

9. Rehearsal for Lumumba

Die Performativität von Erinnerungsorten und die Probe als
künstlerische Methode der Aufarbeitung

Carsten Saeger

ABSTRACT

Using the figure of Patrice Lumumba and its local reception history as an example, this chapter deals with curating as an artistic practice that involves the reconstruction of individual and collective images of memory through the format of the rehearsal. Based on rehearsals for the composition *Requiem for Lumumba* (1964) by the East German composer Paul Dessau, the polyphonic text uses various documents in a diary-style to give different protagonists a voice. Contemporary witnesses, together with researchers and artists, come into contact with the historical sources. The focus is on the reception and stylization of the first Congolese Prime Minister, Patrice Lumumba, who was murdered in 1961, as a symbolic figure of the (socialist) struggle for freedom in the German Democratic Republic and beyond. In addition to the composition, the materialised remembrance through a bust of Lumumba in the city of Leipzig and the sculpture's history are examined. The documents and transcriptions are linked up in textual form through the presentation of the artistic practice. In the series *Rehearsal for Lumumba*, I deal with the role of the body in the process of remembrance and the ways in which memory is constituted and manifested through (linguistic) actions. Furthermore, through my artistic method, I look into the institutionalization and musealization of memory and intervene in the (historical) sources and places in a curatorial fashion. In doing so, I distance myself critically from the notion of the autonomy of the work of art, breaking it firstly down into its components and then recombining it in multiple ways.

EINFÜHRUNG

Geschichte bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen individueller (biografischer) und kollektiver Erinnerung, die sich über Erinnerungsorte und -praxen ma-

nifestiert. Selten und/oder nur sehr langsam verändern sich dabei kuratierte Orte wie Museen oder Denkmäler in ihrer materiellen Konstitution und räumlichen Positionierung, jedoch ihre Bedeutung und Bewertung, das heißt Kontextualisierung, dafür umso rasanter. Manche Erinnerungsorte sind nur noch schwer lesbar oder sogar komplett in ihrer Bedeutung verschwunden. Was von ihnen bleibt, ist eine auf Archiven basierende Erinnerungspraxis in Form von Fotografien, (Zeitungs-)Artikeln und sonstigen Aufzeichnungen, welche an die Stelle der ehemals sichtbaren Markierungen treten beziehungsweise deren Veränderungen dokumentieren und ausweisen. Fehlen ebenfalls diese Quellen, werden die Orte auch durch mündliche Überlieferung oder die individuelle Einbildungskraft mythisch ergänzt. Oft wirken am selben Ort mehrere dieser Praxen gleichzeitig, wodurch es zu Bedeutungsverschiebungen zwischen den unterschiedlichen Erzählebenen kommen kann. Dabei entstehen Lücken, die für mich Versuchsräume darstellen, um sie mit meiner künstlerischen Praxis (neu) zu besetzen beziehungsweise in diese historischen Narrative kuratorisch einzugreifen und somit weiterzuerzählen. Einen solchen Erinnerungsort, der uns nur wenige offensichtliche Anhaltspunkte um dessen Bedeutungsverschiebung bereithält, untersuche ich in folgendem Text. Als Künstler steht für mich der Körper im Mittelpunkt meiner Arbeit. Der unmittelbare Erfahrungsaustausch über Sprache und Gesten bildet dabei einen Kommunikationsraum, der oft von Missverständnissen, Übersetzungsfehlern und Machtverhältnissen geprägt ist. In meiner Arbeit versuche ich die Mechanismen innerhalb der Erzählungen zu dekonstruieren und auf künstlerische Systeme zu übertragen, die für mich Versuchsräume mit eigenen Regeln und Formen darstellen. Im Prozess des Erinnerns erkenne ich ebenfalls Mechanismen, die sich an körperlichen beziehungsweise sprachlichen Handlungen orientieren, deshalb würde ich Erinnern auch als einen performativen Prozess, das heißt an konkrete (sprachliche) Handlungsvollzüge gebunden, verstehen.¹ Ich möchte untersuchen, wie sich unterschiedliche Formen von Erinnerung in der erlebten Gegenwart auswirken und wie sich das Erinnern mit der Sprache beziehungsweise dem Sprechen selbst verändert und damit die Vermittlung historischer Fakten beeinflusst.

1961 wurde der erste kongolesische Ministerpräsident Patrice Lumumba ermordet. Seine Ermordung war auch Anlass einer breiten Solidarisierung in den sozialistischen Staaten, darunter in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). In Leipzig wurde kurz nach Lumumbas Ermordung eine Straße nach ihm benannt und dort ein Denkmal aufgestellt, welches 1997 entwendet und 2011 auf Privatinitiative wiedererrichtet wurde. Der Komponist Paul Dessau schrieb ein »Requiem für Lumumba«, welches 1964 in Leipzig uraufgeführt wurde. In dem dazugehörigen Libretto von Karl Mickel findet eine besondere (sozialistische) Sprache Anwendung, die ich gemeinsam mit den Teilnehmenden innerhalb von Proben (*Rehearsals*), rezitiert

1 | Ähnlich einer »performativen Äußerung« kann ein Erinnerungsbild beziehungsweise -moment auch »wirklichkeitskonstituierend« sein. Sofern sich die Erinnerung auf ein kollektives Ereignis bezieht, wird eine »Gemeinschaft vorausgesetzt, innerhalb derer die performative Äußerung [in dem Fall der Erinnerungsmoment] vollzogen wird« (Fischer-Lichte 2012: 38–39).

und diskutiert habe. Das folgende Kapitel greift auf Transkriptionen und Materialien aus diesen Proben zurück, durch deren chronologische Gegenüberstellung hier der diskursive Moment betont und dessen Verlauf dokumentiert werden soll. Darin wird exemplarisch die sprachliche und visuelle Konstruktion von Geschichte anhand der lokalen Rezeptionsgeschichte um die Figur Lumumba untersucht. Der Text bildet weiter meine Methode ab, in der ich mit künstlerischen und kuratorischen Mitteln diese Transformationsprozesse in einem performativen Archiv gegenüberstelle und kommentiere.

Manifest to Myself (Tagebucheintrag)

Gent (Belgien)

Januar 2018

Carsten Saeger

[...] Don't use historic figures as heroes or martyrs for your political interest, or you repeat the logic of any regime, who appropriates the merits of individual struggles to incorporate someone's history into their ideology.

»HELDENNOT« VS. HELDENTOD

Gespräch mit Beáta Hock²

Leipzig, April 2019.

Beáta: Wie bist du auf dieses Thema gestoßen?

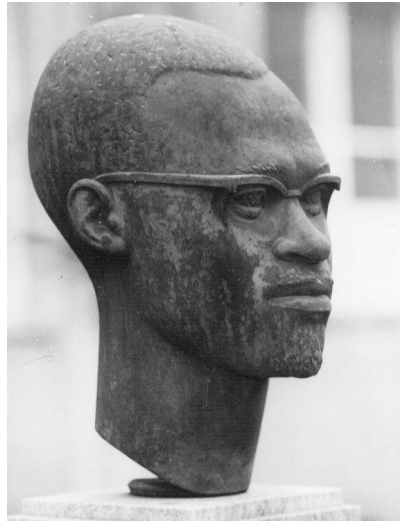
Carsten: Während meines Auslandsstudiums an der KASK³ in Gent (Belgien) habe ich verfolgt, wie eine Initiative namens »Dekoloniseer Gent« vor Ort versuchte Straßenschilder, die Leopold II.⁴ gewidmet waren, mit Namensschildern Patrice Lumumbas zu überkleben. Zurück in Leipzig bin ich hier auch auf eine Lumumbastraße und ein darin befindliches Denkmal Lumumbas (Abb. 9.1) gestoßen und habe mich gefragt: Ok, hier in Leipzig gibt es dieses Gedenken an Lumumba schon seit den 1960er Jahren und in Belgien wird gerade diese Debatte zur Dekolonialisierung in seinem Namen geführt? Irgendwo zwischen diesen Erinnerungspraxen liegt eine historische Entwicklung, die sich lokal und inhaltlich stark unterscheidet und wo ganz unterschiedliche (politische) Motivationen und Narrative gewirkt haben und immer noch

2 | Beáta Hock (PhD) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), siehe auch Beáta Hock, Kapitel 8 in diesem Band.

3 | Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Gent, Studienaufenthalt im Wintersemester 2017/18.

4 | Leopold II. (geb. 1835 in Brüssel, gest. 1909 ebd.), war von 1865 bis 1909 König der Belgier. 1876 und 1885–1908 war er Privateigentümer afrikanischen Kolonien (»Kongo-Freistaat«) auf dem Gebiet der heutigen DR Kongo. Während dieser Zeit kam es zur Ausbeutung von Agrarerzeugnissen, vor allem Kautschuk, die mit Zwangsarbeit und Gewaltverbrechen gegen die Bevölkerung verbunden war; [https://de.wikipedia.org/wiki/Leopold_II._\(Belgien\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Leopold_II._(Belgien)) (25. 9. 2020).

Abb. 9.1: Kopf des kongolesischen Politikers Patrice Émery Lumumba, Rudolf Oelzner (1906–1985)



wirken. Diese Reibung fand ich spannend und wollte dort künstlerisch beziehungsweise kuratorisch eingreifen.

Text, Rückseite Schallplattenhülle (Abb. 9.2)

Requiem für Lumumba

VEB Deutsche Schallplatten

Berlin (DDR), 1971.

