

im*possible bodies

Vom Pararaum zur Einschreibung ins kulturelle Archiv

Elisa Liepsch

In diesem Text möchte ich die Leser*innen einladen, sich mit *im*possible bodies* auseinanderzusetzen, einem Festivalprojekt, das zwischen 2018 und 2019 in zwei Ausgaben am Künstler*innenhaus Mousonturm in Frankfurt a.M. stattfand. Der erste Teil war ein Festival für utopische Praxis, den ich als Mitarbeiterin der Mousonturm-Dramaturgie in Kooperation mit einigen lokalen Initiativen kuratierte, der zweite Teil der Versuch einer Dekonstruktion, welcher in Zusammenarbeit mit dem freien Mitarbeiter Julian Warner entstand.

Versuch einer Dekonstruktion

Dass auf den Bühnen Deutschlands noch immer vor allem ein normatives Körperbild zu sehen ist, dass die Forderung nach einer neuen künstlerischen und institutionellen Praxis immer deutlicher artikuliert wird, dass Unbehagen und Widerständigkeit gegen einen gängigen Kanon immer größer werden und doch nur unzureichenden Widerhall in den Institutionen finden, veranlasste mich mit *im*possible bodies. performing sharing celebrating. Festival für utopische Praxis*, Künstler*innen wie Simone Dede Ayivi, Tucké Royale, Nuray Demir und Tümay Kılınçel, Jaamil Olawale Kosoko, Last Yearz Interesting Negro, Macaquinhos, Ayla Pierrot Arendt, Carolina Mendonça, Joana Tischkau, Anta Helena Recke, Danny Banany mit seiner Queer B-Cademy sowie Frankfurter Initiativen wie Queergehört oder SUQ – solidarisch, unaufgefordert, queer und weitere lokale Aktivist*innen, DJs und Mitarbeiter*innen Frankfurter Kulturinstitutionen einzuladen. Das Festival wollte das Nicht-Konforme feiern und einen Möglichkeitsraum für queere, feministische und rassismuskritische Praktiken und Visionen öffnen.

Die zweite Festivalausgabe, *im*possible bodies #2. Versuch einer Dekonstruktion*, verstand sich noch dezidierter als Institutionskritik und wollte sich der Analyse der eigenen Institution Mousonturm und ihren Strukturen und Praktiken zuwenden. Wir wollten dabei einen genaueren Blick auf die Geschichte des Hauses werfen, um von dort den Versuch einer Dekonstruktion hegemonialer Anordnungen und Diskurse anzustoßen.

Das Künstler*innenhaus Mousonturm befindet sich im Frankfurter Ostend und ist seit seiner Gründung im Dezember 1988 ein Produktionshaus für freie Künste. Es befindet sich im ehemaligen Verwaltungstrakt der Mouson-Seifenfabrik, die sich seit 1798 in der Breiten Gasse in der heutigen Frankfurter Innenstadt und ab 1881 in der Waldschmidtstraße in die Vorstellungen kolonialer Reinheitsfantasien einreichte, und u.a. Produkte für die »zarte weiße Haut der Frau« produzierte. Dafür flogen die Mouson-Parfumeure beispielsweise in die Provence, um wohlriechende und »exotische« Lavendelblüten einzukaufen, distribuiert wurden die Firmenprodukte nahezu in die ganze Welt. 1972 wurde die Seifenfabrik verkauft und bis 1976 alle Gebäude abgerissen – einzig der heutige Mousonturm, einst Frankfurts erstes Hochhaus, blieb erhalten. Das Narrativ geht so, dass eine Schar freier Künstler*innen um Dieter Buroch und die Gruppe Omnibus 1977 das Haus oder besser gesagt seine Ruine mit einem Festival besetzte und schließlich am 29. Dezember 1988 in ein freies Produktionshaus überführte. Die einstigen Reisen der Parfumeure übernahmen fortan die Dramaturg*innen und Kurator*innen des Hauses. Die Abnehmer*innen internationaler Kunst waren nunmehr ein sich wohl selbst als »kosmopolitisch« bezeichnendes Frankfurter Publikum.

Diese Kontinuitäten von Seifenfabrik und Künstlerhaus sind kein Zufall. Unserer Ansicht nach verweist die (Transformations-)Geschichte des Mousonturms, seine Praxis als Unternehmen für Seife und Parfum als auch der Übergang in und das Wirken als Produktionshaus auf eine »Kolonialität der Macht« (Aníbal Quijano), ein Fortdauern kolonialer Machtverhältnisse. Die hygienische Reinheit durch Abtrennung von Schmutz und die Entkontextualisierung und Isolierung von Praktiken, Bewegungen und Diskursen sind dieser Institution eingeschrieben. Kaufte einst *weiße*, bürgerliche Menschen Cremes und Parfums, goutierten nun zumeist *weiße*, bürgerliche Menschen Kunst – beides zum Distinktionsgewinn.

