

Tuli Mekondjo; Frederike Moormann; Luka Mukhavele; Angelika Waniek;
Henriette Gunkel; Katrin Köppert

Satelliten fliegen. Masten senden. Hörner rufen. Ein Gespräch über (post-)koloniale Infrastrukturen elektrischer Telekommunikation zwischen Namibia, Mosambik und Deutschland

2024

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23146>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mekondjo, Tuli; Moormann, Frederike; Mukhavele, Luka; Waniek, Angelika; Gunkel, Henriette; Köppert, Katrin: Satelliten fliegen. Masten senden. Hörner rufen. Ein Gespräch über (post-)koloniale Infrastrukturen elektrischer Telekommunikation zwischen Namibia, Mosambik und Deutschland. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 16 (2024), Nr. 2, S. 114–126. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23146>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**TULI MEKONDJO / FREDERIKE MOORMANN /
LUKA MUKHAVELE und ANGELIKA WANIEK**
im Gespräch mit **HENRIETTE GUNKEL und KATRIN KÖPPERT**

SATELLITEN FLIEGEN. MASTEN SENDEN. HÖRNER RUFEN

**Ein Gespräch über (post-)koloniale Infrastrukturen
elektrischer Telekommunikation zwischen Namibia,
Mosambik und Deutschland**

In der Einleitung des Schwerpunkts dieser Ausgabe schreiben Ute Holl und Emanuel Welinder, dass die grundlegenden medialen Verfahren der Kolonisierung auf «den Mechanismen des Schießens von Einzelbildern» beruhten, der die lebendigen Körper fragmentiere.¹ Das fotografische Schießen als Operation des Kameraerschlusses beschreibt Ariella Aïsha Azoulay hinsichtlich des kolonialen Archivs bzw. westlichen Museums wiederum in Relation zur Geschwindigkeit des Verschlusses, die die Bedingung der Abtrennung der Menschen von ihren Objekten ist. Die Geschwindigkeit, mit der sich ein Kameraobjektiv öffnet und schließt, bestimme die Instanzierung der Separierung als wesentliches Merkmal der Kolonisation.² Doch nicht nur die Trennung der Menschen von ihren Objekten ist es, die das koloniale Archiv füllt. Es ist auch die gewaltvolle Trennung der Menschen von ihren Orten, die sich mit der Geschwindigkeit eines Klicks vollzieht. Fotografie als Entfremdung vom eigenen Land, als erzwungenes *Unlearning* spielt in diesem Laborgespräch eine wichtige Rolle für das Verstehen des Zusammenhangs von Medien und kolonialen Archiven. Konkret geht es um die medialisierte Entfernung der namibischen Bevölkerung von ihrem Land zur Zeit der deutschen Kolonialherrschaft – und zwar ganz entgegen einer innerhalb der Mediengeschichte zu dieser Zeit normativen Bewegung, Verbindung und Nähe anhand von elektrischer Telekommunikation herstellen zu wollen. Diese wurde insbesondere auf namibischen Boden erprobt und bildet den Gegenstand des Gesprächs wie auch der künstlerischen Arbeiten der Gesprächspartner*innen selbst, die sich zu einem losen Künstler*innenkollektiv zusammengeschlossen haben. Dabei ist Geschwindigkeit für Telekommunikation gleichermaßen konstitutiv. Das

¹ Vgl. Ute Holl, Emanuel Welinder: Einleitung in den Schwerpunkt, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 16, Nr. 31 (2/2024): *Sound|Archive*, 10–19, hier 10.

² Vgl. Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London, New York 2019, 1–2.

Funken erfolgte, um Informationen schneller transportieren zu können. Ähnlich der Fotografie bestimmt die Telekommunikation die Enteignung der namibischen Bevölkerung in nur drei Dekaden.

Doch umkreist die Arbeit der Künstler*innen auch andere Tempora und Temporalitäten und mithin die Frage der Dekolonisierung deutscher Mediengeschichte. Den Umschlag des Workbooks *From Windhoek to Kamina to Nauen*,³ das den Hintergrund des hier geführten Gesprächs bildet und einen Zwischenstand des Künstler*innenkollektivs darstellt, ziert eine beige-grau gehaltene, spekulative Karte, auf der ein roter Faden topografische Ansichten der telekommunikativen Infrastruktur Namibias mit historischen Fotografien vernäht, die anhand der Darstellung von Fortbewegungsmitteln wie Esel oder Kutschen auf die Informationsweitergabe verweisen. Stehen die verschlungenen Pfade des roten Fadens sinnbildlich für einen anderen Begriff von Fortbewegung und Kommunikation? Heben die roten Adern historische Kommunikationswege als Sackgassen hervor, weil Blut an ihnen klebt?

Das Laborgespräch widmet sich dem transkulturellen Dialog und der multimedialen Auseinandersetzung mit der (post-)kolonialen Gewalt der Infrastrukturen elektrischer Telekommunikation, dem Widerstand dagegen und der Frage, wie die mit der deutschen Kolonialgeschichte verlorenen Verbindungen und entfremdeten Beziehungen im Rahmen künstlerischer und auch freundschaftlicher Praxis bearbeitet werden können. Das Gespräch nimmt seinen Ausgang von der Zusammenarbeit der Künstlerin und Performerin Tuli Mekondjo, dem Musiker, Instrumentenbauer und Musikwissenschaftler Luka Mukhavele, der Sound- und Radiokünstlerin Frederike Moormann und der Performerin Angelika Waniek, die gemeinsam mit anderen Künstler*innen vorerst in einem performativen Audiowalk in Stuttgart und Windhoek mündete. Der Audiowalk fand dabei an beiden Orten gleichzeitig statt. Internet und Radiotechnologie schufen eine Verbindung zwischen Deutschland und Namibia. Musik, Erzählungen auf der Bühne und das gemeinsame Gehen im Stadtraum stellten weitreichende Beziehungen her: von den Techniken der Kommunikation mit den Ahn*innen über die Beteiligung deutscher Großunternehmen am Genozid in Namibia von 1904 bis 1908 bis zur gegenwärtigen Satellitentechnologie.