Am 18. Januar 1961 wurde Patrice Lumumba ermordet. Er fiel einer internationalen Verschwörung ausländischer Monopole und ihrer weißen und schwarzen Handlanger zum Opfer. Der aufrechte Führer der kongolesischen Bewegung zur Befreiung vom imperialistischen Kolonialjoch, der erste rechtmäßig gewählte Ministerpräsident des unabhängigen Kongo, wurde verhaftet, verleumdet, gefoltert und erschossen, um die historisch überlebten, wankenden Machtpositionen des Imperialismus im Zentrum Afrikas zu retten. Die Nachricht von der Ermordung Lumumbas löste eine weltweite Protestwelle aus. Paul Dessau reagierte im Bewußtsein gesellschaftlicher Verantwortung und mit wachem Sinn für historische Aktualität. Er nahm Partei für Lumumba und die von ihm repräsentierte Internationale Bewegung des gesellschaftlichen Fortschritts. Durch Paul Dessau angeregt, schrieb Karl Mickel den Text für ein Requiem sogleich nach dem Bekanntwerden der Ereignisse und ihrer politischen und ökonomischen Hintergründe. Die Komposition wurde am 27. Oktober 1964 in Leipzig uraufgeführt. [...] (Mayer 1971).

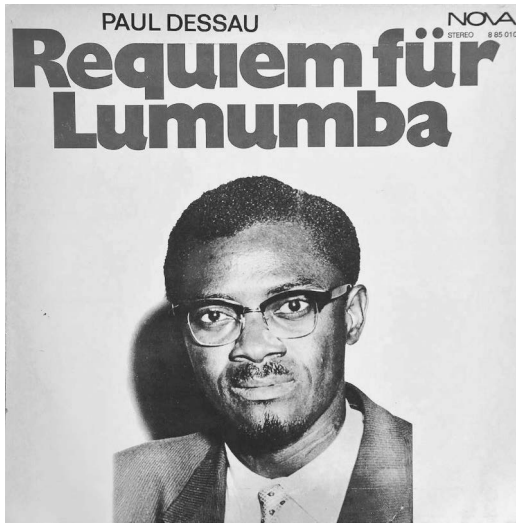


Abb. 9.2: Schallplattencover, *Requiem für Lumumba* (1961–1963).

STIMMEN UND STIMMUNGEN

Beáta: Welche Rolle spielte die Auseinandersetzung mit der Komposition Paul Dessaus?

Carsten: Paul Dessaus⁵ »Requiem für Lumumba« bildet zusammen mit dem Text von Karl Mickel⁶ für mich den ästhetischen Ausgangspunkt, aus dem heraus ich meine Arbeitsweise entwickelt habe. Zum einen ist die Komposition natürlich als historische Quelle interessant, was mich aber am meisten reizt ist der Moment, der in einem musikalischen Stück anders eingefangen und wiederholt werden kann als bei jedem anderen Kunstwerk. Musik kann gleichzeitig unglaublich komplex und trotzdem einfach im Zugang sein und mit keinem Medium lässt sich Zeitlichkeit besser ausdrücken. Nun bin ich aber kein Musiker, deshalb habe ich nach einer Strategie gesucht, die das (musikalische) Narrativ aufnimmt und für meine prozessbasierte Arbeit greifbar macht. Dabei habe ich das Prinzip der Probe benutzt und eine eigene Methode entwickelt, mit der ich diese vielschichtigen Erzählstränge in einem künstlerischen Format zusammenführen kann.

5 | Paul Dessau (geb. 1894 in Hamburg, gest. 1979 in Königs Wusterhausen), emigrierte 1933 nach Paris und 1939 schließlich in die USA, wo er in Hollywood unter anderem Filmmusik für Walt Disney entwickelte. 1948 kehrte er nach Deutschland zurück und wählte bewusst Ost-Berlin als Teil der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ). Zusammenarbeit mit Berthold Brecht und Entwicklung (politischer) Sinfonien, Kantaten und Opern, aber auch Kinderliedern und Gebrauchsmusik für DDR-Propaganda; https://wikipedia.org/wiki/Paul_Dessau (25. 9. 2020).

6 | Karl Mickel (geb. 1935 in Dresden, gest. 2000 in Berlin), war ein deutscher Schriftsteller und wird der Sächsischen Dichterschule zugeordnet; https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Mickel (25. 9. 2020).

Beschreibungstext

Rehearsal for Lumumba

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, April 2018.

In insgesamt vier Proben⁷ möchte Carsten Saeger über die Ausstellungsdauer hinweg die Komposition von Paul Dessau mit Hilfe von Freiwilligen unter musikalischer Leitung einstudieren, reinszenieren und aufnehmen, um das historische Narrativ mit gegenwärtigen Stimmen und Stimmungen zu wiederholen und einen komplexen Resonanzraum zu erzeugen. Die Teilnehmer/innen hören bei den Proben das Stück dabei zum ersten Mal. Es gibt keine textliche Vorlage, sondern es wird versucht, über Hörproben und deren Wiederholung Passagen nachzusingen beziehungsweise nachzusprechen. [...] Ähnlich einer mündlichen Überlieferung verändert sich so die Geschichte mit denen, die sie erzählen. [...]

AUSSTELLUNG AUF PROBE

Beáta: Wie verhält sich deine Arbeit zu der Ausstellung »Requiem for a Failed State« und Leipzig im Allgemeinen? Gibt es weitere persönliche, biografische Bezüge?

Carsten: Mit diesen beiden Gedenkformen entsteht eine sehr ortsspezifische Erzählung um die Figur Lumumba in Leipzig. Neben weiteren Umbenennungen von Straßen und Gebäuden im damaligen »Ostblock«⁸ gibt es jedoch, nach meinem Wissen, europaweit kein weiteres Denkmal Lumumbas aus dieser Zeit und Paul Dessau hat sich in seiner Komposition nicht zufällig auf die Mätthauspassion J. S. Bachs bezogen.⁹ Für mich war es deshalb naheliegend, den Proberaum in die Leipziger Ausstellung zu verlegen und über den Ausstellungstitel »Requiem for a Failed State« eine thematische Verbindung herzustellen.

7 | Die Proben fanden im Rahmen einer Lehrveranstaltung der HGB Leipzig (Hochschule für Grafik und Buchkunst, Bereich Support Büro) statt.

8 | Auch eine Universität in Moskau wurde nach ihm benannt, Straßen in Magdeburg, Dresden, Lodz und viele mehr.

9 | In »Requiem für Lumumba« (1961–1963) hat Dessau dokumentarisch die Verschwörung zum Mord an Lumumba sowie dessen Ermordung und die Reaktionen darauf im Stile der Matthäuspassion J. S. Bachs (Uraufführung 1727 in Leipzig) vertont. Der Leidensweg Lumumbas wird hier ähnlich dem von Jesu thematisch in Verrat, Gefangennahme, Verleumdung, Verhör und Geißelung, Verurteilung, »Kreuzigung« und Tod in insgesamt 28 Abschnitte aufgeteilt. Auch die Struktur von Rezitativen, Arien und Chören wird aufgenommen und der Hörer über kommentierende Ebenen mit angesprochen (vgl. Mayer 1978: 407).

Presetext, Ausstellung *Requiem for a Failed State*¹⁰

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, April 2018.

[...] 1989/90 implodierte die Deutsche Demokratische Republik endgültig. Die reformunfähige »Diktatur der Arbeiterklasse« hatte abgewirtschaftet. Die Menschen reklamierten die Macht des Volkes für sich. Der Staatsapparat wurde abgewickelt, die beiden deutschen Staaten vereinigt und die überkommenen, »volkseigenen Betriebe« als Konkursmasse vor allem an westdeutsche Investoren veräußert. Langersehnte Freiheiten und die Hoffnungen auf Wohlstand und auf eine blockfreie, friedliche Welt wurden greifbar – und für viele Realität. Aber es folgte auch eine Deindustrialisierung in einem bis dato unbekannten Tempo und damit eine kapitale Wirtschaftskrise. Die Folgen waren Massenarbeitslosigkeit, Migration, Leerstand und Verwahrlosung. Rückblickend erscheinen die 1990er Jahre heute als anarchistischer »wilder Osten« geprägt von kulturellem Eskapismus, wirtschaftlichen Abenteuern und eskalierender Fremdenfeindlichkeit. Die neue Freiheit zwang zumindest jede und jeden Ostdeutschen zur Neuorientierung, bedeutete Risiko und verursachte persönliche, biografische und psychologische Krisen. »Metaphysisch obdachlos« geworden, sehnten sich nicht wenige nach erlösenden Selbst- und Weltbildern. [...]

Beáta: Wie benutzt du das Prinzip der Probe für deine Arbeit?

Carsten: Die Probe ist eine wiederkehrende Praxis der Übung, die man besonders innerhalb der darstellenden Künste antrifft. Hier übt, studiert und singt man gemeinsam ein (Bühnen-)Stück ein. Der Proberaum (siehe Abb. 9.3) ist dabei eine abgeschlossene intime beziehungsweise soziale Situation, in der oft eine vertrauensvolle Stimmung herrscht. Während einer Probe auch meist eine Aufführung folgt, das heißt in die Ökonomie einer (Bühnen-)Produktion mit eingeschrieben ist, konzentriere ich mich hier auf den Modus der Wiederholung jenseits dieser Verwertungslogik. In der Auseinandersetzung mit dem historischen Material entstehen dabei temporäre Verhandlungsräume, die sich mit den jeweiligen Teilnehmenden formen und verändern. Darin kommt es zu einer Aneignung des historischen Narrativs – die Erzählungen werden (neu) performt und anschließend in Tonaufnahmen beziehungsweise deren Transkripte medial übersetzt und dabei auch der dokumentarische Aspekt von Geschichte im Allgemeinen hinterfragt: Wo endet ein historisches Ereignis und wie vermittelt sich dessen Auswirkung in der Gegenwart? Mit den Transkriptionen, die ich *Rewritings* nenne, entsteht eine neue lineare Übersetzungsebene, die das Verhandelte textlich wiederholt und gleichzeitig den Inhalt der verschiedenen *Rehearsals* gegenüberstellt. Durch das Wegfallen direkter persönlicher Zuordnung entsteht ein kollektiver Verhandlungsraum, der den innertextlichen Diskussionsverlauf hervorhebt.