*im*possible bodies #2* wollte zum einen die Geschichte des Unternehmens Mouson unter die Lupe nehmen, zum anderen die Transformation von der Seifen- in die Kulturfabrik und die jetzige institutionelle Praxis des Hauses

untersuchen. Für unsere Recherchen stellten wir uns keine geringere Frage als jene nach der Institution der Zukunft, die Teilhabe, Kollaboration, Emanzipation, Ästhetik, Repräsentation und Kritik der Vielen ermöglicht. Dies schien uns durch zwei Vorgänge möglich zu sein: die Dekonstruktion und damit verbunden die schlussendliche Ruinierung der Institution – als Bogen zur einstigen Fabrikrüne, deren Mission Statement und Praxis es, nun in einem dekolonialen Sinne, zu bestimmen gilt. Diese künstlerische Recherche konnte nur in einem pluralen Gefüge durchgeführt werden, einem temporären Wir, bestehend aus Julian Warner und mir. Die Institution der Vielen kann nicht allein skizziert werden.

Vorausgegangen waren dem Festival lange Überlegungen darüber, welche Qualitäten eine Institution haben könnte, in der wir gern arbeiten würden. Wir fingen also an eine Institution zu imaginieren. Programmatisch entschieden wir uns schließlich für das Format einer künstlerischen Konferenz. Für ein mehrtägiges Programm waren für uns folgende Parameter maßgeblich: freier Eintritt für alle, Versammlungsräume mit gemeinsamen kostenfreien Mahlzeiten und Getränken, freie Kinderbetreuung, Simultanübersetzung, zwei Festivalbeobachter*innen, die wir zu kritischem Feedback einluden, sowie die Partizipation der Eingeladenen. Die anfängliche Idee, alle gleich zu bezahlen, mussten wir verwerfen, weil die jeweiligen Beiträge unter verschiedenen Voraussetzungen und mit unterschiedlichem Aufwand entstanden.

Besonders wichtig war für uns die dezidierte Auseinandersetzung mit der Firmengeschichte. Dies beinhaltete die Aufarbeitung und Dokumentation des hausinternen Archivs mit Fotoalben, Werbeanzeigen, Flacons, Rezepten der Mixturen etc. Der Mousonturm-Praktikant Luuk Wildschut fotografierte und katalogisierte alle vorhandenen Objekte. Außerdem begannen wir im Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt die zahlreichen Akten zur Genealogie des Künstler*innenhauses zu sichten.

Ausgehend von einer Idee des kritischen Kuratierens, nämlich einer anti-rassistischen, inklusiven, intersektionalen und vielstimmigen Praxis, die das Ziel hat, die Vorgänge des Theaters zu durchkreuzen und zu queeren, die Machtordnung zu unterlaufen und einen Dekolonisierungsprozess voranzutreiben, versammelten sich in dem Programm unterschiedliche Formate, darunter Installationen, feste zeitliche Programmpunkte mit Lectures, Konzerten und Performances, ein Workshop mit Studierenden, in dem ein Zine erstellt wurde, und zwei Residenzen. Wir ermunterten die eingeladenen Künstler*innen und Denker*innen durchaus die ihnen vertrauten Formate zu überschreiten und in Kollaboration mit weiteren Eingeladenen Neues auszupro-

bieren. Sie waren alle eingeladen, ihre individuelle dekoloniale Kritik zu formulieren.

Dies beinhaltete für uns auch die Arbeitsweise in der Programmierung und Einladungspolitik. Zum einen war es wichtig, dass sich eine Methodik und Kritik von außen im Programm wiederfindet, um eine Kunst der Vielen zu praktizieren. Dies geschah durch die Einladung Julian Warners als Mitarbeiter am Programm. Zum anderen haben wir mit allen Beteiligten des Festivals ausführliche Gespräche geführt, in denen wir gemeinsam erörtert haben, in welcher Form und mit welchen Inhalten sie sich gern in Beziehung zu unserer Recherche setzen wollen und welche Voraussetzungen dafür geschaffen werden müssen.

Für die Auswahl der Personen, die einzelne Programmpunkte übernahmen, war es wichtig für uns, dass sie aus einem Frankfurter oder deutschen Kontext sprachen, damit wir uns spezifisch und präzise den lokalen und den Zuständen in Deutschland widmen können. Internationale Gäst*innen waren dennoch genauso bedeutend, um verschiedene Praktiken erfahrbar zu machen, Solidarisierungsmomente zu ermöglichen und Verbindungen herzustellen. Wir befassten uns auch mit unserer Rolle und der neoliberalen Konnotation des*der Projekt-Kurators*in. Als Programmteam wollten wir uns gern vom vermeintlich unantastbaren Sockel heben und verstanden uns eher als Ermöglicher*innen. In dieser Rolle wollten wir uns unsichtbar machen und verschwinden. Wir wählten deshalb die Bezeichnung der Organisator*innen. Gern wollten wir selber Gäst*innen sein in dieser neuen Institution. In all unseren Versuchen ging es uns um das Ausloten von Formen der Kollaboration und Allianzen.

Neben der Sichtbarmachung einer diversen Gesellschaft Deutschlands ging es uns auch um das Sichtbarmachen von Strukturen innerhalb der Institution. Die Umnutzung von Räumen und das Nachdenken über Zeit waren deshalb unerlässlich. Wollen wir die Hierarchisierungen der Institutionen aufbrechen, die eigene institutionelle Praxis und die damit verbundene Gewalt reflektieren, müssen wir auch die Räume mit der ihnen innewohnenden Gewalt anders denken. Für uns war klar, dass wir den Mousonturm von seinen stadtgesellschaftlichen, aber auch globalen Rändern her denken wollten. Dabei sollten nicht nur marginalisierte Stimmen zu Wort kommen, sondern auch der Mousonturm architektonisch und ideologisch anders gedacht werden. Deshalb blieben die klassischen Spielorte des Mousonturms – Black Box und White Cube – an diesen Tagen leer. Stattdessen wurden Foyers, Flure,

Büros, eine Künstler*innengarderobe, die Intendanz, das Lichtlager und das Kassenhäuschen bespielt.