Katrin Köppert Nachdem ich an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig die Möglichkeit hatte, viel über die Recherchen und wissenschaftlichen Zugänge zu eurer Zusammenarbeit zu erfahren,⁴ freue ich mich, heute in dieser Konstellation mehr Einblick in euren künstlerisch forschenden Ansatz zu bekommen. Das Projekt ist zwischen Deutschland, Togo, Namibia und Mosambik angesiedelt und beinhaltet Audiowalks, Theateraufführungen, Lecture-Performances und Soundelemente. Wie ist es zu eurer kollektiven Arbeit gekommen? Was war der Anlass, um welche Fragen ging es anfänglich in eurem Labor der künstlerischen Forschung?

³ Mèhèza Kalibani u. a.: *From Windhoek to Kamina to Nauen. A Workbook*, Leipzig 2023.

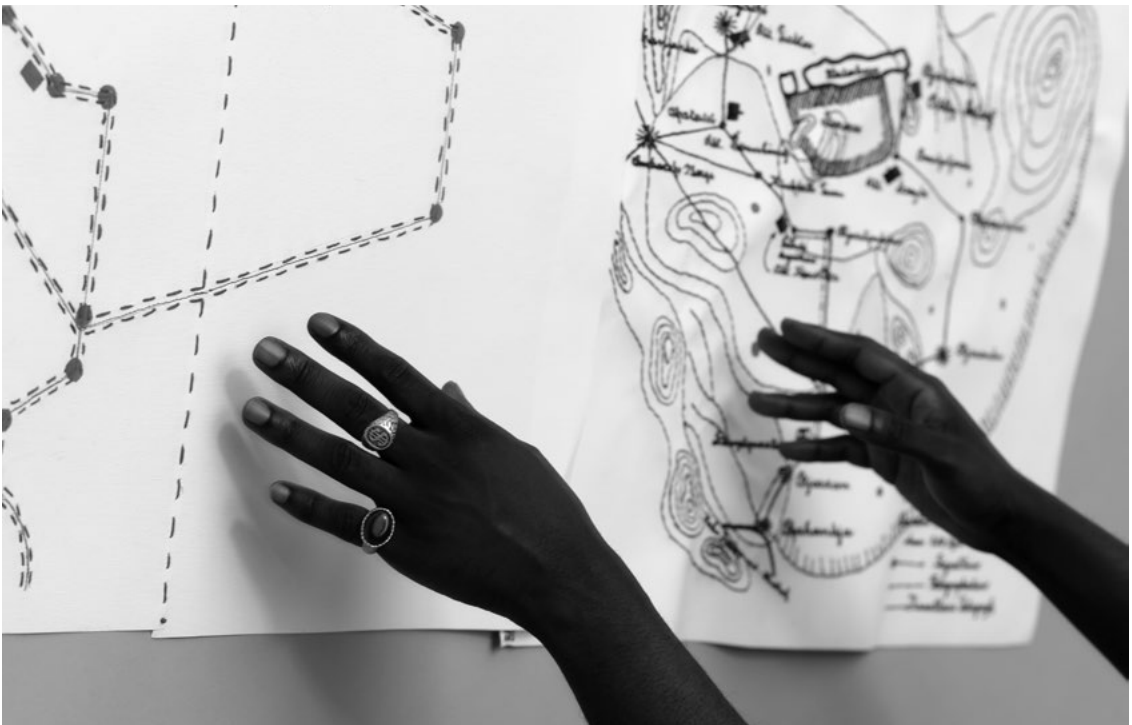
⁴ Vgl. Dieter Daniels, Angelika Waniek, Frederike Moormann: *Black Noise/White Noise. Künstlerisch-wissenschaftliche Forschungen zwischen Königs Wusterhausen, Eberswalde, Nauen, Kamina, Windhoek und Dar es Salaam*, Präsentation an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, 14.12.2023.

Frederike Moormann Der Prozess begann mit einer Recherche über koloniale Dokumente zur Telegrafie, die wir vor etwa drei Jahren in Zeitschriften der Telekommunikationsfirma Telefunken gefunden haben. Wir trafen dann Nashilongweshipwe Mushaandja, einen Künstler, Akademiker und Aktivisten aus Namibia.

Angelika Waniek Es ist immer nicht so einfach, den Anfangspunkt für eine Zusammenarbeit, wenn es denn eine ist, zu rekonstruieren. Vielleicht können wir auch von Freundschaft sprechen. Es geht nicht nur darum, auf künstlerischer Ebene zusammenzuarbeiten. Es geht auch um Vertrauen. Daher frage ich mich eher, wann dieses Vertrauen in unseren Prozess kam, wann der Moment erreicht war, an dem wir einander so sehr vertrauten, dass wir in der Lage waren, auf einer künstlerischen Ebene zusammenzuarbeiten.

