

1.

Hätten die Vorfahren der Indianer schreiben können, erzählte ein christlicher Anden-Indianer Ende des 16. Jahrhunderts, wären ihre Geschichten nicht verloren gegangen. So wie sich die Spanier an ihre Herrscher erinnern, hätte man auch an unsere gedacht, und ihre Bildnisse würden jetzt sichtbar werden.  
(Aus den Mythen von Huarochirí, Perú, anonymen Autor)<sup>2</sup>

In meinem Video-Essay *Umarmung* geht es um das Sichtbarwerden verschiedenartiger Erinnerungsformen – die der Migrationgeschichte meiner Familie, die der bis jetzt nicht entzifferbaren Bedeutungen der Kipu (altperuanische Schnurobjekte mit Verknotungen), und die der kolonialen Geschichtsschreibung. Dabei



1 Martín de Murúa, Zeichnung des Traums der Aklla. *Historia del Perú*. Aus: Cummins, Tom. *From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation*. In: *Reframing the renaissance*. Hrsg. Claire Farago. New Haven/London 1995.

verknüpfe ich, dem Sinnbild des Kipu folgend, verschiedenartige Bilder: Aufnahmen meiner Eltern in ihrem jetzigen Wohnort in Kanada, Stammbäume der Familie, Stammbäume, die als kunsthistorisch relevant gelten, und Kipu-Objekte. Es geht mir um den Entwurf möglicher Sprachen, und um die Verwicklung von persönlicher und kollektiver Geschichte. Mein Ansatz war die Konstruktion von Genealogien, da ich meinem *kolonialisierten* Bewusstsein nachgehen wollte. Aufgrund meiner eigenen Migrationsgeschichte beschäftigte mich die Frage, wie Erinnerungen Form annehmen, die durch Migrationserfahrung geprägt sind. Weiterhin beschäftigte mich, wie die PeruanerInnen von der Kolonialzeit geprägt sind. Die Haltung Perus während der Unabhängigkeitskämpfe in Südamerika zu Beginn des 19. Jh. ist augenfällig, denn es waren vorwiegend Peruaner, die diesen Unabhängigkeitskämpfen entgegentraten und der spanischen Krone bis zum Ende treu blieben.

Um diesen Fragen nachzugehen, untersuchte ich die visuelle Sprache des *mestizaje* – der kulturellen Mischung – und den daraus entstehenden Zugang zu verschiedenartigen Referenzen. Ein Bild dieser Gleichzeitigkeit liefert die Zeichnung eines Chronisten, die den Traum einer *Akellakuna* darstellt, in dem vier Quellen ihr Gebet wiedergeben (Abb. 1). Um dieses simultane Sprechen geht es in meiner Arbeit, um die Gleichzeitigkeit von persönlicher und kollektiver, sowie gegenwärtiger und vergangener Geschichte.

In *Umarmung* verknüpfe ich als *Dazwischenstehende* Zitate aus der Ethnologie, der Kunstgeschichte und meiner eigenen Familienvergangenheit. Dabei gleichen die Verbindungen zwischen den Bildern den Interaktionen von Fäden, die aus einem Gewebe stammen (dabei meine ich ein Gewebe als Körper, der anders wahrzunehmen ist als eine dekorative Oberfläche). Jeder Faden *spricht* im Video eine Geschichte aus.

So sind die genealogischen Untersuchungen, die mein Urgroßvater betrieben hatte, von großem Interesse für mich, weil er wie andere in Lima die europäische Abstammung seiner Familie als eine Art aristokratische Hervorhebung verstehen wollte. Ich sehe eine Verbindung zu den Stammbaum-Malereien der Inka, die während der Kolonialzeit als Legitimationsversuch gegenüber den Spaniern entstanden. In beiden Fällen ging es um das Unterstreichen der Herkunft als Versuch der Kolonisierten, die eigene Identität zu behaupten und zu definieren.