Ein besonders wichtiger Punkt war für uns die Frage der Gastfreund*innenschaft, Bewirtung und Sorge sowohl für die Künstler*innen als auch die Teilnehmenden des Programms. Ein Projekt, das sich mit der Öffnung der Institution, Austausch und Allianzen befasst, muss sich den ganz basalen Fragestellungen zuwenden. Wie kann die Ressourcenverteilung im Theater selbst zum Gegenstand der Versammlung im Rahmen eines solchen Festivals werden?

Ausgehend von der Idee, dass wir uns nicht für ein »Endprodukt« interessierten, sondern für Konversation, verweigerten wir auch die leichte Konsumierbarkeit – es ging uns um ein post-repräsentatives Programmieren (Nora Sternfeld). Kein fertiges Format wollten wir vorstellen, sondern zu Prozess und Fragment einladen (Frie Leysen). Wir wollten die Institution fragil machen, um Neues zu ermöglichen (Ulf Aminde). Dabei halfen uns auch die Erkenntnisse aus der Arbeit an dem von uns herausgegebenen Band *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Wir wollten die Theorie in die Praxis überführen, zu einer Art öffentlicher Probe oder Imagination einer Institution der Vielen einladen. Hierbei ging es vor allem um das Sichtbarmachen existierender Praktiken, Zugriffe und anderen, situierten Wissens. Zeit und Zeitlichkeit spielten hier eine besondere Rolle. Zwar war die Grundlage des Programms ein relativ fester Zeitplan, in dem stündlich etwas Neues stattfand. Diese Verdichtung und Überforderung sollten ein Statement sein – dieses Wissen, diese Praxen existieren und zwar zuhauf! Komplexitäten, so schien es uns, erfordern ein komplexes Programmieren. Zugleich ließen sie aber auch ein sehr individuelles Erleben und die Möglichkeit eines persönlichen Zugangs zu. Zeitgleich konnte dem eigenen Rhythmus in den Installationen und dem *Club of Possibilities* gefolgt werden.

Die Worte Sara Ahmeds waren uns dabei beständige Begleiterinnen: »Solidarity does not assume that our struggles are the same struggles, or that our pain is the same pain, or that our hope is for the same future. Solidarity involves commitment, and work, as well as the recognition that even if we do not have the same feelings, or the same lives, or the same bodies, we do live on common ground.«¹

1 Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York and London: Routledge, 2004, 189.

Pararaum

Wir wollten also über einen Zeitraum von vier Tagen einen widerständigen Raum schaffen, in dem sich eine Infrastruktur angeeignet werden sollte. Nora Sternfeld spricht in ihren Überlegungen zum radikaldemokratischen Museum vom so genannten Pararaum, der ein temporärer Widerstandsraum in der bestehenden Struktur einer Institution ist und mit seinen Handlungsräumen (Gegen-)Öffentlichkeit schafft.

Herzstück dieser Tage war Nuray Demirs *Club of Possibilities*. Als Raum der Versammlung verstand sich dieser explizit als Besetzung der weißen Institution und lotete die eigene Rolle zwischen Gast und Gastgeber*in in Form eines ephemeren Teesalons im Foyer des Mousonturms aus. In Anlehnung an migrantische Vereinsräume – hier mit Bierbänken, Teppichen, vielen Pflanzen und flüchtigen Objekten – zeichneten diesen Raum Temporalität und Hybridität aus, von Orientalisierung war er weit entfernt. Zusammen mit Ahmet Sitki Demir wurde ein Ort geschaffen, der Möglichkeiten der (Selbst-)Sorge und Solidarität erprobte. Hier konnten alle ankommen, sich niederlassen, gemeinsam essen, trinken, debattieren oder einfach nur sein. Bereits vor dem Gebäude waren Plastikmöbel aufgestellt und ein Schild, das auf den *Club of Possibilities* verwies, und alle einlud, die Schwelle zu überschreiten, um Teil des Clubs zu werden. Der Club war das Eingangstor zu *im*possible bodies*.

Eine weitere Besetzung fand an der Außenseite der Eingangstür und im Kassenhäuschen, gleich am Eingang des Gebäudes, statt. Die **foundationClass* der Kunsthochschule Berlin Weißensee adaptierte ihre Installation *TRUST US* für *im*possible bodies #2*. Dort hingen große papierne Textbanner, die Aufnahmeverfahren und Zugangsbeschränkungen zu Kunsthochschulen sichtbar machten, und es wurden Videos gezeigt, die die Praxis der **foundationClass* näher brachten und wie sie die Idee des Auftragswerks unterlief. Das Kassenhäuschen wurde seiner ursprünglichen Daseinsberechtigung beraubt.