Tuli Mekondjo Ich wurde im Juli 2022 von Frederike angesprochen, nachdem Pedro Mendoza mich empfohlen hatte. Frederike und ihr Team an der HGB Leipzig forschten zu dieser Zeit über Telegrafie und Telekommunikation in Namibia. Im November 2022 trafen wir uns in Berlin, und Frederike besprach mit mir ihr Forschungsprojekt und die Idee eines «kleinen Magazins», einer Broschüre. Sie schickte mir Archivbilder – von Telegrafentelegraphenleitungen, Datendokumenten, Maultieren mit Telegrafendrähten auf dem Rücken – und bat mich, eine künstlerische Arbeit für das Arbeitsheft zu entwerfen. Diese gefiel ihnen so gut, dass sie beschlossen, sie zum Titelbild der Broschüre zu

Abb. 1-3 (diese und nachfolgende Seiten) *Mapping Memory* von Tuli Mekondjo, 2023 (Foto: Gustav Franz, Orig. in Farbe)



machen. Im Juni 2023 reiste ich nach Leipzig, um Frederike und Angelika für einige Studioaufnahmen zu treffen. Ich erinnere mich, dass wir über Traumata, den Weltraum und den Mars sprachen. Das Universum hat uns zuletzt für die Performance *Space has become a crowded place* im Theater Rampe in Stuttgart zusammengebracht,⁵ und es war ein ziemlich magischer Moment. Das Vertrauen kam ganz natürlich, und ich finde es toll, wie es sich auf diese Weise entwickelt hat. Menschen müssen einen Weg finden, sich gegenseitig zu vertrauen.

Luka Mukhavelle Ich bin über die Frage der Verwendung von Musikinstrumenten als Kommunikationsmittel zu dem Projekt gestoßen. Es gibt Situationen, bei denen Instrumente als Kommunikationsmittel eingesetzt werden, als Hörner oder Pfeifen. Sie werden auf bestimmte Art und Weise für bestimmte Botschaften gespielt. Das ist eine Tradition, die langsam ausstirbt bzw. die schon seit geraumer Zeit im Aussterben begriffen ist. Es gibt Leute, die noch wissen, was es bedeutet, wenn du ein Horn auf eine bestimmte Weise hörst, dass z. B. eine Beerdigung stattfindet oder ein gefährliches Tier in der Nähe ist. In Westafrika werden daher Trommeln als «sprechende Trommeln» bezeichnet. Sie sind zum Sprechen gemacht. Sie sind hergestellt worden, um Worte zu imitieren. Eines der Instrumente, die ich gespielt habe, die Xizambi, ahmt z. B. verbale Sprache sehr gut nach. Ich habe mit dem Projekt eine Menge neuer Überlegungen über Musik, Kommunikation und Kunst anstellen können.

Henriette Gunkel Bevor wir genauer auf die unterschiedlichen Praktiken der Telekommunikation eingehen, könnt ihr uns ein wenig darüber erzählen, wie es zu dem Fokus auf die Telegrafie gekommen ist, und welche Rolle das koloniale Archiv dabei spielt?

F.M. Wir haben vor drei Jahren bei einer Recherche über die Ursprünge des Radios eine Karte gefunden, die die koloniale Infrastruktur in Namibia im Jahr 1904 zeigt. Diese Karte verdeutlicht die Rolle der Telegrafie im Krieg und später im Völkermord an den OvaHerero und Nama. Diese Geschichte, dass die Entwicklung der Radiotechnologie in die Kolonisierung verstrickt ist, wurde bisher nicht oft erzählt. Gleichzeitig haben wir gemerkt, dass wir diese Kriegskarten nicht decodieren können. Wir haben begonnen, darüber nachzudenken, wie man die kolonialen Dokumente liest und ihre Geschichte erzählt. Zusammenfassend vorab: Telefunkon, eine deutsche Firma, war daran beteiligt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts mobile Telegrafiegeräte zu entwickeln und nach Namibia zu verschiffen, wo sie von den Schutztruppen im Rahmen dieses Krieges eingesetzt wurden.

K.K. Ich möchte da gleich noch einmal nachhaken: Im Workbook eures Projekts *From Windhoek to Kamina to Nauen* erwähnt ihr, dass die elektrische Telegrafie in Namibia erstmals während des Genozids an den OvaHerero und Nama genutzt wurde.⁶ Könntet ihr bitte ein bisschen mehr dazu sagen,

⁵ *Space has become a crowded space*. Eine multimediale Auseinandersetzung über verlorene Verbindungen [Live-Performance zwischen Windhoek und Stuttgart] von Frederike Moormann, Nashilongweshipwe Mushaandja, Angelika Waniek, Premiere 12.4.2024, Theater Rampe, Stuttgart.

⁶ Kalibani u. a.: *From Windhoek to Kamina to Nauen*.

inwiefern speziell in Namibia Telegrafie als genozidales Medium verstanden werden muss? Inwiefern ist diese Dimension an eine Technik gebunden, die Kommunikation im Kontext von Eliminierung ermöglicht hat? Oder anders formuliert: Inwiefern können wir die Immaterialisierung im Zuge der Funkkommunikation als Bedingung der Immaterialisierung/Derealisierung Schwarzer Körper in der deutschen Kolonie betrachten? Also wie ist das transatlantische Funken in die genozidale Logik eingelassen?

