

JOHN AKOMFRAH
A SPACE OF EMPATHY

9. NOVEMBER 2023 – 28. JANUAR 2024

WANDTEXTE DER AUSSTELLUNG

Ein Kritiker beschrieb den britischen Künstler John Akomfrah einmal als einen der besten Sozialarchäologen der Gegenwart. Und tatsächlich stehen im Zentrum von Akomfrah's opulenten Videoarbeiten stets die drängenden soziopolitischen Fragen unserer Zeit. In seiner filmischen Auseinandersetzung mit komplexen menschlichen Identitäten und mit ökologisch-klimatischen Phänomenen spielt das Anthropozän – das Zeitalter, in dem der massive Einfluss des Menschen überall auf dem Planeten Erde nachweisbar ist – eine stets wiederkehrende Rolle.

Akomfrah's Arbeiten geben keine belehrenden Antworten, sondern werfen Fragen auf und knüpfen Verbindungen zwischen Lebenswelten, Epochen und Erfahrungen: Inwiefern gibt es eine Beziehung zwischen neokolonialen Strukturen und der Klimakrise? Warum belasten Umweltungerechtigkeiten marginalisierte Gemeinschaften unverhältnismäßig stark? Wie wichtig ist ein respektvolles Verhältnis zu anderen Lebewesen für ein zukünftiges Umweltbewusstsein? Fragen, die uns alle betreffen.

Die Schirn Kunsthalle Frankfurt widmet den eindrucksvollen Arbeiten des britischen Künstlers nun erstmals eine umfassende Einzelausstellung mit drei großen Videoinstallationen aus den vergangenen Jahren. John Akomfrah, 1957 in Accra geboren und in Großbritannien aufgewachsen, war 1982 Mitbegründer des wegweisenden Black Audio Film Collective, das die medialen Erzählweisen für die Geschichten Schwarzer Menschen in Großbritannien entscheidend mitprägte. In seinen Werken *The Unfinished Conversation* (2012), *Vertigo Sea* (2015) und *Becoming Wind* (2023) zeigt Akomfrah laute Naturspektakel neben leisen Archivaufnahmen, Szenen im Zeitraffer und ruhige, fast statische Bilder, die von den Krisen der Gegenwart und den Umbrüchen der Vergangenheit erzählen.

In Form von simultanen Erzählstrukturen und sehr spezifisch eingesetztem Sound verwebt er eigene filmische Aufnahmen mit historischem dokumentarischem Material zu vielschichtigen, assoziativen Collagen. Akomfrah bricht in seinen Videoarbeiten mit der Vorstellung von Linearität genau wie mit der Illusion der einen, einzigen Wahrheit. Es geht ihm um die Vielschichtigkeit von Wahrnehmungen und um eine Verbindung mit dem Publikum. Der Austragungsort dieser Diskurse gleicht für ihn einem *Theater des Verstehens*, einem Raum für Empathie, in dem die Konsequenzen individuellen und kollektiven Handelns stets neu hinterfragt werden können. In seinen Videoinstallationen gibt es bestimmte Bilder und Elemente, die immer wiederkehren: bedrohlich tickende Uhren, das Element Wasser in Form der alles umschlingenden Meere, der Mensch, allein und unbedeutend winzig in der erhabenen Natur. Nicht zufällig kommen einem beim Betrachten von Akomfrah's Werken immer wieder die Bilder der deutschen Romantik in den Sinn, etwa die Figuren bei Caspar David Friedrich. Der bedeutendste Landschaftsmaler der Romantik stellte den Menschen in seiner Einsamkeit als ein Geschöpf der Natur dar. Nie der Natur überlegen, sondern auf dem Weg in höchste romantische Transzendenz.

„In Akomfrah's Installationen einzutauchen gleicht einer Fahrt auf einem Karussell“, schreibt die Kultur- und Medientheoretikerin Nelly Y. Pinkrah. „Sobald das Karussell an Fahrt gewinnt, wird die Welt um einen herum zu einem Wirbel aus Licht, Schatten und Bewegung. [...] Die fahrende Person ist nach jeder Runde dazu angehalten, das Vertraute erneut zu betrachten, es zu überdenken und neu ein- und anzuordnen.“

OFFENER LESERAUM

In diesem Raum beginnt die Ausstellung *John Akomfrah. A Space of Empathy*. Gleichzeitig ist er für Besucher*innen, die nicht in die Ausstellung gehen, zu den Öffnungszeiten frei zugänglich und kann aktiv genutzt werden – zum Stöbern, zum Vertiefen von Gedanken, für Gespräche. Auch werden hier im Rahmen des offenen SCHIRN BOOKCLUB kreative Lese-Sessions und weitere Vermittlungsformate stattfinden.

Den Arbeiten von John Akomfrah geht stets eine umfangreiche Recherche voraus. Neben filmischem Archivmaterial spielen für den britischen Künstler auch Bücher seit jeher eine große Rolle. Der laborhafte Leseraum, in dem Sie sich gerade befinden, bringt diverse Publikationen zusammen, die sich direkt, aber auch assoziativ auf das Werk Akomfrahs und seine immer wiederkehrenden Themen beziehen. Es sind Bücher aus seiner eigenen Bibliothek, die von der Kuratorin Julia Grosse um weitere Titel ergänzt wurden. Durch diese Auswahl sollen Themen vertieft und Fragen angeregt werden, die am Ende vielleicht sogar miteinander in Verbindung stehen. Was hat Klimaschutz mit kolonialen Spuren zu tun? Können Wälder denken? Und worüber unterhalten sich die Kulturtheoretiker*innen bell hooks und Stuart Hall in dem kleinen Bändchen *Uncut Funk*?

Dieser Raum soll nicht belehren, es gibt keine Vorgaben oder eine A-bis-Z-Logik, wie man in die Bücher eintauchen sollte. Nehmen Sie einfach ein Buch aus dem Regal mit in die Ausstellung und legen Sie es später an eine ganz andere Stelle ins Regal oder auf eine der Bänke.

Wenn Sie sich umschaun, werden Sie an den Wänden noch eine weitere Textebene entdecken: die Abfassung eines intensiven Gesprächs zwischen John Akomfrah und Julia Grosse, in dem der Künstler sein künstlerisches Selbstverständnis, sein Verhältnis zu Empathie und seinen jahrzehntelangen Umgang mit Archivmaterial erklärt. Ganz im Sinne einer *Unfinished Conversation*, und ähnlich wie in Akomfrahs Videoinstallationen, gibt es an diesen Wänden keinen eindeutigen Gesprächsbeginn. Sie können selbst entscheiden, wo Sie mit dem Lesen einsteigen und wo Sie aufhören möchten. Wo die Geschichte anfängt, bestimmen Sie.