10 | Weitere teilnehmende Künstler/innen: Nadja Buttendorf und Anne Baumann, Ariamna Contino & Alex Hernández, Susan Donath, Darsha Hewitt in Zusammenarbeit mit Sophia Gräfe, Tamami Iinuma, Sven Johne, KLOZIN (Wilhelm Klotzek und David Polzin) und Henrike Nauman.

Abb. 9.3: Ansicht, Proberaum, Rehearsal #2



Dabei verzichte ich bewusst auf das reine Ausstellen des Archivmaterial, vielmehr wird es in die Gespräche eingewoben.

Rehearsal #2 (Transkription)¹¹

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, 30. April 2018.

[...] Die Kolonialherren müssen geschlagen werden. Müssen geschlagen werden. Die Kolonialherren, – müssen, müssen – die Patrice Lumumba erschlagen haben – geschlagen haben – und die Afrika ausgebeutet haben, müssen vertrieben werden!¹² – Für mich ist halt so, ich versuche die Wörter einzuordnen, zum Beispiel schaffen ist für mich was Positives, aber dann als Gesamtding ist das was Negatives und das finde ich halt so, diese kleinen Details superschwer zu verstehen, wie die das meinen. Natürlich weiß ich dann, das ist so eine Kritik am Kapitalismus und deswegen kann ich das danach so ins Globale verstehen, aber das ist superschwer so kleine Teile zu bekommen und dann irgendwie sofort in den Kontext reinzubringen und auch wenn man Wortspiele macht, also so einerseits positiv gemeinte Wörter, also die positiv

11 | Aus Saeger, *Rewritings*, Diplomarbeit HGB Leipzig, 2018: 36 ff. Teilnehmende: Michael Arzt, Michelle Eistrup, Eddy Ekete, Ulrike Kase, Franziska Kuba, Carsten Saeger, Theo Schley und Saou Tanaka. Übersetzungsworkshop mit Eddy Ekete (DRK), Künstler und Kurator der Ausstellung »Megalopolis: Stimmen aus Kinshasa«, in Kooperation mit dem GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig.

12 | Auszug aus Strophe Nr. 4 (für Chor), Requiem für Lumumba, 1964 (Komposition: P. Dessau/Text: K. Mickel, VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR, 1971).

klingen und die dann ins Negative reinton. Das sind so Feinheiten, die ich schwer finde zu verstehen. – Da bist du wahrscheinlich durch deinen fremdsprachigen Hintergrund auch sensibler für. Was du gerade gesagt hast, diese Feinheiten der Sprache, die Wortwahl. Da hast du vollkommen Recht, da bist du vielleicht sensibler als ich jetzt vielleicht, das stimmt schon. Das Stück bedient sich schon einer ganz bestimmten, konkreten, sag ich mal, sozialistischen Sprache mit ganz konkreten Bedeutungen, die wir vielleicht heute gar nicht mehr so haben, mit Wortumdeutungen und neuen Layern, die auf Begriffe draufgelegt werden, und das stimmt schon, also wenn man nur das so in kleinen Textbausteinen, wie wir jetzt immer nur haben, sieht, da vergisst man irgendwie immer das große, ganze Bild und das macht dann die Interpretation schwer. Aber so funktioniert diese Sprache ja auch. Die ist ja dafür da zu manipulieren oder sagen wir mal zu suggerieren und zu mobilisieren, und das macht sie ja durch so kleine Wortwahlen, und derjenige, der die Sprache bestimmt, der bestimmt letzten Endes auch die Wahrnehmung der Realität. – Tu sana batu batangate – Lóbi – Lóbi – bakokoma batuminene – ba – ko – ko – ma – batu – mi – nene – en français? – Nous avons combattu contre le regime – les regimes – Sind das Regime im Plural? – Ja! – contre les regimes – Und dann Schande des zwanzigsten Jahrhunderts¹³ ist, la honte du vingtième siècle, aber wie ist das nochmal ganz genau? – Wir haben gekämpft – immer – immer – toujours – So, we are fighting the struggle, we were always fighting. – We always struggled. – No, it's fighting. – There is no struggle. – We always fought. – We are always fighting. – Gegen. – Against the regimes und dann was ist – That are the shame of the twentieth century. – Ja. – Are the shame of the twentieth century – Wollen wir den deutschen mal zusammen sprechen? – Wir haben gekämpft immer – immer – immer gegen die Regimes – Nee, ich glaub', der sagt tatsächlich gegen Regimes. – Ja? – Ja, ok. – Also nochmal. – Wir haben gekämpft – immer – gegen – die – Regimes – die, die Schande des zwanzigsten Jahrhunderts sind. – Nous avons combattu toujours contre les regimes, qui sont la honte du vingtième siècle. – die Schande – qui sont une honte du vingtième siècle – Wir haben gekämpft – Nous avons combattu – immer gegen die Regimes – qui sont une honte – die, die Schande des zwanzigsten Jahrhunderts sind – The twentieth century, not the twenty-first century, the twentieth. [...]

13 | Auszug aus Strophe Nr. 13 (für Sprecher), Zitate von Patrice Lumumba, 1958; Teile der Zitate sind hier ungenau aus dem Französischen übersetzt bzw. falsch datiert worden oder in den Texten Lumumbas nicht nachweisbar: Vgl. »[...] die Regime, die die Schande des XX. Jahrhunderts sind« (K. Mickel); im französischen Originaltext aber: »[La Belgique] a compris que le peuple congolais ne lui est pas hostile mais qu'il réclamait simplement l'abolition du statut colonial qui faisait la honte du XX-siècle«, betont Lumumba hier »[...] die Abschaffung des Kolonialstatus [...], der die Schande des 20. Jahrhunderts war« (Übersetzung: Carsten Saeger). *Conférence De La Table Ronde* (1960); van Lierde 2000; Lumumba 1961: 163.

ANWESENHEIT DES KÖRPERS

Beáta: Welche Rollen spielen die Protagonisten? Wie benutzt du Ihre Stimmen?

Carsten: Das Verhältnis von Gruppe und Individuum innerhalb der *Rehearsals* ist für mich entscheidend. Die Treffen in der Ausstellung waren als Chorproben angelegt und wurden von einer professionellen Chorleiterin¹⁴ begleitet. Im Vordergrund stand die Annäherung an das musikalische Material über Hörproben aus einer Tonaufnahme¹⁵ des »Requiems«, aus der wir versuchten, das Gehörte gemeinsam einzusingen. Jeder Teilnehmende hatte dabei oft etwas Anderes über den Kopfhörer verstanden, was sich dann wiederum auf die gemeinsame Textfindung auswirkte. Dieses gemeinsame Verhandeln innerhalb der wechselnden Gruppen löste verschiedene thematische Diskussionen aus und wirkte auf das Gesamtbild jeder Probe, das sich mit den Biografien und Stimmen der einzelnen Teilnehmenden veränderte. Dieser Wechsel zwischen gemeinsamen Chorpässagen und individuellen Kommentaren ist auch in den »Doppelchören«¹⁶ der Matthäuspassion angelegt, die seinerzeit während Gottesdiensten gespielt, einen räumlichen und inhaltlichen Dialog mit dem Publikum herstellen sollten. Es ist fraglich, ob dieses Identifikationsmoment¹⁷ sowohl bei Bach als auch bei Dessau über das Werk allein erfolgen konnte, in Anbetracht der musikalischen Komplexität und Verdichtung des dokumentarischen Materials. Als Rezipient wurde man vielmehr in eine Aufführungspraxis eingebunden, der ein bestimmtes, bei Bach geistliches (protestantisches) und bei Dessau weltliches (sozialistisches),¹⁸ Wertesystem zugrunde lag. Darüber hinaus wurde Dessaus »Requiem« als

14 | Franziska Kuba (geb. 1991), Dirigentin und zurzeit Leiterin des Vocalconsorts Leipzig, <https://www.franziska-kuba.de/> (13. 1. 2020).

15 | Aufnahme mit dem Rundfunkchor und Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Dirigent: H. Kegel, Funkhaus, Saal 1, 19.–22. 10. 1964, <https://www.rundfunkschaetze.de/mdr-klassik/mdr-rundfunkchor/10-aera-horst-neumann/05-dessau-chor/paul-dessau-rundfunkaufnahmen/> (13. 1. 2020).

16 | Vgl. »Einführung Mattäuspassion«, Bach-Chor Darmstadt e. V.: »Das Werk entfaltet seine beeindruckende stereophone Wirkung durch die doppelte Anlage von Chor und Orchester, bei der die Chöre vielfach miteinander einen Dialog führen. [...] Chor I steht dem Passionsbericht nahe und erklärt diesen, während Chor II auf die Gegenwart des Zuhörers gerichtet ist und Fragen stellt«, http://www.bachchor-darmstadt.de/_rueck/EinfuehrungMatthaeuspassion.pdf (10. 10. 2019).

17 | Vgl. »*Fiktive Gegenwart*, die historisch erzählend aktualisiert, steht die *reale Gegenwart* der Betrachtenden gegenüber. Die erscheint im Textgefüge in den Gedichtformen und Liedstrophen [...]. Ihre Aussagen waren zur Zeit der Entstehung des Werkes für die Autoren und ihre Adressaten eine unmittelbare Äußerung ihrer eigenen Lebens- und Glaubenswirklichkeit« (Platen 1991: 45).