F.M. Hierfür muss man zuerst auf den Ursprung des Krieges zurückkommen, denn es gibt zwei Ebenen der Verwicklung von Infrastruktur. Der Krieg begann, weil die deutschen Kolonisatoren eine Eisenbahnlinie zwischen Tsumeb und Swakopmund bauen wollten. In Tsumeb gab es eine Kupfermine, die sie ausbeuten wollten. Um das Kupfer schnell transportieren zu können, brauchten sie die Eisenbahnstrecke, die aber durch das Land der OvaHerero führte. Die OvaHerero wehrten sich gegen diese Landnahme und begannen einen Widerstandskampf. Das war der Beginn des Krieges. Und weil die <Schutztruppen> zahlenmäßig sehr gering waren und die Landschaft nicht kannten, benutzten sie die Telegrafie zur Koordinierung in diesem Krieg, den wir, wenn wir unserem Co-Autor Nashilongweshipwe Mushaandja folgen, auch als Widerstandskrieg bezeichnen können. Ich denke also, dass die Funktechnologie in einem Komplex aus materieller Ressourcen- und Arbeitsausbeutung und der Nutzung dieser Ressourcen für Technologien entwickelt worden ist. Es gibt Menschen, die sie für den Völkermord einsetzen, und vielleicht ist die drahtlose Telegrafie zunächst in erster Linie zum Zweck der kolonialen Kriegsführung entwickelt worden.

T.M. Die Telegrafentechnologie war ein genozidales Werkzeug für diese Zeit. Denn sie wurde benutzt, um die OvaHerero und Nama zu eliminieren. Sie wurde nicht nur benutzt für die Extraktion, sondern spielte eine Rolle, um die Indigenen zu kontrollieren, voneinander zu trennen und in Konzentrationslager zu bringen. Was mich dabei verrückt macht, ist, dass die namibische Bevölkerung dazu gebracht wurde, die Materialien zu tragen und die Infrastrukturen zu bauen, ohne sich der Rolle, die die Telegrafen für sie spielen würde, bewusst sein zu können. Heute haben wir immer noch diese Infrastrukturen. Sie erinnern an die koloniale Geschichte, die in gewisser Weise fortlebt. Daher denke ich, dass sie auch für unsere heutige Zeit genozidale Werkzeuge bleiben.

L.M. Aus all unseren Interaktionen, Gesprächen und unserer Arbeit habe ich verstanden, dass die Telegrafie fast ausschließlich zu diesem Zweck erfunden wurde. Das war ihre Essenz. Vielleicht hat sie sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt. Das könnte unsere Aufmerksamkeit auch darauf lenken, wie sich die Technologie, die heute erfunden wird, entwickeln kann, welche Richtungen sie möglicherweise einschlagen kann. Wenn wir heute darüber sprechen, sehen wir, wie sehr Satelliten den Weltraum erobern. Und ja, vielleicht sehen wir noch keine Auswirkungen, aber vielleicht sind die Auswirkungen, die wir nicht erkennen, auch schon die Folge genozidaler Verhältnisse.

K.K. Wichtig für euer Projekt scheint mir die Frage des Archivs zu sein – hinsichtlich dessen, was das koloniale Archiv der Telegrafie ist, wo und wie es gesehen werden kann, wer es sehen bzw. decodieren kann. Ihr umkreist in vielerlei Hinsicht die Abwesenheiten, z. B. im namibischen Alltag der Gegenwart, aber auch in den historischen Karten und Fotografien der Telefunkenstationen. Könnt ihr beschreiben, wie ihr euch dem Archiv und der damit auch sehr westlichen Geschichte der Archivordnung, der Klassifikation etc. angenähert habt?

A.W. Für mich war das der Punkt, an dem ich herausfand, dass wir in deiner künstlerischen Praxis, Tuli, und in eurer, Luka und Frederike, einige Gemeinsamkeiten haben. Wir sind in gewisser Weise an Archivmaterial interessiert und daran, wie eine Situation in ein Archiv kommt und welche Situation nicht in ein Archiv kommt oder nicht kommen wird, sowie daran, wie, wenn man in ein Archiv schaut, die Geschichte aus dieser Archivsituation wieder herauskommt. Uns interessiert, inwiefern der Körper auch ein Archiv ist, inwiefern im Körper die Geschichten und Situationen archiviert sind, die im Archiv erstmal nicht offensichtlich auftauchen. Die Weise, wie wir darüber ins Gespräch gefunden haben, gibt mir Vertrauen. Liebe ist ein großes Wort, aber es gibt etwas Positives, das wir gemeinsam schaffen können.

