen teils berechtigten Voyeurismus-Vorwürfen stark.

Esra Küçük: Und bei allen Problemen, die ich mit dem Projekt habe, weil es manchmal auch über andere spricht und es nicht immer nur darum geht, sich selbst zu reflektieren, ist aber interessant, dass daran häufig die Frage gekoppelt wird: Ist das noch Kunst? Und das könnte ich problemlos verteidigen. Das ist noch Kunst.

Xenia Sircar: Die Leute, die kamen, um die Tiger zu sehen, fingen dann wirklich an sich zu unterhalten. Es gab eine Open-Mic-Situation bei der sich jede/jeder äußern konnte. Das war wirklich ein Moment der offenen Agora, wo die BürgerInnen sich über ein wichtiges Thema ausgetauscht haben und dann ging es mit Gesprächen weiter im Garten. Das genau war eben das Theaterstück.

Version: Die Aktion war ja Teil des Programms des großen Hauses, an dem ihr auch klassisches Repertoiretheater zeigt mit einem fixen Ensemble und Stücken von Tschchow, Shakespeare aber auch Heiner Müller. Wie ihr sagt immer mit einem Blick und einer Verbindung zum Hier und Jetzt. Welche Rolle spielt das Studio Я im Gesamtkonzept?

Necati Öziri: Zum Studio Я möchte ich sagen, dass es institutionell anders funktioniert. Es ist sozusagen wie ein kleines Theater in einem Theater, es nutzt zwar die Infrastruktur mit, Proberäume, Technik und so weiter und es gibt natürlich auch personelle Überschneidungen. Trotzdem ist das Studio Я ein eigenes Theater, weil es ein eigenes Programm hat und eigens kuratiert wird und eben kein eigenes Ensemble hat. Es hat eine externe Förderung, ist also im Prinzip eine Off-Szene-Bühne, die Projekte beantragt und KünstlerInnen aus der Berliner Off-Szene an das Haus bindet. Es gibt sehr viel Diskurs, es gibt sehr viele Konzerte, Musik, es gibt tausend kleine experimentelle Zwischenformate. Wir haben zum Beispiel ein Format, das heißt *Theater ist endlich ist Theater*. Über 24 Stunden kommen da Leute zusammen, Regie, AutorInnen, ZuschauerInnen und SchauspielerInnen, um Mitternacht fangen die AutorInnen an zu schreiben bis acht Uhr morgens, um acht Uhr morgens fangen die RegisseurlInnen an zu inszenieren bis acht Uhr abends und dann gibt es die ganzen Premieren in Folge. Und so gibt es da unten einen Raum, der politisch für etwas steht und der ein programmatisches Profil hat.

Version: Und wer entscheidet eigentlich über dieses Programm? Gibt es eine Jury?

Necati Öziri: Also im Studio Я mache ich die künstlerische Leitung und Tobias Herzberg ist Dramaturg. Wir haben viele KuratorInnen für einzelne Strecken. Das Interessante ist aber, dass alle sich untereinander kennen, in die gegenseitigen Arbeiten schauen und alle in dem Bewusstsein sind, dass sie gemeinsam einen Raum gestalten, nämlich das Studio Я.

Version: Die Entscheidungsprozesse verlaufen also schon eher hierarchisch?

Esra Küçük: Also grundsätzlich ist Theater ja ein durchaus hierarchischer Raum.

Necati Öziri: Als Shermin Langhoff als Intendantin hier ernannt wurde, hat sie sich gleich entschieden das aufzubrechen und nicht alleinige Intendantin zu sein, sondern Jens Hillje dazu zu holen. Das heißt, es ist schon mal ein Leitungskollektiv.



Version: Gibt es Versuche von euch das partizipatorischer zu gestalten?

Necati Öziri: Im Studio Я gibt es KuratorInnen, die mitsprechen sollen und müssen, das ist ein Netzwerk. Natürlich versuchen wir den Überblick zu behalten, dass sich Dinge nicht doppelten und treffen Entscheidungen mit, aber die Macht oder sagen wir mal so, die Entscheidungen sind schon auf sehr vielen Schultern verteilt, anders wäre das auch gar nicht machbar. Wir haben im Studio Я fast nie die Situation der klassischen Arbeitsteilung, weil wir die Stücke immer gemeinsam entwickeln. Das ist auf der großen Bühne natürlich ein bisschen anders, aber grundsätzlich haben wir sehr viele inhaltliche Gesprächsforen, wöchentlich Dramaturgie-Sitzungen, aber auch Klausurtagungen. Es ist mir wichtig zu sagen, dass alles was hier passiert, eine Suche ist. Hier wird ein neuer Weg gegangen, der noch gar nicht abgeschlossen ist. Er wird erst dann abgeschlossen sein, wenn es das alles gar nicht mehr braucht, wenn alles, was wir gerade so erzählt haben, gar nicht mehr erzählungsbedürftig ist.

Version: Aber diese Suche, diese Dynamik muss sich ja ständig weiterentwickeln. Gerade in einer Institution verfestigen sich doch leicht bestimmte Strukturen und Positionen, gerade auch dann vielleicht, wenn man wie ihr viel Erfolg hat. Das kann man doch nur verhindern, wenn man sich selbst als Institution und die Strukturen, in denen man agiert, immer wieder in Frage stellt.

Esra Küçük: Genau und dieses Hinterfragen ist wichtig. Als hier vor dreieinhalb Jahren Jens und Shermin angefangen haben, waren sie von ihrem Selbstverständnis diejenigen aus der letzten Reihe, die in ein Staatstheater einziehen konnten. Dann hat man viel gearbeitet und war plötzlich Theater des Jahres und dann noch einmal Theater des Jahres. Da kann man nicht mehr so operieren, als wäre man aus der hinterletzten Reihe. Damit muss man umgehen und sich selbstkritisch reflektieren. Das ist mit viel Glück, aber auch mit Schmerzen verbunden. Das versuchen wir ja konkret mit einem Projekt, das in meinem Bereich angesiedelt ist, *Junger Rat* heißt es. Vor einem Jahr haben wir achtzehn junge Leute ans Haus geholt, deren Hauptaufgabe es ist, uns zu kritisieren und letztendlich zu hinterfragen: Was hat das, was ihr da macht, eigentlich mit uns zu tun? Und zwar im besten Falle. Das sind Leute, die kein Blatt vor den Mund nehmen und uns herausfordern.

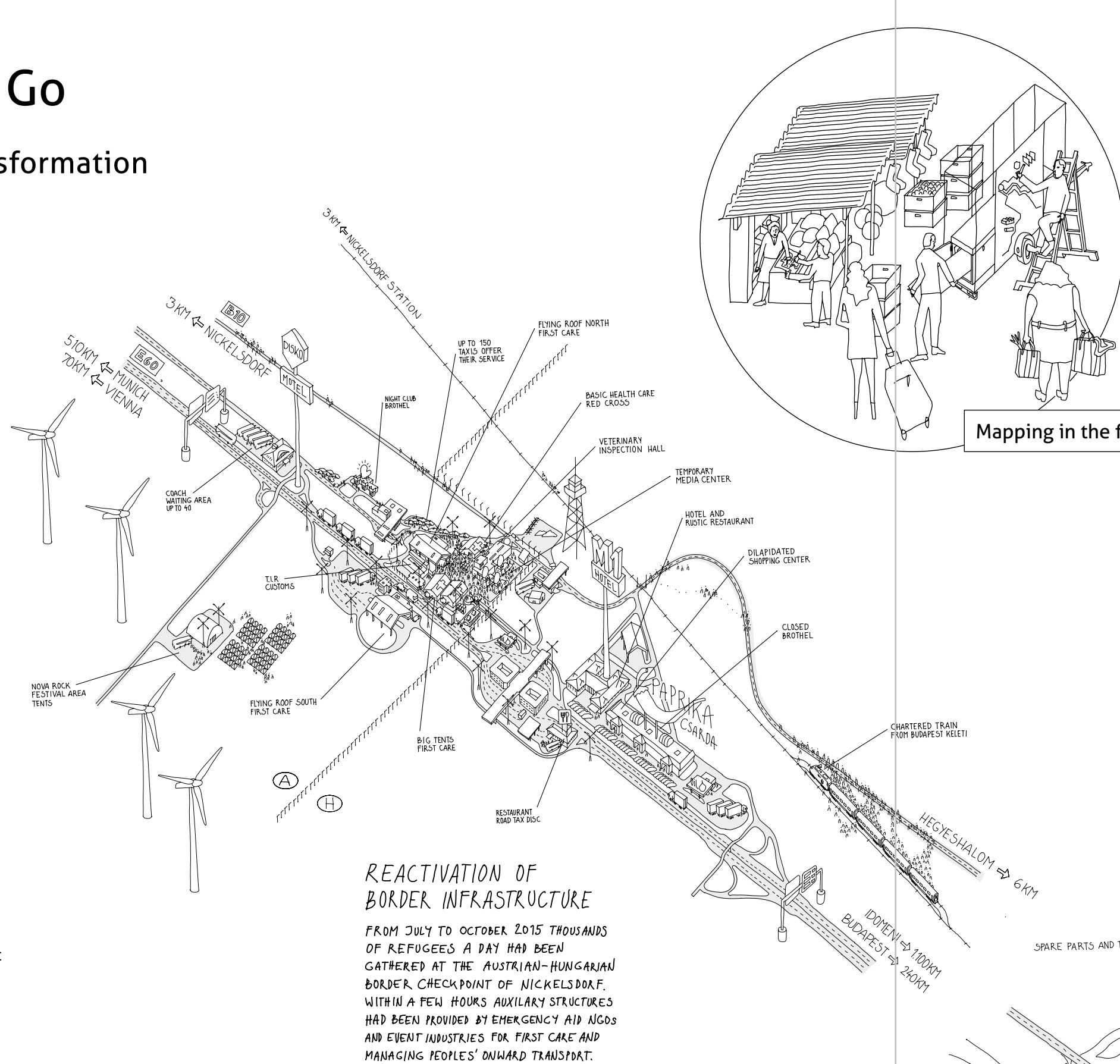
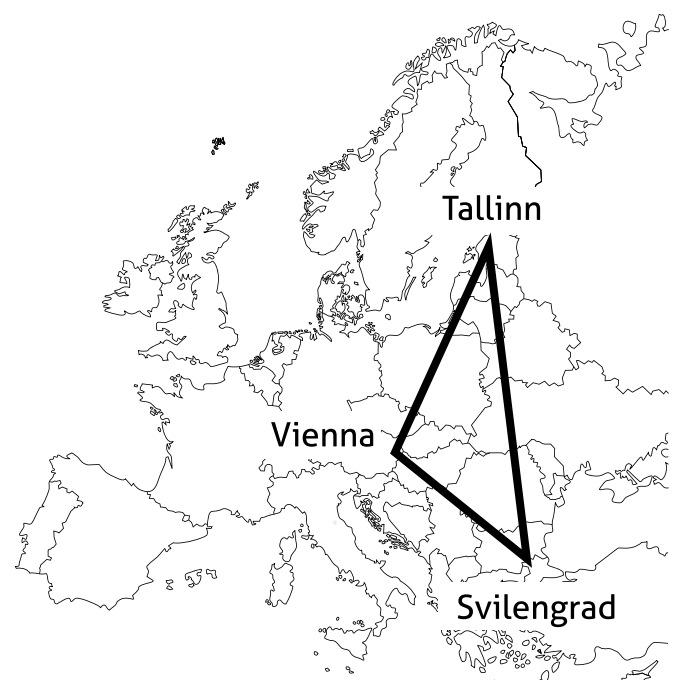
Necati Öziri: Es geht eben darum dynamisch und in Bewegung zu bleiben und nicht anzukommen, sich zu etablieren und zu behaupten: Jetzt sind wir es, jetzt haben wir es geschafft!



Stop and Go

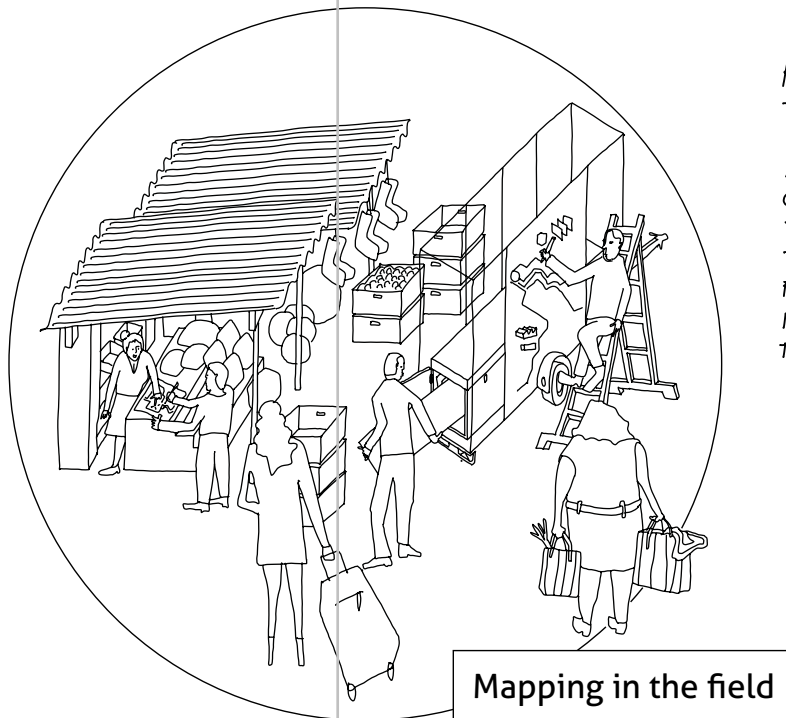
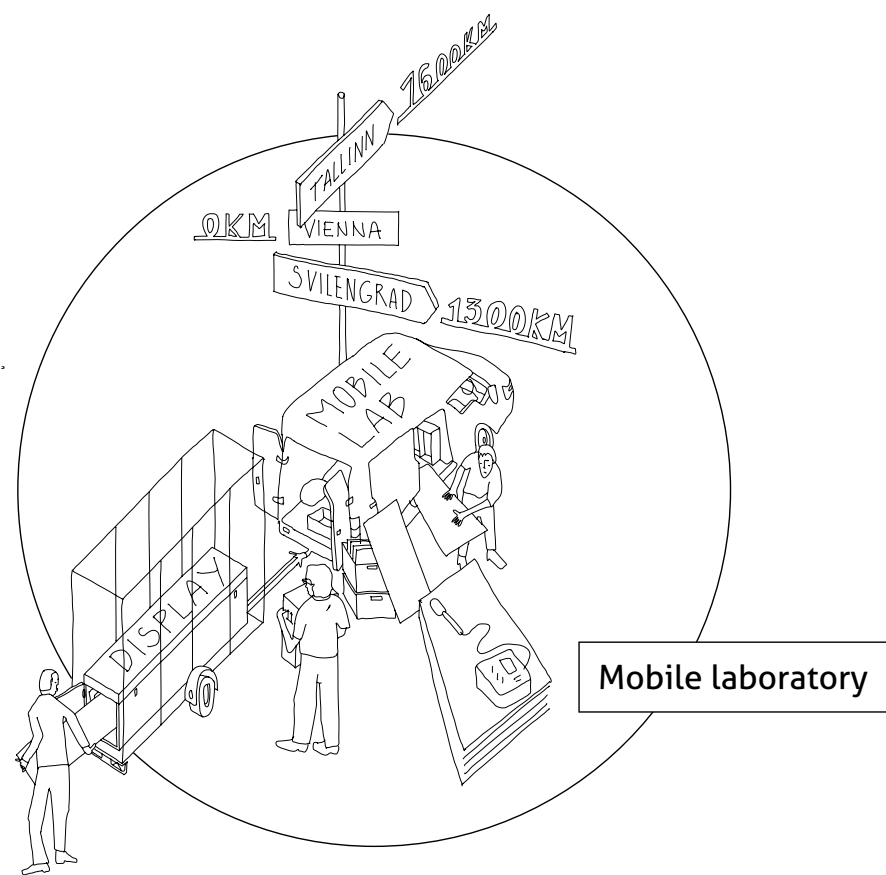
Nodes of Transformation and Transition

When increasing numbers of people are obliged to spend increasing amounts of time in transit then nodes and hubs alongside major traffic corridors – where traffic comes to halt and exchange between actors en route happens – represent new forms of urbanity and public space, sites where both individuals' routes, routines, and rituals but also political transitions and urban transformations can be explored. If we follow Henri Lefebvre's thesis that urbanity is no longer defined by density but by the degree of difference performed at specific places, then these nodes paradigmatically represent new more dynamic models of urbanity and public space: constituted by polyrhythmic ensembles of built infrastructure, mobile objects and people, linked to their temporal adaptability – reacting on daily, weekly and seasonal rhythms of traffic flows – interconnected and interdependent archipelagos alongside the corridors.