18 | Das »Requiem« wurde am 27. 10. 1964 in der Kongresshalle Leipzig uraufgeführt: »Mit einem erlesenen Festkonzert beging das Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig gestern sein 40-jähriges Bestehen. Das 1961 mit dem Nationalpreis und zum 15. Jahrestag der DDR mit dem Vaterländischen Verdienstorden ausgezeichnete Orchester unterstrich seinen Ruf, Wegbereiter des zeitgenössischen Musikschaffens zu sein, mit einer weiteren Uraufführung: Es erklang Paul Dessaus »Requiem auf Lumumba«« (*Leipziger Volkszeitung*, 28. 10. 1964).

Tonaufnahme über Schallplatte verbreitet, der ein Textblatt¹⁹ beigelegt war und deren rückseitiger Einführungstext²⁰ die Lesart der Musik bestimmte. Die Tonaufnahme als dokumentarisches Mittel spielt bei meinen *Rehearsals* eine weitere wichtige Rolle. So wurden alle Chorproben aufgenommen und im Anschluss bis zur jeweils nächsten Probe über eine den Proberaum füllende Audioinstallation hörbar. Stimme, Gesang und Geräusch bildeten so die Präsenz der Teilnehmenden hintergründig ab, zwischen deren Dialogen sich der Besucher in seiner körperlichen Anwesenheit verorten konnte. Der Modus der Wiederholung ist nicht nur im Format der Probe angelegt, sondern auch hier in der medialen Übersetzung präsent, während man als Rezipient nur Ausschnitte der Geschichte über den kollektiven Erinnerungsprozess nachverfolgen konnte. Neben den Chorproben habe ich auch eine Diskussionsrunde organisiert, in der ich zusammen mit den Teilnehmenden weitere Repräsentationsformen der Figur Lumumba über Zeitungsartikel und Archivfotos besprochen habe. Hier stand vor allem das bildliche Material im Vordergrund, aus dessen Bildbeschreibungen heraus sich weitere Themen ergaben. Dabei fand man sich als Teilnehmender plötzlich selbst in der Rolle des Repräsentierenden wieder, was die eigene Position innerhalb des performativen Archivs hinterfragte: Wer spricht wie, wo, über wen? Wer nimmt wann, warum, welche Räume ein?

Rehearsal #3.2: Repräsentation (Transkription)²¹

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Leipzig, 30. April 2018.

[...] Siebenundzwanzigster fünfter, vierundsiebzig, LVZ: Kranzniederlegung am Lumumba-Denkmal. Mitglieder des Anti-Apartheid-Ausschusses mit ihrem Vorsitzenden, Botschafter Ogbu, ehrten das Vermächtnis Patrice Lumumbas.²² Der tansanische Student Sisila versicherte im Namen aller Studenten des Herder-Instituts, den Kampf

19 | Beilage: Zweiseitig, 28 nummerierte Textstrophen von Karl Mickel und zwei Zitate: »Karl Mickel: Warum ich mich freue, daß Paul Dessau das ›Requiem auf Lumumba‹ komponiert hat. Während einer Versammlung, auf der ein anderes Werk des gleichen Komponisten diskutiert wurde, stand ein älterer Arbeiter auf und sagte: ›Diese Musik kann kein Faschist verstehen‹« und von Eugen Gerstenmaier (Bundespräsident der BRD) in Bremen, 10. 2. 1961: »Solange es Lumumbas in Afrika gibt, werden es die Afrikaner schwer haben, Investitionen in zureichendem Umfange von uns zu bekommen.«

20 | Vgl. Textauszug in Mayer 1978: 2.

21 | Aus Saeger, *Rewritings*, 2018: 68 ff. Teilnehmende: Michael Arzt, Christine Fischer, Dr. habil. Jürgen Kunze, Ilse Lafer, Achim Lengerer, Jakob Limmer, Prof. Dr. Benjamin Meyer-Krahmer, Joachim Oelßner, Elske Rosenfeld, Carsten Saeger, Britt Schlehahn, Prof. Dr. Philipp Schorch, Adam Szymczyk, Saou Tanaka und Christoph Tannert. Die Diskussionsrunde mit Prof. Dr. Philipp Schorch (damals Abteilungsleiter, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig) und Christoph Tannert (Direktor, Künstlerhaus Bethanien, Berlin) fand im Rahmen einer Lehrveranstaltung der HGB Leipzig (Bereich Support Büro) statt. Der Tisch aus der Diskussion verblieb im Anschluss als Installation in der Ausstellung, an dem man über Kopfhörer die Veranstaltung aus vier verschiedenen Positionen (4-Kanal) nachhören konnte (siehe Abb. 9.4).

22 | Artikel aus *Leipziger Volkszeitung*, 27. 5. 1974; Foto: H. Naumann.

Abb. 9.4: Installationsansicht, Tischinstallation, 4-Kanal-Audioinstallation



gegen Kolonialismus und Apartheid bis zum Siege zu führen. Auf dem beigefügten Foto ist wieder der Platz vor dem Herder-Institut gezeigt, die Lumumba-Büste²³ ist von hinten fotografiert und blickt sozusagen auf eine Menschenmenge, ein Bus und wahrscheinlich der Student Sisila, der aus einem Buch vorliest und ein paar Vertreter in Anzügen und rechts daneben wahrscheinlich der Botschafter Ogbu. Ich würde es mal rumgeben. – Man redet immer vom Herder-Institut, ist das bekannt, die Aufgabe des Herder-Instituts? – Das war das einzige Institut, das Deutsch als Fremdsprache in der DDR gelehrt hat, korrekt? – Ja, also Studenten, die aus dem Ausland kamen und hier studieren wollten, mussten natürlich Deutsch lernen. Erst gab es das Herder-

23 | Die Büste wurde vom Leipziger Bildhauer Rudolf Oelzner geschaffen und 1961 vor dem Herder-Institut installiert. 1997 wurde die Büste gestohlen und die Stele umgestoßen (»Ein Denkmal und seine Geschichte«, kreuzer online, 1. 2. 2011, <https://kreuzer-leipzig.de/2011/02/01/ein-denkmal-und-seine-geschichte/>, 13. 1. 2020). Rudolf Oelzner (geb. 1906 in Tauche, gest. 1985 in Leipzig) studierte von 1926 bis 1929 an der Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe (heute: HGB, Hochschule für Grafik und Buchkunst) in der Klasse für Bildhauerei bei Alfred Thiele. Er nahm 1939 mit zwei plastischen Arbeiten an der III. Großen Deutschen Kunstausstellung im Münchner Haus der (Deutschen) Kunst teil (siehe auch Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München, <http://www.gdk-research.de>, 13. 1. 2020). Oelzner lehrte von 1946 bis 1954 in der Abteilung Plastik und Medallienschnitt an der Kunstgewerbeschule in den Räumlichkeiten der HGB Leipzig und ist bekannt für seine Sportlerdarstellungen in Bronze und Stein im öffentlichen Raum unter anderem am Zentralstadion und an der DHfK in Leipzig. (Informationen aus dem HGB Archiv und von Julia Blume, Leitung des Instituts für Buchkunst, HGB Leipzig) (siehe Abb. 9.1).

Institut und später gab es einen Ableger in den Städten, weil viel mehr Leute aus den Entwicklungsländern und anderen Ländern hier studierten. Dort waren viele Ausländer schon, viele Afrikaner in dem Institut, in der Lumumbastraße und deshalb vor dem Herder-Institut diese Büste mit Lumumba. – Na, ich kann vielleicht doch noch ergänzen, das Herder-Institut hat in den siebziger und achtziger Jahren jährlich fünfhundert Studenten sprachlich, fachsprachlich auf das Studium vorbereitet. Allein in Leipzig waren zehn Prozent der Studierenden ausländische Studierende, darunter viele auch aus Afrika. Mit anderen Worten, das Herder-Institut war schon ein zentraler Punkt, der international bekannt war, und das Herder-Institut hat auch Forschung betrieben. Hier entstand überhaupt das Fachdeutsch als Fremdsprache im fremdsprachigen Raum, hier war das erste Lehrbuch und Professoren wie Helbig²⁴ und andere. Wenn man nach China fuhr, dort hat man dieses fachsprachliche Lehrbuch von Helbig und so gekannt und auch geschätzt. Mit anderen Worten, es war schon ein zentraler Punkt. Und das Lumumba-Denkmal und die, sagen wir mal, Konnotation des Denkmals war genau mit diesem Platz, mit diesem Institut auch sehr stark verbunden. – Das ist ein Ding, was mich auf theoretischer Ebene halt interessiert. Nimmt man den Platz weg und das Denkmal weg, dann würde es dieses Foto nicht geben. Sprich, ich persönlich bin interessiert, welche Rolle solche materiellen Realitäten in der Konstitution von Institutionen haben, sprich: Hier ist ja eine vollkommen zentrale Beziehung, wie Sie jetzt sagen, zwischen Platz, Denkmal und Institution. Nur aufgrund dieser Konstitution gibt es überhaupt das Treffen, das dann zum Foto wird. – Also wir beide sind ja von der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft²⁵ und haben ja auch die Wiedererrichtung gewissermaßen geführt, vor Jahren. – Zweitausendelf. – Ja, das war der Höhepunkt überhaupt. Wir haben sechs Jahre darum gekämpft, damit es wiedererrichtet werden durfte und konnte überhaupt. Aber was ich sagen wollte, wir haben in unseren eigenen Reihen Studierende von damals, die heute in Afrika tätig sind, die kommen und gehen zum Denkmal und legen da mal 'nen Blu-

24 | Gerhard Helbig (geb. 1929 in Leipzig, gest. 2008 ebd.) war deutscher Germanist und wurde zum ersten ordentlichen Professor für Deutsch als Fremdsprache berufen (Professur am Herder-Institut mit einzigem Lehrstuhl im gesamten deutschsprachigen Raum), [https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Helbig_\(Sprachwissenschaftler\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Helbig_(Sprachwissenschaftler)) (25. 9. 2020).

