

PRESENCE OF
THE COLONIAL
PAST
AFRIKA
AUF EUROPAS
BÜHNEN

ein Reader zum Themenschwerpunkt des Festival Theaterformen Braunschweig 2010

gefördert durch die
KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



FESTIVAL
THEATER-
FORMEN

INHALTSVERZEICHNIS

Editorial	04
I. ARCHIV MÖGLICHER ZUKUNFT Filmreihe	
<i>Archiv möglicher Zukunft – Notizen zu einer Filmreihe</i> Nanna Heidenreich	06
Filmreihe Programm	08
II. Theaterproduktionen	
Missie	10
Einführung	11
Ivo Kuyil interviewt David van Reybrouck	12
Textauszug aus <i>Missie</i> von David van Reybrouck	15
Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika	16
Einführung	17
Zitate der Darsteller	18
<i>Die Vergangenheit, die niemals endet</i> Interview mit Brett Bailey und Paul Grootboom Frankfurter Rundschau	20
Influx Controls I: I wanna be wanna be	
Influx Controls II: On the 12th night of never I will not be held black	23
Einführung	24
<i>Afrikas Geist wurde zertreten</i> Braunschweiger Zeitung	26
<i>Performance Wunder</i> Kultiversum.de	26
<i>Miss Soweto und der Gott des David Beckham</i> Nachtkritik.de	27
<i>With all things equal</i> Textauszug aus <i>Influx Controls I: I wanna be wanna be</i>	28
<i>Pinkies Prayer</i> Textauszug aus <i>Influx Controls II: On the 12th night of never I will not be held black</i>	29
Pour en finir avec Bérénice	30
Einführung	31
<i>Die Tragödie bleibt</i> Braunschweiger Zeitung	32
<i>Mein einzig wahres Land ist mein Körper</i> David van Reybrouck über Faustin Linyekula	33
<i>Die Studios Kabako</i> Deutschlandfunk	36
III. DIE GEGENWART DES ANDERSWO IM JETZT Themenwochenende	
Einführung	43
Vollständiges Programm des Themenwochenendes	43
<i>Decolonizing Germany</i> Eröffnungsvortrag von Kien Nghi Ha	47
Ausgewählte Projekte	
<i>Baggage</i> Otobong Nkanga	57
<i>Reconstructing Damon Albarn in Kinshasa</i> Jeanne Faust	59
<i>Note d'intention</i> Brigitta Kuster	60
<i>Stagings Made in Namibia</i> Evelyn Annuß	63

Resonanz

<i>Braunschweigs Herz der Finsternis</i> Christine Regus	66
<i>Die Gegenwart des Anderswo</i> Christel Weiler	68
<i>Im Treppenhaus</i> Annemarie Matzke und Studierende	71
<i>There's no such thing as post-colonialism</i> Ann-Christine Simke	73
<i>Reise ins Anderswo</i> Tagesspiegel	74
<i>Mission possible</i> Süddeutsche Zeitung	74
<i>Gänsehaut im Eiskeller</i> Theater Heute	74
<i>Schwerpunkt „Afrika“ beim Braunschweiger Festival Theaterformen</i> Deutschlandradio	75

IV. Festival Stipendium

Das Stipendienprogramm des Festival Theaterformen 2010	77
<i>Theater kann das Verschwiegene sagen</i> Braunschweiger Zeitung	78

Die Stipendiaten: Biografien und Erfahrungsberichte

<i>Utopia oder: Reich mir deine Hand!</i> Diogo Bo, Brasilien	79
<i>Die Gegenwart der kolonialen Vergangenheit</i> Hlengiwe Lushaba Madlala, Südafrika	80
<i>Eine Geschichte, deren Produkt ich bin</i> Frank Mainoo, Australien	81
<i>Auf der Suche nach einer gewissen Menschlichkeit in Deutschland</i> Papy Mbwiti, Demokratische Republik Kongo	82
<i>FUTUROO</i> Jean-Frederic Batassé, Togo	83
Dilek Altuntas, Türkei	83
Elina Cerpa, Lettland	84
Edna Jaime, Mozambique	84
Harminder Judge, Großbritannien	85
Princess Zinzi Mhlongo, Südafrika	85
Nurgül Öztürk, Türkei	86
Nasser Al-Sheik, Sudan	86

Glossar	87
----------------	----

Literaturliste	91
-----------------------	----

Impressum	95
------------------	----

EDITORIAL

Ein internationales Festival bildet immer auch eine bestimmte Vorstellung von der Welt ab. Da ist es notwendig, ab und an zu hinterfragen, mit welcher Absicht und von welchem Standpunkt aus wir schauen, denn neutral sind unsere Blicke nicht. In dem etwas umständlichen zweisprachigen Titel des Themenschwerpunkts *Presence of the Colonial Past – Afrika auf Europas Bühnen*, den das Festival Theaterformen 2010 in Braunschweig veranstaltete, ist durchaus ein gewisses Unbehagen spürbar. Denn das Festival sollte eben nicht einfach einen „Afrika-Schwerpunkt“ haben. Vielmehr wollten wir den europäischen Blick auf den afrikanischen Kontinent thematisieren – überspitzt gesagt: Es ging vor allem um weiße Köpfe, nicht um schwarze Körper. Aber auf einem Gebiet, auf dem die Grundlagen und die Begriffe fehlen, ist es schwierig, präzise zu formulieren und zu kommunizieren.

Denn was für ein Minenfeld! Beim Stichwort Afrika begegnet man meist naivem Gutmenschentum oder zynischer Gleichgültigkeit, sowie massenhaft falschen Vorstellungen, Unwissen und Vorurteilen. Die akademischen Insider empfinden den postkolonialen Diskurs als eigentlich schon ‚durch‘, wohingegen der durchschnittliche Deutsche (mich selbst eingeschlossen) nicht einmal die ehemaligen deutschen Kolonien in Afrika vollständig aufzählen kann. In Fernsehfilmen oder Bühnen-Shows wird eine gedächtnislose Lust an der Exotik hingebungsvoll kultiviert, und im Avantgarde-Sektor sind Projekte ‚mit Afrika‘ durchaus in Mode. Aber die Auseinandersetzung – so sie denn überhaupt stattfindet – ist meist sentimental, pauschal und vor allem geschichtslos. Über 50 Länder in denen etwa eine Milliarde Menschen leben, werden über einen Kamm geschoren und zusammengefasst zu einem diffusen Etwas zwischen Elend und Exotik. Es fehlt das Bewusstsein für die lange gemeinsame Geschichte. Es fehlt an Respekt, Präzision und Realismus. Es fehlt manchmal schlicht und ergreifend das Eingeständnis, bestimmte Dinge nicht zu verstehen. Keinem anderen Kontinent begegnen wir mit einer solchen Ignoranz wie dem afrikanischen. Aber warum? Warum ist das so?

Der Themenschwerpunkt *Presence of the Colonial Past*, der die Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft*, vier Theaterproduktionen, das Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* und schließlich diesen Reader umfasst, untersuchte in den unterschiedlichsten Formaten eigentlich immer wieder diese Frage.

Die kurze Dauer der deutschen Kolonialgeschichte beispielsweise bedeutet nicht, dass sie in Deutschland folgenlos geblieben wäre. In welcher Weise auch Fantasien eigener Großmacht und mythische Selbstüberhöhungen historisch mächtige Kräfte sein können, machte Kien Nghi Ha in seinem Vortrag *Decolonizing Germany* deutlich, der das Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* eröffnete. Und dass Rassismus ein ideologisches Konstrukt ist, auf pseudowissenschaftlichen Forschungen beruhend und im konkreten Interesse einer ausbeutenden kolonialen Machtpolitik – diese Erkenntnis fuhr einem in Brett Baileys theatraler Installation *Exhibit A* mit seltener emotionaler Wucht unter die Haut. Und dass wir sehen, was wir zu sehen erwarten, das hielt uns Faustin Linyekula vor Augen wenn er in seiner Performance *Le Cargo* formuliert: „I am an African dancer! I have exotic stories to sell! Which one do you want to hear today?“ Sie ist nach wie vor sehr gegenwärtig, die koloniale Vergangenheit, und sie verstellt unseren Blick. Also: Dekolonisiert die weißen Köpfe!

Der vorliegende Reader ist eine Materialsammlung, ein Anstoß vielleicht, ein Anfang womöglich. Unser Dank gilt den Künstlern, Wissenschaftlern und Autoren, die ihre Arbeiten und Gedanken zur Verfügung gestellt haben und natürlich der Kulturstiftung des Bundes, deren Förderung das gesamte Projekt überhaupt ermöglichte.

Anja Dirks für das Festival Theaterformen



FILMREIHE

„ARCHIV
MÖGLICHER
ZUKUNKFT

ARCHIV MÖGLICHER ZUKUNFT. NOTIZEN ZU EINER FILMREIHE

Nanna Heidenreich

„Sehen ist gefräßig. Die Dinge, die wir sehen, sind nicht so sehr die Trophäen seiner Siege, vielmehr markieren sie die Grenzen, die seiner Ausdehnung gesetzt sind.“

(Michel de Certeau, *GlaubensSchwachheit*)

Im Braunschweiger Universum Filmtheater waren im April und Mai 2010 an sechs Mittwochabenden von Nanna Heidenreich kuratierte Filmprogramme zu sehen. Die gezeigten Spielfilme, Dokumentarfilme und Kurzfilme thematisierten aus unterschiedlicher Perspektive die Resonanzen kolonialer Vergangenheit in die Gegenwart und Zukunft. Zu jedem Programm gab es eine Einführung sowie einen Vortrag und/oder eine anschließende Diskussion.

Die Erinnerung an die eigene koloniale Vergangenheit und deren Resonanzen in der Gegenwart ist in Deutschland nur schwach ausgeprägt, die eigene koloniale Vergangenheit gilt als Marginalie, als Fußnote einer Geschichte, die nicht nur anderswo stattfand, sondern auch maßgeblich von anderen geschrieben wurde. Dieser zeitgenössische Mythos der Unwesentlichkeit, der vor allen Dingen in Form der Geschichte der „kurzen Dauer“ und des „Zuspätkommens“ erzählt wird, ergänzt sich mit dem älteren Mythos von den Deutschen als den „guten“ Kolonisatoren zu einem Beispiel der Freudschen Kessel-Logik par excellence (einer Geschichte, die er in *Die Traumdeutung* einflicht): ein Mann wird von seinem Nachbarn beschuldigt, einen entliehenen Kessel beschädigt zurück gegeben zu haben. Er wehrt sich: erstens habe er den Kessel unbeschadet zurück gebracht, zweitens war der Kessel schon vorher beschädigt und drittens habe er den Kessel niemals ausgeliehen. Also: Wir sind niemals dagewesen; als wir da waren, war alles in bester Ordnung (das ist der berühmte Mythos vom Deutschen als „bestem Colonisator und Cultivator“, wie ihn 1884 Henry Simonsfeld ausformuliert hat), und schließlich und endlich: Wir hatten und haben mit den Gräueltaten, den heutigen Problemen und den damaligen Konstellationen nichts zu tun. Diese Art der Verdrängung ist auch heute von großer politischer Brisanz, da sie instrumentell ist für die Zurückweisung von Reparationsforderungen der Herero, die diese seit der Unabhängigkeit Namibias 1990 geltend zu machen versuchen. Als beispielsweise 2004 die damalige SPD Entwicklungsministerin Heidemarie Wieczorek-Zeul 100 Jahre nach dem Genozid an den Herero durch die deutsche Kolonialmacht in Okakarara am Waterberg sich zu „unserer historisch-politischen, moralisch-ethischen Verantwortung und zu der Schuld, die Deutsche damals auf sich geladen haben“ bekennt und sogar äußert, dass „die damaligen Gräueltaten (...) ein Völkermord (waren), für den man heute vor Gericht verurteilt würde“, wurde sie massiv kritisiert. Ihre Rede wurde als „teurer Gefühlsausbruch“ verurteilt, der einen Wendepunkt „zu Lasten Deutschlands“ im Streit um Reparationsforderungen bedeuten könne. Noch 2003 kanzelte der grüne Außenminister Joschka Fischer die Frage, warum sich die Bundesrepublik für ihre kolonialen Verbrechen nicht entschuldige, damit ab, er könne „keine Äußerung vornehmen, die entschädigungsrelevant wäre“.