THE UNFINISHED CONVERSATION

Die Arbeiten von John Akomfrah enthalten oft keinen eindeutigen Anfang und kein klares Ende. Schon der Titel *The Unfinished Conversation* deutet dies an. In dieser Videoarbeit dokumentiert Akomfrah Leben und Werk des britischen Soziologen Stuart Hall. Es ist eine Hommage an einen der einflussreichsten Kulturtheoretiker*innen vergangener Jahrzehnte – und ein unvollendetes Gespräch. Hall verweigerte sich in seiner Arbeit stets feststehenden Kategorien und plädierte für großzügigere, offenere Blickwinkel, etwa in Bezug auf Identität und Zugehörigkeit. Und so erzählt Akomfrahs Arbeit aus dem Jahr 2012 von veränderbaren Perspektiven, von Wesen im Werden und den flexiblen Positionen eines sehr präzisen, fast sezierend arbeitenden Gesellschaftsbeobachters.

Akomfrah und Hall kannten sich lange, und aus dieser Bekanntschaft entstand *The Unfinished Conversation* – eine sensible, poetische Auseinandersetzung mit Filmmaterial, das unter anderem aus Halls eigenem Archiv stammt. Das Publikum erhält bewegende Einblicke in Halls persönliche Geschichte, seine Jugend in Jamaika und frühen Jahre in Großbritannien. Und darüber liegt stets der vielschichtige, kritische Blick auf die britische Gesellschaft.

The Unfinished Conversation kann als experimentelle Erweiterung einer dokumentarischen Ästhetik gelesen werden, aber auch als umfassende, kritische Sichtbarmachung und Hinterfragung eindimensionaler Narrative über die Lebensrealitäten Schwarzer Menschen in Großbritannien. In gewisser Weise verbindet die Arbeit sich mit dem Video *Handsworth Songs* (1986), dem ersten Film des Black Audio Film Collective, deren Mitbegründer Akomfrah ist. Das Video legt den Fokus auf die Unruhen in London und im Birminghamer Stadtteil Handsworth, die

in den 1980er-Jahren als Reaktion auf repressive Polizeipräsenz gegenüber Schwarzen Communitys ausgebrochen waren.

Als Stuart Hall 1964 das Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham mitbegründete, wurden viele Menschen geboren, die später in London und Birmingham protestierend auf die Straße gingen. Auch John Akomfrah gehört zu dieser Generation. „Irgendwann wurden wir uns der Tatsache bewusst, dass Hall die kulturellen Phänomene, die uns seit unserer Geburt umgaben, studiert hatte“, sagt Akomfrah im Interview. Mit dieser Erkenntnis begann ein Austausch, der bis zu Halls Tod andauern sollte.

VERTIGO SEA

In *Vertigo Sea* konzentriert sich John Akomfrah in einer Mischung aus Archivmaterial und neu gedrehten Elementen auf das Meer und die jahrhundertalten Ausbeutungsstrukturen, die mit ihm verbunden sind. Er verhandelt Themen wie den Walfang und die Verschleppung von Millionen von Afrikaner*innen während des transatlantischen Menschenhandels. Ebenso spielen die schrecklichen Schicksale von Geflüchteten eine Rolle, die gegenwärtig versuchen, das Meer zu überqueren. *Vertigo Sea* wurde auf der 56. Biennale von Venedig uraufgeführt und ist eine der zentralen Arbeiten Akomfrahs, die auch seine nachfolgenden Projekte beeinflusste. Schönheit und Schrecken laufen in dieser filmischen Arbeit in dicht geschnittenen Bildern zusammen. Das historische Material knüpft mal subtil, mal ganz konkret an gegenwärtige Perspektiven an. Unter anderem prägen aufwühlende Bilder von Eisbären diese Arbeit, die für ihr wertvolles Fell erschossen, noch vor Ort gehäutet und liegen gelassen werden wie nutzloser Müll. Vögel stürzen sich virtuos und zu Dutzenden in die Fluten, während parallel auf einer anderen Leinwand eine Szene aus einem Spielfilm zu sehen ist, in der versklavte Menschen in großen Gruppen von einem Schiff in den Atlantik geworfen werden. Wie in vielen Arbeiten Akomfrahs spiegelt das zum Teil verstörende Nebeneinanderstellen dieser Szenen eine herausfordernde und komplexe Gegenwart.

Immer wieder einsam auf die Weite des Wassers schauend, taucht in *Vertigo Sea* eine zentrale, in historische Uniform gekleidete Figur auf. Sie verkörpert den als Kind aus Nigeria entführten und versklavten Olaudah Equiano (1745–1797), der später ein freier Mensch und wichtiger Kämpfer gegen den Versklavtenhandel wurde. Das Einflechten von Biografien wie dieser ist ein typisches Verfahren von Akomfrah, der den Fokus häufig auf die nicht gesehenen, nicht erzählten, nicht gehörten Aspekte von Geschichte(n) richtet. Die Überschneidung von Genres, Epochen und Perspektiven ist auch in *Vertigo Sea* ein erkennbares Stilmittel, mit dem der Künstler unvermutete Bezüge herstellt und die Vorstellung von linearen Erzählungen durchbricht.

BECOMING WIND

John Akomfrah erschafft in *Becoming Wind* eine allegorische Darstellung vom Garten Eden. Auf fünf großen Leinwänden taucht er in eine Vergangenheit ein, in der Tier- und Pflanzenarten noch in üppiger Vielfalt auf dem Planeten vorhanden waren. Gleichzeitig richtet er den Blick auf das labile Ökosystem des Anthropozäns, indem er Bilder aus der aktuellen Epoche des Klimawandels in sein Werk einflieht. Daneben begleitet das Video trans* Akteur*innen und Aktivist*innen in ihrem Alltag und zeichnet das tiefe Bedürfnis nach, der eigenen Identität in immer komplexer werdenden Umwelten Raum zu gewähren.

Akomfrah bemüht in diesem Werk multiperspektivische Ansätze. Es sind vielschichtige Fragen, die ihn dabei leiten: Wie erkennen und respektieren wir Unterschiede? Wo liegen Überschneidungen im Kontext von sozialer Gerechtigkeit, etwa in Bezug auf „race“, Gender und Klima? Können diese Fragen einander inspirieren und wo ergeben sich zunächst unvermutete Anknüpfungspunkte? Teilen Menschen und Tiere am Ende möglicherweise viele Erfahrungen von Leid und den kräftezehrenden Versuchen, sich am Leben zu halten?

Unter anderem in Bezug auf das Leben Schwarzer Menschen ist es Akomfrah ein Anliegen, in die Auseinandersetzung mit spezifischen gesellschaftlichen Realitäten zu gehen und zu untersuchen, ob sich an ihnen Paradigmen der Ökologie und des Kommenden ablesen lassen. Im Interview sagt er: „In gewisser Weise sind unsere spezifischen Realitäten immer den Räumen kommender Zeiten ausgesetzt – und meist sind es keine positiven Zukunftsvisionen. Schwarzes Leben beruht auf dieser schwebenden oder verzögerten Gegenwart.“ In den flexiblen Identitäten der Zukunft, die sich nie da gewesenen Herausforderungen stellen müssen, erkennt Akomfrah Überschneidungen mit den sich dramatisch wandelnden ökologischen Räumen, an die wir uns künftig anpassen werden. „Wir müssten fast zu etwas Windartigem werden, um dorthin zu gelangen“, sagt der Künstler und gewährt Einblick in seine Perspektive auf die rasanten Veränderungen der Gegenwart.