25 | Auch DAFRIG genannt: Gegründet 1961 als »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft der DDR«. Ihr Präsident war bis 1969 der Geschichtsprofessor Walter Markov. Die DAFRIG war als »Freundschaftsgesellschaft« in die »Liga der Völkerfreundschaften« der DDR integriert und sollte den interkulturellen Austausch zwischen der DDR und afrikanischen Ländern fördern; vgl. Peter Sebald, Völkerfreundschaft oder Auslandsinformation, in: Die DDR und Afrika – zwischen Klassenkampf und neuem Denken, Ulrich van der Heyden, Ilona und Hans-Georg Schleicher (Hg.), S. 79 ff., Münster: LIT Verlag, 1993. Neugründungen des DAFRIG 1990 in Berlin als »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft e. V.« und in Leipzig als »DAFRIG-Gruppe«, 2016 fusioniert zur »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft (DAFRIG) Leipzig e. V.« mit Sitz in Leipzig (<http://dafrig.de/verein/>, 13. 1. 2020). Im Jahr 2019 Umbenennung in »Deutsch-Afrikanische Gesellschaft e. V.« (Informationen z. T. von J. Kunze, aktueller Vorstandsvorsitzender).

menstrauß nieder oder so. Vor allem die sind interessiert an der neuen Büste,²⁶ die da auf der Säule steht, also es ist durchaus noch ein Objekt, was Interesse hervorruft. [...]

PERFORMATIVITÄT DES ORTS

Beäta: Wie gehst du mit den historischen Quellen um?

Carsten: Ich habe mich auf dem Prinzip der Probe aufbauend über verschiedene Formate an die Quellen herangetastet und nach Mitteln gesucht, die es ermöglichen, die jeweiligen Biografien und Orte mit ihren individuellen Geschichten einzubauen. Das bedeutet, die Materialien sind nur so viel wert wie die Teilnehmenden, die diese reproduzieren. Ich würde sagen, in meiner Arbeitsweise kuratiere ich dabei soziale (performative) Räume, in denen ich ausgehend von einer Fragestellung über den diskursiven Moment in der Gruppe schließlich auf das Produzierte künstlerisch reagiere und so meine Arbeit weiterentwickle. Für mich steht dann nicht unbedingt das Ergebnis oder ein fertiges Werk allein für sich, sondern ich bilde in situativen Installationen die Zwischenschritte eines längeren und offenen Arbeitsprozesses ab. Im Ausstellungsformat treffe ich dann andere Entscheidungen in Bezug auf die Auswahl der Medien und Themen. Auf der einen Seite arbeite ich dort eher assoziativ (ästhetisch) und auf der anderen Seite kuratorisch (didaktisch) mit diesen Materialien, um die Institutionalisierung von Wissen beziehungsweise Erinnerung formal zu kommentieren. In der Auseinandersetzung mit der Denkmalsgeschichte und dem Ort vor dem ehemaligen Herder-Institut in der Lumumbastraße interessierte mich das Identifikationsmoment, das sich hier über die Erinnerungspraxis spezifischer Interessengruppen fortgeschrieben beziehungsweise weiterentwickelt hat. Die Büste Lumumbas blickt auf uns heute fast introvertiert von der Stele herab ins Leere und wird von dem Gebüsch im Hintergrund überragt, was uns die repräsentative Atmosphäre um den damaligen überlebensgroßen Kopf nur schwer erahnen lässt (siehe Abb. 9.5). Hier finden wir heute keinen Treffpunkt zur Heldenverehrung²⁷ wieder, sondern einen Ort des leisen Andenkens. Mit der Wiedererrichtung des Denkmals mit einer kleineren Büste schrumpft nicht nur die Darstellung Lumumbas, auch tritt gleichzeitig dessen

26 | 2011 wurde eine neugegossene Büste Lumumbas der Berliner Bildhauerin Jenny Mucchi-Wiegmann durch die DAFRIG an derselben Stelle installiert. Die Büste ist Teil einer Plastik von 1961, die Jenny Mucchi-Wiegmann nach einem Pressefoto, das den gefesselten Lumumba darstellte, angefertigt hat; siehe Hoffmann, »Feierliche Enthüllung des Lumumba-Denkmals, 15. Januar 2011: Patrice Lumumba, geschaffen 1961 von Jenny Mucchi-Wiegmann (Genni)«, <http://gerd-ruediger-hoffmann.de/fileadmin/lcmshoffmann/Artikel/Lumumba-mucchi-wiegmann.pdf> (13. 1. 2020). Die Arbeiten zu Lumumba von Oelzner und Mucchi-Wiegmann, sowie eine weitere Arbeit des Künstlers Eberhard Bachmann, wurden gemeinsam zur 5. Deutschen Kunstausstellung 1962 in Dresden ausgestellt; <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/30127358> (13. 1. 2020).

27 | Der Ort vor dem Denkmal wurde zu politischen Feiertagen (1. Mai), für Versammlungen und internationale Empfänge als Kulisse benutzt.

Geschichte und politisches Wirken hinter die individuellen Biografien der Protagonisten von damals, die zum Teil damit heute wieder einen gemeinsamen Gedenkort erschaffen haben, den sie pflegen und besuchen können. Außer durch eine Plakette²⁸ an der Seite der Stele, ist dieser Eingriff am Ort heute nicht mehr ablesbar. Auch das ehemalige Herder-Institut, in dessen denkmalgerecht renoviertem Gebäude sich heute wieder eine Sprachschule²⁹ befindet, scheint noch den Geist seiner Zeit zu atmen. Nur über die bildliche und sprachliche Dokumentation, durch Fotografien und Zeitungsartikel, sind uns heute noch Hinweise auf die Performativität dieses Ortes erhalten, wobei die Medien wiederum selbst eine eigene Zeitlichkeit beziehungsweise Präsenz entwickelt haben, gereist sind und uns heute in einem bestimmten Archiv in einer bestimmten Auswahl vorliegen. Das Bundesarchiv hat Aufnahmen des Leipziger Fotografen Heinz Koch digitalisiert und zur Verfügung gestellt, der Anfang der 1960er Jahre unter anderem den Besuch kongolesischer Gewerkschafter und Studierender am Herder-Institut fotografierte. Die Positionierung der Bildsubjekte in den Motiven folgte dabei einer bestimmten Handlungsanweisung durch den Fotografen, was durch die Hierarchisierung der dargestellten Gruppen und Personen sichtbar wird (vgl. Cover-Foto).

Interview mit Heinz Koch³⁰

24. November 2018

[...]

Carsten Saeger (CS): Unser Bild zeigt kongolesische Studenten der Leipziger Karl-Marx-Universität am Straßenschild der Lumumbastraße. Information dazu: Grundsteinlegung für Lumumba-Denkmal in Leipzig. Zu einem Höhepunkt der Woche der Freundschaft und Solidarität der FDJ gestaltete sich am sechszwanzigsten vierten neunzehnhunderteinundsechzig eine Großkundgebung vor dem Leipziger Institut für Ausländerstudium. Der Sekretär des Zentralrats der FDJ und Vizepräsident der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft in der DDR, Werner Lamberz, legte vor dem bekannten Institut den Grundstein für ein Lumumba-Denkmal, während die tausenden Leipziger Jugendlichen und die Studenten aus siebenundsechzig Ländern der Erde in tiefem Schweigen des kongolesischen Nationalhelden gedachten. Gleichzeitig wurde

28 | Auf der linken Seite ist eine Metallplakette mit den Spendernamen eingelassen: »Harald-Breuer-Stiftung, Rosa-Luxemburg-Stiftung, Deutsch-Afrikanische Gesellschaft e. V. und Einzelspender, 15. Januar 2011«.

29 | Das Studienkolleg Sachsen ist eine zentrale Einrichtung der Universität Leipzig.

30 | Heinz Koch (geb. 1930 in Leipzig) war beim Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienst (ADN) tätig. Von 1960 bis 1974 als Bildreporter tätig, wurde er 1974 zum Produktionsleiter befördert und übernahm ab 1980 in Berlin die Leitung des Pressearchivs bis zu dessen Auflösung im Mai 1992. Der Bestand des ADN-Zentralbilds wurde ins Bundesarchiv (Koblenz) überführt. Durch eine starke Sehbehinderung beeinträchtigt, beschreibe ich Heinz Kochs eigene Fotografien; https://www.verlag-vwm.de/index.php?id=52&tx_vrportrait_pi1%5Buid%5D=244 (25. 9. 2020).

die Straße, in der das Ausländerinstitut liegt, in Lumumbastraße umbenannt.³¹ Und das Foto dazu, ich geb' es Ihnen mal, zeigt eine Gruppe kongolesischer Studierender.



HK (Heinz Koch): Und das Bild und den Namen oben, ja, das kann ich erkennen.

CS: Können Sie erkennen und der Bildaufbau, ist ja interessant finde ich, man sieht das Straßenschild im Hintergrund, man sieht ein Bild Lumumbas, das unter dem

31 | Bundesarchiv Bild 183–81057–0001 »Leipzig: Straßenschild Lumumbastraße«, Foto: Heinz Koch (1961).

Straßenschild hängt, temporär wahrscheinlich, zur Einweihung, und über dem Straßenschild ist ein Gesteck, eine Art Kranz. Und dieses darunter befindliche Bild von



Abb. 9.5: Revisits, Videostill

Lumumba wird gehalten von afrikanischen Studierenden, die hinaufschauen, also wir haben links einen, in dem Titel stand ja kongolesischen, also wahrscheinlich ein kongolesischer Studierender und drei weitere rechts, die eben ihre Arme nach oben ausgestreckt haben und das Bild halten und im Hintergrund sieht man ein paar Bäume und das finde ich sehr interessant das Bild, ich weiß nicht, können Sie sich an dieses Bild erinnern?