Der französische Philosoph Jacques Derrida notiert in *Dem Archiv verschrieben*, dass Verdrängung auch eine Form der Archivierung

ist. Zwischen der Entstehungsgeschichte des Kinos und dem Kolonialismus gibt es eine historische Koinzidenz. Diese macht das Kino zu einem wichtigen Ort zur Aktivierung der Erinnerung der kolonialen Geschichte und zur Untersuchung von kolonialer Vergangenheit aber auch der Gegenwart und Virulenz kolonialer Phantasien (wie sie Susanne Zantop untersucht hat). Zu dieser historischen Koinzidenz gehört ja auch die Psychoanalyse. Und wie Ranjana Khanna in *Dark Continents* argumentiert, ist es diese Verbindungslinie, die die Psychoanalyse als „colonial discipline“ so bedeutend macht im Hinblick gerade auch auf Postkolonialität und Dekolonisierung. Sie bezieht sich dabei interessanterweise auf Heidegger (auch so ein Symptom!), und meine argumentative Wendung ist hier zum einen – neben einem weiteren Hinweis auf ein lesenswertes Buch – eigentlich ganz schlicht, dass das Kino *symptomatisiert*, dass es all das mindestens als Symptom zu Tage treten lässt, was eigentlich verdrängt werden soll: das Kino kann nicht anders, als (es) zu erinnern. Und so dient Kino nicht nur als Ort der Vermittlung und Aktualisierung von Geschichte in der Gegenwart durch deren *Vergegenwärtigung* – Kino projiziert stets Vergangenheit als Gegenwart – sondern es zeigt (und zeitigt) auch in solchen Schmonzetten (um nur ein Beispiel aus jüngerer Zeit zu nennen) wie *Die weiße Massai* (D 2005, R: Hermine Huntgeburth), dass die deutsche Gegenwartsgesellschaft die koloniale Vergangenheit als Teil des kulturellen Imaginären weiterspinnt.

Kino ist aber nicht nur die Symptommaschine eines Archivs der Verdrängung. Es entwirft in der ihm eigenen Zeitlichkeit stets eine mögliche Zukunft. Indem das Kino die Vergangenheit zur Sprache bringt, eröffnet es, Michel de Certeaus Formulierung entlehnend, der Gegenwart einen eigenen Raum: „eine Vergangenheit zu ‚kennzeichnen‘. Dies bedeutet, den Toten einen Platz einzuräumen, aber auch den Raum der Möglichkeiten neu zu verteilen“ (*Das Schreiben der Geschichte*). Seine Geschichte ist eben auch die der antkolonialen Befreiungsbewegungen und ist eng mit postkolonialen Imaginationen verbunden. Aber selbst das Kino der kolonialen Symptome macht stets auch etwas anderes sichtbar, Kino ist immer widerspenstig: es ist stets auch anders, anderswo und exzessiv. Es ist Teil der „Gefräßigkeit des Sehens“ und reicht doch immer weit über die Grenzen hinaus „die seiner Ausdehnung gesetzt sind“, es ist multisensorisch, nicht nur Bild sondern auch Ton, es ist im Raum und in der Zeit, es fordert etwas Gemeinsames heraus und ein und wirft doch die Zuschauer auf

ihre jeweiligen Koordinaten zurück, um sie dazu aufzufordern, sie zu verlassen, um einen anderen als den *vor-gesehenen* Pfad zu betreten, einen der „Kleinen Pfade“ zum Beispiel, wie sie Brigitta Kuster und Madeleine Bernstorff als „Verbindungsstrecken“ beschreiben, „die auf Verschränkungen weisen, welche sich nicht in repräsentativen Geschichten spiegeln. Pfade sind keine Konstruktionen, sie entstehen mit den Füßen, als praktikable Abkürzungen, Aneignungen oder geheime, mit anderen geteilte Wege. Wenn man sie im Kino betritt, gehören sie zum evokativen, nicht zum erklärischen Teil.“

Kino ist in diesem Sinne mit den Geschichten von Widerstand verbunden, es weist das Kino als „Möglichkeitsraum“ (Angela Melitopoulos) aus, und genau dahin wollte ich die Schritte lenken, die ins Kino (hier: das Universum Filmtheater in der Braunschweiger Innenstadt) führen sollten: nicht die Rekapitulation einer kolonialen Vergangenheit standen im Zentrum, sondern deren Resonanzen in der Gegenwart und das Hinausreichen dieses kritischen Blicks in etwas, das möglicherweise bereits ist (aber nicht gesehen wird), oder aber sein wird: ein Mögliches, ein im Werden.

Zitate aus:

Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Boston: Elibron, 2005

Michel De Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt am Main: Campus, 1991

Michel De Certeau: *GlaubensSchwachheit*, Stuttgart: Kohlhammer, 2009

Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, Berlin: Brinkmann & Bose, 1997

Ranjana Khanna: *Dark Continents. Psychoanalysis and Colonialism*, Durham: Duke University Press, 2003

Brigitta Kuster: „Tarzan and the Scream of Modernity. On the Postcolonial in

Mohamed Osfour's Cinematic Works“ in: Marion von Osten, Serhat Karakayali, Tom

Avermaete (eds.): *Colonial Modernity*, London: Black Dog Publishing (im Erscheinen)

Angela Melitopoulos: „Möglichkeitsraum (Blast of the Possible)“, in Hila Peleg und Bert

Rebhandl (eds.): *Berlin Documentary Forum 1*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2010

Jasmin Rietdorf: „Rechnung noch nicht beglichen. Deutsche Kolonialverbrechen in Namibia“, in: taz, 05.01.2008

Susanne Zantop: *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870)*,

Berlin: Erich Schmidt, 1999

FILMREIHE: ARCHIV MÖGLICHER ZUKUNFT

21.04. – 26.05.2010 im Universum Filmtheater

21.04. Programm 1

DER STERN VON AFRIKA

Alfred Weidemann, BRD 1957

99 min, Mit Hansjörg Felmy, Horst Frank, Roberto Blanco

Dieser westdeutsche Film aus den 1950er Jahren ist einerseits Vehikel für die Gründungsmythen der jungen Bundesrepublik und erzählt zum anderen vom Fortbestand von Kolonialphantasien jenseits der faktischen Kolonialherrschaft.

**Kritische Einführung und Diskussion mit Maja Figge
(Humboldt-Universität Berlin)**

28.04. Programm 2

GELEBTE ERINNERUNGEN UND KOLLEKTIVES TUN

58 Rue Tousseau, Paris France

Raphaël Grisey / Bouba Touré, Frankreich 2008

29 min, OmEngLUT

Cooperative

Raphaël Grisey, Frankreich 2008

76 min, Doppelprojektion, OmEngLUT

Zwei Filme, die aus der Zusammenarbeit von Filmemacher Raphaël Grisey und dem Fotografen und ehemaligen Filmvorführer Bouba Touré entstanden sind: In dem ersten geht es um persönliche Erinnerungen und die politischen Kämpfe der letzten 50 Jahre. Und *Cooperative* erzählt von dem Dorf Somankidi Coura, einer landwirtschaftlichen Kooperative im Senegal.

Zu Gast: Raphaël Grisey und Bouba Touré

05.05. Programm 3

THE HALFMOON FILES

Philip Scheffner, Deutschland 2007

87 min

Der Dokumentarfilm von Philip Scheffner folgt alten Audiospuren an den Ort ihrer Aufnahme: ein Kriegsgefangenenlager in Wünsdorf bei Berlin. Dort wurden für ein Spracharchiv die Stimmen von Kolonialsoldaten des 1. Weltkrieges mit Phonographen aufgezeichnet.

**Zu Gast: Philip Scheffner mit einem Vortrag von Aischa Ahmed
(Freie Universität Berlin) zur arabischen Geschichte in Berlin und Brandenburg**

12.05. Programm 4

BAMAKO

Abderrahmane Sissako, Mali/Frankreich 2006

115 min, OmU

Mit Aissa Maiga, Hélène Traoré, Haméye Mahalmadane, William Burdon, Danny Glover

Vertreter der afrikanischen Zivilgesellschaft haben Klage erhoben gegen die Aktivitäten des IWF und die Entwicklungspolitik der Weltbank. Aber in dem brillanten Spielfilm von Abderrahmane Sissako findet der Prozess im Hinterhof eines Hauses in Bamako statt, und zwischen Zeugenberichten und Plädoyers geht das Leben dort weiter seinen normalen Gang.

Mit einer Einführung von Nanna Heidenreich

19.05. Programm 5

NORDEN? SÜDEN? ACTION!

Clichy (Scopitone)

Mohamed Mazouni, Frankreich

5 min, arabische OF

Im Fokus: Mohamed Osfur

Eine Auswahl von Werken von Mohamed Osfour (1925- 2005)

VHS Kahloucha

Nejib Belkadi, Tunesien 2006

80 min, OmEngLUT

Ein Programm über die ‚Erfinder‘ des nordafrikanischen Kinos wie Mohamed Osfour, der mit Amateurdarstellern drehte und zahlreiche filmtechnische Erfindungen machte, oder den passionierten Hobbyfilmemacher Moncef Kahloucha, der seine gesamte Nachbarschaft in Sousse, Tunesien in seine Projekte einbezieht.

Zu Gast: Brigitta Kuster

26.05. Programm 6

NOLLYWOOD SPECIAL

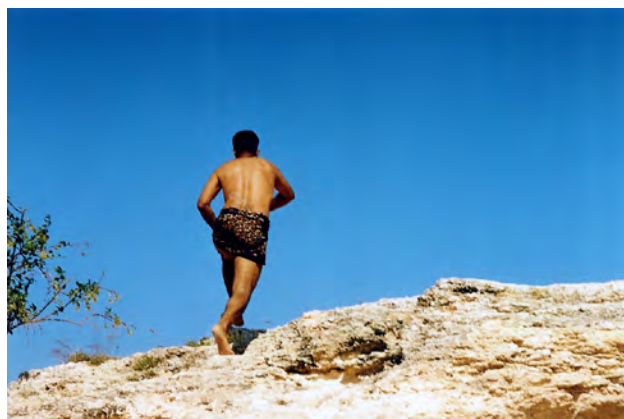
Nigerias Filmindustrie gehört mittlerweile zu den produktivsten der Welt und erfreut sich wachsender Popularität. Mit einer Präsentation von ausgewählten Produktionen würdigt Julien Enoka-Ayemba, Filmkritiker und Kurator, dieses ‚andere Kino‘.