Der Entwicklung von Stammbäumen stelle ich in meinem Video die strukturelle Verzweigung der Kipu gegenüber. Bei den Kipu handelt es sich nicht nur um Objekte, sondern auch um Gedächtnis, das uns heute verschlossen ist. Sie dienen der Speicherung von Information und der Statistik, vorwiegend während der Inkazeit. Die Knoten der Kipu sind größtenteils unentziffert, trotz der Fülle der Versuche von ExpertInnen, sie zu interpretieren. (Abb. 2)

Die Art und Weise, wie die Knoten interpretiert wurden, ist eingebettet in koloniale Geschichts- und Identitätskonstruktionen. In meinem Video wird erwähnt, dass durch die Kipu, ebenso wie durch die Stammbäume, Inka-Dynastien festgehalten wurden. Aus formalen Montagegründen im Video unerwähnt bleibt der Fall einiger Kipukamayos (gelehrte Männer, die als einzige die Kipu erfassen und

entziffern durften), die einem spanischen Ermittler anhand ihrer Kipu von den darin festgehaltenen Stammbäumen berichten mussten (Duviols 1979: 583). Die Spanier wollten feststellen, wer die rechtmäßigen Nachfolger der bestehenden Inka-Aristokratie waren, da sie davon ausgingen, die Inkas hätten sich ihre Länder widerrechtlich angeeignet. Dieser Logik folgend hatten nicht sie den Anspruch auf die Herrschaft über Peru, sondern der spanische Monarch. Und tatsächlich legten die Kolonisatoren jene Inkas als legitime Erben der Inka-Aristokratie fest, deren Familien mit den Spaniern kollaboriert hatten. Die Bedeutung der Dynastien wurde der politischen Konjunktur angepasst. In dieser Situation konnten also die alten Kipukamayos eigentlich nur das berichten, was die Kolonisatoren von ihnen hören wollten. In dem Dokument, das die Geschichte dieser Kipukamayos überliefert, wird die Quechua-Sprache der Kipukamayos in die Sprache der zeitgenössischen Juristen und Theologen aus Burgos oder Salamanca umgewandelt. In die Konstruktion von Geschichte ist also auch die Suche nach Entsprechungen und Übersetzungen verwickelt.

Als Gegenbeispiel wirkt im Video der exotisierende Briefroman Françoise de Graffignys *Lettres d'une Péruvienne* mit seiner Kipu knüpfenden Inka-Heldin (Loza 1999: 39-75) so, als würde man das *Quechua*wort *Kipu* europäisieren. Das Auftreten dieser literarischen Figur in *Umarmung* ist wegen ihrer Bemühung



2 Videostill: *Umarmung*. Karen Michelsen Castañón, D 2001.

wichtig, die an die exotische Figur der Inkaheldin geknüpft fremde Schrift der *Kipu* zu übersetzen. Diese textilen Objekte, die ursprünglich von gelehrten Männern im Inkareich hergestellt wurden, werden im europäischen Kulturraum des 18. Jahrhunderts, in dem Graffigny schreibt, feminisiert und domestiziert (von Kulesa 1997). Dass die *Kipu* als weibliche Handarbeit gelesen wurden, interessierte mich als bildende Künstlerin, denn in meiner Arbeit, die sich immer wieder mit der Materialsprache der Textilien befasst, war es fast unumgänglich, sich mit essentialisierenden Geschlechterzuschreibungen auseinander zu setzen. Die hartnäckige Tendenz, Textilien einem weiblichen Raum zuzuordnen, ist nicht nur eine glatte Vereinfachung, sondern eine historische Konstruktion, auf die ich anhand der Information im Video verweise. Die Geschichte und Anthropologie der Textilien zeigt, dass sie in den verschiedensten Kulturkreisen jeweils unterschiedliche Geschlechterrollen – nicht nur die weiblichen – repräsentieren bzw. materialisieren.

## II.

It's perhaps only through an accumulation of details that one can sometimes get to a point where those details may congeal into desires, into wishes, because the wishes don't come from themselves.<sup>3</sup>

(Shuddaprata Sengupta, Sarai Media Lab & Raqs Collective, Delhi)

Verglichen mit *Umarmung*, das eine in sich abgeschlossene, zyklische Struktur annimmt, bleibt das Video-Essay *Tarnkappe* noch skizzenhaft. Die Entstehung beider Videos war durch einen Prozess der Akkumulation von Details bestimmt. Dieser Prozess bestimmte die Struktur der Videos, in denen die angesammelten Details zunächst zusammenhangslos erscheinen. Die Zusammenhänge, die Stellen also, an denen sich Bilder und Texte zusammennähen lassen, entstehen im Video *Umarmung* durch eine bildliche Struktur – gleich den Knoten der *Kipu*.