JULIA GROSSE IM GESPRÄCH MIT JOHN AKOMFRAH (AUSZUG AUS DEM KATALOG)

Julia Grosse: Die immersiven Erlebnisse, die du kreierst, existieren auf mehreren Ebenen und Bildschirmen. Wie entscheidend ist der Prozess der Montage, wenn es darum geht, sehr unterschiedliche Arten von Ton und Bild in diesen fast spielfilmlangen Werken miteinander zu verbinden? Es scheint alles so komplex und doch mühelos gemacht zu sein ...

John Akomfrah: Gelegentlich scherze ich, dass ich mich eher als Choreograf denn als Künstler betrachte. Das ist durchaus ernst gemeint, denn als zeitbasierter Künstler muss ich auf den Rhythmus und Charakter der Inhalte achten. Die Erkenntnis, dass sie oft ganz unterschiedliche Eigenschaften haben, legt nahe, dass Künstler*innen Wege finden müssen, diese Inhalte auch miteinander ins Gespräch zu bringen. Ich entdecke in meinen Arbeitsprozessen immer extrem viel, und dann habe ich den Wunsch, alles in meine Projekte hineinzuwurfen. Die Frage der Choreografie ist also wirklich von Bedeutung, eben weil es einen Filter geben muss, um eine gewisse Balance herzustellen, auch um bestimmte Dinge zurückzuhalten. Alle Mitarbeitenden, mit denen ich Projekte mache, haben an irgendeinem Punkt meist die Nase voll, weil ich einfach alles auf einmal will! Es fällt mir so schwer, mein Material loszulassen. Erstens, weil ich das demokratische Ethos mag, zu sagen: „Okay, alles hat eine Chance.“ Und zweitens, weil es mich fasziniert, wie der Inhalt seine Raison d’Être im Projekt rechtfertigt. Wenn manche Ideen nicht mit dem gesamten Material ins Gespräch kommen, dann passen sie eben nicht dazu. Wobei Gedanken und Details auch wieder zurückfinden können. Kurzum: Die Montage ist in diesem Fall sicherlich die diplomatischste der Funktionen, um alle an einen Tisch zu bringen *und* sich der eigenen Rolle als Initiator bewusst zu sein. Ich glaube, darauf achte ich mit zunehmendem Alter immer mehr, auch weil andere Dinge leichter geworden sind.

JG: Was meinst du mit „andere Dinge“?

JA: Fähigkeiten, die es für kreative Umsetzungen braucht – zu sehen, zu rahmen oder zu recherchieren –, diese Dinge werden leichter. Sie sind wie Muskeln, und je öfter man sie im Laufe der Jahre benutzt, desto mehr werden sie trainiert. Der Umgang mit choreografischen Mitteln wird dadurch allerdings nicht wirklich einfacher. Der bleibt problematisch. Die Herausforderungen sind immer wieder neu. Obwohl einige Themen in all meinen Projekten auftauchen – Migration, Klima, koloniales Erbe –, habe ich noch nie zwei Arbeiten gemacht, die in Bezug auf den Montageprozess gleich waren.

JG: Haben die zunehmenden technischen Möglichkeiten in den letzten dreißig Jahren die Choreografie in deiner Arbeit noch komplexer gemacht?

JA: Je überladener die Dinge sind, desto schwieriger wird es natürlich. Aber ein Grund dafür, dass es schwieriger wird, ist letztlich auch, dass ich immer testen muss, ob mich etwas überrascht oder nicht. Wenn das Hochgefühl, das in der Überraschung liegt, fehlt, bin ich nicht glücklich mit dem Projekt. Deshalb ist die Montage schwieriger geworden. Weil es immer komplizierter wird, mich selbst zu überraschen – eine neue Art, etwas zu sagen oder eine neue Stimme zu finden. Aber ich versuche es stets aufs Neue.

JG: Wann tritt das Überraschungsmoment ein?

JA: Wenn ich mir heute *Handsworth Songs*¹ ansehe, einen Film, den wir 1986 als Black Audio Film Collective [BAFC] produziert haben, sehe ich die Momente, in denen das Projekt eine völlig unerwartete Wendung nahm. Zum Teil hatte das mit der Unschuld unserer früheren Herangehensweisen zu tun; wir wussten einfach nicht viel darüber, wie man so ein Werk konstruiert. Ich suche bis heute nach dieser Unschuld, weil ich mich manchmal in Positionen der Ignoranz versetzen möchte. Das hat natürlich seine Tücken, denn gelegentlich denken die Leute „Der weiß doch überhaupt nicht, wovon er spricht“ oder „Der hat sich gerade so richtig zum Trottel gemacht“. Welche auch immer die Kritik ist, meist hängt sie damit zusammen, dass ich versucht habe, mich verwundbar zu machen, um vom Material selbst und von den künstlerischen Entscheidungen, die ich treffe, überrascht zu werden. Ich will nicht so tun, als ob es immer möglich sei oder gelänge, diesen magischen Moment der Unschuld zu rekreieren. Manchmal habe ich das Gefühl, dass ich mich ein bisschen zu sehr darum bemühe, aber ich kann dir ganz ehrlich sagen, dass es mir extrem wichtig ist, diesen Raum der Unschuld zu definieren, aus dem heraus man sprechen kann, weil sonst nichts Neues kommt.

Mich interessiert übrigens auch das Sprechen in gewissen Bereichen des Vulgären. Mir wurde so häufig gesagt, meine Arbeit sei überladen: „Deine Projekte sind zu laut, zu *musikalisch*, zu exzessiv!“ Aber ein Teil des Exzesses bestand eben immer darin, einfach alles hineinzuworfen und dann im Schlamm zu waten. Es macht ja nicht viel Sinn, das saubere Wasser zu erforschen! Der Schlamm ist viel interessanter. Darin liegt das Gold.

JG: Als ich *Becoming Wind* (2023) sah, fühlte ich mich beim Klimathema als Schwarze Person, aber auch einfach als Mensch angesprochen. Insbesondere durch die Verwendung von Sätzen wie „Wir müssen schnell sein“. Ich möchte dich fragen, wer dieses „Wir“ sein könnte.

JA: Das ist eine Frage, die ich mir selbst gestellt habe. Denn zum einen ist das Projekt sehr spezifisch – fast alle Teilnehmenden sind trans* Akteur*innen und Aktivist*innen –, es standen also ganz bestimmte Menschen im Fokus. Auf der einen Seite ging es um eine spezielle Erfahrung, aus der sich andererseits aber wieder etwas sehr Universelles ablesen lässt: der Wunsch und die Notwendigkeit, die eigene Identität so auszuleben, wie es sich individuell richtig anfühlt.

Zudem war es wichtig zu sehen, wie sich unsere Leben, das Leben Schwarzer Menschen, in Paradigmen der Ökologie und des Kommenden verwandeln können. Denn in gewisser Weise sind unsere spezifischen Realitäten immer den Räumen kommender Dinge ausgesetzt – und meist sind es keine positiven Zukunftsvisionen. Schwarzes Leben beruht auf dieser schwebenden oder verzögerten Gegenwart. Mir ist aufgefallen, dass dieser Sinn für die unmöglichen Identitäten der

Zukunft auf eine Weise auch zu den unmöglichen ökologischen Räumen passt, die wir brauchen. Wir müssten fast zu etwas Windartigem werden, um dorthin zu gelangen.