Zu Gast: Julien Enoka-Ayemba



BAMAKO

VHS KAHLLOUCHA





THEATER- PRODUKTIONEN

MISSIE
MISSION



MISSIE MISSION

In einem zwanglosen Vortrag erzählt ein belgischer Missionar von den fast fünfzig Jahren, die er nun schon im Kongo lebt. Er berichtet von seiner Berufung mit 17, von seinen Stationen im Kongo, von den Aufgaben, die man ihm zuteilte. Er erzählt vom Glauben, von der Gemeinschaft, von den verschiedenen Völkern im Kongo. Er spricht über die Eucharistie, über Gott, aber auch über das Festsitzen im Schlamm, Kriege, stinkende Wunden und über den Lauf einer Waffe, der an die Stirn gepresst wird. Er beschreibt ein völlig zerstörtes Land und dessen berauschend schöne Natur.

Der junge belgische Autor David van Reybrouck hat *Missie* nach zahlreichen Interviews mit belgischen Missionaren im Kongo geschrieben. Der herausragende flämische Schauspieler Bruno Vanden Broecke verkörpert über anderthalb Stunden als Mitte Dreißigjähriger einen Mann jenseits der Siebzig, der sich die ganze Zeit über kaum von seinem Rednerpult wegbewegt. Dazu braucht er keine Maske und keine künstlichen grauen Haare. Er trägt die Geschichte allein durch seine Präsenz.

Auch wenn man vielleicht nicht immer mit seinen Inhalten übereinstimmt, folgt man dem gesamten Vortrag gebannt. Dieser handelt nicht von Afrika im eigentlichen Sinne, sondern davon, was es heißt, sich einer Sache ganz und gar zu verschreiben. Was bedeutet es, seine eigene, bekannte Lebenswelt zu verlassen und sich in eine völlig andere Realität zu begeben? Und wie ist jeder Einzelne mit dieser Welt verstrickt?

Immer mehr durchziehen den eindringlichen Monolog Ohnmacht und Verzweiflung über Krieg und Brutalität. Zweifel tauchen auf und die Frage nach Moral, bis der Vortrag schließlich mit dem Schrei nach Gott und einem heftigen Donnerschlag in einem Wolkenbruch endet.



Regie **Raven Ruëll** Mit **Bruno Vanden Broecke** Text **David van Reybrouck** Übersetzung ins Deutsche **Rosemarie Still** Dramaturgie **Ivo Kuyt** Bühnenbild **Leo de Nijs** Lichtdesign **Johan Vonk** Inspizienz **Lieven Symmaeys** Licht **Margareta Andersen** Touring und Tour-Management **Nicole Petit** Produktion **Koninklijke Vlaamse Schouwburg**



»EIN MOSKITONETZ, GERÄTE FÜR DIE HEILIGE MESSE UND EINE ZANGE, UM ZÄHNE ZU ZIEHEN«

Ein Gespräch mit David van Reybrouck über sein neues Stück *Missie*

von Ivo Kuyl

David Van Reybrouck liebt Afrika. Leidenschaftlich! Dort spielt sein Monolog *Die Siel van die Mier*, den er zusammen mit Josse de Pauw schrieb. Dort engagiert er sich auch für das KVS-Projekt *Trajet-Congo*. Die Reportagen über seine KVS- und andere Reisen nach Kongo erscheinen in der Zeitschrift *De Morgen*. Aktuell schreibt David Van Reybrouck ein Buch über die Geschichte des Landes, und arbeitet an *Missie*, einem Theaterstück zum Thema der Missionare. Ivo Kuyl sprach mit David nach dessen Rückkehr von einer sechswöchigen Recherche-reise und mehreren Interviews mit Missionaren in Afrika.

Ivo Kuyl: Missionare. Ein heikles Thema. Wer das Wort hört, denkt an ‚Seelenfänger‘. Missionen galten und gelten als Vorposten des westlichen Imperialismus, und das, obwohl die meisten europäischen Länder ihre alten Kolonien längst verloren haben.

David Van Reybrouck: Seit fünfzehn Jahren stellen wir alle Arten von Beteiligung und Engagement – die Nächstenliebe im Fall der Missionare – in Frage. Wir unterstellen, dass es immer eine versteckte Agenda, einen Geheimplan gibt. Wir kultivieren unser Misstrauen gegenüber ihrem Glauben und ihren Überzeugungen, so ehrenhaft diese auch sein mögen. Wir behaupten, Nächstenliebe sei ein Vorwand, anderen Menschen westliche oder katholische Werte aufzuzwingen, um ihren Körper und ihren Geist zu kolonialisieren, oder auch, um ein frustriertes Sexualleben zu kompensieren. Damit schütten wir allerdings das Kind mit dem Bade aus. Natürlich muss man kritisch bleiben, doch die Kritik darf nicht zum Selbstzweck werden. Die meisten Missionare, mit denen ich sprach, haben die postkoloniale Kritik verinnerlicht. Es wäre daher falsch, ihre Arbeit im Jahr 2007 auf der Grundlage von Dokumenten zu beurteilen, die sich mit den Missionen der Zeit zwischen 1900 und 1950 befassen.

Das geschieht jedoch ständig. Die Kritik ist also in weiten Teilen anachronistisch.

Und billig. Ich habe diesen Leuten zugehört, und ich war beeindruckt von ihrer Suche und von ihrer Gelassenheit. Schließlich sind sie sehr häufig mit schrecklichem Leid konfrontiert. Die Missionare, die ich traf, waren bescheiden und geduldig. Sie ticken ganz anders als wir mit unserem ergebnisorientierten Denken. Einige sagten mir: „Wir haben unser Ziel noch nicht erreicht, doch in fünfhundert Jahren sieht es vielleicht schon ganz anders aus.“ Einen Glauben zu haben, der einem fünfhundert Jahre Zeit lässt, hilft, die Ruhe zu bewahren, wenn es Rückschläge gibt. Selbst wenn dir die letzten zehn oder fünfzehn Jahre deines Lebens wertlos erscheinen, gibt es keinen Grund zur Verzweiflung.

Wo warst Du und mit wem hast Du gesprochen?

Ich war überall im Kongo – Kinshasa, Kikwit, Bukavu, Goma, Kamina, Kamina, Lubumbashi und Likasi – und sprach mit etwa fünfzehn Vertretern verschiedener katholischer Orden, darunter Jesuiten, Weiße Väter, Scheutisten, Oblaten, Kapuziner, Franziskaner und Salesianer. Meine wichtigsten Begegnungen hatte ich nicht zufällig in Bukavu und Goma, der Region zwischen Nord-Kivu und Süd-Kivu, also im Osten des Landes. Dort hat der letzte Krieg am verheerendsten gewütet. Die Menschen haben unglaublich gelitten, und der Krieg bestimmt ihr Leben dort immer noch.

Für mich war dieser Kontext essenziell: Ich wollte ja nicht den Monolog des Missionars hören, der hier im Erholungsheim lebt, sondern mit jemandem sprechen, der vor Ort ist, der den Krieg erlebt und sich mit dem Schrecken des Krieges auseinander gesetzt hat. Dabei interessiert mich weder der Krieg an sich, noch der historische Kontext Kongos in den vergangenen fünfzehn Jahren. Das heißt, es interessiert mich nur insofern, als es mir in meinen Reflektionen über das Engagement der Missionare Orientierung gibt. Wie kann man noch über Gott nachdenken, wenn man jemanden mit einem Eimer voll Menschenaugen hat vorbeigehen sehen? Wie kann man an das Gute im Menschen glauben, wenn man selbst mehr als einmal auf den Boden der Mission gezwungen wurde und geschrien hat: „Nun schieß schon!“

„Engagement“ ist also ein Schlüsselwort für Dich?

Mit meinem Stück möchte ich die Bedingungen für Engagement heute erkunden. Nicht nur religiöses, sondern auch künstlerisches Engagement. Für mich ist der Missionar eine Art Maßstab: Er entscheidet sich dafür, seinen Glauben zu leben und ist bereit, die manchmal niederschmetternden Konsequenzen seiner Wahl zu tragen.

Es fällt in heutiger Zeit schwer, den katholischen Glauben ernst zu nehmen oder nachzuvollziehen, dass dieser ein eminent fruchtbarer Boden für eigenes Engagement sein kann.

Und doch ist das der Fall. So gesehen ist die Arbeit an *Missie* ein Kampf. Ein Kampf mit dem Vermächtnis des katholischen Glaubens. Nach einer intensiven Begegnung mit dem Katholizismus bin ich bewusst und bereits in sehr jungem Alter Atheist geworden. Dieses Projekt ist für mich daher eine Art Wiederbegegnung und gleichzeitig ein endgültiger Abschied. Einige Fundamente des katholischen Glaubens sind für mich nicht mehr akzeptabel. Dazu gehören wesentliche Grundannahmen, wie beispielsweise die Existenz Gottes, das Jenseits und der Sinn des Leidens. Dennoch war ich von einigen meiner Gesprächspartner sehr beeindruckt und ich weiß, dass meine Bewunderung für diese Menschen und ihre Arbeit nicht von ihrem Glauben zu trennen ist. Camus sagte, man müsse „ein Heiliger ohne Gott sein“.

Meine Frage lautet: Kann man „Missionar ohne Gott“ sein? Selbst dem Künstler fällt Engagement ohne Bindung an einen Glauben schwer. Und sei es nur der Glaube an die Würde des Menschen.

Sollte sich der Künstler heute wieder der engagierten Literatur oder Kunst der 1960er und 1970er Jahre verschreiben?

Ich glaube nicht, dass Kunst notwendigerweise das Vehikel einer ideologischen Position sein muss. Diese Haltung führt allzu oft zu einer viel zu oberflächlichen Kunst, zu Kunst, die eine Botschaft vermitteln will, die ebenso gut jenseits jeglichen künstlerischen Ausdrucks vermittelt werden kann. Die Stärke der Kunst liegt darin, dass sie sagen kann, was sich auf andere Weise nicht kommunizieren lässt. Diesen formalen Ehrgeiz gilt es zu wahren. Ich bin davon überzeugt, dass man in einem Theaterstück wesentlich weiter gehen und wesentlich nuancierter agieren kann, als wenn man eine bestimmte gesellschaftliche Haltung einnimmt.

Ich bleibe nie unbeteiligt. Der Unterschied liegt in der Art und Weise des Vorgehens. Ich klassifiziere meine Schreibversuche nach Genres. Ein Chronik in einer Zeitschrift oder ein Sachbuch zielen beispielsweise auf direkte politische Aktion ab. Ich habe gerade auf Grund meiner Verärgerung über die flandrischen Separatismustendenzen mit Geert Buelens und Jan Goossens ein Buch über Entwicklungspolitik und mögliche Zukunftsszenarien für Belgien herausgebracht. Ein Gedicht, ein Roman oder ein Theaterstück implizieren dagegen ein prinzipiell höheres Maß an Innensicht und Psychologie. *Missie* wird also kein politisches Stück. Allerdings arbeite ich sehr wohl an einem Text, der sich seines historischen und politischen Kontexts bewusst ist, und diesen zugleich transzendiert. Für mich stehen die Menschen und ihr Funktionieren ihrer spezifischen Umwelt im Vordergrund.