Bei *Tarnkappe* war der Ursprung eine Ansammlung von Texten: die Briefe meines Großvaters in Lima. In diesen Briefen teilte er mir seine Version der Geschichte als Deutscher in Peru mit, der während des Zweiten Weltkrieges von den *Schwarzen Listen* erfasst wurde, die die US-amerikanische Regierung verhängte. Diese Listen waren Teil einer Strategie, die den wirtschaftlichen und ideologischen Einfluss des NS-Regimes bekämpfen und den Handel mit den damaligen Achsenmächten unterbinden sollte. In Lateinamerika wurden die Vermögen von Subjekten, die die Staatsbürgerschaft einer der Achsenmächte besaßen, als *Feindbesitz* blockiert und später an die einheimischen Regierungen überführt. Das Video beschäftigt sich mit der wirtschaftlichen Ausgrenzung der deutschen Kolonie in Lima während des Zweiten Weltkrieges und befragt die Konstruktion von Nationalität und Geografien (Abb. 3).

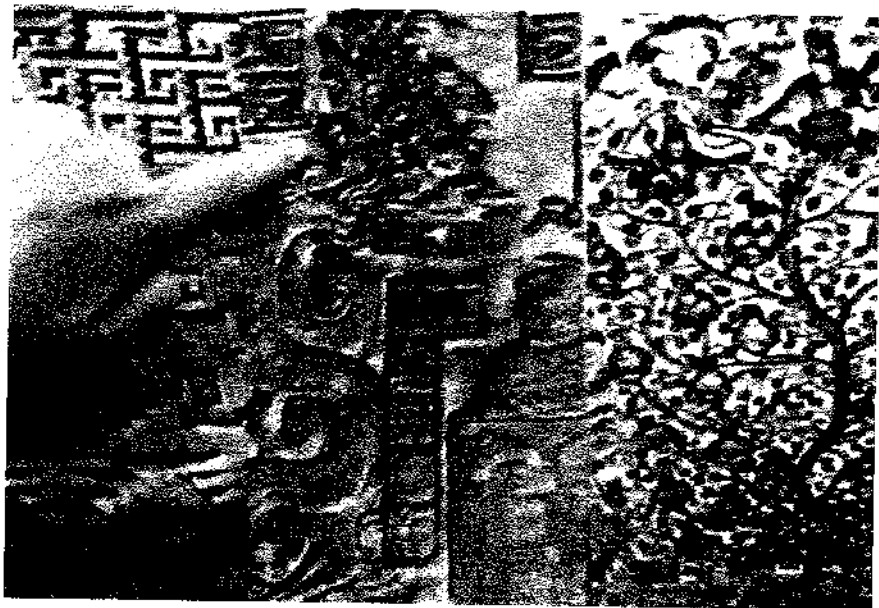
Bei *Tarnkappe* hatte ich also am Anfang *Textbilder*: die Geschichtsschreibung meines Großvaters, die ich wegen seiner undifferenzierten Haltung nicht vertre-



3 Kinderweihnachtsfeier in der deutschen Botschaft in Lima, 1955. „Eine Abordnung der *Escuela Alexander von Humboldt* in Callao (Lima). Die Kinder einer der ältesten deutschen Schulen in Südamerika haben trotz ihres südländischen Aussehens mit Eifer und Hingabe deutsche Lieder vor dem Christbaum gesungen.“ Mit freundlicher Genehmigung des Politischen Archivs des Auswärtigen Amtes.

ten konnte –, die aber trotzdem ein Teil von meiner Geschichte war, welche es galt, zu kontextualisieren und in die Gegenwart zu bringen. Wie bei *Umarmung* ging es darum, die eigene Stimme (die in meinem Fall eine weibliche ist) aus dem Herauslesen und Zusammennähen verschiedener Versionen von Geschichte zu bilden.

Eine grundsätzliche Annahme meiner Arbeit ist, dass persönliche und kollektive Geschichte nicht voneinander zu trennen sind. Diese Annahme wurde bei *Tarnkappe* insofern erweitert als eine mich bzw. meinen Großvater betreffende Geschichte für viele andere stehen könnte. Ich bewege mich hier auf der Bildebene von dokumentarischen Elementen hin zu einem gewissen Grad der Fiktionalisierung. Die tatsächliche territoriale Distanz zwischen Deutschland und Peru, aber auch meine Distanzierung zur Darstellung meines Großvaters bewirken die Interaktion zwischen Text und Bild: die Bilder sollen den Text nicht illustrieren, sondern neue Assoziationen hervorrufen. So wähle ich z. B. Bilder eines botanischen Gartens, um die konstruierte Welt der deutschen Kolonie in Peru zu umschreiben. Der idealisierten Vision der Ankunft von europäischen Einwanderern,



4 Videostill: *Tarnkappe* (Karen Michelsen Castañón), D 2003.

die den Fortschritt bringen sollen, werden standardisierte fotografische Aufnahmen von peruanischen Einheimischen gegenübergestellt. Die Nahaufnahmen eines Wertpapiers deuten auf die vermeintliche Neutralität des Handels: sie nimmt je nach politischer Konjunktur verschiedene *Tarnungen* an.