Das Künstlerinnen*kollektiv Swoosh Lieu beschäftigte sich in seiner Installation *A Feminist Guide to Nerdom* mit Arbeitsweisen, Methoden und Strategien feministischer Künstlerinnen* im Bereich Performance und Medienkunst. Dabei stellten sie auch traditionelle Verbindungen von Geschlechterrollen und Arbeitsfeldern in einem queerfeministischen Zugriff in Frage und gestalteten mit ihrer Installation aktiv das Lichtlager des Mousonturms um. Feminismus und Kunst, Theorie und Praxis von Technikerinnen* traten hier eine Verbindung ein.

Julian Warners *In Vorbereitung einer Ausstellung* zeigte die Offenlegung eines Arbeitsprozesses, einen Versuch, in Form einer künstlerischen Forschung Kontinuitäten und Brüche sowie Transformationen und Kopplungen von der Seifenfabrik des 18. Jahrhunderts über die Kulturkämpfe der 1970er/80er Jahre bis zum Künstler*innenhaus des Jahres 2019 neu zu denken.

Als Warm-up am Tag vor dem eigentlichen Festivalbeginn luden wir das Publikum zu Sharings der Residenzkünstler*innen Rosana Cade und Ivor Mac Askill sowie Katy Baird ein, die über mehrere Wochen in den Probebühnen gearbeitet hatten. Uns ging es darum, auch Verbindungen mit bestehenden Strukturen des Hauses einzugehen, und so luden wir zusammen mit der Musikreihe *Der Geheime Salon* DJ Nigga Fox ein.

Am nächsten Abend machte Gloria Wekker den eigentlichen Auftakt. Da sie selbst nicht nach Frankfurt reisen konnte, reisten wir im Vorfeld zu ihr nach Amsterdam und filmten ein Gespräch mit ihr über ihr Buch *White Innocence*. Die Projektion fand im *Club of Possibilities* statt, in dem wir vorher alle gemeinsam Suppe gegessen hatten. Danach folgte ein Vortrag von Vanessa E. Thompson zu feministischen Positionierungen und Institutionskritik (»wann zählt ein Schwarzer Körper, der lebt?«). Der Abend wurde beendet durch ein Konzert von Bola Ifa, der mit seinen Sounds ein radikales Zuhören einforderte. Zuhören als dekoloniale Praxis.

Der folgende Tag versammelte Beiträge von Ulf Otto, Joana Tischkau und Zinzi Minott, Bahareh Sharifi und Sandrine Micossé-Aikins mit dem Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung – Diversity Arts Culture, Mathias Rodatz, Simone Dede Ayivi, Elsa M'bala und Moses März, Ogutu Muraya, Natalie Bayer und Carmen Mörsch, Nashilongweshipwe Mushaandja und Ms. Hybreedity. In unterschiedlichen Formen stellten sie ihre Recherchen zur Genese der Blackbox aus dem Hygiene-Dispositiv des 19. Jahrhunderts vor, widmeten sich der Dekolonisierung von Tanz(geschichte), Instrumenten des Strukturwandels, neoliberalen Vielfaltspolitiken und Staatsrassismus, imaginierten die Institution der Zukunft, ließen Sounds aus Yaoundé Édouard Glissant begegnen, sprachen über Rassismuserfahrungen außereuropäischer Künstler*innen in *weißen* Institutionen, dekoloniale Museumsarbeit und die Kolonialität der Kunstvermittlung, Landumverteilung in Namibia und restaurative Gerechtigkeit sowie die Repräsentation diasporischer Musikverbindun-

gen. Außerdem wurde der Mousonturm als Station in den postkolonialen Stadtrundgang und Stadtplan von »frankfurt postkolonial« aufgenommen.²

Der letzte Tag widmete sich einer finalen verdichtenden Kritik. Ismahan Wayah und Imad Mustafa, die von uns eingeladenen kritischen Festivalbeobachter*innen, sprachen über ihre dekoloniale Kritik zum Festival und seinen Inhalten. Rohit Jain bat uns, sich kritisch mit unserer Publikation *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen* auseinanderzusetzen. In ihrer Abschlussperformance lud Nuray Demir in ihrem *Club of Possibilities* zum gemeinsamen Verfassen eines alternativen Alphabets des Widerstands und Empowerments ein, der Formulierung eines alternativen Kanons, der sich in die Mauern des Mousonturms und unter Mithilfe der Gäst*innen in das kollektive Bewusstsein einschreiben sollte.

»Die Institution aus Liebe zerstören« (Simone Dede Ayivi)

Im Folgenden möchte ich versuchen, das Festivalprogramm und unsere Bemühungen einzuordnen.

Mit *im*possible bodies #2* ging es uns vor allem darum, das Theater als Handlungsraum zu begreifen, Theater als umkämpftes Terrain, das nicht immer so bleiben muss, wie es ist. Ein Theater, das andere Öffentlichkeiten herstellen kann. Das geht mit dem Eingeständnis einher, dass das Theater nicht per se frei und offen für alle ist. Die Umsetzung der solidarischen Institution ist nun, wozu wir aufgerufen sind. Das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz sieht vor, dass alle Bürger*innen Deutschlands juristisch gesehen ein Recht haben, in den Institutionen repräsentiert zu sein, so auch jene, die gesellschaftlich marginalisiert werden.