T.M. Ja. Ich erinnere mich, wie ich mir das Archivmaterial ansah, das mir Frederike gegeben hatte, und wie mir klar wurde, dass ich in Swakopmund gelebt habe, ohne von diesen medialen Infrastrukturen zu wissen. Ich bin in Swakopmund zur High School gegangen und bin immer an diesen Gebäuden vorbeigelaufen. Diese Betonstrukturen ohne Tür. Man kann sehen, dass sie den deutschen Baustrukturen sehr ähnlich sind. Aber damals wusste ich nicht, um was es sich handelt. Es gibt keine Informationen. Sie sind einfach da in der Landschaft, in der Nähe des Meeres. Swakopmund hat einen Stadtteil, Mondesa, in dem die Schwarze Bevölkerung lebt, und einen repräsentativen, touristischen Stadtteil mit den deutschen Infrastrukturen. Über so viele Jahre hatte ich keine Ahnung, dass sich in Letzterem eine Grabstätte der OvaHerero und Nama befindet. Ich hatte keine Ahnung, dass ich von diesen kolonialen Überbleibseln und Erinnerungen an die Kolonialgeschichte umgeben war. Wie ist es möglich? Und dann fragte ich mich, ob die namibischen Frauen zu diesen Infrastrukturen beigetragen haben. Die Frauen werden aus den Erinnerungsnarrativen immer ausgeschlossen, weswegen ich die Forschung zum Verbleib der Frauen im National Archive in Windhoek aufnahm. Und dann sah ich alle diese Bilder von namibischen Frauen, die neben den Eisenbahnschienen fotografiert wurden. Sie tragen Steine, zerbrechen sie. Sie ziehen an allen möglichen Seilen und Kabeln. Wir reden in der Schule nicht über diese Geschichte. Dass die Frauen schufteten und litten, buchstäblich gezwungen wurden, nackt zu arbeiten, obwohl es in Swakopmund im Winter kalt ist. Und wenn sie nicht arbeiteten, wurden sie ausgeplündert und ausgepeitscht. Diese Arbeit für das Projekt war ein Lernprozess, meine Ausbildung, weil es in der Schule nicht gelehrt wird.

H.G. Ich habe mich auch gefragt, was von dieser Mediengeschichte eigentlich im Kolonialarchiv vorhanden ist. Es gibt das Gefühl, es würde etwas fehlen. Aber wenn man durch das Land reist, wie ich es z.B. im Kontext meiner Forschung zur Extraktionsgeschichte in der Namib-Wüste getan habe, dann sieht man deutlich diese Telegrafentelegraphenleitungen, wie du sie, Tuli, z.B. in deiner künstlerischen Arbeit für das Workbook *From Windhoek to Kamina to Nauen* eingearbeitet hast. Dort ist ein Archivfoto zu sehen, auf dem eine Telegrafenkabelrolle auf einem Esel transportiert wird; den Soldaten der <Schutztruppe> hast du aus dem Bild entfernt. Diese Kupferkabel liegen in den Extraktionszonen auf dem Boden, unweit von abgelegenen Minenorten oder auch menschlichen Überresten, Massengräbern. Die Landschaft könnte also selbst als Archiv gesehen werden, das die Spuren des Völkermords bewahrt. Die materiellen Hinterlassenschaften der Medientechnologie sind also vorhanden, und gleichzeitig gibt es bestimmte Elemente dieser Medien, z.B. die Übertragungsgeräusche, die nicht aufgezeichnet worden sind und zu denen es keinen Zugang gibt.

F.M. Ich glaube, was uns alle interessiert, ist die körperliche Resonanz mit Archivmaterialien und das Archiv des Körpers. Es geht also nicht darum, ganz von dem wegzugehen, was wir normalerweise als Archiv betrachten, wie die Karten und Dokumente und vielleicht die Überreste und Ruinen, sondern eher um eine Neubetrachtung, Erweiterung oder Verschiebung. Es gibt ein großes anderes Archiv, das nicht in Dokumenten in dieser Form gespeichert ist.

K.K. Tuli, du hast in dem Workbook auch erwähnt, dass das koloniale Archiv nicht zugänglich ist, weil so viele Kommentare und Beschriftungen auf Deutsch sind, was du nicht sprichst. Also musstest du dich diesem kolonialen Archiv anders nähern oder hast dich ihm in gewisser Weise über die materiellen Überreste genähert. Um an das anzuknüpfen, was du gerade gesagt hast, Frederike, könntet ihr uns erzählen, wie diese Resonanz zwischen den materiellen Überresten und dem Körper als Archiv für euch funktioniert?

T.M. Der Körper wird immer die traumatischen Dinge erinnern, die andernorts vielleicht vergessen sind. Im National Archive in Windhoek gibt es einige Bilder, die eine bestimmte Art von Gefühl oder eine Emotion auslösen, ohne dass ich diese verstehe. Wenn ich mir diese Bilder ansehe, brauche ich auch immer wieder Distanz und gehe nach draußen. Und manchmal schluchze ich. Wenn ich wieder bereit bin, wenn mein Körper und Geist wieder in Ordnung sind, kann ich zurückgehen und diese Bilder weiter betrachten. Einige von ihnen sind nur zum Anschauen im Archiv geeignet, die würde ich nie in meiner Arbeit verwenden. Die kann ich nicht einfach übertragen oder ändern. Manche müssen diese Bilder sehen, weil es für sie der einzige Weg ist, sich daran zu erinnern, dass der Völkermord in Namibia wirklich stattgefunden hat. Ich finde, dass auch die Vorfahr*innen Würde verdienen, sie verdienen Privatsphäre und somit nicht in einer bestimmten Darstellungsform in

die Öffentlichkeit zu geraten. Daher kann ich diese Bilder nicht verwenden. Können wir nicht andere Bilder wählen? Sind wir nicht in der Lage, unsere Geschichte anders zu erzählen? Wie verwenden wir diese Bilder in einer Weise, die uns nicht retraumatisiert, um unsere Geschichten aus einer anderen Perspektive zu erzählen?