Wie würdest Du das Profil der Missionare beschreiben, mit denen Du gesprochen hast?

Die Missionare sind alle sehr verschieden. Es gibt keinen „Prototyp“. Allerdings fiel mir auf, dass viele von ihnen ihr notwendiges Rüstzeug im Katholischen Studentenbund KSA und anderen Jugendorganisationen erworben hatten. Die sehr alten Missionare, mit denen ich zuerst sprach, waren – vor allem die Jesuiten – die Hardliner der Missionsarbeit, sozusagen die Al Qaida des Katholizismus. Diese erschienen mir dramaturgisch nicht so spannend, denn ihr Glaubenssystem lässt sich grundsätzlich nicht erschüttern, egal was geschieht: „Was empfanden Sie, als sieben Schwestern ihrer Kongregation am Ebola-Virus starben bzw. vergewaltigt und dann ermordet wurden?“ – „Nun, das war göttliche Vorsehung.“ Keine Spur von Revolte, Rebellion oder Kampf. Die interessantesten Gespräche führte ich mit den etwas jüngeren, gleichwohl immer noch über 65jährigen Missionaren, die auf die eine oder andere Weise mit der Entscheidung, die sie vor dreißig oder vierzig

Jahren getroffen hatten, konfrontiert waren: Seither wurde ihr Glaube immer wieder durch das Leid, das sie sahen, in Frage gestellt. Dennoch halten sie an ihm fest.

Was tun die Missionare, die Du getroffen hast?

Sie sind oft an Schulen oder als Gefängnisgeistliche beschäftigt. Dann gibt es die berühmten ‚Broussards‘ im Busch... Viele sind auch im Gesundheitssektor tätig. Bei Kikwit kümmern sie sich beispielsweise um Patienten, die an der durch eine Anomalie der roten Blutkörperchen ausgelösten, unglaublich schmerzhaften Sichelzellenanämie leiden. Frappiert hat mich die Kreativität dieser Missionare: Sie lernen selbst Prothesen zu bauen, basteln Rollstühle und bemühen sich unermüdlich um Gelder für eine Augenklinik und andere Projekte. Neunzig Prozent der Missionarsarbeit ist Improvisation. Ein Missionar wird an eine Schule in Bongolo versetzt. Er reist dorthin. Kommt am Dienstagabend an, und am Mittwochmorgen steht er schon vor seiner Klasse. Ein Lehrer erzählte mir, dass er alle Fächer unterrichten müsse: von Französisch, über Wirtschaft und Geschichte bis zu Theologie. Nur Niederländisch nicht: Er kam aus Westflandern und sprach mit Akzent. Dafür lehrte er Griechisch. Ein anderer Missionar sagte mir: „Drei Dinge darfst du nie vergessen: dein Moskitonetz, deine Geräte für die heilige Messe und eine Zange, um Zähne zu ziehen.“

Missionare arbeiten sicher unter extrem schweren Bedingungen.

Ein Beispiel: In Lubumbashi traf ich Baudouin Waterkeyn, den Bruder des Architekten, der das Atomium gebaut hatte. 1958, in dem Jahr, als sein Bruder berühmt wurde, ging er in den Kongo, wo er seitdem lebt. Ich traf ihn am Vorabend des fünfzigsten Jahrestages seiner Priesterweihe und er zeigte mir seinen Arbeitsplatz, das Krankenhaus von Lubumbashi. Dort sieht man die absolute Verzweigung eines Landes wie des Kongo: Seit vier Jahren gibt es in diesem Krankenhaus keinen Tropfen Wasser; um die Toiletten zu benutzen, muss man sich einen Weg durch eine sechs Zentimeter hohe Furt voll von Urin und Exkrementen bahnen. In einem Akt von Großmut hat der neue Gouverneur von Katanga der Klinik einen Leichenwagen und zwei Kühlschränke zur Aufbahrung der Leichen geschenkt. Wasser jedoch gibt es nicht! Ich sah einen hübschen Jungen im Rollstuhl in der Kapelle. Er hatte weder Hände, noch Füße. Nur noch Stümpfe. Man hatte ihn beim Diebstahl von Kabeln erwischt. Da es im Kongo praktisch keine offizielle Gerichtsbarkeit gibt, goss man Benzin über seine Hände und Füße und zündete sie an. Es blieb ihm nur ein Daumen.

Ich habe so viele beeindruckende Geschichten gehört. Ich traf eine Schweizer Schwester, die seit drei Jahren in der Nähe von Bukavu mit Vergewaltigungsopfern arbeitet. Tausende von Frauen sind von diesem Verbrechen betroffen. Oder von Jo Deneckere in Lubumbashi, der den Krieg zwischen Hema und Lendu in Ituri erlebt hat. Um ihn zu

vertreiben, hatte man mit Kalaschnikows auf ihn geschossen und dabei in Richtung seines Kopfes gezielt. Noch heute hat er Schwierigkeiten, zu hören. Dennoch ist er in der Region geblieben, da wo sich weder die MONUC noch die UNO hintrauen. Er erzählte mir, dass er einmal durch eine zu dieser Zeit befriedete Zone fuhr, in der es jedoch immer noch regelmäßig Patrouillen gab. Er sah einen Zivilisten auf der Straße. Dieser Mann hatte neun Kugeln im Körper und lag im Sterben. Jo hielt an und nahm ihn mit ins Krankenhaus, um ihn zu pflegen.

Du hast mir erzählt, die kongolesischen Bischöfe hätten einen Brief geschrieben, in dem sie beklagen, dass der moralische Verfall das größte Problem in ihrem Land sei. Teilst Du diese Auffassung?

Die Bischöfe haben Recht. Die Krise im Kongo begann in der Tat als ökonomische und politische Krise, als Krise der Demokratie: Aber heute ist es auch eine veritable Moralkrise. Der Verfall des Landes spiegelt sich im Leben fast aller Kongolesen. Die Vorstellung, es gäbe in Afrika noch ein sichtbares Gemeinschaftsgefühl und Solidarität, ist eine Illusion. Der Kongo schleppt sich nicht an der Krücke der neoliberalen Weltordnung vorwärts, sondern ist das extremste Beispiel dafür, wie der Neoliberalismus durch den mit ihm einhergehenden extremen Egoismus und übersteigerten Individualismus ein Land vernichten kann. Es gibt immer mehr Organisationen und Institutionen. Jeder will Direktor sein. Die Armee zählt mehr Offiziere als einfache Soldaten. Bürgersinn ist ein Fremdwort. Im Kongo lebt man nicht mehr zusammen, man überlebt im Kollektiv. Zum Glück trifft man auch ab und an großartige Menschen, und sie sind eine Quelle der Hoffnung. Die Missionare vertrauen auf ihren Glauben und versuchen, Emanzipation und Gemeinschaftlichkeit im Land zu fördern und dazu beizutragen, dass die Wunden der Vergangenheit heilen.

Wie wirst Du das Material Deiner Recherche ordnen? Hast Du schon eine Idee?

Die globale Struktur des Stücks wird durch ein oder zwei Interviews vorgegeben. Diese werden ergänzt durch weitere Berichte. Vieles von dem, was man mir erzählt hat, ist sehr bewegend. Das wird die Texte prägen. Es fällt mir allerdings schwer, dies jetzt und hier im Gespräch zu formulieren: Scham, Emotion, Angst vor Geschmacklosigkeit und Sensationalismus hemmen mich. Vielleicht erscheint es nach all dem, was ich berichtet habe, erstaunlich, aber auch Humor wird in *Missie* eine Rolle spielen. Mit den Missionaren habe ich auch viel gelacht.

Veröffentlicht im Magazin *KVS_Express*, Ausgabe November - Dezember 2007



TEXTAUSZUG AUS MISSIE VON DAVID VAN REYBROUCK

Früher sagte man immer, ein Missionar braucht nicht viel. Einen Tropenhelm, ein Moskitonetz, Geräte für die heilige Messe und eine Zange zum Zähneziehen. Das stimmt noch immer. Eigentlich kommt man mit wenig aus.

Das Wichtigste ist, dass man Zeit hat. Um zu lernen, mit den Menschen dort zu leben. Du musst für sie da sein, ihnen zeigen, dass du für sie da bist. Früher, als es noch viele Missionare gab, waren die ersten drei Jahre für das Erlernen der Sprache. Drei Jahre! Und jetzt kommen Leute vom ONG, MSF oder Action contre la faim her [Aktion gegen den Hunger], um da drei Monate zu arbeiten, oder sechs, wenn's hoch kommt. Aber das ist, das ist, das ist doch Tourismus! Und dann wagen sie es, zu uns zu sagen: „Oui, monsieur“, denn sie reden uns mit Monsieur an, ne, nicht mit père, „ce que vous faites, ce n'est quand même pas vraiment de l'humanitaire.“ (was ihr da macht, das ist keine wirklich humanitäre Arbeit.)

Das ist doch zum aus der Haut fahren! Ich habe Blindenschrift lesen gelernt, weil wir auch Blinde hatten! Im Larousse kann man das nachschlagen, ne, da steht hinter jedem Buchstaben, wie der in Blindenschrift geschrieben wird. Einen ganzen Nachmittag habe ich in der Bibliothek unseres Seminars in Bukavu gegessen und dieses Alphabet übertragen und es jeden Abend unter meiner Funzel gelernt, damit ich's am nächsten Tag den armen Kerlen erklären konnte. Und eines schönen Tages, das werde ich nie vergessen, es war Ostern, ließ ich einen von meinen Blinden die Epistel vorlesen. Das hätten Sie sehen sollen! Die Kirche war aus dem Häuschen! Ein Blinder, der lesen kann! Die Kirchgänger glaubten es nicht, sie dachten, er hätte es auswendig gelernt, und ich sagte: Wählt eine x-beliebige Seite aus dem Evangelium. Und da hat dieser Mann auch diese Seite gelesen.

Oder in Sola! Da hatte ich einen Jungen, der auf allen Vieren lief. Zum Gottesdienst kam er immer auf dem Rücken seines Bruders. Und bei der Kommunion legte ich den Leib Christi in die Hände, die er zum Laufen brauchte. Und ich dachte, wenn ich ihm so ein Fahrrad geben könnte, so einen kleinen Rollstuhl. Und ich fand doch tatsächlich einen, in Burundi, für achtzig Dollar. Am nächsten Tag standen natürlich zehn andere vor meiner Tür. Und wir haben uns damals erkundigt, und dann kamen vier Arbeitstherapie-Studenten von der Hochschule in Kortrijk zu uns. Mit Betoneisenstücken, Latten und Lederlappen konnten wir Geräte bauen. Wir haben mehr als zweihundert Menschen geholfen!

Ce que vous faites, c'est pas vraiment de l'humanitaire. (Was ihr da macht, das ist keine wirklich humanitäre Arbeit.)