HK: Dunkel, ja. Ja.

CS: Weil ich finde, es hat eine Besonderheit, weil es vom Bildaufbau sehr interessant ist.

HK: Der Chef, oder mein Chef, oder meine Kollegen, die mir nicht gut wollten, hätten gesagt: Das hast du ja gestellt! Ja, sowas muss man stellen, man kann ja nicht warten bis die das mal halten. Die muss man nehmen und können Sie mal und mal fragen und ob Sie einverstanden sind, fotografiert zu werden, nicht jeder Ausländer wollte fotografiert werden. Und da bin ich als Autor genannt.

CS: Genau. Da sind Sie als Heinz Koch vom siebenundzwanzigsten April einundsechzig als Fotograf verzeichnet. Also vom Bildaufbau sagen Sie, gab es dann eben diesen Moment, wo Sie sich entschieden haben dieses Bild quasi auch mit den Studenten, die vielleicht gerade da waren, oder war da ein Termin, ein Fototermin?

HK: Nein, nein. Das hab' ich sicher organisiert. Also wie gesagt, es gibt doch Leute, die haben unterschiedliche Ansichten und das ist doch gestellt und das macht man doch nicht, aber der Zweck heiligt das Mittel, denn wenn das Bild irgendwo gedruckt wird, ah, in Leipzig gibt's eine Lumumbastraße, uh, da müssen wir auch eine machen oder so, ne?

CS: Ok, also Sie haben sich wahrscheinlich für das Bild auch länger Zeit genommen, um das auch in eine Komposition zu bringen?

HK: Ja.

CS: Weil es fällt ja auf, dass es eben eine bestimmte Proportion ist, die ich eben, also es hat für mich einen ästhetischen Wert, den ich eben sehr interessant finde, und deshalb wollte ich da auch tiefer gehen, wie Sie das Bild entstehen lassen haben. Also können Sie sich erinnern, ob das Bild vielleicht ein größerer Bildausschnitt war, oder haben Sie das von vorn herein im Hochformat angelegt?

HK: Von vorne als Hochformat, das hab' ich gemacht. Hochformate wurden von den Zeitungen lieber gedruckt, weil sie weniger Platz einnahmen als Querformate. Querformate wurden meistens über zwei oder drei Spalten gedruckt und das wollten die Wortleute nicht, die wollten ja ihren Text drucken, die wollten ja nicht die Bilder sehen und deshalb ging man meistens zum Hochformat über. [...]

CS: Ok, und das wurde dann in einem Artikel wahrscheinlich zusammengefasst und von dem Nachrichtendienst –

HK: Ja, in einer Meldung, sie wurde nach Berlin geschrieben über einen Fernschreiber und in Berlin las man das und sagte: Was soll der Mist sein? Oder: Oh ja, was ganz Wichtiges, ja, ganz toll und das schicken wir an alle Tageszeitungen der DDR, an alle Nachrichtenmedien der DDR und das schicken wir auch noch, die DDR hatte ja nicht zu allen afrikanischen Staaten Verbindung, aber zu dem, das schicken wir noch nach Afrika, dann meistens über Funk. [...]

DER BILDRAUM ALS VERHANDLUNGORT

Ich möchte hier auf das oben genannte Verhältnis zwischen Fotografen und Bildsubjekt eingehen, das ich in der Videoarbeit *Revisits*³² verarbeitet habe. Im Rahmen der Ausstellung »Megalopolis – Stimmen aus Kinshasa«³³ habe ich mit einem Teil der beteiligten Künstler/innen die Orte in den Bildmotiven Kochs und weiterer Fotografen besucht und diese in Videotableaus erneut dargestellt. In längeren statischen Kameraeinstellungen tritt der zeitliche Verlauf der Diskussion vor Ort in den Vordergrund. Die dargestellte Gruppe verhandelt hier anhand der Zeitungsausschnitte und Fotos das jeweils dargestellte Bildmotiv, in dessen Ausschnitt sie sich wiederum gerade selbst befinden. Die ursprüngliche Hierarchie innerhalb des Bildraums wird durch die Neuaneignung sowie die Präsenz der Akteure durchbrochen und von den aktuellen Diskussionen visuell beziehungsweise inhaltlich überschrieben. Am 58. Todestag Lumumbas, den 17. Januar 2019, wurde die Videoinstallation im Rahmen einer Diskussionsveranstaltung erstmalig im GRASSI Museum für Völkerkunde präsentiert.³⁴ Zusammen mit Dr. Julien Bobineau³⁵ (Forum Afrikazentrum, Universität Würzburg) wurden die unterschiedlichen Repräsentationsformen Lumumbas in Belgien, DR Kongo und der DDR anhand von Gedichten, Dramen und der *Rewritings* gegenübergestellt und zusammen mit dem Publikum diskutiert. Der museale Ort bildete dabei den Hintergrund für die institutionelle Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe und dessen Sichtbarkeit und Vermittlung im öffentlichen Raum am Beispiel der Rezeptionsgeschichte Patrice Lumumbas.

32 | *Revisits*, Video, 17 Min. im Loop, S/W, ohne Ton: Teilnehmende: Steve Bandoma, Zoe Bella, Chérie Benga, Serge Diakota, Eddy Ekeke, Eunice Kamanda, Dolet Malalu, Theo Schley und Flory Sinanduku; Kamera: Frank Holbein (siehe Abb. 9.5).

33 | »Die urbane Realität des afrikanischen Kontinents wird in ethnologischen Museen selten gezeigt. Das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig setzt sie in den Fokus und gibt 24 Künstlern/innen aus Kinshasa eine »Carte Blanche«, um ihre Stimmen im Museum erklingen zu lassen« (1. 12. 2018 – 14. 4. 2019, <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/megalopolis-1-stimmen-aus-kinshasa/>, 13. 1. 2020).

34 | Der Tisch aus der Diskussion wurde als Installation für die Ausstellung nachgebaut (siehe Abb. 9.6).

35 | Julien Bobineau (geb. 1986) ist Mitarbeiter am Lehrstuhl für Französische und Italienische Literaturwissenschaft sowie am Afrikazentrum der Universität Würzburg: »In seiner Dissertation untersucht er den Zusammenhang von postkolonialen Ansätzen und modernen Mythostheorien am Beispiel der artifiziellen Darstellung von Patrice Lumumba, dem ersten demokratisch gewählten Ministerpräsidenten der Demokratischen Republik Kongo. [...] Darüber hinaus beschäftigt er sich mit der Narratologie von TV-Serien, der Literatur der Französischen Aufklärung und dem Absurden Drama des 20. Jahrhunderts« (<https://www.uni-wuerzburg.de/forschung/afrikazentrum/mitglieder/philosophische-fakultaet/dr-julien-bobineau/>, 13. 1. 2020).

Abb. 9.6: Ausstellungsansicht, Foyer, 4-Kanal-Audioinstallation



MUSEUM ALS BÜHNE

Das Publikum wurde dabei in die Quellenarbeit performativ einbezogen, indem Teile aus den *Rewritings* rezipiert wurden. Dieser kuratierten theatralischen Wiederaufführung durch die Anwesenden liegt eine Zeugenschaft inne, wie sie der Funktion des Chores in einer griechischen Tragödie ähnelt. Der »Rückgriff«³⁶ auf den Mord an Lumumba dient hier aber nicht einer (Nach-)Verurteilung der Tat, sondern geht über das Format der Probe auf kritische Distanz zur Erzählweise an sich. Der Akt des Sprechens produziert dabei neue (temporäre) Wahrheiten, die sich aus der Gegenüberstellung der beteiligten Stimmen und der Auswahl an Dokumenten ergeben und die hier in jeder Probe zwar aufeinander aufbauen, sich aber auf unterschiedliche Weise wiederholen.³⁷ Der Diskussionsrunde folgte im zweiten Teil der Veranstaltung eine öffentliche Chorprobe, in der ein Auszug aus der Originalpartitur des »Requiems« durch das »Vocalconsort Leipzig« mit Klavierbegleitung im Nebenraum eingesungen wurde (siehe Abb. 9.7).³⁸ Die Mitglieder des Chors, die eben noch an der Diskussion

36 | Vgl. »Reenactment« bei Arns und Horn: »Befragung der Gegenwart mittels Rückgriff auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben« (Arns/Horn 2007).

37 | Vgl. »Rehearsal« bei Buchmann et al.: »[...] rehearsal constitutes not only the framework for, but becomes the actual production: the ›work‹ and its documentation or staging overlap« (Buchmann et al. 2016: 13).

38 | Aufführung mit freundlicher Genehmigung durch Maxim Dessau (Sohn und Erbe Paul Dessaus). Chor- und Klavierauszug wurden durch das MDR-Notenarchiv zur Verfügung gestellt (Abb. 9.7).

Abb. 9.7: Ansicht, öffentliche Probe vom 17. Januar 2019, Vocalconsort Leipzig



teilnahmen, waren nun mit ihrer Gesangsstimme präsent. Diese Verschiebung zwischen persönlicher Reflexion und kollektiver Reproduktion ging dabei auf das Rollenverhältnis zwischen (sprachlichem) Individuum und Klangkörper (Chor) ein, wobei sich die Hierarchien innerhalb der Chorprobe und durch den öffentlichen Moment bedingt auch die (vertrauten) Sphären zwischen Akteur/innen und Zuschauer/innen verlagerten. Das dokumentarische Material wurde dabei verhandelt und neu geprüft und durch das öffentliche Einstudieren in seiner ursprünglichen (politischen) Wirkung und Aufführungspraxis hinterfragt.