L.M. Ich erinnere mich gerade daran, dass wir als Kinder in Mosambik von der Geschichte von Magigwani Kosa, dem großen Guerrillero und Oberbefehlshaber der Armee von Nghunghunyany, erzählt bekamen. Er war der letzte König und wehrte sich gegen die portugiesische Invasion und Kolonisierung. Der Geschichte nach schlugen sie ihm, nachdem sie ihn besiegt hatten, den Kopf ab und steckten diesen in ein Alkoholglas, mit dem sie durch die Dörfer zogen, um allen zu zeigen: Seht her, das ist euer Boss, euer Kämpfer, euer Held. Wenn ihr euch mit uns anlegen wollt, dann wird euch das auch passieren. Das war die Botschaft. Und da sagst du dir: Okay, das ist natürlich retraumatisierend. Aber was können wir tun, um den Zugang zu Bildern zu schaffen ohne diesen retraumatisierenden Effekt, aber auch ohne die Geschichte zu verharmlosen, sondern um sie zu erzählen. Denn die Geschichte wird in unseren Schulen nicht gelehrt. In der afrikanischen Philosophie, in vielen Kulturen Afrikas, gibt es diesen Glauben, dass Erfahrungen, die von den Vorfahr*innen gemacht wurden, an künftige Generationen weitergegeben werden. Im Rahmen des Theaterstücks in Stuttgart sind wir tatsächlich ein wenig in diese Angst, in



diesen Bereich eingetreten. Und wahrscheinlich müssen wir das einfach. Aber wir fangen sanft an.

A.W. Ja, genau. Tuli, du bringst die Bilder der namibischen Frauen in das Projekt ein. Für mich ist es ein bisschen anders mit den Fotos, die ich in den Archiven in Deutschland finden konnte. Im Rahmen des Theaterstücks war für mich interessant, gemeinsam als Körper da zu sein: du als Körper, und all die anderen aus unserem Team als Körper, und dann das Publikum. Die Körper haben den Bildern in gewisser Weise eine Stimme geben können. Und es war, als könnte man die Frauen in den Bildern berühren. Aber es gibt auch eine Lücke, anhand der man verstehen kann, dass etwas nicht stimmt. Das müssen wir alle durchmachen. Wir alle müssen sehen, dass etwas nicht stimmt. Aber wir schauen von verschiedenen körperlichen Positionen aus auf diese Fotos und haben tiefe, intensive Momente während der Aufführung erlebt. Dass das Publikum diesen Moment miterlebt, ist eine wichtige Qualität. Wenn man sich die Archivfotos anschaut, dann muss man auch sehen, dass wir alle zusammen mit dem Klang, mit dem Instrument und dem Licht eine Atmosphäre und, ja, einen Moment des körperlichen Ausdrucks herstellen.

H.G. Ich denke, dass in deiner Arbeit, Tuli, so deutlich wird, wie der Körper in der Lage ist, Erinnerungen transgenerational zu speichern. Also wie Erfahrungen, besonders im Zusammenhang mit Traumata, über Generationen weitergegeben werden. Aber es gibt in eurer gemeinsamen Arbeit auch eine Art von spekulativem, imaginärem Ansatz. In der Erinnerungsarbeit, die ihr mit den verschiedenen Positionen gemeinsam macht, gibt es eine Form der Darstellung, die ich als eine Art der Kartierung begreifen würde. Ganz konkret in deiner Arbeit, Tuli, aber auch das Notizbuch im Workbook von dir, Frederike, das ich wie eine Art Kartierung durch Sound wahrnehme.

T.M. Ich kann nicht mit diesem Archivmaterial arbeiten ohne nicht auch darüber nachzudenken, das Land zu kartieren und die Menschen mit dem Versprechen in der Landschaft, in den Bergen, im Himmel, in den Bäumen, im Boden zu verbinden. Wenn ich über die Menschen spreche, die in den Archiven sind, ist es auch wichtig, sich auf das Land zu beziehen. Das kann ich am besten tun, indem ich verschiedene Arten von Landkarten sticke. Ich schaue mir z. B. die Karte vom Waterberg oder auch von Shark Island an und sticke sie buchstäblich auf die Leinwand. Auf der Rückseite oder der ersten Schicht sind die Menschen, und direkt darauf sticke ich die Karte, die verschiedenen Karten und Gebiete von Namibia, den Boden, der noch immer von Traumata durchzogen ist. Ich versuche, das Trauma des Bodens abzubilden und es mit den Menschen zu verbinden, sie zusammen auf der Leinwand erscheinen zu lassen.

F.M. Um aus meiner Perspektive als Soundkünstlerin darauf zu antworten: Der Klang in unserem Audiowalk arbeitet mit einer Art ineinandergreifender Klanglandschaft zwischen Windhoek und Stuttgart. Die vorproduzierten Teile des

Audiowalks sind fast die gleichen, und dennoch ist der Audiowalk in Windhoek eine ganz andere Sache als der in Stuttgart. Wenn ich das, was Tuli sagt, auf meine Klangperspektive übertrage, verstehe ich, dass die Tonaufnahme kein abstraktes Ding ist, das keinen Körper, keine Zeit und keine Performativität hat. Sie hat einen Resonanzkörper – in dem Körper, der ihr zuhört. Und dieser hat eine Situiertheit. Auf diese Art und Weise geht der Klang mit dem Land zusammen und schwingt in einem anderen Land auf eine ganz andere Weise. Das ist für mich eine Art Körperlichkeit des Klangs, die andere Medien vielleicht auf andere Art und Weise haben. Was man hört, wenn man einen Klang hört, ist sehr stark an den eigenen Kontext gebunden, an den eigenen Körper. Und dann ist da noch ein weiterer Aspekt der Körperlichkeit von Klang, nämlich die Materialität des Mediums selbst. Heute nehme ich auf einer SD-Karte auf, aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auf Wachszyklindern aufgezeichnet. Die bringen eine Zerbrechlichkeit mit sich, genauso wie bestimmte Aufnahmetechniken heute auf andere Weise fragil sind. Festplatten gehen schnell kaputt und Lesegeräte erneuern sich sehr schnell, sodass alte digitale Speichermedien schwieriger lesbar werden.