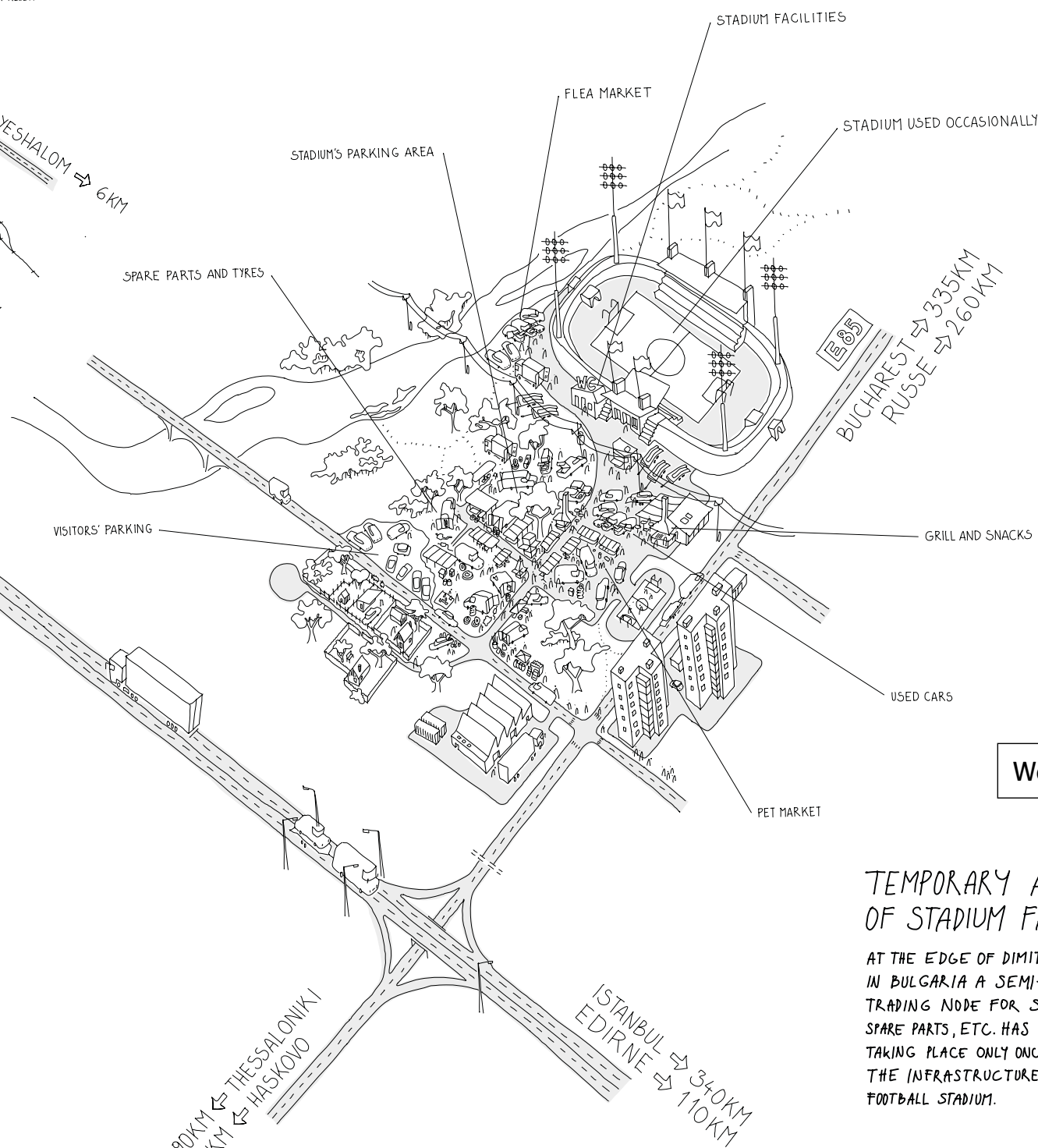
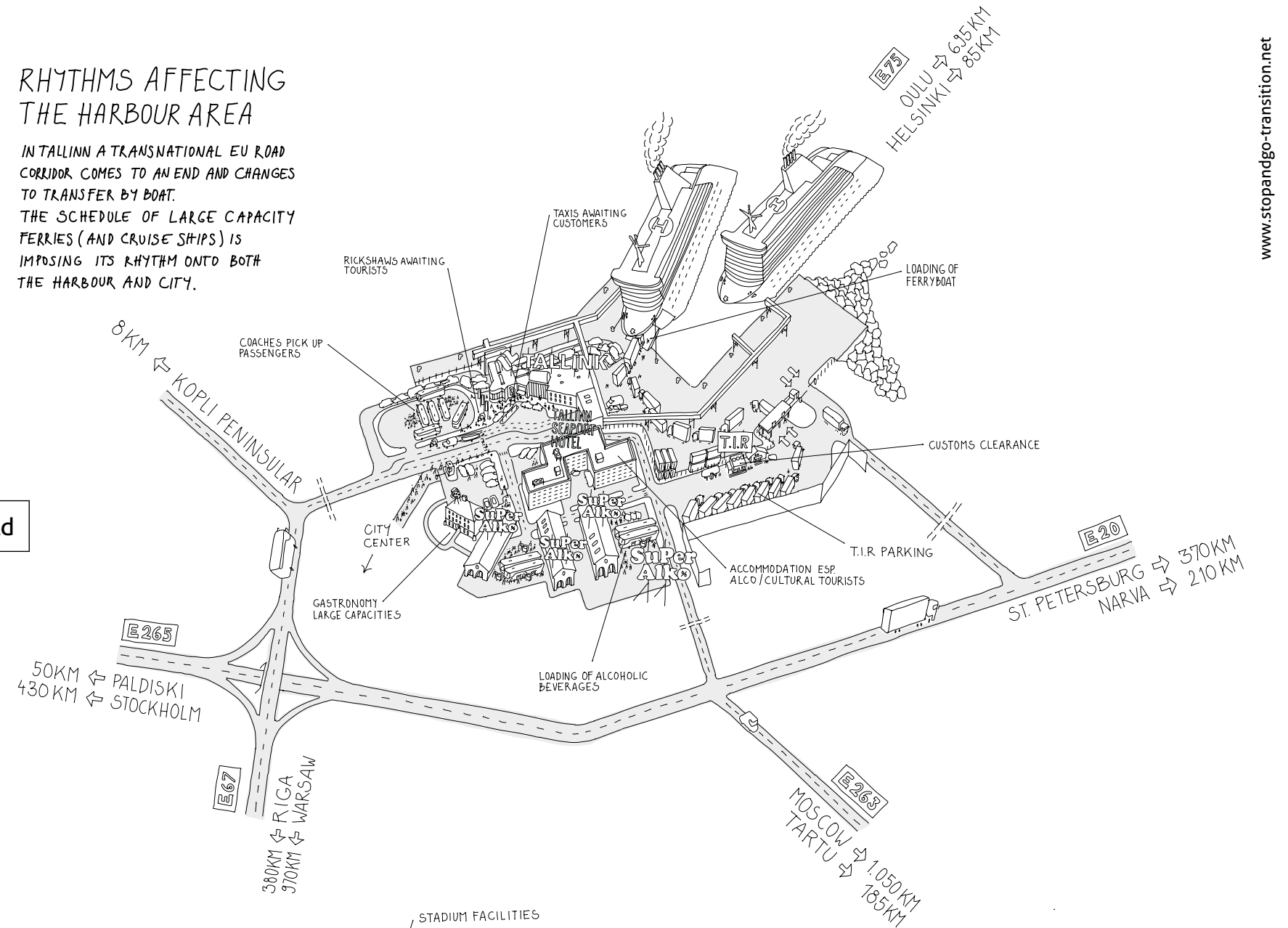
REACTIVATION OF BORDER INFRASTRUCTURE

FROM JULY TO OCTOBER 2015 THOUSANDS OF REFUGEES A DAY HAD BEEN GATHERED AT THE AUSTRIAN-HUNGARIAN BORDER CHECKPOINT OF NICKELSDORF. WITHIN A FEW HOURS AUXILIARY STRUCTURES HAD BEEN PROVIDED BY EMERGENCY AID NGOS AND EVENT INDUSTRIES FOR FIRST CARE AND MANAGING PEOPLE'S ONWARD TRANSPORT.



RHYTHMS AFFECTING THE HARBOUR AREA

IN TALLINN A TRANSNATIONAL EU ROAD CORRIDOR COMES TO AN END AND CHANGES TO TRANSFER BY BOAT. THE SCHEDULE OF LARGE CAPACITY FERRIES (AND CRUISE SHIPS) IS IMPOSING ITS RHYTHM ONTO BOTH THE HARBOUR AND CITY.



TEMPORARY ADAPTION OF STADIUM FACILITIES

AT THE EDGE OF DIMITROVGRAD IN BULGARIA A SEMI-INFORMAL TRADING NODE FOR SECOND HAND CARS, SPARE PARTS, ETC. HAS BEEN ESTABLISHED. TAKING PLACE ONLY ONCE A MONTH IT USES THE INFRASTRUCTURE OF A DERELICT FOOTBALL STADIUM.



Dokumentaristiken – Dokumentation und ihre Eigenschaften

Cana: In deinen Filmen, besonders in *Ayhan and me*, stellst du einige artikulierte Fragen wie: „Können Bilder Mittel dafür sein neue Bereiche zu eröffnen und uns gleichzeitig erschrecken?“ oder „Kann ein Bild jemandes Seele stehlen?“, „Kann ich jemanden kontrollieren, indem ich ihr/sein Bild einfange?“ und „Ist Zensur etwas, das meine Praxis als etwas Ausgesprochenes sieht?“

belit: Mit diesen Fragen versuche ich über und durch Bilder nachzudenken. Mein Thema ist die Wirkung von Bildern, insbesondere Darstellungen von Konflikten und Gewalt. Bilder können einfach Abbild von Gewalt sein, aber sie können auch selbst gewaltsam werden. Ich versuche zu begreifen wie sie wirken. Jede Arbeit versucht sich dem Thema von verschiedenen Perspektiven zu nähern. Diese Fragen sollen nicht beantwortet werden, sondern weitere Fragen aufwerfen. Bilder können ein Mittel sein uns neue Bereiche zu eröffnen, genauso wie sie uns erschrecken können. Wie können wir unterschiedliche Arten von Darstellung entwickeln, die eine Position einnehmen und Diskussionen bewirken? Wie können wir mit Bildern neuen Informationen eine Form geben, nicht nur faktische wie z. B. das Alter einer Person, ihre/seine Herkunft, ihre/seine Geschichte ..., sondern auch ihre/seine Erfahrungen? Wie ist das Leben im Krieg und wie sind die Bilder des Krieges? Wie können wir Bilder nutzen, um zu einer Erfahrung zu kommen? Ich meine damit Informationen, die durch Bilder vermittelt werden.

Cana: Denkst du, dass deine Motivation mit Video zu arbeiten daher kommt, dass zurzeit so viele Kriegsvideos zu sehen sind?

belit: Ich denke, dass die Themen meiner Arbeiten von den gewaltsamen Bildern geprägt sind, die wir mehr und mehr sehen. Aber das ist nicht der Grund warum ich Videos mache. Ich denke meine Leidenschaft dafür kommt von meiner Vergangenheit als Videoaktivistin in der Türkei.

Seit 2000 war ich in mehreren aktivistischen Gruppen in Ankara involviert. Als Studentin ging ich in die Klasse des Soziologen und Philosophen Ulus Baker in Gisam. Das Gisam Audiovisual Research Center ist ein Institut der ODTÜ/Ankara, eine technische Universität, jedoch ohne künstlerische Studienrichtung. Wir begannen verschiedene Gruppen zu bilden und beschäftigten uns mit Fragen der Darstellung, Philosophie, Soziologie und des Aktivismus. Zu Beginn waren wir völlig unerfahren. Wir filmten einfach Aktionen auf der Straße. Wir gingen ja vorher auch schon auf die Straße, aber jetzt nahmen wir das auch auf. Wir folgten verschiedenen Gruppen, wie LGBTQ-Gruppierungen, Menschenrechtsaktionen, Kurdischen Gruppen, Kriegsdienstverweigerern, alle möglichen Themen, was auch immer auf den Straßen

Documentaristics – Documentation and their Characteristics

Cana: In your films, especially *Ayhan and me*, you pose a lot of questions—vocalized and loud—like: “Can images be the tools for us to open up new areas, at the same time as they frighten us?” or “Can an image capture one’s soul?” “Can I control someone by capturing his/her image?” “Is censorship something that regards my practice as speech?”

belit: Through these questions I think about images. My issue is the impact of images, namely images of conflict or images of violence. Images can be images of violence, but they can become violent themselves. I’m trying to grasp and understand what they do. Each work is trying to approach the issue from different perspectives; these questions are not to be answered, but should open up more questions. Images can be the tools for us to open up new areas, as they can frighten us. That’s actually what I’m trying to do, finding ways that images can open up areas for us. How can we create different types of images that could take a position and open up discussions? How can we create new information through images, not just factual ones like, for example, the age of a person, his/her origin, his/her story...but more his/her experience? How is life in war, or what are its images, how can we use images to pass on experience? I mean a kind of information based on visual images.

Cana: Would you say your motivation to make videos is rooted in the fact that at the moment there are many more video images of war than before?

belit: I think the topics of the videos are caused by the violent images we see more and more, but that’s not the reason why I’m making videos. I think my passion to work with images comes from my past, from my video activism in Turkey.

Since 2000, I have been involved in different video activist groups in Ankara. I was a student in Ankara, where I followed the classes of sociologist and philosopher Ulus Baker at Gisam. Gisam Audiovisual Research Center is a department in ODTÜ/Ankara, a technical university without a fine arts department. We started forming different groups, by combining image making, philosophy, sociology, and activism. In the beginning we didn’t know anything. We just started recording actions on the street. We were on the streets before, but then we started to record. We followed different groups, like: queer groups, human rights actions, Kurdish groups, objectors of military services, all kinds of topics, whatever happened on the streets in Ankara. We got in touch with different groups and started to follow their cases, like court cases in different cities, or other activities. We tried to create a visual archive. We started practicing a sort of video activism and started to ask questions. It makes a difference how you hold the camera, or from what position: if you stay next to



belit sağ / Sept.-Oct. 2015, Cizre / 2015

in Ankara los war. Mit einigen Gruppen kamen wir in Kontakt und verfolgten beispielsweise ihre Gerichtsprozesse oder andere Aktivitäten. Und wir versuchten ein Bildarchiv anzulegen. Diese Art Videoaktivismus zwang uns Fragen zu stellen. Es ist einfach ein Unterschied wie du die Kamera hältst oder von welcher Position aus, ob du näher zur Presse stehst, in der Nähe der Polizei oder bei den AktivistInnen. Indem du dich selbst positionierst und dir diese Fragen stellst, beginnst du zu verstehen, was es heißt Bilder zu machen, welche Art Bilder du machen willst und was sie bedeuten. Wir wurden z. B. auch von der Polizei attackiert, weil wir bei den AktivistInnen standen und wir darauf bestanden dort zu bleiben.

Zuerst gründeten wir VideA, ein Videokollektiv und später karahaber, ein Atelier für Videoaktivismus. Hier dachten wir darüber nach, wie wir die Videos verbreiten konnten. Karahaber bedeutet „Schwarze Nachrichten“. Wir verbreiteten alternative Nachrichten, die wir sofort, so schnell wie möglich online stellten. Und wir produzierten DVDs und CDs. Es war sehr wichtig im Untergrund zu sein, mit Menschen zu sprechen und Informationen aus erster Hand weiterzugeben und darüber diskutieren mit Interviews. Unsere Motivation war es nie Kunstwerke zu machen. Wir blieben oft in der Anonymität und strebten nicht irgendeine Karriere an. Wir suchten nach unterschiedlichen Wegen mit Bildern und Videos zu arbeiten. In erster Linie waren wir AktivistInnen. Wir wollten Themen herauskristallisieren und darüber diskutieren. Wir bemühten uns zu verstehen, welche Bilder möglichst unmittelbar über marginalisierte Menschen und ihre Themen erzählen konnten, um sie so sichtbar zu machen. Wir begreifen Konflikte weitgehend über ihre Darstellung. Ich glaube immer noch daran, dass Bilder unser Denken beeinflussen.