Die viertägige Zusammenkunft brachte vor allem Schwarze Menschen und People of Color aus Frankfurt und Deutschland zusammen, die sich vermutlich selbst einem politischen Umfeld zuordneten wie ISD Frankfurt oder ADEFRA oder aber in Institutionen tätig waren und ähnliche Fragestellungen mitbrachten. Das klassische Mousonturm-Publikum erschien an jenen Tagen nicht. Zugleich verbrachten viele der eingeladenen Beteiligten und das Publikum die gesamte Zeit im Mousonturm. Über die Tage realisierte sich ein

2 Detaillierte Informationen unter: <https://www.mousonturm.de/festivals/impossible-bodies-2/>

postmigrantischer Raum. Das Festival verstanden wir als kuratorische Aneignung einer Besetzung.

Imad Mustafa beschrieb den viertägigen Raum als einen, der ein Ankommen ermöglichte, in dem freies Sein und freies Reden stattfinden konnten. Ein postmigrantischer Raum, der bezeugt: »Wir sind hier, es gibt uns!«. In diesen Tagen konnte die Vorstellung einer *shared institution*, die vielen offensteht und von vielen gestaltet werden kann, kurz aufscheinen.

Der Versuch einer Dekonstruktion war eine Einladung an die Mitarbeiter*innen des Mousonturms wie an das Publikum, sich mit der Geschichte der Institution Mousonturm, ihrem eigenen Handeln und der eigenen Kompliz*innenschaft auseinanderzusetzen. Kritik ist gern auf der Bühne gesehen, nicht aber an den eigenen Strukturen.

Die Komplexität der Dekolonisierung einer Institution, die nie abgeschlossen sein kann, sondern ein andauernder Vorgang ist (Walter D. Mignolo), muss deshalb auch immer eine Komplexität des Kritikübens beinhalten. In den Debatten um Rassismus und Strukturveränderung an Theatern ist oft eine Banalisierung zu beobachten, wenn Kritik geäußert wird. So war innerhalb des Hauses u.a. ein Tribunal erwartet worden, obwohl wir alle Rechenschritte geteilt und stets Transparenz gegenüber unserem Programm und der Methodik gezeit hatten.³

Woher kommt diese Angst vor Kritik? Wir vermuten: Der befürchtete Machtverlust einer Leitung ist sicherlich an die Erkenntnis gebunden, dass das *weiße*, oftmals männliche Individuum in Leitungsfunktion mit neuen Programmen und neuen Schwerpunkten nicht mehr im Mittelpunkt stehen könnte. Dass man trotz des Ermöglichens eines internationalen Theaters und des eigenen Kosmopolitismus in einem Produktionshaus Reproduzent*in von Rassismus sein kann, in einem postmigrantischen Raum »bloß« eine*r von vielen sein könnte, ja die Abschaffung des Solos in einer horizontalen Idee von Theater realistischer wird, scheint eine unüberwindbare Kränkung zu sein. Wenn wir die *shared institution* ernst nehmen und alle eingeladen sind, zusammen Entscheidungen zu fällen, dann hieße das, dass alle in der Dramaturgie sitzen können. Das bedeutete folglich, dass die eigene, oftmals

3 Ein Mitglied der Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins warf mir beim *Rat-schlag der Vielen* im November 2019 in Nürnberg bei einem Panel zu Institutionskritik vor, ich wolle die Theater abschaffen und sei »genauso wie die Rechten«. Ich denke, wenn wir nicht in der Lage sind, vielfältige Formen der Kritik und des Theatermachens umzusetzen, werden sich die Theater am Ende selbst abschaffen.

ausschließlich bürgerliche Wissensbiografie an Bedeutung, Einzigartigkeit und Macht verlore. Wenn die eigene Stimme an Dominanz verliert – und das ist eine völlig neue Erfahrung, können Theater und Kunst auch ohne die eigene Anwesenheit stattfinden. Ein Intendant wäre dann völlig unnötig. Warum aber braucht ein Künstler*innenhaus überhaupt eine*n Intendanten*in?

Mit dieser Befürchtung oder Erkenntnis hat die Dekolonisierung aber noch nicht begonnen. Die Ideologien der einzelnen Häuser verunmöglichten den Wandel, zum Beispiel durch Debatten um sogenannte künstlerische Qualität. Bei *im*possible bodies #2* ging es überhaupt nicht mehr um ein wie auch immer geartetes Überprüfen dieser Qualität oder ein diesbezügliches Auswahlkriterium, sondern eher um die Distribution von Produktionsmitteln und -räumen. Dabei ging es weniger darum, den Fokus auf ein Programm zu legen. Vielmehr interessierte uns eine post-repräsentative Form der Zusammenkunft, eine temporäre Gemeinschaft, in der sich die Anwesenden ihren eigenen Raum, ein vorübergehendes Zuhause selbst gestalten konnten. Es verstand sich von selbst, dass die meisten Besucher*innen beim Aufräumen halfen und Verantwortung für den Raum übernahmen, den sie über die Tage auch selbst mitgestaltet hatten. Dies führte sogar dazu, dass eine Teilnehmerin Schokolade für alle in den *Club of Possibilities* mitbrachte.