JG: In *Becoming Wind* gefiel mir, was ich als Analogie zum Paradies gelesen habe, etwa die Szene mit den beiden Kindern, die in den Wellen spielen.

JA: Ich wollte unbedingt etwas zu dem erwähnten Aspekt der Unschuld machen. Als ich in den 1970er- und 1980er-Jahren aufwuchs, gab es ein zentrales Missverhältnis in meinem Leben, das mich immer wieder erstaunte: Die Diskriminierung, die ich und viele andere Menschen, die ich kenne, erfuhren, stand kaum im Verhältnis dazu, wie beharrlich die Gesellschaft sie ignorierte. Mein verstorbener Freund Greg Tate hat viel darüber gesprochen, über die Art und Weise, wie das Leben Schwarzer Menschen bestimmte Filmgenres widerspiegelt – entweder Science-Fiction oder Horror. In Horrorfilmen sagt die Person, die gerade niedergemetzelt werden soll, oft: „Schaut mal, da ist doch wer!“, und alle sagen: „Nein, da ist nichts, ganz ruhig. Du siehst Gespenster“ – kurz bevor eine messerschwingende Hand über den Boden gleitet ...

JG: Und du denkst: „Dreh dich um! Es ist direkt hinter dir!“

JA: So fühlte sich Schwarzes Leben in den 1970er-Jahren für mich an. Was für mich offensichtlich war, schien für alle anderen im Verborgenen zu liegen. Anders ausgedrückt: Es schien, als lebte ich in einem Phantomland, als sei ich das Kind aus M. Night Shyamalans Film *The Sixth Sense*, das überall Geister sieht. „Siehst du Geister? Siehst du Rassismus?“ „Ja, ja, ich habe Rassismus gesehen!“ „Wie sah er denn aus?“

Es war natürlich auch ein spannender Moment. Ich hatte noch nicht die Mittel, um auszudrücken, was ich wahrnahm, aber ich wusste genau, dass etwas nicht stimmte. Je mehr ich über die Gesellschaft lernte, desto komplexer wurde es, die Dinge zu benennen und zu spezifizieren. Als ich jünger war, schien es mir meist zu gelingen, den Nagel auf den Kopf zu treffen. Ich hatte nicht unbedingt das analytische Rüstzeug, um der Gesellschaft oder mir selbst Lösungswege aufzuzeigen, aber ich hatte bereits die emotionalen Fähigkeiten, einen Weg anzudeuten, mit dem Finger auf die „Sache“ zu zeigen. Ich glaube, dass die meisten von uns ohne diese Fähigkeit durchgedreht wären. Es gibt eine Eigenschaft, die ich als eine Art „Zu-Wind-Werden“ bezeichnen würde, die wir wahrscheinlich fast alle von Natur aus besitzen, die unsere ganze Spezies besitzt: die Fähigkeit, einfach durch Situationen zu schweben und Gefahrenbereiche zu erspüren.

JG: Zeit spielt in deiner Arbeit eine große Rolle. Vor allem in westlichen Geschichtsschreibungen wird Zeit oft als linear dargestellt, aber das ist sie natürlich nicht. Wie gehst du mit der Komplexität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft um?

JA: Der amerikanische Intellektuelle Cedric Robinson nannte es das „racial regime“, das sehr, sehr spezielle Dinge über Zeit und Zeitlichkeit zu sagen hat. Eine von Robinsons berühmtesten Ideen ist, dass Schwarze Menschen, die oft nur als „Menschen von anderswo“ betrachtet werden, außerhalb der Zeit existieren – wie in dem hegelschen Satz, dass wir keine Geschichte haben. Wenn einem gesagt wird, man habe keine Geschichte, heißt das, dass man auch zeitlich gar nicht existiert. Dabei ist das Beharren darauf, dass „die anderen“ außerhalb der Zeit existieren, paradoxerweise auch ein Festhalten an dem Gedanken, dass sie völlig in der Zeit gefangen sind. Die Leute, die mir sagen, ich hätte keine Geschichte, sind die Leute, die auch darauf bestehen, mich einen „Wilden“ zu nennen. Und das deutet darauf hin, dass ich der Zeit ganz und gar nicht entkommen bin – im Gegenteil! Ich bin in der Vergangenheit gefangen, ich habe es nicht bis in die Gegenwart geschafft.

JG: Ja, und natürlich auch nicht in die Zukunft.

JA: Ich bin besessen von den verwirrenden Erwartungen, die die Zeitlichkeit dem rassifizierten Körper aufzwingt. Manchmal sind sie widersprüchlich, manchmal ergeben sie einen Sinn, manchmal sind sie verblüffend, manchmal sind sie lustig. Bei *Arcadia* (2023) hat mich unter anderem die Auseinandersetzung mit der Frage beschäftigt, wann wir angefangen haben, die moderne Zeit als eine Art innere Landkarte wahrzunehmen. Es gab einen Moment im 15. Jahrhundert, als etwas, das man die Quattrocento-Perspektive² nannte, die Menschen ermutigte, Tiefe in der Malerei zu sehen. Wir akzeptieren schnell, dass sich unser Raumempfinden verändert und verändern kann, und zwar zum Teil auf dramatische Weise. Aber aus irgendeinem Grund akzeptieren wir das mit der Zeit nicht. Eine Sache, auf die ich in *Arcadia* hinweisen wollte, ist, wie sich die Veränderung der Perspektiven und des Raums im Quattrocento in einer Transformation unseres Zeitempfindens widerspiegelt. Viele der Dinge, die zu universellen Abgrenzungen von Zivilität oder Barbarei wurden, beinhalten die Akzeptanz einer Abgrenzung zwischen Natur und Kultur, und diese Abgrenzung ist nicht einmal ein räumliches Konstrukt, sondern ein zeitliches. Man ist zunächst einmal der „Wilde“ in der Natur, und die Annahme ist, dass man irgendwann zur Kultur migrieren kann. Der „Dschungel“ ist nicht nur ein Raum, sondern auch ein Emblem der Zeit. Der „Dschungel“ ist der Ort, an dem das „Ding“ lebt, wenn es nicht zivilisiert ist, wenn es nicht bis zur Kultur vorgedrungen ist. Deshalb wurde *Arcadia* zu diesem gigantischen, von Uhren umgebenen Wesen ...

JG: Deine Arbeiten thematisieren die Verflechtungen zwischen Migration, kolonialem Erbe, Klimawandel, Globalisierung und Wirtschaft immer wieder aus einer historischen, aber auch sehr aktuellen Perspektive.