Cana: Wenn Bilder unser Denken beeinflussen, wie können wir uns dann der Geschichte, der Biografie oder dem ausgegrenzten, gestressten Leben einer Person überhaupt nähern, ohne sie zu vereinnahmen? Ich habe mir diese Frage gestellt, als ich an *Semra Ertan* gearbeitet habe. Wie konnte ich sie darstellen, ohne ihre Geschichte zu irgendeinem Vorteil zu missbrauchen? Weil sie ja nicht mehr am Leben war, konnte sie mir ja nicht sagen, wie ich den Film machen sollte. Eine Möglichkeit wäre gewesen darauf zu verzichten, aber dann wäre ihre Geschichte vergessen worden. Wo sind die Grenzen, die Schwierigkeiten und Gefahren dessen, was wir tun? Jede Kunst ist politisch, aber wir beschäftigen uns in unseren Arbeiten mit Fragen der Sichtbarkeit, mit der Darstellung von Sichtbarkeit und der Darstellung von Verantwortung. Ich habe Johanna Schaffers Buch *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* gelesen, in dem sie die Widersprüche politischer Forderungen nach größerer Sichtbarkeit nach gewissen Repräsentationslogiken diskutiert. Ich finde es interessant wie sie ein Nachdenken über dieses Sichtbarmachen einfordert. Ein Feminismus, dessen Ziel es ist Frauen sichtbar zu machen, um sie in ihrer politischen und sozialen Funktion zu zeigen, sagt noch nichts über Macht und Ungleichheit aus. Ich möchte Sichtbarkeit als widersprüchliche Kategorie denken und nicht als Forderung an sich. Unsichtbarkeit kann marginalisierte Gruppen auch schützen und ihnen dabei helfen unabhängig zu agieren. Jemand oder eine Gruppe, die sichtbar ist, kann ganz leicht kontrolliert werden, auch ohne eine Person, die kontrolliert.

belit: Bei allem was ich tue, versuche ich mich zu positionieren. Es ist wichtig, von wo ich komme, warum ich an einem Thema interessiert bin und was ich damit machen möchte. Und ich versuche das transparent zu machen. Immer bin ich es, die eine Arbeit formuliert und herausgibt und es ist wichtig klarzustellen, dass ich hinter dieser Arbeit stehe. Wahllos von einem Konflikt oder Thema zum nächsten zu gehen ist problematisch. Und ich glaube Unsichtbarkeit kann ebenso eine Strategie für Bewegungen sein. Sichtbarkeit war damals unsere Strategie, aber Gruppen, die Unsichtbarkeit forderten filmten wir nicht und wir zeigten sie auch nicht. Es gibt unterschiedlichste Strategien und das ist gut so.

Cana: Ja, um die eigene Haltung in einen Kontext zu stellen und zur Diskussion, ist es entscheidend klar zu machen von welchem Standpunkt aus ich mich äußere und wen ich adressiere. Ich untersuchte zum Beispiel die Migrationsgeschichte Deutschlands und der Türkei in den 1960er Jahren, als meine Großeltern als GastarbeiterrInnen von der Türkei nach Deutschland kamen. Ich begann mit dem Archiv meiner Familie zu arbeiten und in bereits existierenden Archiven zu forschen. Es gibt eines, das in den 1980er Jahren von MigrantInnen und AktivistInnen in Köln gegründet wurde. Zu Beginn sammelten sie in einer Garage die Geschichte der türkischen Migration und später der italienischen usw. Heute dreißig, vierzig Jahre später ist es institutionalisiert und staatlich gefördert, aber in den wichtigsten Positionen findest du kaum noch Personen mit Migrationshintergrund. Wie erinnern wir uns? Wer profitiert von Erinnerung? Erinnern ist ein stets unvollendeter Prozess und in sich fragmentiert. Und es ist in höchstem Maß mit einer Art aufbauenden Geschichtsschreibung verbunden – ein Prozess in dem immer wieder eine neue Geschichte hinzugefügt wird. Und es ist von Bedeutung, wer diese Geschichte schreibt, wer sie sammelt, wer sie erzählt, wer Zugang dazu hat und wer sie benutzen kann. Das erinnert mich an Jorges Luis Borges, nach dem die/der, die/der sammelt und versucht die ganze Welt nachzuzeichnen, indem sie/er Artefakte zusammenfügt, letztendlich realisiert, dass sie/er nur ein Abbild ihrer/seiner selbst gesammelt hat.

the press, next to the cops, or next to the activists. Through positioning yourself, through asking yourself these questions, you start to understand what it means to make images and what kind of images you want to make, and what they mean. We also...we were attacked by the police when we stood next to the activists for example, when we insisted on being there.

First we started VideA, a video collective, and later on karahaber, which is a video-activism atelier. With karahaber we started thinking about how to distribute the videos. Karahaber means “Black News.” We spread alternative news that we put online immediately, as fast as possible. We also produced DVDs and CDs. It was very important to be in the underground, to talk to people and give first hand information, and we started making interviews. The motivation has never been to make artworks. Many things were done anonymously and people were not trying to make any sort of a career. We were trying to find different ways of working with images or videos. We were activists first, and we were using video. For us, it was important to bring out issues and talk about them. It was important to figure out how to create a kind of image that is as little mediated as possible, images that talk about marginalized people and try to de-marginalize them. Our understanding of conflicts is also largely rooted in images. We think through images,—I still do.



Cana Bilir-Meier / Ein Raum mit Bildern von Provinzen/A space with images of provinces / 2015

Cana: If we think through images, how could we approach someone’s history, someone’s biography, someone’s marginalized, stress-filled life without appropriating it? I asked myself this question when I produced *Semra Ertan*. How could I make someone visible without abusing her history for any advantage? Since she wasn’t alive anymore, she could not tell me how I should do the film. One solution could have been not to show her, but then her story would have been forgotten. Where is the border, what are the difficulties, what are the dangers of what we are doing? All art is political, but we deal in our works with questions of visibility, with the representation of visibility, representation of responsibility. I read Johanna Schaffer’s book, I think it was *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, where she discusses the contradictions within political demands for greater visibility using the logic of representation. I think it’s interesting how she demands that one think about the act to make somebody visible. A feminism whose target is to visualize women, to represent them in their political and social functions, says nothing about power and inequality. I want to reflect visibility as an ambiguous category and not as a demand for itself. Invisibility can also protect marginalized groups and help them act independently. Someone, or a group, who is seen can be controlled more easily, even without someone controlling him/her/it.

belit: In whatever I’m doing I’m trying to position myself. It’s important where I’m coming from, why I’m interested in this issue and what I will do with it. And I’m trying to make it transparent. It’s always me who is editing and formulating the work, and it’s important to reveal that it’s me standing behind the work. Shopping around, going from one conflict or issue to the other, is problematic. And I believe invisibility can also be a very good tactic for movements. Visibility was our tactic then, but there were also many groups that demanded invisibility and we didn’t film or show them. It’s important to have diversity of tactics.

Cana: Yes, when putting your own stance into a context, as well as inside a discussion, it’s really important to clarify from where you speak and to whom you address. For example, I researched migration in Germany, as well as Turkish history of the ’60s, when my grandparents came as guest workers. I started to work with the archive of my family and research existing archives. There is one that was founded in the ’80s by migrant activists in Cologne, Germany. They started in a garage, collecting the history of Turkish migration, later Italian, and so on. If you look today, thirty to forty years later, it is institutionalized—the government gives them space and funds—and in the highest positions there are almost no migrants. How do we

belit: Wie können wir das Archiv transformieren? Ich bin involviert bei bak.ma und wir beschäftigen uns damit ein dynamisches Archiv zu entwickeln, das benutzt, verteilt und in dem auf unterschiedliche Art geforscht werden kann. Eines, das so weit als möglich zugänglich ist. Wir benutzen ein Open Source Programm und wir kooperierten mit zwei Programmierern aus Deutschland. Über die Jahre hatten wir so viele Bänder und digitale Files zusammengetragen – alle diese Dinge, die Staub auf unseren Regalen und Festplatten ansammelten. Wir mussten sie einfach zugänglich machen. Ein Archiv muss so dynamisch sein, wie das Leben selbst. Ein persönliches Archiv hat viele verschiedene Eigenschaften, jede Arbeit, die du machst, erzählt zuerst einmal von dir selbst.

Cana: Eine andere Frage ist die Grenze zwischen dir und den Anderen. Während du ein Projekt entwickelst, filmst du, siehst die Nachrichten im Fernsehen, du betrachtest dich selbst, du sprichst mit Anderen und du hast das Archiv und die Erinnerung. Nach einer Zeit vermischt sich alles. Du spielst mit den verschiedenen Standpunkten. Für mich ist das Filmemachen oder Texteschreiben niemals abgeschlossen. Eine Situation didaktisch erklären, oder schlimmer, jemandem einen Spiegel vorhalten, das möchte ich nicht, denn ich möchte mich nicht allwissend fühlen oder zeigen. Meine Filme oder andere Arbeiten sind eher Screenshots eines bestimmten Punktes meiner Gedanken oder Beobachtungen, die sich immer weiterbewegen und entwickeln. Ich mag die Idee etwas im Prozess zu zeigen oder unvollendet. Wenn ich mich mit einem Thema beschäftige, dann ist das nicht abgeschlossen, wenn der Film oder das Kunstwerk fertig ist. Es entwickelt sich. Am Anfang gibt es immer eine Leidenschaft für ein Thema – eine Recherche – aus der sich die Form entwickelt und dann vielleicht ein Film.

belit: Wir positionieren uns selbst in unterschiedlichen Rollen: Wir sind einmal Publikum, dann RegisseurlInnen usw. Das ist genau der Punkt. Es gibt keine Grenzen mehr zwischen diesen Rollen, die sich alle in einem Moment durchmischen. Ich erstelle meine eigenen persönlichen Archive wie zum Beispiel für *and the image gazes back*. Als ich für diesen Film recherchierte, sah ich das Enthauptungsvideo von James Foley und den Film *Seven*, und mir wurde bewusst, dass FilmemacherInnen sowohl KonsumentInnen als auch ProduzentInnen einer bestimmten Imagekultur sind. Wir sehen diese Filme auf die Art, die durch die von ihnen mitgelieferten Informationen bestimmt wird. Die Arbeit an der Entwicklung eines Videos wird zu einem Prozess diese Zusammenhänge zu verstehen. Das IS-Video von James Foleys Exekution ist professionell gedreht und leichtgängig geschnitten, mit 2 Kameraperspektiven, einem Mikrophon und einem sehr artikulierten Vortrag. Ich sah Teile des Onlinevideos und einige Tage später las ich einen Artikel in der *Financial Times*, in der dieses Video mit *Seven* (1995) von David Fincher verglichen wurde. Ich nahm einen Screenshot der letzten Szene dieses Films und ein Bild der Exekution und fügte beide zusammen. Sie waren sich schockierend ähnlich. Es wäre zu einfach zu behaupten die Macher des IS-Videos hätten *Seven* gesehen und entschieden exakt dasselbe Image zu verwenden. Es ist um einiges komplexer. Es ist ja auch nicht so, dass jemand, der gewaltttätige Videospiele spielt, hinausgeht und jemanden umbringt und in dem Moment, wenn Videospiele verboten werden, alle Probleme gelöst sind. Das wäre eine grobe Simplifizierung, die uns nicht hilft zu verstehen wie Bilder wirken. Das heißt nicht, dass sie den Film nicht gesehen haben, aber es heißt, dass wir auf verschiedenen Ebenen – bewusst oder unbewusst – die Fähigkeit haben, das nachzubilden, was wir gesehen haben. Wir, die BetrachterInnen machen diese Imagekultur, die wir definieren und kontrollieren. Und diese Bilder erscheinen mit einem Subtext, einer Lesart, die wir selbst neu formulieren und deren Bilder wir neu lesen müssen.

Cana: Die Frage ist, welches wir als gewaltsames Bild ansehen und welches nicht. Ein Bild einer Exekution zeigt natürlich Gewalt, vielleicht mehr als wir uns vorstellen können, aber man kann nicht einfach sagen: „Das ist Gewalt.“ Bei der Definition eines Gewaltimages muss mehr mitbedacht werden. Wie definieren wir das?

belit: Im Video *Sept.-Oct. 2015, Cizre* benutzte ich Handybilder, die mir BewohnerInnen von Cizre gezeigt haben. Bis auf 2 Bilder verwendete ich alles, aber diese sind in besonderer Weise brutal, sie stellen andere Fragen, die vielleicht in einer anderen Arbeit neu gestellt werden müssen. Das eine war das blutige Bein eines Kindes, das von einer Explosion abgetrennt worden war. Das andere war ein offener Kühlschrank, in den etwas hineingelegt worden war, aber man sah nicht, was es war. Ich nahm es nicht in die Arbeit auf, weil ich wusste, dass es der Körper eines von den türkischen Sicherheitskräften getöteten neun Jahre alten Mädchens war. Ihre Familie wickelte ihren Körper ein und legte ihn in den Kühlschrank, um ihn bis zum Ende der Ausgangssperre aufzubewahren und dann beerdigen zu können. Wenn du dieses Bild siehst, aber die Geschichte dahinter nicht kennst, dann ist es nur das Bild eines Kühlschranks mit etwas darin. Aber wenn du sie kennst, dann ist es extrem gewalttätig, weit mehr als wenn du Blut siehst. Denn in deiner Vorstellung beginnst du die Situation zu begreifen, die jemanden zwingt den Körper des eigenen Kindes in den Kühlschrank zu legen. Es ist diese „unsichtbare“ Gewalt, die in deiner Vorstellung ungleich brutaler wird und durch dieses Bild verstehst du we-

remember? Who gains advantages from remembering? Remembering is an unfinished process and fragmented in itself. And it's highly linked to writing a certain kind of history in the form of reconstruction—a process of adding a new story—and it's important who writes it, who collects it, who is speaking, who can enter it and how can it be used? It reminds me of Jorge Luis Borges who says that when one tries to collect and portray the whole world by putting together artifacts, when one dies in the end, one realizes that one has collected one's own portrait.

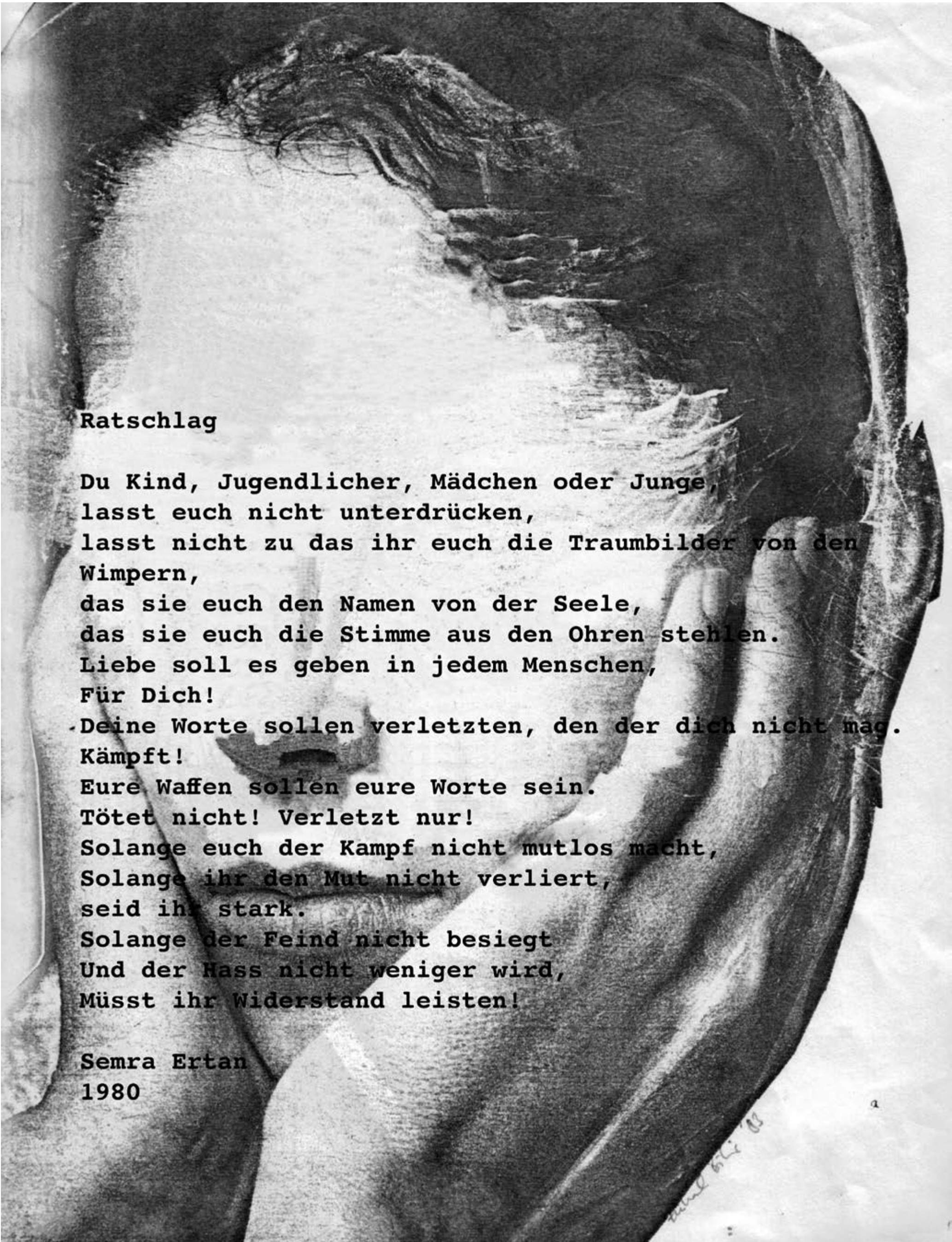
belit: How can we transform the archive? I'm involved in bak.ma and our question was how to make an archive that is dynamic, that people can use, contribute to, and search in different ways. One that is as accessible as possible. We used an open-source program, cooperating with two programmers from Germany. Over the years, we collected so many tapes and digital files—all these things collecting dust on the shelves or inside hard drives. There was a need for us to put them somewhere and make them accessible. An archive has to be as dynamic as life. A personal archive has a lot of different characteristics, definitely every work one does, first and foremost, talks about that person, definitely.