Im Teilen ihrer Eindrücke und der Formulierung ihrer Kritik haben die beiden Festivalbeobachter*innen Ismahan Wayah und Imad Mustafa auch einen Diskussionsraum für alle Anwesenden geöffnet. Natalie Bayer merkte an, dass sich bei *im*possible bodies* eine Hartnäckigkeit der Verbindungen und eine andere Sprachmacht vorfinden würden. Vor zehn Jahren sahen die Institutionen ganz anders aus, und diese Allianzen wären nicht möglich gewesen. Und dass da etwas bleibt. Patu erinnerte daran, dass Errungenschaften und Festivals wie *im*possible bodies* auf Kämpfe vorheriger Generationen und Aktivist*innen basierten, die wir anerkennen müssen und nicht vergessen dürfen. Dazu zählen auch die migrantischen Mietstreiks und Kämpfe im Frankfurt der 1970er Jahre mit ihren Forderungen nach Zugang zu Ressourcen und Infrastruktur.

*im*possible bodies #2* war vor allem deshalb möglich, weil eine jahrelang gewachsene Praxis einer bestimmten Ethik des Kuratierens und des Produzierens am Mousonturm selbst mit ihren Strukturen des Vertrauens diese Einladungen an Beteiligte und Publikum aussprechen konnte. Aber natürlich haben sich während dieser Tage noch einmal die Abgründe aufgetan: Die Einladung mitzumachen könnte eben nicht eine Woche später wiederholt werden, weil der Raum dann nicht mehr existiert. Und eine tatsächliche Beset-

zung, wie von einigen anwesenden Künstler*innen spontan gefordert, konnte in einer Verflechtung von Verantwortlichkeiten auch nicht stattfinden. Diese Widersprüche gilt es auszuhalten und fruchtbar zu machen.

Simone Dede Ayivi proklamierte in einem Gespräch »Die Institution aus Liebe zerstören«. Gerade weil die eigene Liebe zum Theater und zur Kunst so groß ist, muss das Bestehende zerstört werden, um etwas Neues zu beginnen, das Strukturen der Macht und Exklusion überwindet und einen Raum der Vielen öffnet. Der Akt des gemeinsamen Verfassens eines neuen, lebendigen Kanons mit Nuray Demir am letzten Tag ist ein solches Zeichen für das Neue und gehört zu den eindrucklichsten Momenten eines postmigrantischen und politischen Wandels, dessen Wind bereits durch die Institutionen weht.

»We have work to do. And a world to win« (Arundhati Roy)

Das von Nuray Demir initiierte Alphabet blieb keine 24 Stunden sichtbar. Und verweist damit sehr klar auf das Phänomen der mangelnden Nachhaltigkeit solcher Festivals. Natürlich können vier Tage nichts dauerhaft implementieren, und natürlich ist auch Flüchtigkeit Teil der neuen Institutionen, denen die Vorstellung von in Stein gemeißelten, starren Ideen fern liegt. Aber ein paar Wochen hätte es schon bleiben können. Bahareh Sharifi und Sandrine Micossé-Aikins merkten zu Recht an, dass die Einbettung des Festivals im Programm keine Nachhaltigkeit ersetzen kann und nur eine strukturelle Reform das Ziel sein kann.

*im*possible bodies* konnte vor allem durch Drittmittel der Kulturstiftung des Bundes ermöglicht werden. Der Förderzeitraum ist festgelegt. Es ist eine Entscheidung der Institution, sich mit solchen Projekten dauerhaft auf den Weg zu machen. Diese Prozesse finden bisher nicht oder selten statt. Nicht zuletzt dadurch verlieren Institutionen oder einzelne engagierte Mitarbeiter*innen an Glaubwürdigkeit gegenüber den Communities, Organisationen, Vereinen und Einzelpersonen, die in der Festivalitis nichts als einen weiteren Versuch der Vermarktung bestimmter Körper und Vereinnahmung jener Themen vermuten, an denen sie seit Generationen und Jahrzehnten ohne Mittel und jenseits des großen Auftritts oftmals ehrenamtlich arbeiten. Mangelndes Wissen und privilegierte Ignoranz gegenüber diesen Initiativen sind nur mehr erneuter Ausdruck hegemonialer »ausschließender Vereinnahmung« (Vanessa E. Thompson).

Eine prozessual begleitende Antidiskriminierungsstrategie, wie sie beispielsweise das Festival Theaterformen in den letzten Jahren durchgeführt hat, wäre ein Instrument. Aber das große Bekenntnis fällt oft aus. Julian Warners *In Vorbereitung einer Ausstellung* bestand aus einem künstlerischen Moodboard. Dieses durfte natürlich nicht, wie von uns geplant, direkt auf die Gebäudewand aufgetragen werden, sondern auf eine applizierte Papierbahn. Diese sollte bleiben und an den Versuch einer Dekonstruktion auch nach den Festivaltagen erinnern – als eine Einschreibung ins Gebäude. Ein paar Monate später musste dieses Poster aus der Mülltonne gefischt werden. Es war versehentlich entfernt und entsorgt worden. Inzwischen ist das zerknitterte Plakat in die Büroetage des Mousonturms gewandert und so näher ans Zentrum der Macht; sichtbar dann aber auch nur für jene, die einer Einladung dorthin folgen können.