JA: Es gibt so viele Gedanken zu diesem Thema. Aber ich meine, dass ein Gedanke in diesem Zusammenhang besonders hilfreich ist, und der stammt von Angela Davis. In Manthia Diawaras Film³ wird deutlich, dass im Zentrum von Davis' Kritik am modernen amerikanischen Kapitalismus das Interesse an der Abschaffung des Gefängnisregimes, des industriellen Gefängnis Komplexes steht. Dieses Interesse an der Abschaffung der Versklavung, das bis zu den Anfängen der „reconstruction“-Ära zurückreicht, ist ein ständiges Merkmal der Auseinandersetzung mit Schwarzem Leben: Wie kann man Strukturen der Unterdrückung abbauen, die bereits vorhanden sind, wenn man gerade erst dabei ist, überhaupt sichtbar zu werden? Die Ethik der Abschaffung korrespondiert mit Auseinandersetzungen, die um Fragen nach lebenswertem Leben kreisen. In dem Moment, in dem man anfängt, über die Beschaffenheit Schwarzen Lebens nachzudenken – sei es über die Wasserkrise in Flint, die sich zu einer riesigen Gesundheitskrise für Schwarze Gemeinden⁴ entwickelte, oder über die Frage, wann wir den sogenannten Globalen Süden endlich als einen produktiven Ort bezeichnen werden –, wird deutlich: Abolitionistische Denkräume existieren seit geraumer Zeit, aber noch immer hadern wir damit, sie in der Auseinandersetzung mit Machtdynamiken und Unterdrückungsmechanismen wirklich zu nutzen. Einerseits fühle ich mich also unglaublich einsam in meiner Arbeit, andererseits fühle ich mich sehr verbunden: mit den antikolonialen Kämpfen meiner Eltern, mit Denker*innen der 1970er-Jahre, deren Texte über die Abschaffung von Versklavung ich gelesen habe, mit den Bürgerrechtsgruppen der frühen 1960er-Jahre, die sich mit Fragen der Emanzipation und Gleichstellung beschäftigten. Das Thema „Umwelt“ ist vom Umgang mit dem Land, das wir bestellen, nicht zu trennen. Die Forderung nach Freiheit war immer auch eine Forderung nach Land, Land, auf dem man frei sein konnte.

JG: „Wie kann ich Momente der Empathie schaffen – wie kann ich die Menschen wirklich aufrütteln?“ Stellst du dir diese Frage im Rahmen eines Projekts?

JA: Ja, ständig. Es gibt viele Leute, auch Freund*innen, die mir sagen, dass es meiner Arbeit an politischer Tiefe fehle, dass es häufig „nur“ darum gehe, Empathie zu erzeugen. Aber ich muss ganz ehrlich sagen: Für mich ist das mehr als ausreichend. Menschen, die sagen, es sei nicht genug, unterschätzen den Wert des Ethischen. Ein Beispiel: Als Kind hatte ich eine Heidenangst vor Schlangen. Ich fand ihr Schweigen fürchterlich, hatte Angst vor unsichtbaren Gestalten in meinem Leben. Meine Mutter sagte immer: „Wenn du in den Garten gehst, könntest du von einer Schlange gebissen werden!“ Es dauerte lange, bis ich begriff, dass Angst mir nicht das Recht gibt, die Dinge zu zerstören, die ich fürchte. In *Becoming Wind* (2023) war es mir sehr wichtig, dass die Schlange und ich einen gemeinsamen Raum finden. Die Schlange musste einfach dabei sein. Sie war ein Zeichen dafür, dass wir unsere menschlichen Räume für alle Lebensformen öffnen sollten, dafür, diese Räume auch als Orte für „das Andere“ wahrzunehmen.

JG: Du erwähnst die Idee, Raum für den oder das andere zu schaffen, Räume zu teilen und die Perspektiven anderer zu ertragen. Ich habe das Gefühl, dass du mit deinen Videoinstallationen immer versuchst, nicht nur mehrere, sondern unendlich viele Perspektiven aufzuzeigen.

JA: In einem Gespräch, das ich kürzlich mit Kodwo Eshun von der Otolith-Gruppe führte, wollten wir genau diese Frage erörtern. Der Punkt, auf den ich hinauswollte, war, dass, wenn wir mit großen Kategorien wie kolonial, postkolonial oder imperial hantieren, dann haben diese in der Regel nicht nur auf uns Menschen Auswirkungen. Wenn also jemand im Peru des 15. Jahrhunderts sagt: „Das gehört jetzt mir“, dann können damit Menschen, Land, Bäume und Tiere gemeint sein. Wenn also die Inkas oder die Mayas Nein sagen, dann sagen sie nicht nur Nein zu sich selbst, sondern auch Nein zum Land, das alles Lebendige und Unbelebte einschließt. Der Antikolonialismus war nicht nur ein Kampf gegen rassifizierte Unterdrückung.

JG: Du sagst, du hättest im Laufe der Jahre eine Routine in deiner Forschungspraxis entwickelt. Aber was ist der Ausgangspunkt – ist es ein weiteres oder engeres Thema, das du recherchierst, oder stößt du erst durch deine Recherchen darauf?

JA: Alles davon. Ich befinde mich immer in mehreren Zuständen des Aufbruchs und der Ankunft. Zum Beispiel, weil jemand mich beauftragt hat, weil ich gebeten wurde, etwas zu schreiben oder ein Interview zu geben. Ich plane gerade ein Interview für eine Publikation, in dem es um die Klangarbeit eines engen Freundes und Mitarbeiters beim BAFC geht, Trevor Mathison. Ich denke also momentan viel über Klang nach. Ich bin immer in verschiedenen Stadien des Fluges und der Landung.

In ihrer reinsten Form würde die Arbeit nur mit einer Reihe von Bildern beginnen – nichts Tiefgründiges. Diese Bilder würden dann gar nicht unbedingt ins endgültige Werk aufgenommen. Es könnten auch nur ein paar Klänge sein. Ich erinnere mich, dass wir als Kollektiv mal einen Film mit dem Titel *Who Needs a Heart* (1991) gedreht haben. Alles begann damit, dass wir Tina Turners „What’s Love Got to Do with It?“ hörten, was mich auf ein Gedicht von Ntozake Shange brachte. Es hieß „Who Needs a Heart“. Irgendwie wurde die beeindruckende Resonanz zweier Schwarzer Frauen, die über Fragen des Herzens reflektierten, zum Ausgangspunkt für das Projekt. So indirekt kann es sein. Ich versuche, mich in einen Raum völliger Verletzlichkeit oder Offenheit zu begeben. Ich möchte so unvoreingenommen wie möglich sein, weil ich weiß, dass der Zugang zu einem Projekt winzig oder riesengroß sein kann. Es kann der Funke eines

Gedankens sein, aber auch eine Flut von Ideen. Also versuche ich, aufmerksam zu sein, aber so wertfrei wie möglich an die Arbeit zu gehen.

JG: Das ist für uns alle schwierig – die Gedanken zu Hause zu lassen.