Cana: Another question I am dealing with is the border between yourself and the other. While developing a project, you are filming, you see the news on television, you look at yourself, you talk to people, and you have the archive and memory. After a while everything gets mixed. You are playing with different points of view. For me, making films or writing texts is never something complete. I don't like to point a situation in an educational way, or worse, to show someone else a mirror, because I don't want to feel, or present myself as, all-knowing. My films or works are more like screenshots of a certain point in my thought or observation, always ongoing and developing. I like the idea of showing something in process or unfinished because grappling with a subject is not over after a film or an artwork is finished, it develops. In the beginning there is always the passion for an issue,—a research — out of which the form develops, and then perhaps a film.

belit: We position ourselves in different roles: we become the audience, then the producers, and so on. That's exactly the point. There are no borders between those positions anymore. They are all mixed into one moment. I'm generating my own personal archives, especially, for example, in *and the image gazes back*. When I was doing research for this film, I watched the James Foley execution video and the film *Seven* and thought of how filmmakers are at once consumers and producers of this image culture. We look at those films in a way that is challenged by the information we get about them. That is also a breaking point. The video talks about these different positions. I'm trying to understand this, so the video becomes my thinking process. The video of James Foley's execution by ISIS is a very well shot, smoothly edited video, with two camera angles and a microphone, and a super-articulated talk. I saw parts of the online video and a couple of days later read an article in the *Financial Times* in which this video was compared to a movie from 1995, a well-known Hollywood movie called *Seven* by David Fincher. I took a screen shot from the film's last scene and an image of the execution and put them together. They were shockingly alike. It would be too easy to say that the makers of the ISIS video saw *Seven* and decided to remake exactly the same image. It's a lot more complex. It's not like someone is playing a violent video game and then goes out to kill someone, and once we ban the video games, it is all solved. This is oversimplification and does not help us understand how images work. This doesn't mean that they didn't watch that film, but it means that we, in different degrees, have the ability to—consciously or unconsciously—recreate what we have seen. We, as viewers, are makers of that image culture that we define and control. And also, these images come with a caption, a reading of them by someone, and we have to rephrase those captions and reread the images by ourselves.

Cana: The question is: “What do we see as a violent image and what do we not?” Of course an execution is a violent image, it's the most violent image that we can imagine, but it's not that easy to just say “This is violence.” The definition of a violent image must be thought of more. How do we define violent images?

belit: In the video *Sept.-Oct. 2015, Cizre*, I used cellphone images that people from Cizre showed me. I put everything they showed me in the video except for two images because they were violent in a different way, and open up different questions that need to be examined in a different work, maybe. One was the leg of a child; an explosion had cut through it and there was blood. The second one was of an open fridge and there was something inside, but you didn't know what it was. I didn't include it because I knew that it was the body of a nine-year-old girl killed by Turkish security forces. Her family wrapped her body and put it into the fridge to preserve it until the curfew ended and they could go out and bury the body. When you look at this image, and don't know the story behind it, it's just an image of a fridge with something inside. But if you know the story the image is extremely violent, a lot more violent than seeing blood. Because it is in your imagination that you start understanding the situation wherein someone has had to put the body of



Ratschlag

Du Kind, Jugendlicher, Mädchen oder Junge,
lasst euch nicht unterdrücken,
lasst nicht zu das ihr euch die Traumbilder von den
Wimpern,
das sie euch den Namen von der Seele,
das sie euch die Stimme aus den Ohren stehlen.
Liebe soll es geben in jedem Menschen,
Für Dich!
Deine Worte sollen verletzen, den der dich nicht mag.
Kämpft!
Eure Waffen sollen eure Worte sein.
Tötet nicht! Verletzt nur!
Solange euch der Kampf nicht mutlos macht,
Solange ihr den Mut nicht verliert,
seid ihr stark.
Solange der Feind nicht besiegt
Und der Hass nicht weniger wird,
Müsst ihr Widerstand leisten!

Semra Ertan
1980



belit sağ / Ayhan and me / 2016

sentlich mehr. Meine Arbeit zeigt Bilder des alltäglichen Lebens in einem häuslichen Umfeld in einem Kriegsgebiet und die Gewalt, die damit einhergeht. Das Bild mit dem Körper im Kühlschrank erzählt von einer anderen Seite des Krieges und seiner Bilder. Es ist ein sehr starkes Bild und wird mich sicher weiter beschäftigen.

Das Nachdenken auf einer persönlichen Ebene und die Gestaltung der Geschichten und Stimmen ist etwas sehr wichtiges. Wie verwendest du Ton und Text in deiner Arbeit, Cana?

Cana: Ich trenne Bild und Text. Bei *Prolog Yorgun Savaşçı* zum Beispiel befasste ich mich mit Briefen, die ich mit verschiedenen AkteurInnen und auch FreundInnen, die den Rechercheprozess unterstützten, austauschte. Meistens habe ich zuerst die Texte, die mich dann zu den Bildern inspirieren. In *Ein Raum mit Bildern von Provinzen/A space with images of provinces* gibt es die Off-Stimme des Mädchens, die ich aufgenommen habe, während sie spielte. Sie erfand ihre eigenen fiktiven Geschichten mit Sätzen wie: „Die Eule ist so alt, dass sie sogar den Boden berührt.“ Ihre Phantasie animierte mich zu den Bildern. Ton und Bild müssen sich nicht zwangsläufig gegenseitig illustrieren, aber sie können sich gegenseitig bereichern. Die Off-Stimme kommt ursprünglich aus der Reportage und es ist interessant damit zu spielen. Ich verwende sie eher wie ein Tagebuch mit einem sehr persönlichen Blick.

belit: Ich denke viel über die Sprechstimme nach und überlege wie sie sonst noch eingesetzt werden könnte, außer als Off-Stimme im Video. Wie sie Teil des Videos sein kann und auch mehr als nur Stimme. Ich verbinde sie wirklich mit den Bildern. Ich habe ein paar Sätze – ich schreibe ganz kurze Dinge – und setze sie auf die Timeline und dann ändere ich das immer wieder, je nachdem wie sich das Bild entwickelt. Ich weiß zu Anfang nicht wo das hinführt. Das Bild erinnert mich an etwas und dann füge ich ein paar Worte hinzu. Ich nehme kleine Teile auf, nur um auszuprobieren ob es funktioniert. Die eigentliche Aufnahme mache ich zum Schluss. Es kann auch passieren, dass ich am Ende alles wieder über den Haufen schmeiße, aber anders kann ich das nicht bewältigen. Der Abstand zwischen Bild und Wort gibt den Raum für Imagination frei. Ich mag deinen Umgang damit. Sie kommen sich sehr nahe und dann entfernen sie sich wieder sehr stark. Dieser Wechsel in der Annäherung ist bezeichnend für deine Arbeit.

Cana: Zum Abschluss würde ich gerne noch über die aktuelle Situation von KulturproduzentInnen in der Türkei sprechen. Zensur ist traditionell ein Kontrollmechanismus in der Türkei, aber jetzt nach dem Putsch hat sie eine neue Dimension erreicht. Es gibt die staatliche Zensur, aber auch die Selbstzensur (aus verständlichen Gründen) ist nicht zu unterschätzen. Institutionen, Off-Spaces, aktivistische Gruppen

his or her child in a fridge. It's the “invisible” violence that becomes a lot bigger in your imagination as you think about it—you grasp a lot more through that image. The video I was making was about daily life images from a domestic environment in a warzone, and the violence of that suspension. The image of the body in the fridge is something that keeps coming back to me, and talks about another part of war, and its images. It is a very powerful image.

Contemplation or connecting on a personal level and creating stories and voices is such an important thing. How do you apply sound and text in your work, Cana?

Cana: I like to separate text and image in my works. For example, with *Prolog Yorgun Savaşçı* I was dealing with letters that I wrote with different protagonists and also friends supporting the research process. Most of the time I have the texts first, which inspire the images I create. In *Ein Raum mit Bildern von Provinzen/A space with images of provinces* there is a voiceover of a girl that I recorded while she was playing. She invents her own fictive stories with sentences like: “The owl is so old that it even touches the ground.” Her phantasy encouraged me to produce the images. Sound and image don't have to illustrate each other by force, but they can enrich each other. A voiceover is rooted in reportage, actually, and it is interesting to play with. I use it more in the sense of a diary, which is a very personal view.

belit: I'm thinking about voice quite a lot and I'm thinking how else could it be used, besides voiceover in a video. How it could be part of the video, how it could be more than just voice. I really put it together with the images. I have a couple of sentences—I write small, small things—and then put them on the timeline to see them and then I change them, again and again...the image develops. I don't know what I'm doing in the beginning. The image reminds me of something and then I add some words. I do take small sections of sound just to try out how it works and make the final recording in the end. It happens that I change everything in the end. I can't manage it otherwise. So the distance between the image and the words creates a space of imagination. I like your experience with the distance. It gets really close and then far away and this change in approximation makes your work.

Cana: A last point I would like to talk about is the actual situation for cultural producers in Turkey. Censorship is a traditional control mechanism in Turkey, but now, after the attempted coup, it has reached a new dimension. There is governmental censorship, but self-censorship (for understandable reasons) is also far reaching. Institutions, alternative spaces, activist groups, and/or individual artists are all affected differently. It's very important to find a balance between how far you can go, or mask a critical point (while not risking everything), and nevertheless continue and resist. Turkey has decided to withdraw from the EU Creative Europe Program,

und einzelne KünstlerInnen sind alle, wenn auch unterschiedlich, betroffen. Es ist wichtig geworden eine Balance zu dem zu finden, wie weit du gehen kannst und was du verschleiern musst (um nicht alles zu riskieren) und trotzdem weiterzumachen und Widerstand zu leisten. Die Türkei hat sich aus dem EU Creative Europe Programm, das Kulturproduktion und Austausch fördert, zurückgezogen. Das ist wirklich ein harter Schritt, denn er führt zur Isolation türkischer und/oder kurdischer KünstlerInnen. Das ist auch eine Art der Zensur. Wir können die Zensur in der Türkei nicht von einer Interaktion mit Europa getrennt sehen und ich wünsche mir klare Statements dieser Förderinstitutionen, um diesen Austausch weiterhin gewährleisten zu können. Deine Arbeit *Ayhan and me* wurde ja schon vor dem Putsch zensuriert. Kannst du deine Situation und deinen Umgang damit erklären?

belit: *Ayhan and me* wurde von einer nichtstaatlichen Institution, der Akbank Sanat, zensuriert. Diese Institution wurde, wie der Name schon sagt, von einer Bank gegründet. Ich denke jeder Fall von Zensur ist sehr unterschiedlich und vorsichtig zu betrachten. In meinem Fall hat das Institut niemals offiziell zugegeben, dass es meine Arbeit (und die Ausstellung) aus politischen Gründen abgesagt hatte. Die Gründe wurden niemals klar ausgesprochen. Wir wissen, dass ein Mitglied des Vorstands Hasan Bülent Kahraman ein Naheverhältnis zur AKP-Regierung hat und das deutet darauf hin, warum meine Arbeit zensuriert wurde.

Zu der Zeit begannen die Dinge in der Türkei immer repressiver zu werden. Wir hatten nicht erwartet, dass sogar die ganze Ausstellung abgesagt werden würde und das hatte es in dieser Art vorher auch nie gegeben. Im Moment ist das viel vorhersehbarer, denken wir nur an die vielen JournalistInnen in den Gefängnissen, die Zahl alternativer Nachrichtensender, die geschlossen wurden, und die abgesagten Biennalen. Seither gibt es auch viel mehr Selbstzensur auf Seiten der KünstlerInnen. Nicht, dass die Zensur meiner Arbeit ein Anfang gewesen wäre, aber zu der Zeit fingen die Dinge an schnell zu eskalieren und das war ein Zeichen dafür. Selbstzensur ist jetzt ein großes Thema in der Kunstwelt und ich denke, dass KünstlerInnen nun versuchen Wege zu finden, um sich auszudrücken und die Grenzen ihrer Möglichkeiten zu verstehen. Das ist jetzt eine Übergangsperiode. Damit meine ich, dass es nun darum geht mit der Unterdrückung umzugehen. Es bleibt abzuwarten, was da herauskommt. Dieser Wechsel fand an vielen anderen Orten der Welt bereits statt. Ich komme immer auf das Beispiel des iranischen Kinos zurück. Hier entstanden einige wunderbare Filme unter Repression und das gibt mir Hoffnung. Ich bitte mich nicht falsch zu verstehen, ich meine nicht, dass wir Unterdrückung brauchen um kreativ zu sein, noch will ich die Lebensbedingungen in einer Diktatur romantizieren, das wäre Unsinn. Die Türkei erlebt schreckliche Zeiten und für mich ist das einzig Richtige weiterzumachen und mit Teilen der Gesellschaft, die ähnlich gegen diese Diktatur kämpfen, solidarisch zu bleiben: sei es mit den KurdInnen, die in einem offenen Krieg leben, oder anderen Menschen in verschiedenen Bereichen, wie JournalistInnen, AkademikerInnen, BauarbeiterInnen, MinenarbeiterInnen usw.

Weil wir in einem Magazin in Österreich/EU erscheinen, möchte ich zum Abschluss diese zwei Fragen stellen: „Wer unterstützt die Unterdrückung in der Türkei?“ Wenn unsere Antwort lautet: “Erdoğan und die AKP“, dann lautet meine zweite Frage: “Wer unterstützt Erdoğan außerhalb der Türkei – mit finanziellen Mitteln und Stillhalten?“

which funds cultural production and exchange. I think that is a really difficult act because it leads to an isolation of Turkish and/or Kurdish artists. This is also a kind of censorship. We cannot separate censorship in Turkey from cultural interaction with Europe and I wish there would be, for example, clear statements from these funding institutions to provide this exchange. Also, your work *Ayhan and me* was censored, already before the attempted coup. Can you explain your situation and approach?

belit: My work *Ayhan and me* (2016) was censored by a non-governmental, non-state body, Akbank Sanat. This institution is—as its name suggests—funded by a bank, Akbank. I think each censorship case is very different and needs to be examined carefully. In my case, the institute never officially accepted the fact that they were censoring the work (and the exhibition) for political reasons. Therefore, these reasons were never clearly talked about. We know that a pro-government cultural figure is on Akbank Sanat's board of directors, Hasan Bülent Kahraman, and his close relations to the AKP government already give us some signals as to why my work was censored.