Diskussionsrunde mit Julien Bobineau (Transkription)

GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 17. Januar 2019.

[...]

Julien Bobineau: [...] In vielen Teilen des Kongo geht man heute davon aus, dass Lumumba noch nicht tot ist, weil er keine Bestattung erfahren hat, weil durch dieses Ausgraben der Leichenteile der Leichnam geschändet wurde und es eben noch keine offizielle Beerdigungszeremonie gab. Das wird gleich in Bezug auf die literarischen Texte interessant. Diese Tabuisierung in der offiziellen Geschichtspolitik hat meiner Meinung nach dazu geführt, dass man sich in sehr viel subjektiverer Form mit Lumumba beschäftigte, sowohl im Kongo als auch in Belgien. Deswegen ist auch ein Blick auf die Literatur interessant, die ich als Literaturwissenschaftler als wichtigstes und ältestes Gedächtnismedium betrachte. Hier ist es spannend, dass es sehr viel Literatur über Lumumba im globalen Süden gibt. Wir haben das bekannteste Stück

von Aimé Césaire »Une Saison au Congo«, das 1966 erscheint. Es hat wirklich diese Wirkung bis heute. In meiner Arbeit³⁹ wollte ich mich konzentrieren auf die Verarbeitung Lumumbas und die Erinnerung an Lumumba in der Lyrik. Warum habe ich das getan: Die Lyrik ist für mich das Medium und die literarische Gattung, in der man am ehesten Emotionen, Trauer und Tragik ausdrücken kann und das werden wir gleich auch sehen, denn die meisten der Gedichte, die ich untersucht habe sind Elegien, also Klagegedichte, und ich würde tatsächlich einmal beginnen, das erste zu lesen. Henri Lopès ist ein sehr bekannter kongolesischer Literat, der 2015 seinen letzten Roman in Frankreich herausgeben hat, und er hat Lumumba 1966 das folgende Gedicht⁴⁰ gewidmet:

<i>Du côté de Katanga</i>	Bei Katanga
<i>On dit qu'un géant</i>	Sagt man, sei ein Riese
<i>Dans la nuit est tombé</i>	In der Nacht gefallen
<i>Et l'eau qui tombe des ciels</i>	Und das Wasser, das vom Himmel fällt
<i>L'eau qui tombe des fronts</i>	Das Wasser, das von den Stirnen fällt
<i>L'eau qui tombe des yeux</i>	Das Wasser, das von den Augen fällt
<i>L'eau qui coule en ondoyant</i>	Das Wasser, das wogend fließt
<i>Dans le fleuve couleur de thé</i>	In den teefarbenen Fluss
<i>Toute l'eau pleure et gémit</i>	All das Wasser weint und klagt
<i>Dans cette nuit</i>	In dieser Nacht
<i>Où la mort a visage de géant</i>	In welcher der Tod das Gesicht des Riesen hat

[...]

<i>Du côté de Katanga</i>	Bei Katanga
<i>A l'enterrement nous irons</i>	Werden wir zur Beerdigung gehen
<i>Du casque colonial</i>	Des Kolonialhelms
<i>Du casque des tyrans</i>	Des Helms der Tyrannen
<i>Blanc noir ou kaki</i>	Weiß, schwarz oder khaki
<i>La couleur n'importe pas</i>	Die Farbe ist nicht wichtig

Ihr seht: Lumumbas Name wird hier nicht explizit genannt. Lumumba wird als Riese metaphorisiert. Die Riesen-Metapher ist ein Leitmotiv in der Literatur, wenn es um Lumumba geht. Zu Beginn ist es hier sehr interessant, dass man diese Konstellation hat: On dit – sagt man. Das ist quasi die Referenz auf ein Gerücht, also man sagt Lumumba sei gestorben. Es ist nicht verifiziert, dass Lumumba gestorben ist, vielleicht lebt er noch, man weiß es nicht. Es ist nur der Riese gefallen, Lumumba ist nicht gestorben. Und spannend ist auch, dass die nicht erfolgte Beerdigung thematisiert wird an letzter Stelle, also zu dieser Beerdigung werden wir gehen, zu dieser Beerdigung

39 | Vgl. Bobineau 2019.

40 | Lopès 1966: 41–42; Übersetzung: Julien Bobineau.

gung des Kolonialhelmes, und dieser direkte Bezug zu Lumumba, der für die Unabhängigkeit, für die bedingungslose Ablösung vom Kolonialismus geworben hat und für diese Idee letztendlich gestorben ist. Diese Beerdigungszeremonie wird hier eben vollzogen. Deshalb ist das hier ein Klagegedicht, eine Elegie. Ich finde das wird durch die Fließrichtung des Textes, des fallenden Wassers, das quasi vom Himmel auf die Stirn über die Augen und dann in den Fluss, in den Kongo-Fluss, fließt und hier eben die gesamte kongolesische Gesellschaft erfasst, deutlich. Und auch sehr schön ist, wenn wir von subjektiver und kollektiver Erinnerung sprechen: A l'enterrement nous irons – werden wir zur Beerdigung gehen, was sehr auffällig ist in den kongolesischen Gedichten. Dort haben wir sehr oft das lyrische Wir, was ich analog zum lyrischen Ich herausgearbeitet habe, also eine Kollektivität, die Kongolesen, die hinter Lumumba stehen. [...] Interessant wird es auch, wenn wir den Kongo verlassen und uns im letzten Teil auf die belgische Sichtweise der belgischen Literaten konzentrieren. Da habe ich mich mit zwei Dramatikern auseinandergesetzt, Jean Leroy und Anita van Belle. Warum das Drama? Ich finde das Drama ist eines der Sprachrohre in unserer Gesellschaft, nicht erst seit Bertolt Brecht, sondern schon weit davor, weil Dramen eben besonders gut auf politische Missstände und auf Machtverhältnisse hinweisen können. Und genau deswegen habe ich diese zwei Dramen ausgewählt. Das erste ist *Les Funérailles de Monsieur Lumumba*, also die Bestattung oder die Beerdigung des Herrn Lumumba. Daran sieht man auch gleich diesen Bezug, denn die Beerdigungsmetapher ist sehr präsent. In dem Fünfakter trifft der verstorbene Geist Lumumbas auf die junge Belgierin Sarah, deren Großvater bei der Ausgrabung und der Zersetzung der Leiche zugegen war. Es treten dann auch diese zwei Geheimpolizisten auf, die sich freuen, weil sie keine Konsequenzen durch die Untersuchungskommission erleben mussten. Es taucht dort auch Lumumbas Gegenspieler König Baudouin auf, der Großneffe von König Leopold II., der eben indirekt dafür verantwortlich war, dass Lumumba ermordet wurde. Interessant ist hier: Es folgt eine Konfrontation zwischen Lumumba und Baudouin, daraufhin aber eine Versöhnung und das finde ich sehr spannend, dass der belgische Autor Jean Leroy eben diesen versöhnlichen Aspekt, dieses »Wir müssen mit unserer Kolonialgeschichte aufräumen. Wir können es aber nicht alleine machen, sondern wir brauchen die Kongolesen auf Augenhöhe dabei«:

*Tableau (S. 47–48)*⁴¹

LUMUMBA. – *Les injustices ne s'effacent jamais.*

BAUDOUIN. – *On peut les réparer.*

LUMUMBA. – *Ou réécrire l'histoire.*

[...]

BAUDOUIN. – *Ne vous plaignez pas : nous venons de vous offrir l'enterrement que vous méritiez. Un enterrement officiel [...]*

LUMUMBA. – *Pas un enterrement, disons plutôt un geste diplomatique, un geste ... commercial.*

41 | Leroy 2007: 47–48; Übersetzung: Julien Bobineau.

(Übersetzung)

LUMUMBA. – Die Ungerechtigkeiten werden niemals getilgt.

BAUDOUIN. – Man kann sie reparieren.

LUMUMBA. – Oder die Geschichte neu schreiben.

[...]

BAUDOUIN. – Beschweren Sie sich nicht: wir haben Ihnen eben das Begräbnis angeboten, das Sie verdienen. Ein offizielles Begräbnis [...]

LUMUMBA. – Kein Begräbnis, sagen wir lieber eine diplomatische Geste, eine ... kommerzielle Geste.

DIE ROLLE DES KÜNSTLERS: AUTORSCHAFT UND AUTONOMIE

Beáta: Welche Rollen nimmst du bei deiner Arbeit als Künstler ein? Wie ist dabei das Verhältnis zwischen künstlerischer und kuratorischer Praxis?

Carsten: Als Künstler verorte ich mich biografisch innerhalb der »Post-Wende-Generation«, die sich nicht direkt mit der Geschichte der DDR, sondern mit deren Folgen bewusst oder unbewusst konfrontiert sieht. Vielleicht kommt daher mein Interesse für Erinnerungspraxis und Erzählformen, da ich einer Generation angehöre, deren Erinnerungen an die DDR sich meist nur aus Erzählungen konstruieren. Deshalb trage ich ein Stück dieser Identität und Sozialisation auch in meine Arbeiten hinein, in denen ich unterschiedliche Positionen einnehme. Die Formate der Arbeit *Rehearsal for Lumumba* entwickeln sich hier gemeinsam mit den Teilnehmenden, die ich einlade und die mit ihren Biografien präsent sind. Planung, Produktion, Auswahl und Installation bilden dabei ein Netzwerk an Aufgaben, in dem ich mich hin und her bewege, dabei fühle ich mich als Teilnehmer und Akteur zugleich. Bei meiner prozessbasierten Arbeitsweise entsteht eine Vielzahl an unterschiedlichen Dokumenten, die ich im Kontext einer Ausstellung neu arrangiere und die in Gegenüberstellung mit dem Ausstellungsort meist neue Aussagen entwickeln. Ich agiere hier vor allem im musealen Raum beziehungsweise an Kulturstätten, die an sich bereits »kuratierte Orte«⁴² darstellen und deren institutionellen Rahmen ich durch meine künstlerische Praxis transparent mache und diskursiviere. Dabei verwalte oder »pflege«⁴³ ich nicht die Geschichte des Orts im ursprünglichen Sinne des »Kuratierens«,⁴⁴ vielmehr reagiere ich auf beziehungsweise öffne und ergänze die Erzählebenen, die den Ort als

42 | Vgl. »[C]ultural heritage can be seen as a curated cultural past. This is part of the current general culturalization and musealization of society, in which the discursive ground has moved into the museum, rather than the curator having left the museum« (Lind 2012: 12–13).