JA: Es ist schwierig, aber gerade die Schwierigkeit interessiert mich. Bei allem, woran ich je gearbeitet habe, hatte das Endergebnis nicht mehr viel mit dem Ausgangspunkt zu tun. Wirklich nie. Ein Beispiel sind die beiden Figuren in *Peripeteia* (2012).⁵ Ich begegnete ihnen zum ersten Mal in den Anfangsjahren des BAFC, 1984 oder 1985, als ich an einer Serie über das Leben Schwarzer Menschen von der Antike bis zur Gegenwart arbeitete. Wir hatten bemerkt, dass es eine bestimmte Art von Erzählung über das Leben Schwarzer Briten gab, eine gewisse Erzählstruktur, die wahrscheinlich in den meisten Teilen Europas die gleiche war. Die Rede war oft von Gruppen von Individuen, die sich zusammaten, manchmal sogar Gemeinschaften bildeten, die in der Lage waren, prekäre Existenzen aufrechtzuerhalten, teils für lange Zeit, sogar Jahrzehnte. Und dann waren sie auf einmal verschwunden. Mein Lieblingsbild in diesem Zusammenhang ist, dass sie auf einer Art flacher Erde lebten, an den Rand gingen und in der Vergessenheit versanken. Das ist eines der charakteristischen Merkmale der Diaspora: Die Menschen sind gefangen in einer Dialektik von Werden und Vergehen, von Erscheinen und Verschwinden. Wenn man keinen festen Status hat, ist es vor allem die Prekarität, die das Leben bestimmt.

1984 begannen wir, über ein Projekt mit dem Arbeitstitel *Black Britain* nachzudenken, aber es kam irgendwie nicht zustande. Trotzdem sind die Bilder geblieben. Und sie blieben nicht nur, sondern es gab mehrere Momente, in denen ich dachte, ich hätte den Rahmen für sie gefunden. Nur um dann festzustellen, dass es doch nicht funktionierte. Aber eines Tages kamen die Bilder für *Peripeteia* zurück und sagten: „Hier könnten wir dir nützlich sein.“ Und wenn Dinge auf diese Weise wiederauftauchen, dann öffnen sie sehr schnell Portale in die Gegenwart. Sie öffnen Fenster, und ehe man sich's versieht, ist die ganze Arbeit in wenigen Wochen erledigt. Es liegt etwas Rätselhaftes in dem Moment der Ankunft – sobald ein Ankommen stattfindet, eröffnet sich eine verbindende Logik, Unausgesprochenes löst sich auf, und alle möglichen Dinge verknüpfen sich auf interessanteste Weise.

JG: Das ist eine schöne Hinführung zur Bedeutung des Archivs in deiner Arbeit. Wie damals beim BAFC bringst du auch heute noch neu gefilmtes Material mit Archivmaterial zusammen ...

JA: Ich interessiere mich für das Konzept des Archivs als Verb, als Substantiv und als Adjektiv. Ich interessiere mich für die Frage nach dem Unerzählten, dem Verborgenen und den Randbereichen – wie Dinge aus dem Unbekannten zu Bekanntheit und Präsenz gelangen. Die Diaspora bildet sich an der Schwelle zur Utopie, zu der die Menschen werden wollen – manchmal zu Recht und oft zu Unrecht glauben sie, dass sie überleben werden, wenn sie Gemeinschaften bilden. Nun, eines der Dinge, mit denen man sich auseinandersetzen muss, wenn Gemeinschaften und Diaspora entstehen, ist die Frage des Archivs. Denn das Archiv berührt den Kern der Souveränität – die Frage, wem es erlaubt ist, zu sein. Und es beantwortet sie auf unterschiedlichste Weise. Das Archiv thematisiert die Tatsache, dass Schwarzes Leben von einer leicht schizophrenen Dialektik geprägt ist: Einerseits illustriert es, dass dieses Leben von Diskursen der Gegenwart geformt und beherrscht wird. Andererseits, dass es vollständig durch Historisches geprägt ist. Denn schon allein die Benennung von Schwarzer Erfahrung beruht auf früheren Erzählungen. Wir werden also entweder als Sinnbild der Freiheit oder als Problem benannt.

JG: Die Archive sind vielschichtig. Die vorherrschenden Archive vermitteln uns ein eher einseitiges Bild, während es verborgene Archive gibt, die nicht leicht zugänglich sind. Auf welche Archive beziehst du dich, welche interessieren dich?

JA: Ich habe schnell festgestellt, dass die akademische Auseinandersetzung mit Archiven, die durch Abgrenzungen zwischen offizieller und inoffizieller Geschichte geprägt ist, sehr wenig Sinn ergibt. Oftmals muss man das Unausgesprochene und Inoffizielle in den Zwischenräumen des Offiziellen entdecken. Der überwiegende Teil der Bewegtbildarchive, die ich in den letzten vierzig Jahren verwendet habe, stammt nicht aus einer verborgenen Quelle. Das meiste davon liegt offen da – zum Beispiel bei der BBC. Das Material ist jedoch insofern versteckt, als ein „racial regime“ bei seiner Auswahl und Einordnung stets präsent ist. Dieses Material befindet sich in den versteckten Winkeln von Programmen, die sich mit sozialen Problemen, Verkehrsproblemen oder Kriminalität befassen.

JG: Die gefürchteten verborgenen Ecken!

JA: Genau! Ihre absolute Alterität liegt nicht in ihrer Verborgenheit, sondern in der Art und Weise, wie sie in der offiziellen Fernsehsprache behandelt werden. In diesem Bereich existieren Schwarze Menschen einfach nicht als freie Menschen, daher geht es bei der Freilegung der Narrative zum Teil darum, die Strukturen zu verweigern, nach denen das Material organisiert ist. Wenn wir auf Archive zugreifen, schalten wir als Erstes den Ton aus, denn neunzig Prozent des Problems sind die diskriminierenden Formulierungen. Schaltet ihn aus! Die Erfahrung ist manchmal unglaublich. Es gab beispielsweise einen Film, den ich von der BBC bekam, aufgenommen und zusammengestellt von ihrer Abteilung für Aktuelles. Er war für eine dieser Sendungen gedreht worden, die von schlechten Nachrichten leben – unverfälschtes, wunderbares 35-mm-Material, das wir in den Ankunftssequenzen zu Beginn von *The Nine Muses* (2010) verwendet haben.

Als wir den Ton abschalteten, merkte ich, dass im Bild etwas passierte, was die Leute, die filmten, vermutlich kaum antizipiert hatten. Sie filmten Menschen, die von den Westindischen Inseln in Großbritannien ankamen und von den Booten stiegen, und es kam ihnen nicht in den Sinn, dass die Menschen, die sie porträtierten, auch Kommentare über sie abgaben. Wenn man genau hinsieht, sagt einer der Protagonist*innen: „Schaut euch den Trottel da an.“ Wir konnten seine Lippen lesen, aber nur, weil wir den Ton abgestellt hatten. Plötzlich sprach der Subalterne, wie Gayatri Spivak es formuliert. Und er hatte durchaus einen Standpunkt. Denn was für ein Unsinn ist es, dass man bestimmte Menschen filmt und sie unmittelbar als Problem darstellt. Ohne dass dieser Mann die Absicht des Filmteams gekannt hätte, konnte er seinen Freund auf die Absurdität der Situation hinweisen. Das ist einer der Vorteile der Arbeit mit Archiven: Es kommt immer etwas zum Vorschein – auch wenn es eigentlich schon offen vor uns lag.