I think the period during which *Ayhan and me* was censored was when things started getting more and more repressive in Turkey. At that moment, we didn't expect the cancellation of a whole exhibition, and it was the first of its kind in Turkey. At the moment, unfortunately, it is not very unexpected if you think about the number of journalists in jail and the number of alternative news sources that have been shut down and biennials cancelled. Also, since then there has been a lot more self-censorship by the artists. I don't mean my censorship was the starting point, but it happened at a point where things were escalating rapidly and it was a big sign of this escalation. Self-censorship is a big thing now in the arts and I believe visual artists are trying to find ways to express themselves and understand the limits of their expression—it is a transition period now. By transition period I mean a time when people try to figure out how, and in what ways, they can deal with the pressures under which they need to create. We might need to wait a little to see the products of this period. This transition has happened in many other places in the world. I always give the example of Iranian cinema. Iranian cinema created one of the most wonderful films, under repression, and this gives me hope. Please don't get me wrong, I don't want to say that we need repression in order to be creative, nor do I want to romanticize the conditions of life under dictatorship because that would be nonsense. Turkey is going through terrible times and for me the only way is to keep producing and staying in solidarity with the different parts of society that fight a similar fight against this dictatorship: be it people living in open war conditions in Kurdistan, and/or people working in different sectors like journalists, academics, construction workers, miners, etc.

As a closing sentence, since this will be published in a magazine in Austria in the EU, I want to pose these two questions: “Who reinforces repression in Turkey?” If our answer is “Erdoğan and the AKP,” then the second question is: “Who supports Erdoğan—financially and by staying silent—outside of Turkey?”

www.canabilirmeier.com
http://vimeo.com/belit
bit.contrast.org



The economy is wounded: let it die!

Das Großflächenplakat (6 x 2 Meter) zeigt ein Panorama der Donau bei Melk (in Österreich), dem nächsten größeren Ort in der Nähe der Schallaburg, wo das Billboard aufgestellt ist. Die Fotografie zeigt Frachtschiffe von der Art, die die Donau befahren und ca. 10 Millionen Tonnen Güter pro Jahr nach oder durch Österreich hindurch transportieren. Die abgebildeten Schiffe sind jedoch ineinander verkeilt, und manche auf Grund gelaufen. Teile der Schiffe sind verkohlt. Rauch steigt auf. Ausgetretener Diesel ist auf der Oberfläche des Wassers zu sehen.

Während man die fotografische Szenerie auf den ersten Blick wohl eher mit einer schweren Schiffskatastrophe assoziiert, wird bei näherer Betrachtung klar, dass eine derartige Verkeilung kaum durch einen Unfall zustande kommen kann. Was hier zu sehen ist, ist eine Barrikade, die von einem Ufer der Donau zum anderen reicht; eine bewusste Sabotage des Transportwegs, die den Fluss für jeglichen Schiffsverkehr unpassierbar macht.

Diese künstlerische Arbeit ist Teil einer kritischen Diskussion, die davon ausgeht, dass bedrohliche globale Entwicklungen wie die Klimaerwärmung nur durch einen systemischen Wandel der Wirtschaft zu stoppen sind, der den Handel und Verkehr von Gütern rund um den Globus radikal beschränkt. Dies würde dazu führen, dass Produkte wieder vermehrt regional für lokale VerbraucherInnen hergestellt würden. Das stünde in starkem Kontrast zum gegenwärtigen System, bei dem gigantische Mengen an Diesel beim transkontinentalen Transport von Gütern verschleudert werden und schadstoffspuckende Fabriken im globalen Süden konzentriert sind. Die Produktion von für den europäischen Markt bestimmten Gütern in Asien soll heute den bis zu sechsfachen Ausstoß an CO2 verursachen, als wenn dieselbe Drecksarbeit näher an europäischen KonsumentInnen verrichtet würde.

Das Billboard will die Forderung zahlreicher sozialer Bewegungen nach einer Abwicklung des sogenannten freien Warenverkehrs in ein prägnantes Bild übertragen. Der Titel *The economy is wounded: let it die!* bezieht sich auf ein Graffiti vom Mai 1968 in Paris (L'économie est blessée, qu'elle crève!), und verweist hier auf die Krisenhaftigkeit des heutigen globalen Kapitalismus und dass dieser nur durch die Beteiligung an einer Vielzahl widerständischer Praxen zu transformieren ist.



The economy is wounded: let it die!

The large-format billboard (6 x 2 meters) shows a panoramic view of the Danube near Melk (Austria), the town closest to the billboard's location at Schallaburg. Cargo shipping of the kind seen is common on the Danube, carrying some 10 million tonnes of freight a year into and out of Austria or straight through it. But the ships on the poster are wedged together and some have run aground. Smoke rises and parts of the ships are charred. Diesel spills visibly onto the surface of the water.

At first glance the photographic mise-en-scene suggests a serious shipping disaster, but closer inspection reveals a blockage that could not be accidental. The Danube is seen barricaded from one bank to the other: the cargo channel is cut off and the river made impassable for all shipping, in what could only be a deliberate act of sabotage.

This artwork intervenes in the critical debate whose first premise is that nothing but systemic economic transformation – including radical curtailment of worldwide trade and shipping – can counteract climate change and associated global threats. This would mean much more production on a regional basis for local consumption, in contrast to the current system that squanders vast amounts of diesel on trans-continental goods transport and concentrates pollution-spewing factories in the global South. Today production in Asia for consumption in Europe is said to emit six times the CO2 that would seep out from the same dirty work done close to the consumers' European home.

Many social movements now demand the end of the so-called "free movement of goods"; the billboard attempts to convey this succinctly in a single image. The title *The economy is wounded: let it die!* alludes to a graffiti in Paris, May 1968 (L'économie est blessée, qu'elle crève!). Here this evokes the crisis intrinsic to present-day global capitalism, which can be overcome only through wide participation in oppositional praxis of all kinds.

Arabellion der Frauen**Emanzipationsbewegungen im Nahen Osten und Nordafrika**

Feminist_innen und Frauenrechtsaktivist_innen im arabisch-sprachigen Raum setzen sich schon seit Jahrzehnten für Chancengerechtigkeit und Genderthemen ein. In den letzten Jahren zeigen sich diese Bestrebungen auch im Kunst- und Kulturbereich.

„Jetzt seid ihr einmal dran, etwas zu tun“, fauchte mir neulich eine Frau entgegen. Wie-der einmal bin ich auf eine stolze Vertreterin der 68er-Generation gestoßen, die sich ihrer Meinung nach stark für ihre Frauenrechte eingesetzt hat und jetzt keinen Nerv hat, sich auch noch muslimischen Frauen zu widmen. Denn genau das ist mit „ihr“ gemeint. „Ihr“, das sind wir muslimischen Frauen, wir armen, hilflosen, ständig unterdrückten Frauen, die sich alles Mögliche von den bösen, muslimischen Männern gefallen lassen und ihre Stimme nicht erheben. Der vermeintliche Grund: Unsere Religion erlaube uns dies nicht. Und plötzlich habe ich meine Wut gespürt. Wut über diese rassistische Aussage, Wut über die Arroganz und Ignoranz dieses Pauschalurteils und Wut über die nicht vorhandene Solidarität mit internationalen Frauenbewegungen. Ich weiß, dass ich in solchen Situa-tionen trotzdem einen klaren Kopf behalten muss und die Wahl habe zwischen einer kurzen und einer langen Antwort. In einem aufgeheizten und von Rassismus geprägten Diskurs ist es fast unmöglich, mit Fakten zu argumentieren. Es bleibt einem weder die Zeit noch wirklich eine Möglichkeit, so zu antworten, wie dieses Thema es verdient hätte. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit soll hier ein kleiner Überblick über emanzipatorische Bewe-gungen und herausragende Persönlichkeiten in der MENA-Region (Middle East and North Africa) allein in den letzten fünf Jahren gegeben werden. Besonders im Kunst- und Kul-turbereich – Schriftsteller_innen, Filmemacher_innen oder Künstler_innen – haben sich seit jeher immer mehr Frauen zu Wort gemeldet. Politisch und zivilgesellschaftlich erheben sich alte und neue Stimmen v.a. auch im Kontext des Arabischen Frühlings. Soziale Medi-en bieten gerade in politisch autoritären und repressiven Strukturen einen relativ sicheren Raum, sich frei zu bewegen, Meinungen kundzutun und Tabus zu brechen.

Ägypten: Zeichnen gegen Bodyshaming

Bassant el-Qassem hat es gereicht, auf den Straßen Kairo belästigt und beschimpft zu wer-den. Deshalb beschließt die 24-jährige, den weiblichen Körper in all ihren Facetten darzu-stellen und diese Bilder möglichst weit zu streuen. Sie startet kurzerhand die Facebook-Seite **لايحب ج يبح** (Love your body, you're beautiful) und facht anhand ihrer Zeichnun-gen Diskussionen über das Recht auf Selbstbestimmung über den eigenen Körper, Body-shaming, Sexualität und Emanzipation an. Ihre Anhängerschaft wächst, die Seite liegt jetzt bei knapp 40.000 Likes. Ganz ohne Probleme läuft das nicht, den Hasspostern bietet sie die Stirn und bekommt dabei auch Unterstützung von ihren Fans. Durch die vielen Diskussi-onen, die sich seit der Gründung ihrer Page zutragen, bricht sie das Schweigen zu diesen Tabuthemen und bietet anderen Frauen gleichzeitig eine Plattform, dasselbe zu tun.

Türkei: „Mein Bauch, meine Entscheidung!“

In der Türkei ist im Frühling 2012 eine Debatte über ein geplantes Abtreibungsverbot entbrannt. Die Regierung wird beauftragt einen Gesetzesentwurf für die Verschärfung der Abtreibungsregelungen auszuarbeiten. Tausende Frauen und Männer, Menschenrechts-aktivist_innen, Feministinnen aus unterschiedlichen religiösen und ethnischen Hinter-gründen, die Ärztekammer, Gynäkologieverbände und viele andere gehen landesweit auf die Straßen und protestieren gegen das geplante Abtreibungsverbot. Eines der zentralen Slogans dieser Proteste war „Benim Bedenim, Benim Kararım – Mein Bauch, meine Ent-scheidung!“ oder auch provokante Slogans, die an Ministerpräsident Erdoğan gerichtet wurden, wie etwa: „Bist du der Hüter meiner Vagina?“ , „AKP, Hände weg von meinem Körper“ sowie „Abtreibungsverbot bedeutet mehr tote Frauen“. In Istanbul verlaufen die Proteste relativ friedlich, während es bei Protesten in Ankara und Eskişehir zu massiven Übergriffen der Polizei kommt und junge Frauen in Handschellen abtransportiert werden. Die Polizeigewalt schüchtert die Demonstrant_innen nicht ein, weshalb die Regierung einen Monat später das Vorhaben zurücknimmt. Erst kürzlich hat die türkische Regierung einen Gesetzesentwurf zurückgezogen, Haftstrafen bzw. Strafverfahren wegen sexuellen Missbrauchs auszusetzen, sofern der Täter sein Opfer heiratet. Verhindert wurde dieses Gesetz durch den Aufschrei der Opposition wie der Zivilgesellschaft, die seit dem Putsch-versuch im Juni 2016 nicht mehr so laut ihre Stimme erhoben hatte.

Joumana Haddad: I killed Shehrezade

Die aus dem Libanon stammende Christin schreibt in ihrem autobiografischen Essay *I killed Shehrezade*, welch starken Einfluss gesellschaftliche Normen auf das Leben einer Frau haben und wie wichtig es ist, diese in Frage zu stellen. Aber das Buch ist mehr als die Darstellung von Haddads Selbstbefreiung und auch mehr als die Widerlegung der west-lichen Klischees von den unterdrückten arabischen Frauen. Es ist vor allem eine Kampf-ansage an die herrschenden, körper- und frauenfeindlichen Strukturen in der arabischen Welt, die es schonungslos benennt, eine Kampfansage auch an Klischees und Verallge-meinerungen: Die arabische Frau gibt es nicht.

Arabischer Frühling: The Uprising of the Women in the Arab World

Der Arabische Frühling soll auch ein Frühling der Frauen werden – das haben sich die fünf

Gründerinnen der Facebook-Seite **يبرعلالمرالعا يف ءارملأ ءضرافءءنا** (The Uprising of the Women in the Arab World) gedacht. Ende November 2011 haben sie eine Kampagne gestartet, mit der Frauen aus der arabischen Welt aufgerufen werden, von ihren Erfah-rungen mit Gewalt zu erzählen. Denn: „Der Zeigefinger muss endlich auf die Täter und nicht mehr auf die Opfer gerichtet werden.“ Die persönlichen Hintergründe der Gründe-rinnen der Seite sind so unterschiedlich wie die Gesellschaften, in denen sie leben: Yalda Younes und Diala Haidar stammen aus dem Libanon, Farah Barqawi ist Palästinenserin, Sally Zohney steuert ihren Anteil aus Ägypten bei und Rana Jarbou lebt in Saudi-Arabien. Sie alle verbindet die Erfahrung, eine Frau in patriarchalischen Strukturen zu sein. Über 120.000 Fans unterstützen zur Zeit die Seite und täglich kommen Neue hinzu. Die Frauen posten Selbstporträts, auf denen sie erklären, warum sie für einen Aufstand der Frauen in der arabischen Welt sind. „Ich unterstütze den Aufstand, weil ich in meiner Gesellschaft danach beurteilt werde, wen ich heirate und nicht danach, was ich erreiche“, lautet etwa die Botschaft von May, einer Ägypterin. „Ich unterstütze den Aufstand der Frauen, weil ich sechzehn Jahre alt bin und seit meinem zwölften Lebensjahr sexuell belästigt werde“, schreibt Yara ebenfalls aus Ägypten. Nach jedem Posting brechen heftige Diskussionen aus, bis zu 900 Kommentare sind unter den Porträts zu finden.

Irak/Syrien: Frauen greifen zu den Waffen

Kämpferisch – im wahrsten Sinne des Wortes – zeigen sich auch die kurdischen Frauen im Kampf gegen die Terroristen des IS. Als die IS-Miliz 2014 den Berg Sindschar im Nordirak einnimmt und wenige Wochen später die in Syrien gelegene kurdische Stadt Kobane attackiert, greifen auch Frauen zu den Waffen, um sich zu verteidigen. In der Region sind vor allem religiöse Minderheiten wie die Jesid_innen zuhause, die der IS als Ungläubige systematisch verfolgt. Tausende Menschen werden von den Terroristen ermordet, rund 800.000 Menschen fliehen vor der Gewalt in die angrenzende autonome Region Kurdi-stan. Dort schließen sich auch Frauen den Kampfteinheiten der kurdischen Peschmerga aber v.a. den kurdischen YPJ-Kämpferinnen aus der Türkei an. Seither kämpfen sie im Nordirak und in der kurdischen Region Rojava/Syrien gegen den IS.