Während mich in *Umarmung* die Sprache der kulturellen Mischung beschäftigt, gehe ich in *Tarnkappe* von einer Gleichzeitigkeit von kulturellen Referenzen und Geschichten aus. Mit der Figur des wirtschaftlichen Mittlers (wie mein Großvater) wird die Ästhetisierung oder Idealisierung der Position *zwischen den kulturellen Welten* kritisch hinterfragt bzw. anders beleuchtet.

Ist bei *Umarmung* die Materialität der Kipu – Verknotungen – das Sinnbild des Videos, setze ich am Anfang und Ende von *Tarnkappe* ein Schwarzweißbild ein, in dem eine Hand über eine Zusammensetzung von chronologisch und kulturell weit auseinanderliegenden Bildern streift (Abb. 4). Diese Bilder zeigen vorkolumbianische und barocke Kunst aus Lateinamerika: Zeiten, die dort nicht durch eine geschichtliche Entwicklung, sondern durch einen Bruch zusammengefügt wurden. Dieser bildlichen Metapher bediene ich mich, um das Vorbeistreichen an, bzw. die Aneinanderreihung von verschiedenen Perspektiven und Bildern im Video zu strukturieren. Ich streife an Bildern vorbei, wie der Blick aus einem Schiff an Ufern vorbeifährt. Im Fall von *Tarnkappe* geht die Geschichte von den Ufern Limas und Hamburgs aus.

Zuletzt eine Bemerkung zum essayistischen Video. Das Entstehungsprozess ist einem textilen *sampler* ähnlich: eine Ansammlung von exemplarischen Motiven, die als Vorlage dienen, um komplexere, sich ausbreitende Versionen zu entwickeln. Für mich erinnert die Videomontage nicht nur an textile Vorgänge im Sinne des Verwebens unterschiedlichen Materials, sondern auch an die Verarbeitung von Miniaturen.

#### Literatur

Dioses y hombres de Huarochiri. Hrsg. v. José María Arguedas. Mexiko 1975.  
 Duviols, Pierre: Datation, paternité et idéologie de la Declaración de los Quipucamayos de Vaca de Castro. In: Les cultures ibériques en devenir: essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977). Hrsg. v. Georges Duby et al. Paris 1979, S. 583-591.  
 Loza, Carmen Beatriz: Quipus and quipo-

las at the Museum für Völkerkunde, Berlin. Genesis of a reference collection (1872-1999). Hrsg. v. M. Gaida und K. Helfrich. Baessler Archiv [Berlin], Neue Folge, Jg. 47, 1999, H. 1, S. 39-75.  
 von Kulessa, Rotraud: Françoise de Grafigny, Lettres d'une Péruvienne: Interpretation, Genese und Rezeption eines Briefromans aus dem 18. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar 1997.

#### Anmerkungen

- 1 *Umarmung* (2001, 10 Min., VHS/DVD), *Tarnkappe, Teil 1* (2003, 17 Min., VHS/DVD) © Karen Michelsen Castañón.  
 In *Umarmung* werden koloniale Geschichtsschreibung und die Migrationsgeschichte der Autorin durch das Leitmotiv der Kipu miteinander verknüpft.  
 In *Tarnkappe* geht es um die im Zweiten Weltkrieg von der US-Regierung verhängten Schwarzen Listen, die an die Staatsbürger der damaligen Achsenmächte gerichtet waren. Das Video ba-

siert auf den Briefen meines Großvaters, in denen er mir als Betroffener davon erzählt.

- 2 Arguedas 1975, S. 23, Übers. der Autorin.
- 3 Vielleicht kann man nur durch eine Ansammlung von Details zu dem Punkt gelangen, in dem diese zu eigenen Wünschen werden, denn Wünsche entstehen nicht von selbst (Übers. der Autorin). Anmerkungen von Shuddaprata Sengupta während des Kongresses *Unlikely Encounters*, Hamburg 2003.