Das ist einer der Punkte, der viele überraschte, als der BAFC mit *Handsworth Songs* anging. Bis dahin waren sie an gewisse Erzählformen des radikalen oppositionellen Kinos gewöhnt. Die Dominanzgesellschaft sagt dies, und sie sagen das. Was die Leute nicht so recht verstanden: dass das, was sie ihr ganzes Leben lang gesehen hatten, wandelbar war. Es war niemandem in den Sinn gekommen, dass man mit vermeintlich eindeutigen Medienbildern auch über Fragen von Intimität oder die Suche nach Heimat sprechen könnte. Über ganz geläufige literarische Fragen, die man in vielen anderen Kontexten auch stellen würde. Aber hier wurden sie einfach nicht in Zusammenhang mit den Bildern gestellt. Es schien vielmehr nur um Folgendes zu gehen: Wer sind diese Leute, woher kommen sie und was wollen sie? Aber warum sollte jemand eine Reise von vielen Tausend Kilometern machen, nur um ein Problem zu werden? Wenn wir davon ausgehen, dass die Menschen, die nach Europa kommen, auch einen guten Grund dafür haben,

dann müssen wir irgendwann damit anfangen, uns zu fragen, welche diese Gründe sind. Wir können nicht einfach davon ausgehen, dass es sich schlicht und ergreifend um Nihilismus handelt: „Ich gehe auf ein Boot, um ein*e Migrant*in zu werden und Probleme zu verursachen.“

JG: War das ein Ausgangspunkt für die Gründung des BAFC Anfang der 1980er-Jahre?

JA: Auf jeden Fall. Ich habe immer gesagt, dass unsere Fragen nicht formal genug seien, um als Avantgarde zu gelten: Es ging vielmehr um sehr reale Dinge mit tiefgreifenden philosophischen Implikationen. Wir hantierten mit dem, was die Philosophie „epistemologische Fragen“ nennt: Woher wissen wir, wer wir sind? Es war klar, dass, wenn wir über Herkunftsfragen unterschiedlichster Art sprechen würden, wir andere Menschen erreichen könnten. Denn es war auch klar, dass sich die Gesellschaft mit denselben Fragen auseinandersetzte. Das erste Projekt, das wir durchführten, war ein Tonband- und Diaprojekt mit dem Titel *Expeditions One: Signs of Empire* (1983). Einer der Sätze, die sich durch dieses Werk ziehen, ist die unaufrichtige Antwort eines Abgeordneten der Konservativen Partei auf die Frage, wie junge Schwarze Menschen in der britischen Gesellschaft ihre Räume finden. Die Stimme sagt: „*Ich glaube nicht, dass sie wissen, wer sie sind oder was sie sind. Und was Sie mich wirklich fragen, ist, wie man ihnen das Gefühl von Zugehörigkeit gibt.*“ Ich meine, die ganze Unaufrichtigkeit des postimperialen Großbritanniens steckt in diesem einen Satz! Da ist ein Mann, dessen Großväter Plantagen besaßen, und er weiß nicht, wer wir sind oder was wir sind. Wir werden euch genau sagen, wer wir sind. Und zwar nicht auf die Art und Weise, wie ihr es von uns erwartet. Wir werden es euch in der Sprache erzählen, die uns die Kultur gelehrt hat, in die wir hineingeboren wurden. Während die Gesellschaft sich fragte, wer oder was wir seien, hat sie uns – nicht vielen von uns, aber einigen – eine unglaubliche Bildung zuteilwerden lassen. Und das müssen wir nutzen, um *euch* mitzuteilen, was wir über *uns* gelernt haben. Es wird euch überraschen, denn es wird euch auch viel über euch selbst verraten. All das gehörte zur Raison d’Être unseres Kollektivs. Und ich bin froh, dass sich unsere Arbeit auf diese Weise entwickelt hat, dass es funktioniert hat. Es gibt mittlerweile viele, viele Dinge, die mein Sohn als selbstverständlich ansieht, wenn es darum geht, in diesem Land, in Großbritannien, eine Person of Colour zu sein.

JG: Wir haben darüber gesprochen, wie es sich auswirkt, wenn man den Ton des Archivmaterials ausschaltet, um ohne ihn mehr zu sehen. Dennoch spielt der Ton eine wichtige Rolle in deiner Arbeit.

JA: Ton wurde so wichtig für uns, weil unsere Projekte in unterschiedlichen Formen auf die Dekonstruktion des Archivs abzielen. Als wir begannen, die sogenannten Originaltonspuren zu entfernen, die mit einem Großteil des archivierten Bewegtbildmaterials geliefert wurden, hatten wir das Bedürfnis, klangliche Alternativen zu finden. Nicht zuletzt, weil Klang in der westeuropäischen Kultur so eine einzigartige Stellung einnimmt. Ich kann speziell für Großbritannien sprechen, weil ich hier aufgewachsen bin, wo der Klang viele gesellschaftliche Abwärtsbewegungen vorweggenommen hat. Die Besonderheiten des postindustriellen Zeitalters zum Beispiel spiegelten sich zuerst in der Musik. Wer zum ersten Mal Punk oder Post-Punk hörte, insbesondere Joy Division, hatte sofort das Gefühl, dass etwas nicht mehr stimmte, dass etwas im Verschwinden begriffen war. Der Klang gab dir einen Einblick in den Abgrund – in die Dinge, die kommen würden. Wir haben sehr lange versucht, das auszuschöpfen, in dieser Leere zu graben. Es schien, als ob alles vermeintlich Neue einem Ort des Ungedachten, des Ungeformten entspringen müsse. Und Klang hatte eine wirklich dramatische Art, um das zu beschreiben.

JG: In gewisser Weise habe ich dich immer auch als Klangkünstler gesehen.

JA: Beim BAFC haben wir viele Dinge aus der Improvisationsmusik gelernt, vor allem aus dem Free-Form-Jazz. Die Musik hat uns gezeigt, wie man eine Art unmögliches Drehbuch erschafft. Improvisierte Idiome, wo auch immer man sie findet, deuten stets dasselbe an: „Wir schlagen etwas vor, das auf den ersten Blick klar erscheint, und dann driften wir ins Unbekannte ab, ins Anderswo. Wir ziehen davon, und solange wir weg sind, versuchen wir, mit unserem Ausgangsort in Kontakt zu bleiben. Aber es wird von Anfang an klar sein, dass es uns ums Ankommen geht. Selbst wenn es nur eine Wiederholung dessen ist, was wir gerade gesagt haben, werden Sie es etwas anders hören.“

Klang war irgendwann nicht mehr nur als Geräusch oder Musik wichtig, sondern als Ansatz einer möglichen Erzählung: der Möglichkeit, Dinge zusammenzuhalten, die scheinbar keine Beziehung zueinander hatten. Wegwandernd, aber endlos im Gespräch bleibend, immer miteinander kommunizierend.

Der estnische Komponist Arvo Pärt ist in dieser Hinsicht ein starker Einfluss. Seine Arbeiten sind Studien der Destillation, die von einer Ethik der Subtraktion und der Minimierung auf das absolut Wesentliche geprägt sind. Auch wenn sich die Klangsphäre meiner Arbeit eher maximalistisch anfühlt, ist sie in Wirklichkeit von einem sehr minimalen Credo durchdrungen. Die Idee ist, nur mit dem Nötigsten zu arbeiten, auch wenn es sehr laut erscheint. Minimalismus bedeutet für mich immer: das absolut Wesentliche. Aber das absolut Wesentliche kann sich in etwas sehr Diskursives, Spürbares und Heterogenes verwandeln.