Libanon: Frauen erobern die Filmindustrie

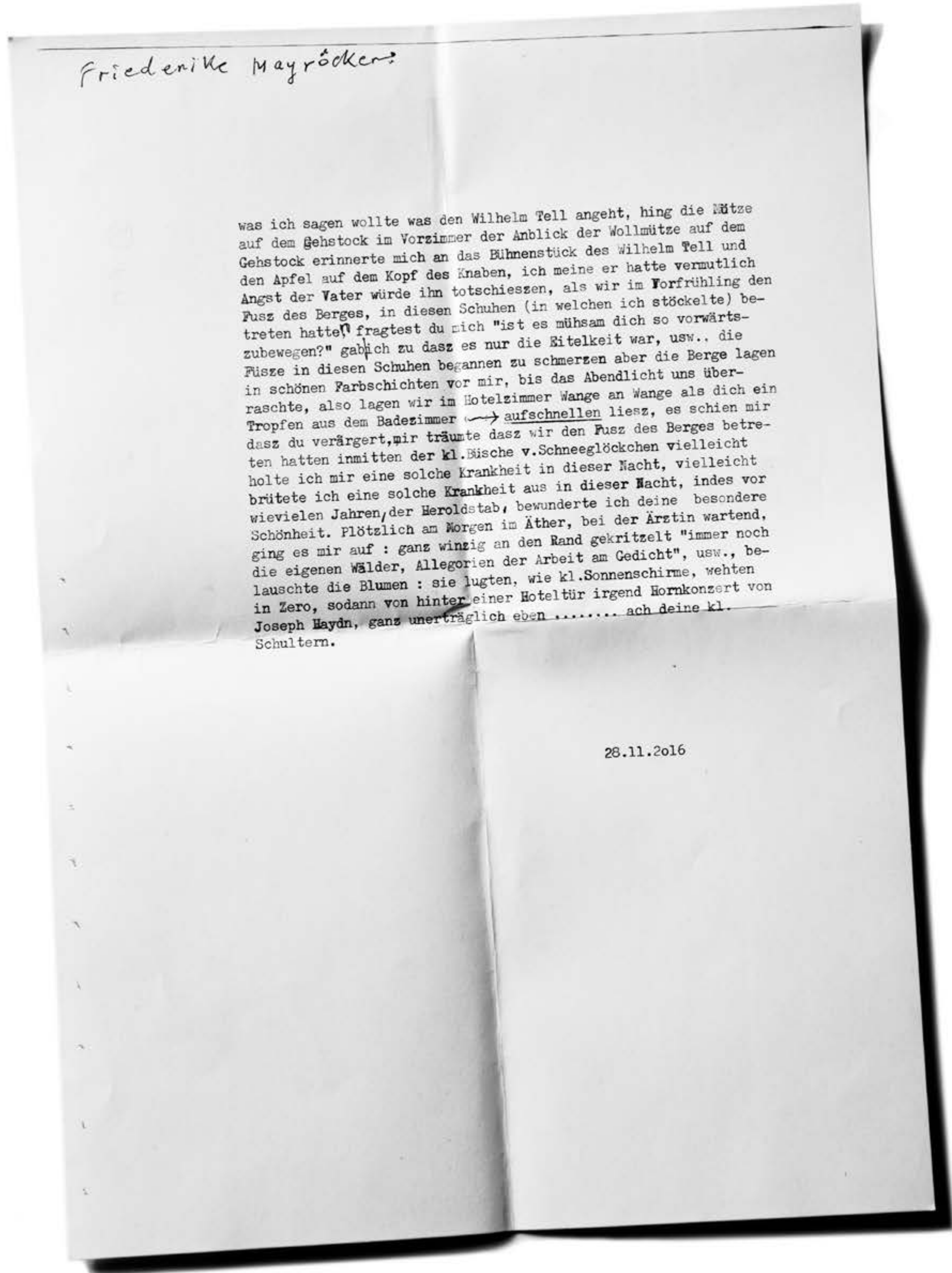
Empathisch, bewegend und gleichzeitig mit einer gewissen Leichtigkeit beleuchten arabi-sche Regisseurinnen das Leben von Frauen. In den letzten Jahren haben sich viele Filme-macherinnen mit der Rolle sowie den Schicksalen der muslimischen Frau beschäftigt und zeigen in ihren sensiblen Abhandlungen die bedeutende Rolle der Frau in der arabischen Gesellschaft, heben ihre Kraft und die grenzübergreifende Solidarität hervor. Eine dieser Regisseurinnen ist die Libanesin Nadine Labaki, die in ihren beiden Filmen *Caramel* und *Where do we go now?* Frauen in den Mittelpunkt ihrer Geschichten setzt und mal ihre Alltagssituationen beschreibt, mal ihre Erfahrungen in Kriegen und kriegerischen Konflikten. Ähnliche Themen behandeln auch die Tunsierin Moufida Tlatli (*The Silences of the Palace*), die Palästinenserin Annemarie Jacir (*Salt of this Sea*), die Jemenitin Khadija al-Salami (*The Scream*) oder die aus Saudi-Arabien stammende Haifaa al-Mansour (*Das Mädchen Wadjda*).

Mona Eltahawy: Headscarves and Hymnes

Mona Eltahawy ist eine ziemlich ungemütliche Zeitgenossin. Männern ruft sie entgegen: „Ihr seid mir egal!“, den Frauen: „Ihr braucht mich nicht zu retten.“ Und für die großen Weltreligionen hat sie nur den Tipp: „Haltet euch aus meiner Vagina raus – es sei denn, ich will euch drin haben.“ 2012 wird die ägyptisch-US-amerikanische Journalistin von Newsweek zu einer der 150 furchtlosesten Frauen weltweit gewählt, während sie im deutschsprachigen Mainstream-Raum bisher noch recht unbekannt ist. Eltahawy denkt Feminismus globaler, verharrt nicht in einer weißen, westlichen Welt. Das Private, Intime ist für Eltahawy essentiell: Für sie ist Sex die Revolution. Damit die politische Revolution in der arabischen Welt funktionieren könne, müsse es eben auch eine sexuelle und eine soziale geben – denn Frauen werden nicht nur vom Staat, sondern auch auf der Straße und zu Hause unterdrückt. Mit ihren Büchern (*Warum hasst ihr uns so?*, *Headscarves and Hymnes*) sorgt sie für viel Diskussionsstoff, sowohl in muslimisch geprägten Ländern wie auch im angelsächsischen Raum. Mit ihrer direkten Art bricht sie Tabus und lässt sich gleichzeitig nicht von rechten Hardlinern vereinnahmen.

Europa: Verbot als „Befreiung“

Das Kopftuchverbot wird oft wie ein Angebot zur Befreiung behandelt. Das gleiche gilt für das Verbot von Burkinis und Burkas. Aber was will die Trägerin? Man weiß es nicht. Es fragt sie auch niemand. Kann sie „befreit“ werden von Gruppierungen, die abfällig über ihre vermeintliche Kultur reden und eigentlich auf die herabblicken? Nein. Und was heißt in diesem Zusammenhang überhaupt Befreiung? Ist die öffentliche Demütigung jener Kopftuch tragenden Frau am Strand von Nizza die Befreiung, die sich Frauenrechtsakti-vist_innen herbeisehnen? Ich denke nicht. Der Kampf um Freiheit muss von denjenigen angeführt werden, um die es geht. Der Widerstand der Frauen gegenüber tradierten Formen von Familie, Sexualität, Erziehung und Partnerschaft findet seit jeher nicht nur in den Herkunftsländern, sondern auch in der Diaspora statt. Es tut sich dabei so viel, dass es unmöglich ist, hier auch nur ansatzweise einen Bruchteil davon wiederzugeben. Daher lautet meine kurze Antwort auf den Vorwurf des Nichts-Tuns: Bloß weil nicht hingeschaut wird, bedeutet das nicht, dass es diese Kämpfe nicht gibt.





Ilya Kabakov / Blickst du hinauf und liest die Worte / Münster Skulptur Projekte / 1997

Aufnahme

MG: Das erste Statement des Manifests von Kunstradio – Radiokunst lautet: „Radio art is the use of radio as a medium for art.“ Könnt ihr das genauer erläutern?

EZ: Das Kunstradio definiert sich nicht durch Musik und kommt auch nicht aus der Musik, da gibt es viele KünstlerInnen mit allen möglichen Backgrounds, die einfach ganz anders mit Musik umgehen, weil sie diese nur als Material für ihre Arbeiten sehen. Für sie ist das Kunstradio wahrscheinlich eher guter Pool, um viele Dinge zu finden, die sich von einer notierten Kunst oder Musik schon lange entfernt haben.

HG: Kunstradio wurde von der Kulturjournalistin Heidi Grundmann und Robert Adrian X gegründet. Zuerst als Kulturberichterstattungssendung mit dem Namen *Kunst Heute* und bereits da hat es einen kleinen Teil gegeben, die *Kunst zum Hören*. Das Manifest von 1998 stammt von Robert Adrian X und es richtet sich an bildende KünstlerInnen. Als es präsentiert wurde habe ich beim Kunstradio angefangen und da steht eben zum Beispiel: „Radiokunst ist Kunst für Radio von KünstlerInnen.“ Es geht also grundsätzlich darum, dass KünstlerInnen sich für das Radio etwas ausdenken. Das Radio ist dann wie der Keilrahmen, auf dem du die Kunst machst. Das kann dann sehr divers sein. Wenn aber dieser Keilrahmen Radioapparat als Objekt relevant ist, dann ist es nicht mehr Radiokunst in dem Sinne, sondern dann wird es zur Soundart und von der wollen wir uns abgrenzen. Kunstradio macht keine Objekte. Wir präsentieren Radiokunst und diese ist eher immateriell und aktionistisch.

MG: Das ist dann aber keine Reduktion auf Beschallung, oder? In der Malerei hat es auch die Diskussion gegeben, ob die Malerei über den Rahmen hinaus geht oder der Rahmen Teil der Malerei ist. Wie verhält sich das mit eurem Keilrahmen?

EZ: Es geht eigentlich darum, dass die meisten KünstlerInnen das Radio als einen Kommunikationsraum sehen und das geht eben weit über das Senden hinaus, denn sie versuchen zu kommunizieren, Distanzen zu überwinden und eben verschiedene auf Radio basierende Technologien zu verwenden. Wir können eigentlich nur die Sendungsfläche zur Verfügung stellen, ein paar rechtliche Aspekte klären und technischen Support geben. 1990, da war ich noch in der Schule, gingen wir mit unserer Biologielehrerin zum Projekt *Landscape Soundings* von Bill Fontana. Das war eine Installation am Maria-Theresien-Platz zwischen Natur- und Kunsthistorischem Museum im Rahmen der Wiener Festwochen und wurde gemeinsam mit dem Kunstradio produziert. Sie hatten 16 Mikrophone in der Hainburger Au aufgebaut und die Geräusche der Vögel, Frösche und des Wassers zehn Tage lang auf diesen Platz übertragen. Es gab immer eine Leitung ins Funkhaus und alle Radiosender konnten, wann immer sie wollten, einfach hineinhören bzw. übertragen. Mit dem Wetter ging das teilweise drunter und drüber, in Wien war blauer Himmel, aber wenn die Leute aus dem Museum kamen hörten sie es donnern und spannten ihre Regenschirme auf. Das ist eine Art Überwachung, denn die Vögel hörst du vor Ort nie in dieser Form, du überwindest Distanz und baust einen neuen Raum für die Reaktionen der Menschen.

HG: Brecht hat in seinen *Vorschläge(n) für den Intendanten des Rundfunks* (um 1930) gemeint, man sollte das Radio von einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat verwandeln. Die Brecht'sche Radiotheorie ist manchmal umstritten. Ich mag sie sehr gerne. Er behauptete, dass eigentlich das Telefon in den 1910er Jahren schon diese ganzen Dinge, die wir jetzt im Internet haben (von dem Brecht aber noch nichts wusste), erfüllt hätte und dass das Telefon viel eher Kommunikationsapparat sei als das Radio, weil das lineare Radio nur Konzerte oder Küchenrezepte übertragen hat. Und Radiokunst ist halt durch das schon subversiv, weil es in einem herkömmlichen Medium versucht im ganz banalen alten Sinne aufklärerisch das Fenster aufzureißen.

EZ: Wir verwenden den Radioapparat und die ganzen Sendestrukturen anders und wir benutzen das Radio selbst als Instrument, um wieder neuen Inhalt zu generieren. In den 1990er Jahren haben KünstlerInnen das World Wide Web bereits benutzt, als das noch ein vergleichsweise freier Raum war, den haben sie mit dem Radio verknüpft. Das Radio war eigentlich immer da, rund um uns, weil die Wellen auch immer schon da waren. Irgendwann hat der Mensch sie entdeckt und hörbar gemacht. Das heißt, wir baden eigentlich die ganze Zeit in Frequenzen.

HG: Natürlich sind wir in ökonomische Zwänge gepresst, weil wir eine beschränkte Sendezeit haben, aber was die Leute in dieser Sendezeit machen, ist relativ frei. Wir grenzen uns aber auch ab, manchmal mehr, manchmal weniger, zum Hörspiel oder zum Feature. Es ist wichtig sich abzugrenzen, nicht für uns, sondern für die KünstlerInnen, die für uns Sendungen produzieren. Nicht nur Sendungen, sondern auch Festivals, Ausstellungsbeiträge, unterschiedlichste Dinge.

EZ: Kunstradio war dieses Jahr an den Radio Revolten beteiligt, ein internationales Radiokunst-Festival in Halle an der Saale, das von vier KünstlerInnen und mir gemeinsam kuratiert worden ist. Es gab ein 24-Stunden-Radio, wo KünstlerInnen einen Monat lang rund um die Uhr Radio machten und mit Unterstützung von Radio Corax – das ist das freie Radio dort – ein Haus als Festivalzentrum mit Sound- und Radioinstallationen bespielten. Und es gab jeden Abend Performances und eine Eröffnung am Marktplatz, auf dem das Erste deutsche Stromorchester mit Küchenmaschinen und diversen anderen Geräten gearbeitet hat, ein unglaublicher Event. 35 Radiostationen übernahmen das Programm teilweise und Resonance FM Extra in Brighton komplett.

HG: Eine meiner Lieblingsradiogruppen ist Ligna des FSK, Freies Sender Kombinat Hamburg, das sind TheaterwissenschaftlerInnen und Comic-ExpertInnen, die das Radioballett für sich erfunden haben. Das funktioniert faktisch wie ein Flash Mop. Man bekommt verschiedene Handlungsanweisung – ganz im Sinne von Fluxus –, die jede/jeder nach seiner Fassung befolgen kann. Und das ist dann eine politische, soziale Intervention im öffentlichen Raum. Es gibt Leute, die würden das vielleicht als Befehl verstehen, weil die Stimme mit den Handlungsanweisungen aus dem Radio kommt. Genau diesem Prozess wird meistens im Text analytisch gefolgt und nachher geht es um eine Aufarbeitung. Beim Kunstradio haben sie eine Livesendung gemacht, *Nacht. Stimme.Zerstreuung* (2006), in der ein Schauspieler einen Text von ihnen gelesen und die HörerInnen gebeten hat, das Radio für 5 Sekunden abzdrehen, um etwas sagen zu können, was sie nicht mitbekommen sollten. Er hat dann, glaube ich, nichts gesagt, danach meinte er: „Ich weiß genau, Sie haben das Radio gar nicht abgedreht, weil Sie so neugierig waren.“ Und da sind wir dann an einem Punkt, was Radio sein kann.

EZ: Da fühlt man sich so erwischt, ich war da ausnahmsweise zu Hause und ich habe mein Radio natürlich nicht abgedreht und dann habe ich gedacht ... oops, der sieht mich. Das war wirklich gut gemacht ...

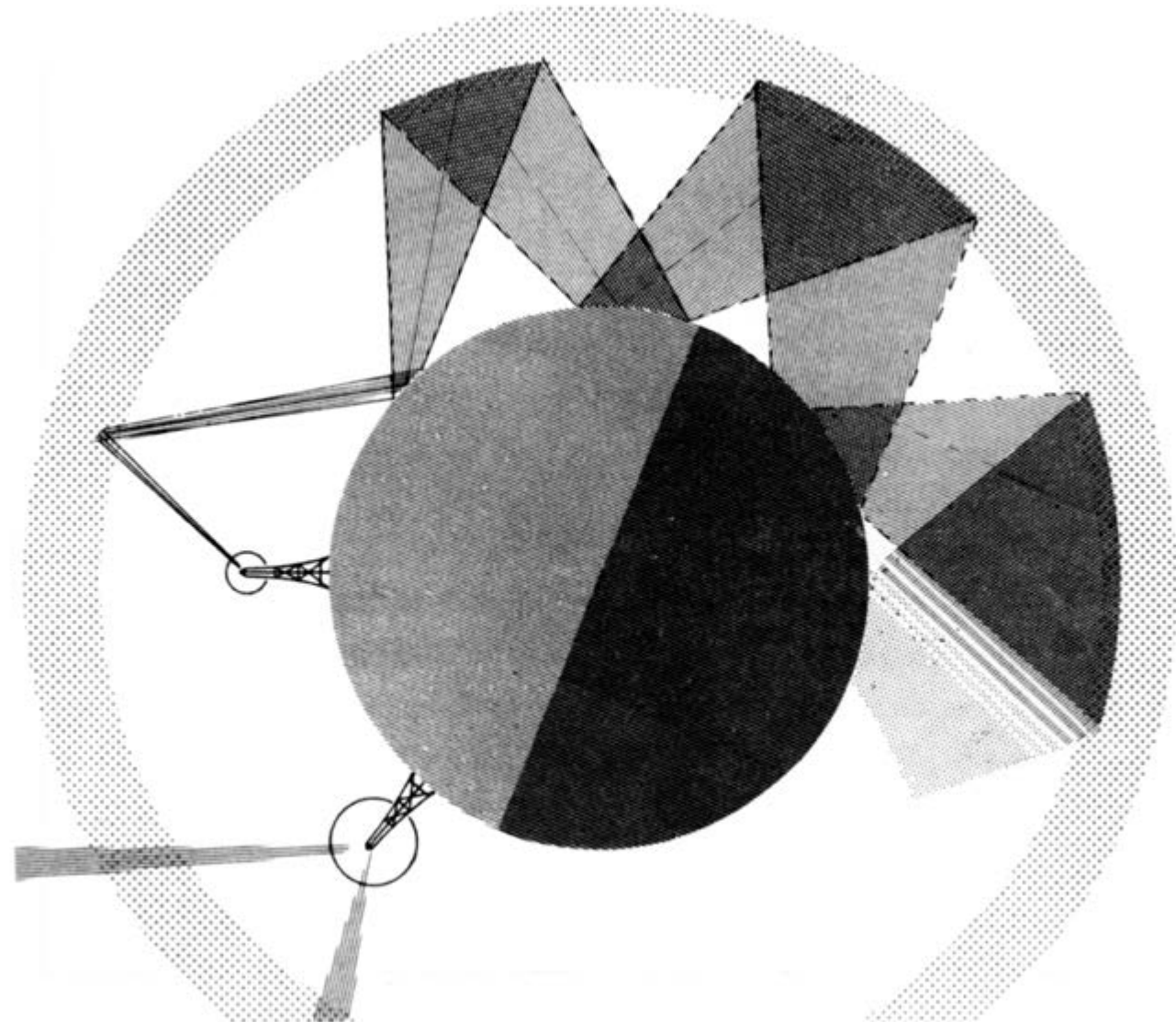
MG: Ja, das kann ich mir gut vorstellen und ich möchte das sogar noch erweitern mit der Möglichkeit der Interaktion. Bei einer Livesendung kann man ja auch zurückgerufen werden und das könnte wiederum als Manipulation genutzt werden. Wie auch immer, solche Gedanken sind sehr inspirierend. Anna Jermolaewa hat doch auch einmal ein Projekt mit dem Kunstradio gemacht?