Bei unseren Recherchen im Institut für Stadtgeschichte mit gerade frisch zugänglichen Akten wurde uns vor allem eines klar: Die altbekannte Entstehungsgeschichte des Mousonturms um Dieter Buroch und die Gruppe Omnibus war nur eine Perspektive auf die Ereignisse. Völlig ausradiert wurde in der tradierten Erzählung der Vorschlag, hier ein soziokulturelles Zentrum »nach Vorbild der Ausländerkulturzentren« zu errichten. Die Aktion der Gruppe Omnibus war auch keine Besetzung, wie oftmals kolportiert, sondern ein vom Kulturdezernat gefördertes Festival. Der damalige Kulturdezernent Hilmar Hoffmann hatte sich einst visionär und nahezu radikal bei seiner Antrittsrede in der Stadtverordnetenversammlung am 12. November 1970 geäußert: »Kultur ist kein absoluter Wert, der an sich selbst gemessen werden kann, sondern nur an den gesellschaftlichen Entwicklungen, die sie bewirkt oder deren Bedingungen ihre Entfaltung unterworfen ist. Ihr in Traditionen behaupteter Eigenwert ist heute fragwürdig.« Sein Angriff auf ein bürgerliches Kunstverständnis ähnelt heutigen antirassistischen, intersektionalen feministischen und anti-klassistischen Kulturkämpfen. Damals wie heute kämpfen Künstler*innen und Aktivist*innen gegen einen hygienischen Kunstbegriff. Warum Jahre nach der »Besetzung« aus der Fabrikrüine kein emanzipatorisches Projekt, sondern eine Kunstinstitution mit Intendanten wurde, gilt es aufzuarbeiten.

Natürlich können Unterfangen wie *im*possible bodies* als simple Symbolpolitik betrachtet werden. Ich glaube dennoch an die transformative Kraft solcher Zusammenkünfte. Denn in all ihrer Vergeblichkeit im Kontext mangelnder Nachhaltigkeit vermögen sie dennoch Verbindungslinien zwischen den Beteiligten und dem Publikum herzustellen. Und der *Club of Possibilities*

hat tatsächlich ein neues Wir skizziert. Denn ein neues Wir ist im Werden, das das alte »toxische Wir« (Peggy Piesche), das immer von der so genannten *weißen*, deutschen »Mehrheitsgesellschaft« ausgeht, hinter sich zu lassen vermag.

Was blieb?

Die radikale Öffnung der Räume war natürlich eine Belastungsprobe für das Team des Mousonturms. Auf den Fluren fanden jedoch ganz neue Begegnungen, Prozesse und Verschiebungen statt, und es stellte sich eine zumindest temporäre Transparenz ein. Dies hatte auch Auswirkungen auf das Miteinander des Teams und zukünftige Projekte des Hauses.

Sicherlich hat das Festivalprogramm dazu geführt, dass ein Diskurs durch die Gänge wehte, der nicht mehr zu verdrängen ist. Das Publikum hat sich nach diesen Tagen verändert. Rekurse, Sprache und Bewusstsein im Mousonturm-Team haben sich verändert. Und die All-Gender-Toiletten sind geblieben. Außerdem gibt es ein wunderbares Zine, das mit Studierenden der Hessischen Theaterakademie, Julia Wissert und Patu entstanden ist. Es heißt »Ruins«.

Die Klebereste der entfernten Papierbahnen der *foundationClass am Eingang des Mousonturms waren über Monate sichtbar. Sie nagten hartnäckig an der hygienischen Institution, die am liebsten jedes Wochenende in frischer Reinheit ein neues Festival präsentiert. Ob sie sich heute noch am Türrahmen festkrallen? Ich weiß es nicht. Ich bin schon länger nicht mehr dort gewesen.

Zugleich wurden einige Anliegen präsenter. Dem Künstler*innenhaus sind in seiner offiziellen Schreibweise »Künstlerhaus« noch immer zwei Fehler inhärent: zum einen die allein männliche Adressierung, zum anderen die Frage, was ein Künstler*innenhaus ausmachen müsste: eine Gestaltung durch Künstler*innen. Wie sähe ein Künstler*innenhaus aus, das diesen Anspruch ernst nähme?

Immerhin haben wir jetzt eine ungefähre Ahnung davon, wie wir uns eine Institution der Vielen vorstellen. Das Aushalten von Differenz und radikale Vielfalt müssen dabei elementarer Bestandteil sein. Denn diese Tage waren vor allem ein Feiern der Differenz, in der sich die Anwesenden über gemeinsame Ziele verständigen, definieren und vereinen konnten – in all ihren unterschiedlichen Positionierungen. Und natürlich kommt aus der Perspekti-

ve Deutschlands ein Unbehagen auf, wenn Nashilongweshipwe Mushaandja »Burn the theatre, burn the books!« ausruft. Diese Proklamationen aber waren verhandel- und debattierbar im Kontext dieser Tage.

Als Konsequenz des Festivals waren uns zwei Sachen Herzensangelegenheiten: Die weitere Aufarbeitung des Mousonturm-Archivs und Recherche im Institut für Stadtgeschichte sowie die Installation eines (post)migrantischen künstlerischen Beirats, der konkrete Forderungen an den Mousonturm stellt. Insbesondere letzter Punkt wurde umfassend debattiert, Personen eruiert und Kontakte hergestellt. Bis heute ist nichts passiert.