Fast alles, was ich heute mache, beginnt in Stille. Ich nehme nicht einmal mehr synchronisierten Ton auf. Manchmal haben wir schon noch etwas an spezifischen Orten aufgenommen und es anschließend dem Bild hinzugefügt, aber nur noch sehr, sehr selten. Alles Klangliche bauen wir buchstäblich Schicht für Schicht auf.

JG: Die Wellen, die Geräusche der Tiere, das Rascheln der Blätter – all das ist von Grund auf neu erschaffen?

JA: Es ist komplett akustisch entworfen, das ist eine Menge Arbeit. Viele der Klänge beruhen auf einem Gefühl, manchmal einem sehr bestimmten Gefühl dafür, wie bestimmte Bilder klingen könnten. Wenn man das Geräusch des Pilzwachstums beschleunigen könnte, würden wir versuchen, ihm im Film nahezukommen. Der Klang hängt dabei davon ab, wie die Texturen beschaffen sind: Wächst etwas durch Steine, steigt es aus der Erde auf, zerbröseln getrocknete Blätter?

JG: In *The Unfinished Conversation* (2012) – einer Auseinandersetzung mit den Erinnerungen und Archiven des renommierten britischen Kulturtheoretikers und Soziologen Stuart Hall (1932–2014) – liegt der Schwerpunkt auf Sprache, auf Halls Sprechen. Hast du lange darüber nachgedacht, mit oder über Stuart Hall zu arbeiten?

JA: Gute Frage! Ja und nein. Er war einer der wenigen Menschen, die die erste Rohversion von *Handsworth Songs* gesehen haben. Wir luden ihn ein, sie anzuschauen, und dann mit uns darüber zu sprechen, denn Stuart war damals eine wichtige Figur im Leben vieler Schwarzer Briten.

Von 1959 bis 1963 war er Mitglied der Neuen Linken. Aber er war auch einer der Gründer des Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham, das 1964 gegründet wurde, also genau zu der Zeit, als viele der Kinder geboren wurden, die später in den Straßen von Birmingham in *Handsworth Songs* randalierten. 1985 waren all diese Jugendlichen etwa 18 oder 19 Jahre alt;

Hall hatte die Entwicklung meiner Generation also von Anfang an beobachtet. Er war da, sah zu, wie wir ins Leben kamen, wie wir aufwuchsen. Das von ihm mit herausgegebene Buch *Policing the Crisis* aus dem Jahr 1978 handelte von uns.⁶ Viele der damals wegen Raubüberfällen verhafteten Jugendlichen waren 15 oder 16 Jahre alt. Irgendwann wurden wir uns der Tatsache bewusst, dass Hall die kulturellen Phänomene, die uns seit unserer Geburt umgaben, studiert hatte. Also begannen wir, mit ihm über ein Projekt zu sprechen, dessen Arbeitstitel *Century of Race* lautete. Wir sammelten Material und diskutierten es mit ihm. Da es ihm nicht besonders gut ging, war klar, dass er es vielleicht nicht bis zum Ende der Filmproduktion schaffen würde. Er konnte sie noch sehen, starb aber kurz nach der Fertigstellung unserer Arbeit.

JG: *The Unfinished Conversation* hatte auch einen großen Einfluss auf die Perspektiven Schwarzer Deutscher. Es ist ein Stück, das über den britischen Kontext hinausgeht und die Diaspora überall berührt – Menschen, die ihren Platz in der Gesellschaft, ihre Identität und ihre Zugehörigkeit immer noch mühsam verhandeln.

JA: Ich erinnere mich, dass in den 1980er-Jahren eine Reihe afrodeutscher Gruppen und Einzelpersonen, insbesondere Feminist*innen, sehr enge Verbindungen zu den Leuten hier in Großbritannien hatten. Frauen wie May Ayim⁷ und Audre Lorde.⁸

JG: Ja, die 1980er-Jahre waren eine sehr wichtige Phase für die Schwarze deutsche Identitätsbildung, und wichtige Stimmen wie die von May Ayim waren entscheidend für die Entstehung der afrodeutschen Bewegung, die mit ihren Werken Sichtbarkeit für Schwarze Menschen in Deutschland schuf.

JA: Es gab eine Art gemeinsamen Dialog, insbesondere im Rahmen der International Black Book Fair in London zwischen 1980 und 1985. May, die auf diesen Konferenzen sprach, kannte viele der Schwarzen feministischen Gruppen hier, und so kam es zu vielen Gesprächen. Wir haben natürlich nicht über dieselben Dinge gesprochen wie heute. Wenn man damals eine Konferenz mit Schwarzen Künstler*innen oder über Schwarze Kunst veranstaltete, waren gerade mal dreißig oder vierzig Personen im Raum. Heute wäre das eine völlig andere Größenordnung.

¹ *Handsworth Songs* (1986), ein frühes Werk des Black Audio Film Collective, wurde während der Unruhen von 1985 in Handsworth (einem innerstädtischen Viertel von Birmingham in den West Midlands) und London gedreht, die als Reaktion auf die repressive Polizeipräsenz gegenüber Schwarzen Gemeinschaften ausgebrochen waren. Die 1982 gegründete und bis 1998 aktive BAFC bestand aus sieben Schwarzen britischen und Diaspora-Multimediakünstler*innen und Filmemacher*innen: John Akomfrah, Lina Gopaul, Avril Johnson, Reece Auguiste, Trevor Mathison, Edward George und Claire Joseph. Joseph verließ die Gruppe 1985 und wurde durch David Lawson ersetzt.

² Historiker*innen und Kunsthistoriker*innen bezeichnen das 15. Jahrhundert in Italien als Quattrocento. Das Quattrocento bezieht sich auf die kollektiven kulturellen und künstlerischen Ereignisse, die in Italien während der Frührenaissance im 15. Jahrhundert stattfanden.

³ Manthia Diawara (Regie), *Angela Davis: A World of Greater Freedom*, 2023, Portugal, Zweikanal-Videoinstallation, 4K zu HD, 43:40 Min.

⁴ Die öffentliche Gesundheitskrise in Flint begann 2014, nachdem das Trinkwasser in der US-Stadt mit Blei und möglicherweise Legionellen kontaminiert worden war.

⁵ *Peripeteia* (2012) nimmt zwei Zeichnungen von Albrecht Dürer zum Ausgangspunkt: *Bildnis eines Afrikaners* (1508) und *Katharina* (1521).

⁶ Stuart Hall et al., *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, London 1978.

⁷ May Ayim (1960–1996) war eine deutsche Dichterin, Pädagogin und Aktivistin der afrodeutschen Bewegung.

⁸ Audre Lorde (1934–1992) war eine US-amerikanische Schriftstellerin, radikale Feministin, Professorin, Philosophin und Bürgerrechtsaktivistin. Von 1984 bis 1992 verbrachte Lorde jedes Jahr mehrere Monate in Berlin.