In Kirungu hatte ich einen Konfrater von fast achtzig. Er war Geburtshelfer. Bei mehr als 4.000 Geburten hat er geholfen! Das war ein echter Geburtshelfer. Der hatte enorm viel Erfahrung. Bestimmte unterm Mikroskop die ganzen Krankheiten, und die großen Handbücher, die er hatte! Und eines nachts, im Zimmer neben mir, waaw waaw, da hatte er sechs Geburten, in einer Nacht, die Säuglinge legte er in Schuhkartons, ich hab's noch fotografiert, sechs Schuhkartons nebeneinander mit so Bändchen: blau, rot, grün, um sie wiederzuerkennen. 4.000 Kinder, und für jedes eine Karteikarte. Und für jedes Kind, das er mit auf die Welt brachte, nähte er ein Kleidchen. Er konnte gut nähen. Hensberghe hieß er, er stammte aus Boom.

Zeit braucht man, viel Zeit. Es gibt Journalisten, die dort vierzehn Tage herumlaufen und glauben, alles begriffen zu haben. Aber wenn du vierzig Jahre dort lebst, begreifst du immer weniger.

THEATER- PRODUKTIONEN



EXHIBIT A:
DEUTSCH-
SÜDWESTAFRIKA

EXHIBIT A: DEUTSCH-SÜDWESTAFRIKA

Brett Bailey entwickelte eine ortsspezifische, theatrale Installation, wobei er das Format der ‚Völkerschauen‘ und ‚Ethnographischen Schaustellungen‘ zitierte, die Ende des 19. Jahrhunderts in Europa in Mode waren. So genannte ‚Eingeborene‘ oder ‚Wilde‘ wurden damals in exotischen Ausstellungen unter dem Deckmantel anthropologischer Forschung präsentiert und zu Objekten der neugierigen Betrachtung gemacht. Brett Bailey aber thematisierte in *Exhibit A* den Völkermord an den Herero und Nama durch deutsche Kolonialisten in Namibia. Damit sollte unser heutiger Blick auf Afrika sensibilisiert werden: „Während des letzten halben Jahrhunderts ist Afrika geplündert und kolonisiert worden; seine Gesellschaften, sozialen Strukturen und Kulturen wurden zerstört; und seine Menschen dazu gebracht, sich selbst mit den Augen derer zu sehen, die sie kalt anstarren.“ In eindringlichen Bildern machten Mitwirkende aus Namibia und Südafrika deutlich, wie die Geschichte der Kolonisierung bis heute fortwirkt.

Eine Museumswärterin nahm das Publikum in Empfang und führte es in einen unterirdischen Warteraum. Wenn die ihm zugeteilte Nummer aufgerufen wurde, durchlief jeder Besucher einzeln einen düsteren Parcours durch einen riesigen ehemaligen Eiskeller – begleitet von einer atmosphärischen Geräuschkulisse, vorbei an halbnackten Menschen in Vitrinen, an einem namibianischen Chor der nur aus Köpfen zu bestehen schien. Von Texttafeln, wie sie in Museen üblich sind, erfuhr man von Menschenversuchen, Folter und Vergewaltigung in den Konzentrationslagern der damals deutschen Kolonie. Schließlich schlug Bailey eine Brücke in unsere Gegenwart und in unseren Alltag, indem er Asylbewerber aus Braunschweig auf Podeste aus Europaletten stellt und dem Besucher so die gängige Abschiebepaxis in Deutschland vor Augen führte.

Was Baileys Installation so besonders berührend und stark machte war, dass diese menschlichen ‚Exponate‘ nicht nur angeschaut wurden, sondern ernst und starr zurückschauten. Der Betrachter musste seine eigene Position finden, um diesen Blicken zu begegnen. Ein wenig erlöst wurde man erst ganz am Ende auf dem Weg nach draußen. Auf einem Treppenabsatz begegnete man einem freundlichen Hutmacher, der inmitten zahlreicher Kisten auf einem Hocker sitzend die traditionellen Kopfbedeckungen der Hererofrauen anfertigte und ihre Lieder sang. Dort bekamen auch die sonst stummen Darsteller eine Stimme. Neben ihren Fotos konnte man kurze Aussagen zu ihrer Teilnahme an dieser bildgewaltigen Produktion lesen.



Inszenierung, Konzept und Ausstattung **Brett Bailey** mit **Steven Stefanus Afrikaner, Gregory Destin, Francis Fasanya, Mathilda Joseph, Thereza Kahorongo, Melanie Kassel, Anna Louw, Miriam Mukosho, Christof Muondjo, Chris Christiaan Nekongo, Avril Nuuyoma, Abiodun Olayinka, Collins Omorogbe, Laurencia Reinhold, Chuma Sopotela, Marcellinus Swartbooi, Lamin Touray, Josef Petrus van der Westhuizen**

Technische Leitung **Iain North** Chor Arrangements **Marcellinus Swartbooi** Company Management **Paula Kingwill** Management Third World Bunfight **Barbara Mathers** Musik **Jodt Hengua und Menesia Puriza** (mit freundlicher Genehmigung von **Namibian Broadcasting Corporation**) und **Franz Schubert**, gesungen von **Christa Ludwig** Arrangement **Brett Bailey** Soundscapes in **Trophies of Eden** und **Civilizing the Natives** von **James Webb** Koproduktion **Third World Bunfight, Kapstadt, Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig, Wiener Festwochen** Tour Management International **UK Arts International** Team Theaterformen **Sylvia Franzmann, Lena Breiffuss, Sandra Ludwig, Benny Hauser, Cord Hladun, Michael Foellner, Dennis Grasekamp**



Anna Louw (Namibia) – Schauspielerin und Mutter

„Ich schäme mich für meine deutschen Vorfahren.“

DIESE ZITATE DER DARSTELLER VON
EXHIBIT A:
DEUTSCH-SÜDWESTAFRIKA
KONNTEN DIE ZUSCHAUER AM
AUSGANG LESEN.



Chris Nekongo (Namibia) – Student der Klassischen Musik

„Ich bin stolz darauf, dass ich jungen Menschen die Augen öffnen und Ihnen zeigen kann, was ihre Vorfahren über Schwarze gedacht haben.“



Christof 'Vevangwa' Muondjo (Namibia) – Sänger und Hutmacher

„Ich bin sehr froh darüber, dass wir diesen Teil der Geschichte meines Volkes erzählen. Vergebung ist sehr wichtig bei jeder Art von Verbrechen.“



Lamin Touray (Gambia/Deutschland) – Lagerarbeiter

„Rassismus gibt es nach wie vor. Als Schwarzer bist du ein Nichts. Die Leute halten dich für einen Drogendealer.“



Gregory Destin (Haiti/Deutschland) – Asylbewerber

„Schwarz und Weiß: Das gleiche Blut fließt in unseren Adern.“



Miriam Mukosho (Namibia) – Schauspielerin, Großmutter

„Es tut weh. Es fühlt sich an wie eine Wunde, die wieder geöffnet wurde.“



Mathilda 'Ruby' Joseph (Namibia) – Theatermacherin

„Als dieser eine Typ mich angeschaut hat, als wenn ihn das alles nichts angeinge – das hat mich so wütend gemacht“



Steven Afrikaner (Namibia) – Performer

„Wenn ich hier stehe, fühle ich mich sehr mächtig, da ich die Geschichte meines Volkes repräsentiere.“



Laurencia Reinhold (Namibia/Deutschland) – Einwanderin

„Ich habe eine Frau weinen gesehen, und ich dachte mir, vielleicht versteht sie, wie wir uns fühlen: Erst leiden wir in Afrika, dann leiden wir hier.“



Marcellinus Swartbooi (Namibia) – Komponist und Dirigent

„Wenn ich mir die Frau anschau, die darauf wartet von dem deutschen Offizier vergewaltigt zu werden, muss ich immer daran denken, dass sie auch meine Großmutter, meine Mutter oder meine Schwester sein könnte. Das ist richtig erniedrigend.“



Avril Nuuyoma (Namibia) – Sängerin und Schaltpult-Operator

„Ich freue mich, dass wir dieses Projekt machen. Dadurch erfahren die Leute, was den Menschen aus Namibia tatsächlich angetan wurde.“



Collins Omorogbe (Nigeria/Deutschland) – Asylbewerber

„Es zeigt, wie es ist. Das ist die Realität.“



Josef 'Patrick' van der Westhuizen (Namibia) – Theologiestudent

„Was mache ich mit all der Wut, die in mir aufsteigt?“



Thereza Kahorongu (Namibia) – Fremdenführerin, Beraterin und Mutter

„Ich sehe das als eine Art Heilungserfahrung.“



Chuma Sopotela (Südafrika) – Performance-Künstlerin

„Ich überlege mir, was die Zuschauer denken, wenn Sie mich anschauen. Es macht mir Angst!“



Südafrikanische Regisseure im Gespräch

DIE VERGANGENHEIT, DIE NIEMALS ENDET

Frankfurter Rundschau, 18.05.2010

Interview: Rolf C. Hemke



Wie ist die aktuelle Stimmung in Südafrika – jenseits der Fußball-WM?

Bailey: Im letzten halben Jahr sind die rassistischen Spannungen in Südafrika übergekocht. Die Ermordung des Rechtsextremisten und Apartheidbefürworters Eugene Terre'Blanche und die populistischen Reden von Julius Malema, dem Vorsitzenden der Jugendorganisation des ANC, haben die Situation auf die Spitze getrieben. Viele hatten plötzlich das Gefühl, dass die Explosion unmittelbar bevorstehe.

Grootboom: Diese aufgeladene Stimmung ist Resultat eines alltäglich gärenden Rassismus. Solche Probleme treffen auch mich in meinem Arbeitsalltag. In den Augen einiger Mitarbeiter am Staatstheater Pretoria bin ich einfach der Junge aus den Townships. Mir haftet automatisch das Klischee der schlechteren Ausbildung und folglich auch geringerer Fähigkeiten an. Man muss sich dazu nur vergegenwärtigen, welche Vergangenheit das Staatstheater als zentraler Tempel des Apartheidtheaters hatte. Das ist heute noch überall spürbar. Zum Beispiel gibt es noch zahlreiche alte, unkündbar beschäftigte Theatertechniker aus dieser Zeit. Das sind natürlich nicht unbedingt Rassisten, aber die verhalten sich uns gegenüber anders als gegenüber weißen Regisseuren. Ob die das wollen oder nicht – das ist so in denen drin. Das macht es oft sehr, sehr schwierig, hier zu arbeiten.

Wie gehen Sie damit um?

Grootboom: Man spricht es an. Aber was ändert es? Als Schwarzer hast du hier einfach nicht die gleichen Möglichkeiten wie als Weißer. Das ist natürlich dieser Vergangenheit geschuldet, die niemals geendet hat. Deshalb habe ich auch echt Probleme damit, wenn meine Produktionen unter dem Label „Staatstheater Pretoria“ hier im Lande oder in Übersee gastieren. Ich habe dann immer das Gefühl, dass mein Name und meine Identität mit dem Namen und der Geschichte dieses Hauses verknüpft werden. Das will ich eigentlich nicht.

Bailey: Theater in Südafrika ist bis heute größtenteils Unterhaltung für die weiße Mittelklasse und insoweit Teil einer gesellschaftlichen Polarisierung. Wie sollten sich Künstler davon frei machen? Vergangenheit und Gegenwart sind Teil von uns. Das drückt sich in unserer Kunst aus genauso wie im Verhalten jedes Einzelnen.