K.K. Mich interessiert die Beziehung von Klang und Materialität sehr, weswegen ich nochmal nachhake: Geht es darum, die Materialität von Sound bzw. die des Archivs zu betonen, um in ihr die Möglichkeit von Dekolonialität im Moment der Aufzeichnung/Archivierung aufscheinen zu lassen? Britta Langes Ansatz in ihrer Auseinandersetzung mit den kolonialen Lautarchiven von Kriegsgefangenen des Ersten Weltkriegs konzentriert sich weniger auf den Sound in der Bedeutung dessen, was gesagt wurde, sondern darauf, was die Laute sind, die unterhalb der Schwelle von Signifikation wirksam sind, also das Knistern, aber auch das Stöhnen, die Schwüre.⁷ Lange verbindet dies mit der Frage, wie es möglich ist, diese Aufzeichnungen zu dekolonisieren, oder andersherum: mit den Möglichkeiten des Widerstands in einer an sich brutalen Situation. Deine Herangehensweise an Materialisierung oder Verkörperlichung anhand des Bestickens kolonialer Karten, Tuli, verstehe ich eher so, dass sie das Trauma sichtbar macht. Inwiefern hinge dies jedoch auch mit der Frage der Dekolonisierung zusammen oder, um auf Henriette zurückzukommen, mit der Frage der Spekulation?

T.M. Ich habe darüber nachgedacht. Wenn ich die Karte nähe und dafür diesen roten Faden verwende, der für Trauma steht, frage ich nach dem eigenen Körper und inwiefern er eine Traumakarte darstellt. Was ich versuche zu tun, ist, selbst wenn ich koloniale Karten zusammensetze und versuche, mich an das Trauma zu erinnern, zum Kern der traumatischen Ereignisse zu gelangen. Ich denke, das ist wichtig, weil es auch eine Erinnerung daran ist, wer die Täter*innen waren, und wie wir heute gezwungen sind, uns als zugehörig zu den kolonialen Grenzen innerhalb Namibias zu betrachten. Wenn ich also auf die archivierten Bilder der Menschen Karten nähe oder ein Passepartout auf die

⁷ Britta Lange: «Denken Sie selber über die Sache nach...» Tonaufnahmen in deutschen Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs, in: dies., Anette Hoffmann, Margit Berner (Hg.): *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg: Philo Fine Arts 2011, 89–128; dies.: *Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918*, Berlin 2019.

Leinwand sticke, geht es mir wirklich um das Trauma und nicht um eine Hommage an die kolonialen Grenzziehungen. Das kann ich am besten tun, indem ich die roten Fäden verwende, da sie für das Trauma, für unsere Körper und die Adern stehen.

A.W. Deine Frage bringt mich noch einmal auf die Suche nach Archivmaterial zurück. Es gibt immer diese Beschriftungen oder archivarischen Instrumente, die strukturieren, wie ich Informationen erhalte, also ob es sich um ein Foto handelt, welche Größe es hat, welche Materialität, was sich auf der Rückseite der Fotografie befindet. Das ist eine spezifische Art des Denkens. Was ich jedoch an unserer Herangehensweise mag, ist, nicht zu fragen, was ich aus diesem Archivmaterial herauslesen kann; nicht zu verstehen, was was ist und wofür es steht. Wenn wir zusammenkommen und uns auf die Arten des Geschichtenerzählens konzentrieren, können wir sie gegen diese Bildunterschriften, gegen die Strukturen des Archivs wenden. Das ist es, was ich bei diesem Projekt mehr und mehr verstehe. Ich finde daher den Blick auf die Umgebungsgeräusche oder das Knistern interessant. Denn wenn wir heutzutage Aufnahmen machen, dann sind wir bemüht, sie hochprofessionell und glatt zu machen und das Umfeld eher auszuschließen. Was wird also in der Zukunft über die Vergangenheit nicht mehr auffindbar sein?

F.M. Die Menschen in der Zukunft werden schon was finden. Gleichzeitig geht es beim Aufnehmen für mich darum, bestimmten Stimmen Aufmerksamkeit



und Zuwendung zu schenken, weswegen es mir wichtig ist, den Aufwand zu betreiben, professionell aufzuzeichnen. Aber ich muss auch zugeben, dass ich Angst habe, die Kontrolle über das Geschehen zu verlieren. Luka sagte einmal nach den Aufnahmen in Leipzig, dass man immer Fehler macht, und der einzige Weg, damit umzugehen, ist, mit dem Fehler weiterzumachen. Daher denke ich, es ist ein interessanter Aspekt, beim Aufnehmen oder Schneiden die Fehler nicht zu löschen, sondern mit ihnen weiterzuspielen. Andererseits ist das Mikrofon auch ein Machtinstrument. Es kann ein Machtinstrument sein, am Mikrofon zu stehen und von 600 Leuten gehört zu werden, weil man verstärkt wird. Nur können diese Machtverhältnisse umgedreht und zerbrechlich gemacht werden. In einer Live-Situation durch ein Mikrofon zu sprechen, wie es Angelika im Rahmen unseres Theaterstücks getan hat, bedeutet auch Verletzlichkeit, weil es keinen Schutz vor den Zuhörenden vor Ort gibt. Dies sind für mich künstlerisch gesehen interessante Momente – in der Isolierung von Klang und all den High-Tech-Dingen, mit denen wir zu tun haben, Risse zu finden oder Machtverhältnisse umzudrehen.