HG: Ja, das war für *Sans Frontières* von Robert Adrian X und Martin Leitner, ein vielschichtiges interaktives Kommunikationsprojekt, das anhand der Saatkrähe das Thema Migration behandelte. Anna Jermolaewa ist ja aus Russland geflüchtet und hat Grüße an Freunde geschickt, die dort zurückgeblieben sind.

EZ: Anna hat sowohl das Radio als auch das Internet genutzt. Wir hatten eine Internetverbindung mit der Video- und Soundinstallation *Sans Frontières* (2003) in St. Petersburg, in den Schaufenstern des Internet Cafés Quo Vadis. PassantInnen, die zufällig vorbeikamen, konnten das alles mitverfolgen. Es gab verschiedenste Veranstaltungen, auch Diskussionen und Performances, die vice versa live übertragen wurden. Organisiert wurde das Festival von der Künstlerin Elisabeth Schimana.

MG: Inwieweit spielt eigentlich Aktivismus im Sinne politischer oder sozialer Intervention eine Rolle bei der Auswahl eurer Projekte?

EZ: Zum Abschluss des *musikprotokolls* beim Steirischen Herbst macht das Kunstradio immer den letzten Programmpunkt. Heuer performte die 1989 geborene tunesische Musikerin Deena Abdelwahed im Kunstradio live aus dem esc medien kunst labor. In ihrer Performance lässt sie ihre persönliche Haltung einfließen, auch Musik und Textmaterialien, die die inneren Widersprüche der tunesischen Gesellschaft zeigen. Sie greift auf Auszüge aus der tunesischen Verfassung und Zitate aus dem Buch *Mörderische Identitäten* des französisch-libanesischen Autors Amin Maalouf zurück, die sie nebeneinander stellt. Dazu erfand sie Fernsehinterviews mit tunesischen Jugendlichen. Sie selbst spielt die ältere Moderatorin, die für deren Lebensweise wenig Verständnis hat.



Marie Neurath / aus: A message around the world / The Waves which Travel the World in a Flasch / 1953

sie Radio hören, dann sagen die meisten: „Beim Kochen. Dann bin ich nicht alleine.“ Das ist nur eine Maschine, die da steht, aber dieses Gefühl wird erzeugt.

EZ: Aber man weiß auch immer, dass, wenn man selbst Radio hört, ein anderer Mensch in einer anderen Situation und im selben Moment dasselbe hört. Also ist man doch nicht alleine.

www.kunstradio.at

HG: Früher waren manchmal fünfzehn Leute im Team, jetzt sind wir schon sehr lange zu dritt mit Anna Soucek. Alles was zuerst sehr aktivistisch war, als wir auch mit den Hackern vom Chaos Computer Club zu tun gehabt haben, hat sich jetzt verschoben, in manchmal ästhetische Fragen, manchmal in sozialere Projekte und manchmal auch in Literatur. Die Stimme war zum Beispiel sehr wichtig in den letzten fünf Jahren. Das war vorher überhaupt nicht so, man hat sich sehr mit dem Phänomen der Medien als solches beschäftigt, war da sehr fokussiert, aber jetzt ist das sozial viel weiter und divers aufgerissen. Früher war der technische Aufwand enorm und wir hatten immer gebangt, ob alles funktioniert. Mittlerweile wäre es natürlich die große Aufgabe sich subversiv mit gegenwärtiger Technologie (youtube, facebook, soundcloud, tinder) zu beschäftigen, aber solche Konzepte kriegen wir nur schleppend. Ich hätte schon eine Idee, was man tun könnte: Zum Beispiel würde sich Geocashing anbieten für eine akustisch-soziale Plastik mit einer starken sozialpolitischen Komponente, die dann die Kunst vielleicht auch wieder verlässt und wirkliche Politik wird. Aber diese Konzepte sind mit viel Budget verbunden. Wenn man zum Beispiel *Terror* von Schirach anschaut, diese Interaktion im TV, wo du voten kannst ob der Pilot ein Mörder ist oder nicht, der 164 Leute in einem Flugzeug abgeschossen hat, um 70.000 zu retten, dann ist diese Interaktion im Fernsehen linear und man konnte entweder ja oder nein sagen. Natürlich wäre mit den Tools, die heute möglich sind, eine ganz andere Form von Radio und Vernetzung auch interaktiv möglich ...

MG: Da müsste man aber ein anders System finden. Finger rauf und Finger runter reicht da nicht aus. Das kann ja alles bedeuten und ist echt gefährlich!

EZ: Es kommt wirklich drauf an, was die KünstlerInnen bringen. Und dadurch verändert sich das Kunstradio auch ständig, weil es von den Konzepten abhängt. Bei uns war auch Meira Asher, eine israelische Künstlerin, die brisante soziale und gesellschaftspolitische Themen behandelt und bei ihrem Projekt afrikanische Frauen interviewt hat, die auf die Kanaren geflüchtet und von Prostitution und Menschenhandel bedroht waren. In der Zwischenzeit hat sie selbst einen Radiosender gegründet. Es gibt wirklich ganz unterschiedliche Themen, die vorkommen dürfen, sollen und müssen. Aber die sind dann natürlich nicht so aufgearbeitet wie in einem journalistischen Feature.

HG: Vielleicht ist das Radio ein Instrument, um die Ambivalenzen der Welt besser verstehen zu können. Von Dominik Schrage gibt es ein Buch *Psychotechnik und Radiophonie* über die psychischen Aspekte beim Radiohören. Er nennt es Subjeteffekte, die auftreten, wenn man einer Stimme zuhört und mit ihr in einen inneren Dialog geht. Es geht aber auch um das gemeinsame und gleichzeitige Erleben eines Publikums, das sich nicht an einem Ort befindet. Das schafft soziale Wirklichkeiten, die dann natürlich gestaltbar sind durch den Inhalt, die Dramaturgie und technische Mittel. Das Radio ist da in seiner tradierten Form sehr konzentriert. Natürlich kann Radio auch zu Gewalt genutzt werden und das ist auch gemacht worden. In Amerika hat das Darkradio meistens eher einen republikanischen und sehr restriktiven Unterton. Wenn ich meine StudentInnen frage, wo

Is school a place, an institution, a set of facilities, a situation, a circumstance, an attitude, or a constellation of relationships of the transfer of the acquired, invented, and accumulated knowledge, experience, and insight from one generation to the other? Perhaps a school or the idea of a school as a condition of learning, of being open to discourse and discovery, can also be seen as something that we carry with us wherever we go, whatever we do.¹

Ich habe bislang stets die Tatsache betont, dass sich die Identität aus vielfältigen Zugehörigkeiten zusammensetzt; es ist jedoch ebenso unerlässlich, ebenso entschieden zu betonen, dass sie eine Einheit ist und wir sie als ein Ganzes erleben. Die Identität einer Person ist kein Nebeneinander autonomer Zugehörigkeiten, sie ist kein „patchwork“ – sie ist wie das Fell einer Trommel; berührt man eine einzige Zugehörigkeit, vibriert die ganze Persönlichkeit.²

Anstatt in dem beschränkten Bereich der mikropolitischen Intervention zu verharren oder in vereinfachenden Fantasien von einer Rückkehr in eine idealisierte „natürliche Authentizität“ zu schwachen, begreift Xenofeminismus die Entfremdung als erzeugenden Anstoß. Wir sind alle entfremdet. War das jemals anders? Wegen – und nicht trotz – unserer entfremdeten Situation können wir uns vom Schmodder der Unmittelbarkeit befreien. Freiheit ist nichts Gegebenes und ganz sicher keine „natürliche“ Gegebenheit. Entfremdung ist eine Wirkung und Funktion der Möglichkeit, Freiheit aufzubauen. Das „Gegebene“ ist beweglich. Nichts ist starr. Alles ist für radikale Veränderung empfänglich – materielle Bedingungen ebenso wie gesellschaftliche Formen. Der bewegliche Boden von XF bedingt eine pragmatische, semi-poröse Ontologie, in der die intellektuelle Sklerose der Akademie und der Stillstand von Kritik ersetzt werden durch Mutation, Navigation und das Erproben von Horizonten.³

We act as if everything is possible, until it will be possible.⁴



Kapwani Kiwanga / a brief history of the future (AFROGALACTICA 1) / 2014

Aus welchem Bedürfnis heraus hat sich der Raum 2011 gebildet?

Yasmina: Du hattest schon immer diese Idee von einer offenen Form von Schule.

Andrea: War das wirklich so?

Yasmina: Ja sicher, immer schon hattest du das. Dann hast du diesen Raum hergerichtet (ist ja sowas wie deine Lieblingsbeschäftigung) und ich hatte keine Ahnung was du damit willst, und ich glaube du auch nicht. Während unserer schwierigen Auseinandersetzung mit der neuen Muttersein-Situation und dem, was einem dazu gesellschaftlich so vorgegaukelt wird, haben wir parallel angefangen, feministische Texte zu lesen. Wir hatten das Bedürfnis irgendwas damit zu machen, was nicht gleich funktioniert hat. Daraus und aus deinem Arbeiten mit dem Raum entstand die Idee für die Reihe *Performative Screenings*, und innerhalb der Reihe gleich zu Beginn in zwei Teilen *Feminine endings* (der Begriff, der aus der Musikwissenschaft stammt und eine schwache Kadenz beschreibt, ist zugleich Titel eines Buches von Susan McClary, die untersucht, wie Geschlecht und Sexualität in der



Kurdwin Ayub / Kurdwin 3.0 / 2015

Musikgeschichte konstruiert werden), klar für einen neuen Feminismus in vielen Nuancen stehend, in Form von mehrtägigen Workshops und zwei Performanceabenden, kuratiert von Wally Salner.

Hat *school* tatsächlich etwas mit Lernen zu tun? Inwieweit ist dieser Name prägend fürs Programm?

Yasmina: Ich hatte zuerst ein Problem mit dem Namen, weil ich so traumatisiert bin von Schule, und er war mir wirklich peinlich. Es gibt so eine romantische Idee von einem Gegenentwurf zu dem, was man das Schlimmste überhaupt findet. Das hat mir dann auch gefallen. Dass Schule etwas anderes bedeuten könnte, tatsächlich etwas zu lernen zum Beispiel.

Es gibt auf eurer Website auch immer noch dieses tolle Zitat: „An artist’s education is never finished. School is never out“ vom Raqs Media Collective.

Andrea: Ich steh immer noch dazu, dass man peinliche Sachen machen kann. Sich auf etwas einlassen, das mehrere Dinge gleichzeitig bedeuten kann und offen ist. Dieser Gedanke, den wir bei Raqs gefunden haben, sagt etwas, das uns von Anfang an wichtig war, nämlich dass man sich mit festgeschriebenem Wissen spielerisch und experimentell auseinandersetzen kann. Damit einen Raum aufzumachen oder ein Setting für alle möglichen Formate, das hat uns interessiert.

Yasmina: Mir hat das mit dem Experiment als Methode immer gefallen, weil da Fehler möglich sind. Verstärkt durch die formale Strenge der *Performative Screenings*, die so etwas wie eine Werklosigkeit herstellen, durch die man gezwungen wird etwas auszuprobieren oder sich aus dem gewohnten Genre herauszubewegen. Das funktioniert nicht in jedem Fall, aber es eröffnet immer ungewöhnliche Situationen. Dabei ist das Raqs Zitat für mich eigentlich der blanke Horror. Ich bin so froh, dass ich „out of school“ bin und dann heißt es, man ist „never out“.

Man kann das Zitat auch als Zwang verstehen, sich weiterbilden zu müssen und dadurch ständig unter Druck gerät, weil man nie fertig wird.

Yasmina: Ich würde es anders sehen und dann ist es wieder beruhigend. Dann ist es ein In-Bewegung-Bleiben und das ist ein Grundsatz, den ich wichtig finde. Trotzdem: *school* ist antiakademistisch: Die Arbeiten von Monira Al Qadiri oder Raed Yassin versteht man auch ohne überhaupt Ahnung von Kunst zu haben, das ist eine Komponente, die uns sehr wichtig ist und manchmal als Kriterium auch zum Tragen kommt. Das heißt nicht, dass alle gezeigten Arbeiten das einlösen müssen, insgeheim gefällt uns die Vorstellung aber.

Andrea: Unsere Position als Betreiberinnen ist uns immer suspekt gewesen. Wir sind ja beide weder Kommunikationsgenies noch Entertainerinnen ... Die Abende mussten sich dahin entwickeln, dass sie quasi von allein funktionieren. Das gelingt durch manische Recherchearbeit und viel Austausch über mögliche Formen im Vorfeld. Wenn die Künstler_innen vor Ort sind, machen wir eigentlich nur noch Styling. Sich dem Inhalt über die Oberfläche zu nähern, das aber dafür akribisch zu betreiben, hat sich bewährt und ermöglicht uns Überraschungsmomente. Das Ganze lädt den Raum auf und

überträgt sich energetisch auf unser Publikum. Es gibt sakrale, oldschoolige Momente mit großer Konzentration und nach solchen Momenten die Bar (im Geheimen ja unsere dritte Partnerin), die zum Kommunikationstrigger wird – es ist schön wie intensiv und hitzig es in den Gesprächen oft wirklich um die gezeigten Arbeiten geht.

Ich hab auch in Erinnerung, dass Einige erzählt haben, dass sie in der *school* etwas gemacht haben, was sie sonst nie gemacht hätten, etwas das in ihrer Praxis aus der Reihe fällt. Mir selbst ging es genauso. Ihr bringt Leute nach Wien, die man hier sonst definitiv nicht sehen würde. Was hat euch auf die Arbeiten von Hannah Black, Monira al Quadiri oder Kapwani Kiwanga aufmerksam gemacht?

Andrea: Bei uns hat sich ein Interesse an Künstler_innen herauskristallisiert, die außerhalb des westlichen Kontexts arbeiten, oft aus dem arabischen Raum. Es ist uns ein Anliegen dem verschobenen Bild, das uns durch die Medien vermittelt wird, insbesondere seit der aktuellen Flüchtlingssituation, etwas entgegen zu halten. Zu zeigen, was uns verbindet und die Chancen, die diese neue Situation birgt. Die Arbeiten, die sich mit Queerness aus einer muslimischen Perspektive, Flucht, Vertreibung oder Blackness in Österreich beschäftigen, sind nicht nur für die Wiener Kunstszene sondern allgemein wichtig. Kurz gefasst, Aktualität ist uns wichtig, dass die künstlerische Praxis eine aktuelle Auseinandersetzung mit sich bringt.

Yasmina: Du (Ana) hast mal gesagt, wir hätten viele Migrant_innen im Programm. Das stimmt in dem Sinn ja gar nicht. Ich würde eher sagen, es sind oft Leute, die mehrere Kulturen als Background haben. Das Zwischen-den-Stühlen-Sein ist ein Thema, das immer wichtiger wird. „Migrant_in“ finde ich auch einen schwierigen Begriff, Migration ist ja etwas Punktuelleres, das Danach ist doch viel wichtiger. Was die Künstler_innen, deren Arbeiten wir zeigen, alle verbindet ist, dass sie mit unterschiedlichen nationalen, lokalen, kontinentalen, religiösen, sozialen usw. Identitätselementen agieren, Identität also als etwas sehr Bewegliches verstehen. Das interessiert uns.

Was mir an der *school* gefällt ist, dass die Identitäten der Künstler_innen nicht im Vordergrund stehen, sondern dass die Themen, die sie behandeln, zum Beispiel der Umgang mit transnationalen Biografien, durch die Arbeiten erfahren werden. Man muss genauer hinschauen, was das Programm der *school* ausmacht. Die künstlerische Praxis steht im Vordergrund und das ist für einen experimentellen Raum sehr konsequent.