Grootboom: Genau das thematisiere ich in meinen Aufführungen. Auch wenn man sich dann leicht selbst dem Rassismusvorwurf aussetzt.



Welche Bedeutung hat dieses Klima in Ihrer Arbeit mit Schauspielern anderer Hautfarbe?

Grootboom: Das ist immer noch ein Politikum. Nehmen Sie die Geschehnisse rund um meine Produktion *Interracial* aus 2007. Das Stück war von mir für eine gemischtrassige Besetzung geschrieben, aber ich konnte dafür keine weißen Schauspieler in Südafrika finden. Das empfand ich als sehr seltsam. Ich habe natürlich im Vorfeld viel mit weißen Schauspielern gesprochen, aber es gab immer wieder Vorbehalte. Jedenfalls mussten meine Schauspieler schließlich auch die Rollen der Weißen spielen. Für das Ende des Stückes habe ich dann einen Monolog geschrieben, in dem sich der Regisseur des Stückes frustriert über die Situation im neuen Südafrika zeigt, weil er keine weißen Schauspieler finden kann. In diesem Monolog hieß es dann „fuck the whites“.

Und wie waren die Reaktionen?

Grootboom: Die meinten, das sei eine Hasstirade. Aber eigentlich war es nur eine deftige Beschreibung der Situation zwischen den Menschen in diesem Land. Seitdem bin ich aus dem offiziellen Programm des „National Arts Festival“ von Grahamstown ausgeschlossen. Man wirft mir bis heute Rassismus gegenüber weißen Südafrikanern vor, und zahlreiche Kritiker boykottieren mich immer noch. Wenn man über so etwas länger nachdenkt, kann einen das schon verbittern.

Setzen Sie sich in Ihren Arbeiten auch mit Fragen des Rassismus auseinander, Herr Bailey?

Bailey: Natürlich. Ich bin in den letzten Jahren sehr auf den Geschmack ortsspezifischer Installationen gekommen. Ich setze mich stark mit der Dynamik, der Politik, der spezifischen Bedeutung eines Ortes auseinander. Letztes Jahr im Juli habe ich beim Festival in Grahamstown ein Projekt realisiert, *Blutdiamanten (Endstation)*, das unter die Haut der örtlichen Gesellschaft ging, die sehr polarisiert ist. Auf der einen Seite des Flusses, der die Stadt durchfließt, wohnen die wohlhabenden Weißen, und auf der anderen Seite sind die bitter armen Townships. Ich habe mich in diesem Projekt mit den historischen Gründen für diesen Zustand und mit dieser eigentümlichen Stadtgeographie auseinander gesetzt.

Ihre aktuelle Arbeit ist nun in Österreich und Deutschland entstanden.

Bailey: Das Projekt für die Wiener Festwochen und die Braunschweiger Theaterformen heißt *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*. Ich versuche darin sehr divergente Themen miteinander zu verbinden: Die deutsche Kolonisation von Deutsch-Südwestafrika, heute Namibia, die in den Genozid der Herero und Nama mündete, bei dem zwischen 1904 und 1908 mehr als 70000 Menschen ermordet wurden. Das Projekt hat aber auch die Geschichte des Rassismus in Mitteleuropa zum Gegenstand. Ich thematisiere die Menschengeschichten, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vielfach in mitteleuropäischen Völkerkundemuseen stattgefunden haben. Darin wurden Menschen aus kolonisierten Gebieten als Wilde und Barbaren ausgestellt. Ebenso setze ich mich aber zum Beispiel mit dem Schicksal eines nigerianischen Asylbewerbers auseinander, der 1999 von der Wiener Polizei getötet wurde.

Welche Form haben Sie für dieses Projekt gewählt?

Bailey: Ich lehne mich in der Form an eben diese Menschengeschichten an. Stellen Sie sich das wie eine Sammlung von Dioramen mit lebenden Menschen vor, zehn Performer namibischer Herkunft, ein Südafrikaner und 16 afrikanische Migranten aus Deutschland und Österreich. Das Projekt findet in Wien quasi in seiner historischen Umgebung, im Völkerkundemuseum der ehemaligen kaiserlichen Hofburg statt. Anfang Juni zeigen wir diese Ausstellung dann noch bei den „Theaterformen“ in Braunschweig.

Grootboom: Ich arbeite ganz anders. Meine Projekte entstehen auf einer sehr emotionalen Basis. Mir ist der Text wichtig, da bin ich einfach Schriftsteller, und letztlich hängen meine Projekte von Stoffen ab, über die ich schreiben kann. Ich inszeniere meine Stücke für den konventionellen Guckkasten. Das entspricht auch eher den Erwartungen der Zuschauer, für die ich Theater mache. Einem europäischen Regisseur würde eine Aussage wahrscheinlich so nicht über die Lippen kommen, aber die Theaterverhältnisse in Südafrika sind einfach andere. Wir können von Glück sagen, dass zumindest in meine Produktionen derzeit relativ viel junges, neues Publikum aus den Townships kommt. Die sehen Theater zum ersten Mal. Ich arbeite immer in dem Bewusstsein, dass mein Publikum Film gewöhnt ist. Also versuche ich mich im Rahmen einer bestimmten realistischen Konvention zu halten. Meine Zuschauer kennen zwar das Theater nicht, aber sie kennen Gefühle. Also ziele ich genau darauf ab. Und wenn sie anfangen, im Theater etwas zu fühlen, fängt die Aufführung an, ein Stück von ihnen zu werden.



Geht es dabei allein um den Zuschauererfolg?

Grootboom: Nein, ich verbinde damit auch ein didaktisches Moment. Zum Beispiel möchte ich die Zuschauer dazu animieren, über Gewalt nachzudenken. Wenn ich dann eine sehr lange und gewaltsame Schlägerei auf der Bühne zeige – die Dehnung von Szenen ist eines der Stilmittel, die ich besonders gerne verwende – fragt sich am Ende das Publikum: Warum ist diese Szene so lang? Warum müssen wir uns diese brutale Szene so lange anschauen? Dann hört es plötzlich auf, routinierte Unterhaltung zu sein. Das Publikum nimmt das dann auch nicht mehr als im eigentlichen Sinne realistisch war. Ich lote da Grenzen aus.

Kommen auch Weiße in Ihre Vorstellungen?

Grootboom: Nur bei Premieren haben wir ein gemischtrassiges Publikum. Normalerweise trennt sich das Publikum anhand der Hautfarbe eines Regisseurs. Ich mag das nicht, aber es ist so. Das ist ein Problem über das man nicht spricht. Und wenn man es öffentlich thematisiert, wird man schnell des Rassismus bezichtigt.

Bailey: Paul spricht über die Provinz Gauteng und wie schwer es dort ist, aber es gibt dort immer noch viel mehr Integration als am Kap. Da ist die ganze Gesellschaft so unglaublich polarisiert. Die bizarre, alte Apartheidunterscheidung von weiß, farbig für Mischlinge und schwarz ist hier in den Köpfen der Menschen immer noch traurige Realität. Wir haben in Kapstadt weit überwiegend weiße Theatermacher und dementsprechend ein weißes Theaterpublikum. Zudem gibt es einige wenige farbige Theatermacher und ein kleines farbiges Publikum. Aber es gibt hier praktisch kein schwarzes Theater und folglich auch kein schwarzes Theaterpublikum.

Haben Sie eine Idee, wie Sie alle erreichen können?

Bailey: Ich leite ein Festival im Zentrum von Kapstadt, das „Infecting The City“ heißt. Wir tragen das Theater hinaus in die Stadt. Das Festival bestreiten wir eine Woche lang mit ortsspezifischen Installationen internationaler Künstler. Dabei geht es darum, wirklich politisch provokativ und mit der Kunst im öffentlichen Straßenraum präsent zu sein und Diskussionen auszulösen – gerade bei Menschen, die sonst keinen Zugang zum Theater haben. Ein anderer Aspekt ist der Umstand, dass das südafrikanische Publikum absolut übersättigt ist mit Politik und

der Diskussion von Apartheidtraumata. Die wollen so was im Theater nicht mehr sehen. Aber wenn du sie mit solchen Fragen auf der Straße konfrontierst, entwickeln sie plötzlich eine größere Offenheit.

Grootboom: Aber diese Vergangenheit ist uns doch jederzeit gewärtig! Man kann nicht in einem Township leben und sich nicht immer wieder mit dieser Vergangenheit beschäftigen. Brett mag aus seiner Sicht ja Recht haben, wenn er von der Integration in Johannesburg und der Segregation in Kapstadt spricht. Aber ich werte das anders. Wir wurden damals unterdrückt, arm und ungebildet gehalten. Wenn man sich dann die heutigen Lebensverhältnisse anschaut, muss man zwangsläufig zu dem gleichen Ergebnis kommen: Letztlich werden wir bis heute – zumindest ökonomisch – unterdrückt. Systematisch.

Kann die Fußball-WM da irgendeinen Effekt zeitigen?

Bailey: Ein österreichischer Freund von mir sagte letztes: Die Fußball-WM ist so großartig für Südafrika, weil ihr als Wunder der Welt dastehen werdet nach eurer langen dunklen Geschichte. Darauf kann ich nur antworten: In den letzten 15 Jahren hat sich in unserer Gesellschaft viel zu wenig verändert. Es überwiegen Ärger und Enttäuschung, ökonomische und politische Ungerechtigkeit.

Grootboom: Die WM macht die Reichen noch ein bisschen reicher. Sie verbessert die Infrastruktur rund um die Stadien, und sonst? Die Künstler haben vorher genauso zu kämpfen wie danach.

Paul Grootboom und Brett Bailey sind die beiden gefeierten Protagonisten des jungen südafrikanischen Theaters. Obwohl der junge schwarze Regisseur und Autor aus Pretoria und der weiße Theatergrenzgänger aus Kapstadt sich gut kennen, haben sie noch nie gemeinsam ein Interview gegeben.

Welcome to Rocksburg, Grootbooms verspielter Krimicomix vom Staatstheater Pretoria, gastierte bei Theater der Welt 2010 in Mülheim und Essen.

Brett Baileys Installation Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika war 2010 bei den Wiener Festwochen und bei den Braunschweiger Theaterformen zu sehen.

Im Juni 2010 erschien das Buch *Theater südlich der Sahara*, herausgegeben von Rolf C. Hemke, das Portraits von Grootboom und Bailey enthält, im Berliner Verlag Theater der Zeit.

Copyright © FR-online.de 2010

THEATER- PRODUKTIONEN

A person with curly hair, wearing a yellow jacket and green leggings, stands on a stage playing a guitar. The stage floor is dark and reflective. Several small, white, stylized human figures are scattered across the stage, some in various poses. The background is a plain, light-colored wall.

INFLUX
CONTROLS



INFLUX CONTROLS

Teil 1: I WANNA BE WANNA BE

Teil 2: ON THE 12TH NIGHT OF NEVER,
I WILL NOT BE HELD BLACK

Influx Controls hießen 1923 in Südafrika erlassene Gesetze, die der schwarzen Bevölkerung die Niederlassung in den Städten verboten, womit ihnen der Zugang zu Kultur, Bildung, Ökonomie und Macht verwehrt wurde. Mit Ende der Apartheid wurden diese Gesetze in Südafrika abgeschafft. In übertragener Form aber gelten sie jetzt in einer Art Franchisesystem weltweit – das ist der Gedanke, der Boyzie Cekwana zu einer Trilogie über künstlerische Identität, Apartheid und globalen Kolonialismus angeregt hat.