H.G. In Bezug auf das koloniale Archiv werden aktuell gerne Künstler*innen des Globalen Südens eingeladen, um das koloniale Archiv irgendwie mitzugestalten, ohne es grundlegend neu zu denken. Bezogen auf deine Arbeit, Luka, habe ich den Eindruck, dass es um ein anderes Klangarchiv geht, eine andere Mediengeschichte. Du erwähntest, dass der Geschichte der Telekommunikation im Kontext des Völkermords eine andere Genealogie vorgeht. Könntest du das noch ein bisschen mehr ausführen?

L.M. Die Instrumente, von denen ich sprach, telekommunizieren auf unterschiedliche Weise. Die meisten von ihnen sind so alt, dass wir sie als die Instrumente der Vorfahr*innen verstehen müssen. Wenn wir sie benutzen, dann telekommunizieren wir mit einer anderen Zeit. Ich gehöre zu denen, die glauben, dass diese Instrumente mit unserer Ahnenwelt kommunizieren. Zum Beispiel die Xizambi, der Mundbogen. Deren Töne reisen nicht weit mit Blick auf die geografische Entfernung, aber wirklich weit zurück in der Zeit. Es ist ein altes Instrument, das ich als Technologie bezeichne, die seit Hunderten, wenn nicht Tausenden von Jahren bewiesen hat, dass sie funktioniert. Mit meiner Arbeit geht es mir um dieses Wissen über Akustik, das nicht auf Papier niedergeschrieben worden ist, und die Frage, wie Klänge weit und nah kommunizieren, aber weit in einer anderen Perspektive, einer zeitlichen.

K.K. Die Idee des Zeitreisens gefällt mir sehr, auch weil sich damit für mich das Spekulative eurer Arbeit verbindet. Sie dekonstruiert die westliche Idee einer Mediengeschichte, die oft als Genealogie des Fortschritts gedacht wird. Daran anknüpfend stellt sich für mich die Frage, ob ihr die Instrumente entsprechend als Zukunftstechnologien versteht, insbesondere da ihr kritisch auf die Kolonisierung des Weltraums mit Satelliten und auf die Rolle von

Elon Musk hinsichtlich des Ressourcenabbaus für die Digitalisierung verweist, oder interpretiere ich das falsch?

L.M. Nicht unbedingt, um Kritik zu üben, eher um dazu beizutragen, zu zeigen, dass es diese Instrumente und auch dieses Telekommunikationshandeln gibt, das irgendwie organischer ist. Aber ja, wir wissen bis heute nicht sicher, wie sich digitale Telekommunikation auf unser Leben und die gesamte Umwelt auswirkt. Die Leute, die sie besitzen und davon profitieren, wollen es nicht offenlegen. Das ist eine kapitalistische Herangehensweise. Und dann ist da natürlich noch der Aspekt der Kontrolle durch Monopolisierung. Manchmal scherzen wir, wenn wir uns digital unterhalten, denn alles, was wir in unsere Handys sprechen, geht zuerst in die Vereinigten Staaten. In Namibia haben sie damals die Telegrafie benutzt. Es gab keine undichten Stellen, sie waren einfach unter sich, weswegen sie erfolgreich waren. Sie konnten ihre Aktionen, ihre Angriffe über dieses System, dieses Telekommunikationssystem koordinieren. Die Monopolbildungen zeigen, wie mächtig die Kolonialität ist; sie nährt sich selbst und wird noch mächtiger.

H.G./K.K. Wir bedanken uns sehr für das Vertrauen, das ihr uns entgegengebracht habt, und dafür, dass ihr euch die Zeit genommen habt, euch für das Gespräch aus Florenz, Leipzig und Innsbruck zuzuschalten. Zum Abschluss kurz die Frage, was folgt? Das Theaterstück in Stuttgart und Windhoek war ein schöner Erfolg, könnt ihr schon sagen, was als Nächstes kommt?

F.M. Wir werden sicher auf unterschiedliche Weisen weiter zusammenarbeiten, recherchieren und spekulieren. Als Nächstes werden wir konkret gemeinsam aus dem performativen Audiowalk eine Installation machen, in welcher beide Audiowalks in Windhoek und Stuttgart zu hören und sehen sein werden. Das ist eine spannende Übersetzung, weil sich das Publikum hier in einer ganz anderen Hörsituation befindet und die soziale Erfahrung eine ganz andere ist.

A.W. Ich möchte mich bei dir, Kat und Henriette für euer Interesse an unserem Projekt und an unserem Ansatz bedanken. Es ist immer schön, nicht nur im Team zu sprechen, sondern auch mit anderen, um herauszufinden, wie wir uns gegenseitig helfen, wie wir die Dinge einbringen oder miteinander verbinden können.

Das Gespräch wurde auf Englisch geführt und anschließend von Katrin Köppert übersetzt