43 | »Kuratieren« von lat. *curare* (pflegen, sorgen).

44 | Vgl. »The term ›curating‹ is used as the technical modality of making art go public. It is a craft that is involved in much more than making exhibitions – beyond the walls of an institution as well as beyond what are traditionally called programming and education« (ibid.: 11).

solchen erst konstituieren. Die entwickelte Methode, die dabei hinter dem Format der Probe und deren inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte Lumumbas steht, orientiert sich hier stärker an dem Begriff des »Kuratorischen«. ⁴⁵ Innerhalb des performativen ⁴⁶ Feldes ist es möglich, (sich) zwischen den verschiedenen Rollen wie ein Agent zu (ver-)wandeln. Die Teilnehmenden werden darin wiederum zu Produzenten, denen es ermöglicht wird, die oben genannten entstandenen Öffnungen zwischen den Erzählebenen neu zu besetzen. Kooperation und Autonomie multiplizieren die Perspektiven, so obliegt der finale Blick durch die Kamera in *Revisits* dem Kameramann Frank Holbein, der auf die Archivfotos reagiert und dessen Lesart sich damit in den Werkkomplex einschreibt. Im Rahmen der Ausstellung zum Bundespreis für Kunststudierende ⁴⁷ in der Bundeskunsthalle in Bonn wurde die Videoinstallation *Revisits* neben einem Proberaum installiert, der von dem belgischen DJ und Komponisten Matthias Yzebaert bespielt wurde. In einer Audioinstallation reagierte er auf das »Requiem« von Paul Dessau. Im Rahmen der Ausstellung fanden dort öffentliche Workshops statt, in denen diesmal auf die körperliche Vermittlung traumatischer Erlebnisse eingegangen wurde. Gemeinsam mit einer TRE ⁴⁸-Traineein und den Teilnehmenden wurden die bisherigen Materialien in Körperübungen verarbeitet. Der Proberaum war mit teils beschrifteten Gummimatten ausgelegt, die den Aktionsraum der Übungen bestimmten. Deren Formation veränderte sich mit jedem Workshop und damit auch das Schriftbild. Das performative Archiv veränderte sich mit den Teilnehmenden, indem sie die Geschichte auf ihre Weise wiederholten, fort- beziehungsweise überschrieben und auf den (eigenen) Körper beziehungsweise die Installation übertrugen. Die Autonomie des künstlerischen Werkes wurde hier hinterfragt, indem die Objekte benutzt werden konnten oder im Fall der Videoinstallation der Stuhlkreis erst durch die Anwesenheit der Körper vervollständigt wurde. Der Bildschirm, der die Arbeit *Revisits* zeigte, lagerte ebenfalls auf Stühlen und befand sich auf Augenhöhe der Betrachter/innen, deren Blicke sich somit begegneten. Über Kopfhörer konnten die oben genannten Aufnahmen nachgehört werden, die zum Video praktisch immer eine andere Geschichte erzählten, dadurch dass die

45 | Vgl. »[...] ›the curatorial‹ is something else, something that can also operate beyond the field of art, and whether it has other significant features. So far, the curatorial is understood to have a multi-dimensional role that includes critique, editing, education, fundraising, etc. [...] The curatorial is akin to the methodology used by artists focusing on the postproduction approach – that is, the principles of montage, employing disparate images, objects, and other material and immaterial phenomena within a particular time and space-related framework« (ibid.: 11–12).

46 | Vgl. »Because the curatorial has clear performative sides, it also includes elements of choreography, orchestration, and administrative logistics [...]« (ibid.: 12).

47 | Ausstellung zum 24. Bundespreis für Kunststudierende, Oktober 2019 – Januar 2020, Bundeskunsthalle, Museumsmeile Bonn; <http://www.kunst-wettbewerb.de> (13. 1. 2020).

48 | TRE® (Tension and Trauma Releasing Exercise); »Auf die Durchführung von speziellen Übungen reagiert der Körper mit Zittern, welches als Lösungsmechanismus für Stress und Trauma verstanden wird«, <https://www.tre-deutschland.de/index.php> (13. 1. 2020).

unterschiedlich langen Tonspuren unabhängig zur Bildspur liefern. An diesem Beispiel möchte ich abschließend deutlich machen, wie innerhalb meiner künstlerischen Praxis das Kuratorische wirkt, indem sich nämlich die einzelnen Teile in meiner Arbeit abhängig vom Ort und den Teilnehmer/innen immer neu verbinden können.

BIBLIOGRAFIE

- Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hg.) (2007): *History Will Repeat Itself: Strategien des Re-enactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Frankfurt/Main: Revolver.
- Bobineau, Julien (2019): *Koloniale Diskurse im Vergleich: Die Repräsentation von Patrice Lumumba in der kongolesischen Lyrik und im belgischen Drama*, Berlin: LIT.
- Buchmann, Sabeth et al. (Hg.) (2016): *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Film, and Politics*, Berlin: Sternberg Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript, DOI: 10.14361/9783839411780.
- Leroy, Jean (2007): *Les funérailles de monsieur Lumumba*, Cuesmes: Éditions du Cerisier.
- van Lierde, Jean (1963): *La pensée politique de Patrice Lumumba*, Paris: Editions Présence Africaine.
- Lind, Maria (2012): »Performing the Curatorial: An Introduction.« In: Maria Lind/Doug Ashford (Hg.), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin: Sternberg Press, S. 9–22.
- Lopès, Henri (1966): »Du côté du Katanga.« In: *Présence Africaine* 57, S. 41–42.
- Mayer, Günter (1978): *Weltbild – Notenbild: Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig: Reclam.
- Platen, Emil (1991): *Johann Sebastian Bach: Die Matthäus-Passion*, München: Bärenreiter.
- Saeger, Carsten (2018): *Rewritings*, Diplomarbeit, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig/Academy of Fine Arts Leipzig.
- Sebal, P. (1993): »Völkerfreundschaft oder Auslandsinformation.« In: Ulrich van der Heyden/Iлона Schleicher/Hans-Georg Schleicher (Hg.), *Die DDR und Afrika – zwischen Klassenkampf und neuem Denken*, Münster: LIT Verlag, S. 79 ff.

ABBILDUNGEN

Abb. 9.1: Kopf des kongolesischen Politikers Patrice Émery Lumumba, Rudolf Oelzner (1906–1985), Bronzeguss, Bronzegießerei Noack, Leipzig. Sandsteinsockel, Höhe ca. 64 cm, 1961, Freifläche vor dem Herderinstitut, 1997 Kopf entwendet, Sockel umgestoßen. Foto: Stadtarchiv Leipzig.

- Abb. 9.2: Schallplattencover, Requiem für Lumumba (1961–1963), Gestaltung: G. Semder/VEB Deutsche Schallplatten Berlin, DDR. Foto: Carsten Saeger, 1971.
- Abb. 9.3: Ansicht, Proberaum, Rehearsal #2, Teilnehmende: M. Arzt, M. Eistrup, E. Ekeke, U. Kase, F. Kuba, C. Saeger, T. Schley, S. Tanaka, 4-Kanal-Audioinstallation, 60 Min. im Loop, Molton, Polsterstühle, Glühlampe, 2 Paar Stereo-Lautsprecher, HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst Leipzig, in der Ausstellung „Requiem for a Failed State“. Foto: Büro für Fotografie, 2018.
- Abb. 9.4: Installationsansicht, Tischinstallation, 4-Kanal-Audioinstallation, Kopfhörer, HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst Leipzig, in der Ausstellung »Requiem for a Failed State«. Foto: Carsten Saeger, 2018.
- Abb. 9.5: *Revisits*, Videostill, Video, 17 Min. im Loop, UHD, s/w, ohne Ton, Kamera: F. Holbein. Teilnehmende: S. Bandoma, Z. Bella, C. Benga, S. Diakota, E. Ekeke, E. Kamanda, D. Malalu, C. Saeger, T. Schley, F. Sinanduku. Freifläche vor dem ehemaligen Herderinstitut mit der Lumumba-Büste von J. Mucchi-Wiegmann, 2011 wiedererrichtet. Videostill: Frank Holbein, 2019.
- Abb. 9.6: Ausstellungsansicht, Foyer, 4-Kanal-Audioinstallation, verschiedene Aufnahmen im Loop, 4 Stereo-Kopfhörer, Mediaplayer, Tischinstallation, 3-Kanal-Videoinstallation *Revisits* auf Mediawand mit Vitrine, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig in Kooperation mit der Ausstellung »Megalopolis: Stimmen aus Kinshasa«. Foto: Carsten Saeger, 2019.
- Abb. 9.7: Ansicht, öffentliche Probe vom 17. Januar 2019, Vocalconsort Leipzig, Dirigentin: F. Kuba, Klavier: P. Frischkorn, Ton: J. Limmer, Museumspädagogischer Raum, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Foto: Carsten Saeger, 2019.