Im Jahr 2009 entstand der erste Teil *I wanna be wanna be*. „Wären alle gleich, dann würde ich nicht hier vor Ihnen auf der Bühne meine Maske auftragen und so tun, als wäre das große Kunst“, sagt Boyzie Cekwana, während er sich schwarz schminkt. Mit seinem leisen Monolog beginnt ein subtiles Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers. Scheinbar ironisch, mit sanft zurückgenommener Wut, formuliert er seine Verzweiflung über das offenbar endlose Fortdauern der Prinzipien der Apartheid. Schonungslos nimmt er Klischees und Vorurteile auseinander und setzt sie virtuos zu einem klugen, überraschenden und berührenden Stück über seine, aber auch unser aller Identität neu zusammen.

Mit einer Bombe um den Bauch und im schwarzen Anzug grinst Cekwana ins Publikum. Es ist still und der Tänzer rennt schneller und schneller auf der Stelle. Später setzt er sich zum nun angelegten Ballettröckchen eine Dornenkrone aus Draht auf den Kopf und führt sonnenbebrillt zu funkigen Sounds Fitnessübungen aus – bevor er sich dem Publikum sprichwörtlich an den Hals wirft. Begleitet wird er

dabei von seinem Neffen Lungile Cekwana, der die Handlungen stets ironisch auf hochgehaltenen Pappschildern kommentiert.

Die Performance endet eindrucksvoll mit einem Lied in Zulu, das ein Braunschweiger Chor vorträgt, der die ganze Zeit über unbemerkt in den Zuschauerreihen verteilt saß.

Teil 2 *On the 12th night of never, I will not be held black* entstand im Frühjahr 2010, unter anderem während einer zweiwöchigen Residenz in Braunschweig, und wurde in Paris uraufgeführt. Diesmal weiß maskiert und mit blonder Perücke tritt Boyzie Cekwana als eine Art Showmaster im knalligen Outfit auf. Mit Teufelshörnern auf dem Kopf stellt er dem Publikum die füllige Sängerin Pinkie Mtshali vor. Er preist sie wie ein Zuhälter mit Worten an, sie tut dies mit Gesten und ihrem Körper im engen, weißen Brautkleid. Dabei trällert sie Opernarien und Zulu-Lieder. Lungile Cekwana steht in einem weißen Anzug lange Zeit auf einem Ölfass balancierend mit dem Rücken zum Publikum. An anderer Stelle positioniert er kleine Pappfiguren von Ballerinas und Superhelden auf dem Bühnenboden, die durch die Bewegungen der beiden anderen immer wieder umgeworfen werden. Pinkie Mtshali kürt sich schließlich selbst zur ‚Miss Soweto‘ und nimmt schwitzend im Publikum Platz, während Cekwana auf poetische wie sarkastische Weise Schönheitsideale und Vorstellungen von Identität durch Hautfarbe und Herkunft demontiert. Stellvertretend für Mtshali betet er zum ‚Gott aller schönen Dinge‘ und bittet: „Wenn du mich nicht schlank machen kannst, dann mach bitte alle meine Freunde fett.“



Teil 1 **I wanna be wanna be**

Choreografie **Boyzie Cekwana** mit **Boyzie Cekwana, Lungile Cekwana** Lichtdesign **Eric Wurtz** Dramaturgie **Guillaume Bernardi** Ausstattung **Lungile Cekwana** Produktion **Zürcher Theaterspektakel, Pro Helvetia Kapstadt, Swiss Arts Council, Panorama Festival Residency Program** Management **Thérèse Barbanel / Les Artscéniques**

Teil 2 **On the 12th night of never, I will not be held black**

Regie und Choreografie **Boyzie Cekwana** mit **Boyzie Cekwana, Pinkie Mtshali, Lungile Cekwana** Musik **Jacques Poulin-Denis** Ausstattung **Lungile Cekwana** Lichtdesign **Eric Wurtz** Produktion **Floating Outfit Project (Durban)** Koproduktion **Kunstenfestivaldes-arts, Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Festival Theaterspektakel Zürich, Springdance Festival Utrecht, Festival Theaterformen Braunschweig** Management **Thérèse Barbanel / Les Artscéniques** Mit Unterstützung von **Afrique en Création, Culturesfrance**

»AFRIKAS GEIST WURDE ZERTRETEN«

Boyzie Cekwana probt auf Einladung der Theaterformen
in Braunschweig

Braunschweiger Zeitung, 14.04.2010

von Heidi Liedke

Gerade noch schallte Gelächter durch den Probenraum. Schlagartig tritt Stille ein, und Boyzie Cekwana ist hochkonzentriert. Der Choreograph aus Südafrika probt im Staatstheater den zweiten Teil seiner Trilogie *Influx Controls*. Es ist die erste Probenphase, und jeder Schritt wird bedächtig gesetzt, als wäre es ein Tanz auf Eierschalen.

Die Atmosphäre ist gespenstisch, zumal die drei Akteure weiß geschminkt sind. „Wir wollen, dass die Leute uns nicht nur über unsere Hautfarbe identifizieren. Letztlich sind wir doch alle gleich, wir sind alle Menschen.“

Die riesige Sängerin Pinkie Mtshali trägt ein Brautkleid und wird von Cekwana in blonder Perücke und Netzstrümpfen feilgeboten wie auf einem Markt. „Ladies and Gentlemen, seht her, die letzte ihrer Art. Sie ist süß, heiß, glücklich, hier zu sein. In ihrer Heimat will man sie nicht mehr. Alles, was sie will, ist ein weißer Mann. Wer traut sich?“

Die verloren blickende schwarze Braut im weißen Kleid versinnbildlicht, was Cekwana afrikanischen Identitätsverlust nennt. „Wir müssen uns bewusst machen, was die Kolonialisierung mit uns gemacht hat. Ich meine gar nicht abstrakte Themen wie die Kultur. Es geht mir in meinem Stück um mich, um mein Befinden. Meine Landsleute fühlen sich geistig zertreten, nullifiziert, entwertet. Wir haben unser Selbstwertgefühl verloren.“

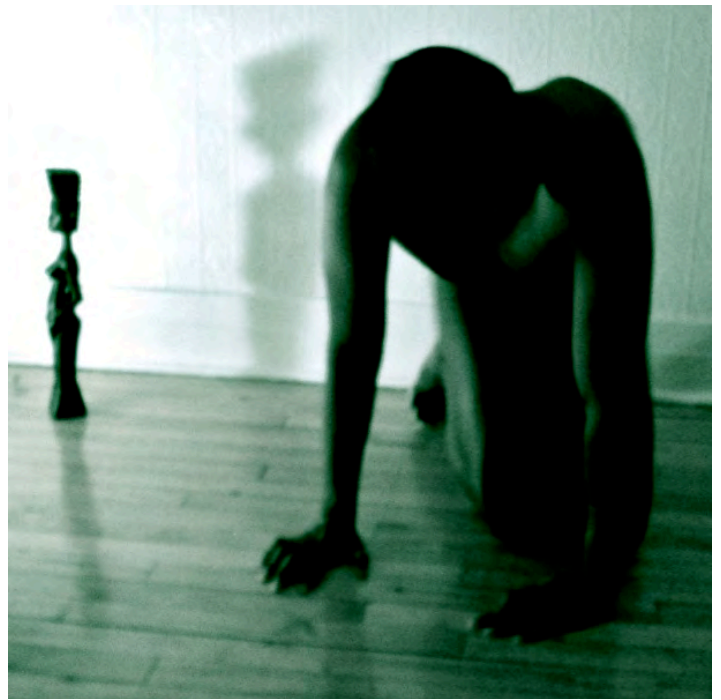
Dieses Thema ist zentral in Cekwanas aktuellem Stück. Auf der Bühne ruft er an einer Stelle: „Ich habe meine Hose verloren! Wie soll ich denn ohne Hose auftreten?“ Der Verlust der Hose steht für den Verlust der Sicherheit. „Ohne Hose dazustehen, wie erbärmlich ist das denn? Ich möchte zeigen, dass wir unseren Stolz verloren haben, ich möchte nicht predigen.“

Religion mache ihn rasend. Sie verdimme die Leute, vor allem in den Entwicklungsländern. Dort klammere man sich daran wie an den letzten Strohalm. Doch die Religion verschleierte in Cekwanas Augen nur die Wahrheit. „Sie vergiftet den Realitätssinn der Menschen. Das macht mir wirklich Angst.“

Zornige Worte! Aber Cekwana ist es auch wichtig, herumzualbern. Überhaupt lacht er viel. Auf der Bühne wird viel getanzt und gesungen. Die Sängerin Mtshali jagt allen einen Schrecken ein, als sie so tut, als würde sie hyperventilierend zusammenbrechen – um anschließend schallend zu lachen.

Der Name des Stücks, das im Juni auf dem Braunschweiger Festival „Theaterformen“ seine deutsche Erstaufführung hat, lautet übersetzt „In der zwölften Nacht des Niemals werde ich nicht für schwarz gehalten“. „Die zwölfte Nacht bedeutet für mich nie. Es wird nie so sein, dass die Leute mich nicht nur als Schwarzen sehen. Ich bekomme Angst, wenn ich sehe, wie die Medien das Schubladendenken propagieren. Es ist wie ein Rückschritt in die Vergangenheit.“

Als Kind erlebte Cekwana den Soweto-Aufstand 1976 gegen das Apartheidsregime. Diese Bilder der Hysterie prägen ihn bis heute. Deshalb wird Cekwana nicht aufhören, den Finger zu erheben.



PERFORMANCE-WUNDER

Kultiversum.de, 10.05.2010

von Thomas Hahn

Die Leitfigur der aktuellen *Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis* kommt aus Südafrika, heißt aber nicht Robyn Orlin, sondern Boyzie Cekwana! Als einziger Choreograf hat er dort gleich zwei Stücke im Programm, seine zwei neuesten natürlich. Die bilden gleichzeitig den Grundstock einer Trilogie, die es jetzt zu vollenden gilt. Die Messlatte legte Cekwana für sich selbst schon mal in schwindelnde Höhen, und das scheinbar mühelos. Mit der Uraufführung von *On the 12th night of never, I will not be held black* bestätigt er zurzeit auf den *Rencontres*, was bereits klar wurde, als er nach drei Jahren Abwesenheit in Europa den Paukenschlag *Influx controls: I wanna be wanna be* landete. Seine Phase des Experimentierens ist nun überwunden, ähnlich wie die Apartheid. Das heißt natürlich nicht, dass es für einen wie ihn nichts mehr zu bekämpfen gäbe. Fragen von Gerechtigkeit, Gleichheit, Identität, von Hautfarbe oder Politics of the body nimmt Boyzie immer ernster.