Wir müssen die Institutionen weiter herausfordern. Nora Sternfeld hat für das radikaldemokratische Museum folgende Themenstränge ihrer Recherche formuliert, die wir durchaus als klare Arbeitsaufträge verstehen können und die sich auf Theater und das kulturelle Archiv anwenden lassen: 1. Das Archiv herausfordern, 2. Den Raum aneignen, 3. Gegen-Öffentlichkeit organisieren, 4. Alternatives Wissen produzieren, 5. Vermittlung radikalisieren.

Es ist klar, dass wir diese Arbeit nur gemeinsam tun können. Und dass wir auf diesem Weg nicht alle mitnehmen werden, um Adrienne Maree Brown zu paraphrasieren. Aber schon jetzt sind wir viele, die an der Porosität, Ruinierung und Dekonstruktion arbeiten. Welche Institutionen könnten entstehen, die diese Aufträge umsetzen?

»Pessimism is luxury« (Silvia Federici)

Seit Herbst 2019 arbeite ich als Performing Arts Programmier an der Beurschouwburg in Brüssel. Was ich bisher in Flandern und Brüssel beobachten konnte, ist, dass immer öfter sehr junge Menschen sehr verantwortungsvolle Positionen in Kunstinstitutionen übernehmen. Ihre Arbeit machen sie nach ihren eigenen Vorstellungen und Parametern, studiert haben sie oftmals etwas »Fachfremdes«. Das Vertrauen in die Mitarbeiter*innen ist unendlich groß und generös. Im Sommer 2020 wurde die Leitung der Beursschouwburg der 28-jährigen Melat Gebeyaw Nigussie übertragen – ein Vorgang, der in Deutschland undenkbar ist. Diese Arbeitsweisen und Entscheidungen faszinieren mich und geben mir Hoffnung. Der weiße deutsche Dominanzkulturbetrieb mit seinem Anspruch auf Definitionsmacht kann diese anderen Arbeitsweisen oft gar nicht imaginieren. Aber diese Umstände geben Kraft für die Arbeit an den zukünftigen Institutionen, gerade in einer Region mit den zwei starken rechtsnationalen Parteien N-VA und Vlaams Belang, die die

Abschaffung kritischer Kunst bereits in vollem Gange praktizieren und den sich reduzierenden Kulturetat lieber in Flämische Freilichtmuseen und den Ankauf Flämischer Meister investieren – für den Aufbau der Flämischen Nation. Was muss in Deutschland passieren, um die dekoloniale Arbeit in den Institutionen voranzutreiben? Mit wem müssen wir uns verbünden, auf welche Ziele können wir uns einigen? In Anbetracht verhärteter Diskurse formulierte Rohit Jain am Ende von *im*possible bodies* ein Plädoyer für mehr Softness und Humor. In diesem Sinne: »Achten wir aufeinander und bleiben wir widerständig!« (Tucké Royale).

*Ich danke Nuray Demir, Lina Zehelein, Ewelina Benbenek und Julian Warner für die gemeinsame Reflexion und das Teilen von Erinnerungen. Mein Dank gilt vor allem allen Künstler*innen, Mitarbeiter*innen und Beteiligten des Projekts, die mit ihrem Vertrauen und ihrer Hingabe einen viertägigen Gegenentwurf ermöglicht haben. Nicht zuletzt dem Publikum, welches sich über die Schwelle gewagt hat.*

Literatur

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. London: Routledge, 2004.
- Aminde, Ulf. »Grundlagen.« In: Florian Malzacher, Dominik Müller, Felizitas Stilleke. *Stichworte. Impulse Theater Festival 2013-2017*. Berlin, Köln: Alexander Verlag, 2017, 41.
- Bayer, Natalie, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld (Hg.). *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2017.
- Brown, Adrienne Maree, Autumn Brown. *How to survive the end of the world. A podcast from the Brown sisters*.
- Federici, Silvia. *Feminism and the Politics of the Commons*. Open Class im Rahmen der Akademie des Verlernens/Wiener Festwochen, 16.6.2017.
- Hoffmann, Hilmar. »Kulturarbeit ist heute praktische Bildungsarbeit. Einführungrede des neuen Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann.« In: *Mitteilungen der Stadtverwaltung Frankfurt a.M.* (47), 1970, 433-437.
- Liesch, Elisa, Julian Warner und Matthias Pees (Hg.). *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Mignolo, Walter D. *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2012.

- Mignolo, Walter D. und Rustom Bharucha. *Decolonial Aesthetics in Theater and Performance. Theatrical Strategies of De-linking*. Workshop des International Research Center »Interweaving Performance Cultures«, Freie Universität Berlin, 11.-12.6.2019.
- Mörsch, Carmen. *Die Bildung der A_n_d_e_r_e_n durch Kunst: Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung*. Wien: Zaglossus, 2019.
- Piesche, Peggy. Keynote bei *Friendly Confrontations*. Festival zu Globaler Kunst und Institutionskritik, München, 17.1.2019.
- Quijano, Aníbal. *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2019.
- Roy, Arundhati. *Azadi. Freedom. Fascism. Fiction*. London: Penguin, 2020.
- Royale, Tucké. »Wem gehören unsere Körper?«. Keynote bei Burning Issues Meets Kampnagel, Hamburg, 30.10.2020.
- Sternfeld, Nora. *Das radikaldemokratische Museum*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2018.
- Wekker, Gloria. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Duke: UP, 2016.