Yasmina: Die Arbeiten begegnen uns, weil sie sich aufdrängen, das hat natürlich mit allem zu tun, was in der Welt gerade passiert und ist das Wichtigste. Manchmal kristallisiert sich vorher schon heraus, dass es nicht leicht wird (unsere Situation ist ja auch so prekär, dass die Künstler_innen meistens bei uns wohnen), aber nur dadurch versteht man die Arbeit als Ganzes. Dann bekommst du so einen Abend wie den mit Hannah Black, um die wir uns über ein Jahr hinweg immer wieder bemüht haben, weil wir fanden, dass ihre Arbeit so gut in die *school* passt. Die Kommunikation war im Vorfeld sehr kompliziert, wenn man sie aber performen sieht und hört, diesen Überfluss an Information – Vermischung von Theorie und Alltag, Poesie und Politik, Fakten und Fiktion –, dann wird verständlich, dass das Hand in Hand geht. Kapwani Kiwanga ist mit ihrer einjährigen Tochter nach Wien gekommen, da haben wir eine Babysitterin organisiert und selber mitgeholfen. Es war uns von Anfang an wichtig, dass sowas möglich sein muss. Und dann gibt es in letzter Zeit Gerüchte, dass Leute sagen, wir würden nur Frauen einladen.

Und ist das so?

Yasmina: Ganz klar, das ist überhaupt nicht so. Dass wir feministisch sind und dass wir Arbeiten vorziehen, die sich mit feministischen Inhalten auseinandersetzen – ja. Es gab zwei Peaks diesbezüglich in unserer Reihe *Objects for Settings*: Zum einen haben wir eigenhändig, also natürlich Andrea und ich als Hilfstschaggl, eine Öffnung in den Keller gestemmt, der wurde mit *Feminine endings* (kuratiert von Wally Salner) eröffnet und von L’Ocean Licker (Catharina Wronn und Josefin Granqvist) und Toni Schmale bespielt. Der Keller ist sozusagen der Bauch der *school*. Was da unten passiert wird nicht angekündigt, man betritt ihn auf eigene Gefahr – dazu hat uns Kristevas Konzept der Chora als vorsprachlicher Raum ohne Einschreibung, Wissen und Grenzen sehr gut gefallen. Und finally haben wir ja unseren Boden erneuert: Mit dem *2nd wave Latzhosenlila* haben wir nochmal ein klares Statement gesetzt, weg vom klassischen Galeriespace. Da haben uns viele abgeraten, aber weil es inhaltlich

passt und natürlich auch etwas vorgibt, mit dem die Gäste umgehen müssen, wird es auch länger passen.

Andrea: Dass es mehr Frauen sind, das kann schon sein.

Yasmina: Na klar sind es mehr Frauen – so what? Das Komische ist, dass das auffällt. Dabei sollte das Gegenteil auffallen. Mir macht es auch Spaß zu sagen: Nein, das stimmt nicht. Man muss nicht herumdiskutieren, das ist das Programm, das wir uns wünschen.



Wally Salner / Trinity Handlauf (Feminine Endings II/Klappe) / 2012

¹ Raqs Media Collective, „HOW TO BE AN ARTIST BY NIGHT“ in: Steven Henry Madoff (Hg.): *Art School, Propositions for the 21st Century* (Cambridge: MIT Press, 2009).
² Amin Maalouf, *Mörderische Identitäten* (Frankfurt am Main: edition suhrkamp, 2000).
³ Laboria Cuboniks, „Xenofeminismus – Eine Politik für die Entfremdung“ in: Armen Avanessian, Helen Hester (Hg.): *deia ex machina* (Berlin: merve Verlag, 2015).
⁴ school

SOMA AHMAD studierte Politik- und Islamwissenschaften an der Universität Wien und arbeitet für die im Nahen Osten tätige Hilfsorganisation Liga für emanzipatorische Zusammenarbeit

CANA BILIR-MEIER studiert Kunst und digitale Medien an der Akademie der bildenden Künste Wien, wo sie 2015 auch ihren Abschluss am künstlerischen Lehramt machte. Sie arbeitet mit Film, digitalen Medien, Video und Videoinstallationen. Sie ist Autorin, Lehrerin und Kuratorin beim Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, war Stipendiatin bei kultūr gemma! und erhielt 2016 den Birgit-Jürgenssen-Preis.

HANS GROISS ist Redaktionsmitglied bei Ö1 *Kunstradio – Radiokunst* und Redakteur für Ö1 *Radiokolleg*, Ö1 *Kinderuni* und Ö1 *Nachtquartier* (auch Konzeption). Seit 2012 ist er Universitätslektor für Radioproduktion und Moderation an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, seit 2016 Doktor der Philosophie.

MANFRED GRÜBL vertritt einen weit gefassten Kunstbegriff. Seine vielseitige Arbeit umfasst Installation, Performance, Foto, Video und Skulptur und stellt eine Weiterführung dieser Medien dar. Grübl interveniert im öffentlichen Raum. Die RezipientInnen macht er zu diversen AkteurlInnen seiner Kunst. Die Auffassung von Kunst als subjektives umfassendes Erlebnis, nicht als starres Objekt im Raum, sondern als Interaktion und Kommunikation, charakterisiert Grübls Herangehensweise.

YASMINA HADDAD lebt und arbeitet als Künstlerin und Fotografin in Wien und Basel. Gemeinsam mit Andrea Lumplecker betreibt sie seit 2011 den Kunstraum school und die Veranstaltungsreihe *Performative Screenings*. Ihre künstlerische Praxis findet von der Fotografie ausgehend eine Erweiterung in den Medien Setdesign, Styling, Skulptur und Sound. In den 2000er Jahren war sie Teil der Band Rashim. Sie ist Gastdozentin am Institut Modedesign an der Hochschule für Gestaltung in Basel und in der Klasse für angewandte Fotografie (und zeitbasierte Medien) an der Universität für angewandte Kunst Wien.

MICHAEL HIESLMAIR studierte Architektur in Graz und Delft. Er lebt und arbeitet als Künstler, Kurator und Architekturtheoretiker in Wien und ist Mitbegründer der Forschungsplattform *Tracing Spaces*. Zusammen mit Michael Zinganel arbeitet er in gemeinsamen Workshops, Ausstellungen und Publikationen zu Massentourismus der Moderne sowie über kartographische Darstellungen urbaner und transnationaler Mobilität und Migration, zuletzt 2014–16 im Forschungsprojekt *Stop & Go. Nodes of Transformation and Transition* am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften (IKW) an der Akademie der bildenden Künste Wien.

ANA HOFFNER ist Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin. Sie* widmet sich in ihrer künstlerischen Praxis der Sondierung konfliktbelasteter Momente in Geschichte und Politik und sucht nach queeren Aspekten in deren bildkulturellen Repräsentationen. In Performances, Video- und Fotoinstallationen stellt sie* Zeitlichkeiten, Beziehungen und Räume zwischen etablierten Perspektiven, ikonischen Erinnerungen und hochperformativen Ereignissen her.

LINDA KLÖSEL studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien, sie ist freie Autorin, Redakteurin und Mitarbeiterin im Büro für Öffentlichkeitsarbeit an der Akademie der bildenden Künste Wien. Konzeption und Durchführung von Projekten wie *Art, Music & Environment* (gemeinsam mit Gertraud Presenhuber) oder *VERSION* (gemeinsam mit Manfred Grübl). Publikationen: *Birgit-Jürgenssen-Preis 2004-2013*, 2013, *Georg Kargl – Fine Arts since 1998 – BOX since 2005*, 2006.

ESRA KÜÇÜK ist Mitglied im Direktorium des Maxim Gorki Theaters und leitet das Gorki Forum. Sie ist gebürtige Hamburgerin und Diplom-Sozialwissenschaftlerin. Esra Küçük absolvierte ein deutsch-französisches Doppelstudium an der WWU Münster und am Institut d’Études Politiques in Frankreich. Nach Stationen bei der Stiftung Mercator, dem Sachverständigenrat deutscher Stiftungen für Integration und Migration sowie der Humboldt-Universität zu Berlin leitete sie das von ihr initiierte deutschlandweite Bildungsprogramm Junge Islam Konferenz.

ANDREA LUMPLECKER lebt in Wien und arbeitet an den Schnittstellen einer künstlerischen, kuratorischen und vermittelnden Praxis. Gemeinsam mit Yasmina Haddad betreibt sie seit 2011 den Kunstraum school und die Veranstaltungsreihe *Performative Screenings*. Ihre Fotos, Filme, Objekte, DJ-Sets und Lectures sind Ausgangspunkt, Vehikel und Produkt feministischer Untersuchungen und Strategien.

FRIEDERIKE MAYRÖCKER gilt als eine der bedeutendsten zeitgenössischen Schriftstellerinnen im deutschen Sprachraum. Diese Stellung verdankt sie in erster Linie ihrer Lyrik, Erfolg hat sie aber auch mit Prosa und Hörspielen. Vier davon verfasste sie gemeinsam mit Ernst Jandl, mit dem sie von 1954 bis zu dessen Tod im Jahr 2000 zusammenlebte. Von 1946 bis 1969 war Friederike Mayröcker als Englischlehrerin an verschiedenen Wiener Hauptschulen tätig, seither widmet sie sich ausschließlich dem Schreiben. 2008 wurde der „BioPic“-Dokumentarfilm *Das Schreiben und das Schweigen* über die Schriftstellerin veröffentlicht. Für den 2016 veröffentlichten Gedichtband *fleurs* gewann Mayröcker im selben Jahr den erstmals vergebenen Österreichischen Buchpreis.

SELMA UND SOFIANE OUISSI sind Hauptfiguren des zeitgenössischen Tanzes in der arabischen Welt und haben mit FilmemacherInnen und Choreografinnen wie Fadhel Jaziri, Hichem Rostom, Martino Müller und dem Ensemble Michèle Anne de Mey zusammengearbeitet. Das Duo hatte weltweit zahlreiche Liveauftritte (Théâtre de la Ville in Paris, Palais des Beaux-Arts in Brüssel, Tanzquartier Wien, Théâtre des Bouffes du Nord in Paris oder das Festival von Karthago). 2007 gründeten sie das Kollektiv *L’Art Rue*, das sich mit der Produktion und Verbreitung zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum in Tunis beschäftigt und sie entwickelten die Kunstbiennale *Dream City*.

NECATI ÖZIRI hat Philosophie, Germanistik und Neue Deutsche Literatur in Bochum, Istanbul, Olsztyn und Berlin studiert. Er war Stipendiat der Heinrich-Böll-Stiftung und unterrichtete an der Ruhr-Universität Bochum formale Logik. Öziri ist Dramaturg am Gorki, schreibt Kurzgeschichten *Da kommt er*, in: *entwürfe*, Nr.71) und sein Debütstück *Vorhaut* (Rowohlt) wurde 2014 am Ballhaus Naunynstraße uraufgeführt. Seit der Spielzeit 2014/15 ist er künstlerischer Leiter des Studio Я. Im Mai 2017 zeigt das Gorki die Uraufführung seines Stücks *Get Deutsch or Die Tryin’*.

OLIVER RESSLER realisiert Installationen, Arbeiten im Außenraum und Filme zu Themen wie Ökonomie, Demokratie, Migration, Klimawandel, Widerstandsformen und gesellschaftlichen Alternativen. Ressler hatte über 60 Einzelausstellungen, u.a. im Berkeley Art Museum, USA; Alexandria Contemporary Arts Forum, Ägypten; Wyspa Institute of Art, Danzig; LENTOS Kunstmuseum, Linz; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – CAAC, Sevilla; SALT Galata, Istanbul und MNAC – National Museum of Contemporary Art, Bukarest. 2016 erhielt er den erstmals vergebenen Schweizer Kunstpreis Prix Thun für Kunst und Ethik.

BELIT SAĞ ist Videokünstlerin aus der Türkei und lebt derzeit in Amsterdam. Sie absolvierte das International Studio & Curatorial Program (ISCP) in New York. In der Türkei studierte sie Mathematik, in Holland Kunst an der Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Ihre Videopraxis wurzelt in ihrer Aktivität bei verschiedenen alternativen Gruppen von VideoaktivistInnen und -künstlerInnen in Ankara und Istanbul, wo sie Gruppen wie VideA, Karahaber und Videooccupy mitbegründete.

XENIA SIRCAR ist Pressesprecherin des Gorki. Sie ist im Umfeld von Bayern, Berlin und Bengalen groß geworden, hat Komparatistik in München, Siena und Shantiniketan studiert. Sie volontierte beim Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig und wechselte nach 10 Jahren als Kulturjournalistin in TV und Hörfunk ans Theater.

ELISABETH ZIMMERMANN ist Producerin der Ö1 Sendereihe *Kunstradio – Radiokunst*. Sie war Vorsitzende von 2010 bis 2014 der Ars Acustica Gruppe der Europäischen Rundfunkunion, deren Vize-Vorsitzende sie seit 2015 ist. Sie ist an der Entwicklung und Realisierung von internationalen Radiokunst-Projekten und -Serien beteiligt, zuletzt Radio Revolten, Oktober 2016, Halle/Saale.

MICHAEL ZINGANEL studierte Architektur in Graz, Kunst in Maastricht und Zeitgeschichte in Wien. Er lebt und arbeitet als Künstler, Kurator, Kulturwissenschaftler und Architekturtheoretiker in Wien und ist Mitbegründer der Forschungsplattform *Tracing Spaces*. Er arbeitet an Projekten über Planungsmythologien und Alltagsarchitektur, über die Produktivkraft des Verbrechens für die Entwicklung von Sicherheitstechnik, Architektur und Stadt sowie über Tourismus als Motor transnationaler Mobilität. Zusammen mit Michael Hieslmair arbeitet er in gemeinsamen Workshops, Ausstellungen und Publikationen zu Massentourismus der Moderne sowie über kartographische Darstellungen urbaner und transnationaler Mobilität und Migration.



Marge und Grübl, Eine rudimentäre Aussprache / Vinyl 12" Picture Disc



Andreas Kurz, Signal-to-Noise / CD



Manfred Wakolbinger, inhale-exhale / CD



Philipp Quehenberger, Rosetta / CD



Marie-Thérèse Escribano, Wiener Festwochen 1961 / CD

GRAPHIC DESIGN

Manfred Grübl

REDAKTION

Linda Klösel

ÜBERSETZUNG

Linda Klösel

LEKTORAT

Linda Klösel, Claire Jan, Scott Evans

HERAUSGEBERINNEN

Manfred Grübl, Linda Klösel

KUNST WISSEN INTERVENTION

Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna, AT
office@kwi-version.org

DISTRIBUTOR

VfmrK Verlag für moderne Kunst GmbH
Salmgasse 4a, 1030 Vienna, AT
www.vfmrk.org

DRUCK

Studio Print
Brnčičeva 21
1000 Ljubljana, Slovenia
janez.zupan@studioprint.si

FOTONACHWEIS

Manfred Grübl
mongi-aouinet-L’Art
Sophia Baraket
Abdellatif Snoussi
Tate
Gerald Roßbacher
Dr Fabian Fröhlich
Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
Yasmina Haddad

DANK AN

Soma Ahmad, Cana Bilir-Meier, Christine Bruckbauer, Thomas Endres, Marie-Therese Escribano, Scott Evans, Ali Gedik, Hans Groiss, Emma Grübl, Yasmina Haddad, Gerhard Halusa, Michael Hieslmair, Ana Hoffner, Veronika Illmer, Claire Jan, Silvia Jaklitsch, Claudia Kaiser, Esra Küçük, Andreas Kurz, Thomas Levenitschnig, Katharina Löcker, Andrea Lumplecker, Friederike Mayröcker, Martin Moser, Olga Okunev, Selma und Sofiane Ouissi, Necati Öziri, Philipp Quehenberger, Oliver Ressler, Florian Rosenstingl, belit sağ, Xenia Sircar, Michael Spönllein, Bruce Stinson, Manfred Wakolbinger, Maria Ziegelböck, Elisabeth Zimmermann, Michael Zinganel

Wir danken unseren Förderern und privaten Sponsoren für ihre Unterstützung:

Wiener Räume, Corporate Momentum, Österreichische Post AG, Wien Kultur, Bundeskanzleramt Österreich





ISBN 9783903153332



Distribution: Verlag für moderne Kunst, Salmgasse 4a, 1030 Wien
KUNST WISSEN INTERVENTION, Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Wien

www.vfmk.org
www.kwi-version.org

hello@vfmk.org
office@kwi-version.org