Nur auf der Bühne, da zeigt er sich als Spaß-Guerillero. Man nehme nur den jüngsten Titel. Was hat Shakespeares Zwölfte Nacht hier zu suchen? Was Ihr wollt? Boyzie als Clown, als gehörnter Teufel, als Showmaster, und dazu eine füllige schwarze Opernsängerin, die neben Verdi und Mozart auch Zulumelodien schmettert, die sich eine Schafsmaske aufsetzt und das Publikum sexuell provoziert? Das könnt Ihr haben! Boyzie ist so frei. «Wenn Ihr mich für einen ernsthaften Künstler haltet, das bin ich nicht», sagt er hier. Im selben Atemzug erklärt er, warum er niemals betet, schon gar nicht zu diesem «Gott alles schönen, der Frauen ohne Zellulitis und der Männer mit großen Schwänzen, der sympatischen Polizisten, der gerechten Revolver und der Golfplätze.»

Man traut seinen Ohren und Augen nicht. En passant zerlegt er mal eben den Kapitalismus, so elegant wie ironisch. Jeder Satz trifft ins Ziel. Und das Ziel ist... Poesie! Cekwana ist ein Quer- und Freidenker, der sich heute auf der Bühne alles erlaubt, das seinem Zweck dient, der aber auch so frei ist, auf alles überflüssige zu verzichten. Spielerisch

vollendet er Robyn Orlins Dekonstruktion des Tanzes. Sein Neffe Lungile Cekwana stellt kleine Pappfiguren von Ballerinen auf die Bühne. Und Boyzie fasst in Worte, was Orlin nur in Bilder zu fassen wagte. Da dreht sich alles um das Wohl und Wehe der Gesellschaft, für die einen und die anderen, um die Verdammung, im armen Teil dieser Welt mit der «falschen» Hautfarbe geboren zu sein. Wie schön wäre es auf einer weißen Wolke...

Eigentlich müssten uns Cekwanas politische Aussagen bestenfalls abgelutscht erscheinen, und höchstwahrscheinlich didaktisch oder weinerlich, wenn nicht gar peinlich. Er aber strotzt vor Ehrlichkeit, Frische und Einfachheit, vor Sensibilität und Selbstironie. Die Bühne ist ihm ein Spielfeld, auf dem er einen Teil der Zuschauer platziert, so dass er ihm im Wortsinn Bälle zuwirft. Lungile lässt er so lange mit dem Rücken zur Bühne und demütig gebeugt auf einem Ölfass stehen, dass der als einziger die Show gar nicht sieht. Doch das macht der Junge wunderschön. Die feurige Sängerin Pinkie Mtshali scheint gleichzeitig einem Gemälde von Botero und einem Film von Fellini zu entsteigen. Immer wieder hat hier jemand absolut nichts zu tun. Doch das reicht Cekwana völlig, um unnachlässig inhaltliche, visuelle und performative Spannung zu erzeugen. Denn er choreografiert weit mehr als Bewegung. Im Grunde zeigt er heute, dass er zum plastischen Künstler gereift ist, und wahrscheinlich zum Performer des Jahres.

Influx Controls – Ein südafrikanisches Panorama gesellschaftlicher Zerrissenheit

MISS SOWETO UND DER GOTT DES DAVID BECKHAM

Nachtkritik.de, 10.06.2010
von André Mumot

Braunschweig, 9. Juni 2010. Man könnte jetzt ins höfliche mitteleuropäische Druckszenario kommen und so was sagen wie: Die Dame, um die sich hier alles dreht, sei etwas vollschlank. Aber das ist schon mal absoluter Blödsinn, denn Pinkie Mtshali ist einfach dick. Eine gewaltige schwarze Braut aus Südafrika, die knallrote Chucks trägt, einen Schleier und ein weißes Kleid, das sich straff um ihre Körperkurven legt. Sie sei hier hergekommen, erklärt ihr Begleiter, Boyzie Cekwana, um einen Bräutigam zu finden. Einen, der nicht unter „Frauenphobie oder Fettphobie oder Fickphobie“ leidet. Einen, der Manns genug ist für sie.

Ja, sie bietet sich an, lässt sich von einem Herrn im Publikum kokett den weißen Handschuh von den Fingern streifen – und spricht während der gesamten Vorstellung kein einziges Wort. Dafür singt sie aber, und das mit umwerfender Stimme. Lieder, die an diesem Abend im Theaterzelt in Braunschweig wohl nur die wenigsten verstehen, weil die Texte nicht auf Englisch verfasst sind, wie die Kommentare, die aus dem Off kommen, sondern in Mtshalis afrikanischer Muttersprache gesungen werden. Damit ist schon einmal eine Trennung etabliert – und ein Thema.

Die Gegenwart baut neue Sozialschranken

Presence of the Colonial Past lautet einer der Schwerpunkte der diesjährigen Theaterformen, weshalb sich Regisseur und Performer Boyzie Cekwana als idealer Gast erweist. *On The 12th Night Of Never, I Will Not Be Held Black* ist der zweite Teil seines *Influx Controls*-Zyklus. (Auch den ersten führt das Festival auf.) Der verbindende Übertitel bezieht sich dabei auf Gesetze, die in den Zwanziger Jahren in Südafrika erlassen wurden, um der schwarzen Bevölkerung Zutritt zu den weißen Städten und gesellschaftlichen Partizipationsmöglichkeiten zu verstellen. Mit dem Ende der Apartheid sollte all das Geschichte sein, die Gegenwart aber, das wissen wir, baut neue Sozialschranken.

Südafrika heute: Das heißt erst einmal, sehr bald, jede Menge Fußball. Also gute Laune und so. Deshalb kickt auch Cekwana einen kleinen Ball in die Zuschauerreihen. Aber das ist nur ein rasch vergangenes Bild in einem Reigen, dessen spröde Versatzstücke aus Gesten und Posen und Gesang sich erst nach und nach schlüssig verdichten: „Was ist mit einer Identität, die nicht durch Haut, Geografie oder Geometrie vorgegeben ist?“, fragt irgendwann sehr explizit eine Projektion an der Rückwand und formuliert so das eigentliche Programm.

„Mach wenigstens meine Freunde fett“

Boyzie Cekwana selbst tritt als Zwischenwesen auf: Die schwarze Haut mit heller, silbern schimmernder Schminke überzogen, eine goldene Engelsperücke samt roter Teufelshörnchen auf dem Kopf, tanzt er durch einen Parcours aus kleinen Pappkameraden, die sein Sekundant (Lungile Cekwana) zuvor aufgestellt hat: Es sind traditionelle afrikanische Figuren neben europäisierten Silhouetten von Männern mit Zylindern und sich räkelnder Models. Zwischen diesen schematischen Menschenbildern wird zu leisen und zu lauten Beats gesungen, lasziv verführt und schließlich gebetet. Das heißt: Ziemlich gehässige Worte gehen an „den Gott der freundlichen Polizisten und der nicht korrupten Beamten, an den Gott von Tiger Woods und David Beckham, an den Gott der Schweizer Banken und des I-Phones 3GS“. Stellvertretend für die singende Braut erbittet Cekwana: „Du Gott, wenn du mich schon nicht schlank machen kannst, dann mach wenigstens meine Freunde fett.“

Das konkrete Panorama gesellschaftlicher Zerrissenheit ist also durchaus greifbar und dient doch nie als Vorwand für simple Appelle oder stumpfes Lamentieren. Was wirklich schön ist an dieser guten Stunde, die bereits vor Kurzem in Paris uraufgeführt wurde, ist ihr unverdrossener Sarkasmus, der schließlich darin gipfelt, dass Cekwana höhnisch aufs Jenseits setzt. „Im Himmel ist alles weiß, das Essen und die Wolken, und du bist dann auch weiß. Und wirst nur noch Weihnachtslieder hören. Hoffentlich magst du Weihnachtslieder.“

Dünnsein ist Verschwendung

Pinkie Mtshali ficht all dies nicht an. Sie hat sich inzwischen selbst zur „Miss Soweto“ gekürt, trägt ein Krönchen und eine Schweinemaske, und stimmt noch ein paar neckische Koloraturen der Königin der Nacht an. Damit ist sie endgültig zum Sinnbild einer Aufführung geworden, die sich all die kulturellen Unvereinbarkeiten und die rassistischen Stereotypen als schrille Kostüme überstreift und in einem aufmüpfigen Theater der Bewegung, der Musik und des Spottes auflöst. Immer mehr setzt sich eine unverfrorene Unbekümmertheit durch, die das Publikum ähnlich beglückt wie Pinkie Mtshali. Die grinst jedenfalls zum Schluss sehr überlegen, und auf dem Schild, das sie sich um den Hals gelegt hat, können wir lesen: „Thin is Waste.“

WITH ALL THINGS EQUAL

aus *Influx Controls: I wanna be wanna be*

Text: Boyzie Cekwana

Übersetzung: Karen Witthuhn / Transfiction

Wären alle gleich, würde ich sagen, "ugqirha ufune ukuqonda ukuba izinyo liqale nini ukuqaqamba 'de ligabhuke nje", und Sie würden sagen: Ja! Dann würden wir alle aufstehen und glücklich nach Hause gehen mit dem guten Gefühl, für heute unsere gute Tat getan zu haben. Wären alle gleich, dann würde ich nicht hier vor Ihnen auf der Bühne meine Maske auftragen und so tun, als wäre das große Kunst. Wären alle gleich, würde ich sagen: Meine Damen und Herren, willkommen zu meinem Spektakel. Normalerweise würde ich das Performance nennen, aber aus Gründen, die Sie erst später verstehen werden, falls Sie denn lange genug bleiben, werden Sie nachvollziehen können, warum ich Spektakel sage. Wären alle gleich, würde nicht jedes Wort, das ich sage, von einer gesichtslosen Maschine übersetzt werden, die nicht einmal meinen Namen aussprechen kann.

Wären alle gleich, dann hätte ich einen Namen, den ich nicht mehrmals langsam zur Belustigung anderer wiederholen müsste. Wären alle gleich, wären wir jetzt nicht im Norden, weil es keinen Süden gäbe. Wären alle gleich, dann würde hier keine Sprache im Raum zwischen Ihnen und mir hängen. Wären alle gleich, hätten wir keine erste Sprache, oder dritte oder zehnte oder elfte.

Wären alle gleich, würde ich mich dafür entschuldigen, dass ich spreche, anstatt zu tanzen. Wären alle gleich, würde ich mich nicht für das Sprechen entschuldigen, sondern aus Höflichkeit. Wären alle gleich, dann wäre ich höflich, nicht weil ich mich entschuldige, sondern weil ich so gut erzogen bin.

Wären alle gleich, müsste ich nicht gut erzogen sein, um höflich zu sein. Wären alle gleich, wäre ich Ich ohne Regeln. Wären alle gleich, müsste ich keine Regeln befolgen, die ich nicht gemacht habe. Wären alle gleich, hätte ich keine Regeln im Kopf, sondern einen freien Geist. Wären alle gleich, besäße ich meinen eigenen Geist und ein Herz, dem ich vertrauen könnte.



Wären alle gleich, würde man mir als Mensch vertrauen und mir wie einem weißen Kind meine Freiheit gestatten. Ich hätte Kontrolle, ohne kontrolliert zu werden. Wären alle gleich, könnte ich mich frei in der Welt bewegen, ohne Papiere und ohne Nummer. Wären alle gleich, wäre ich nicht durch Nummer oder Rasse bestimmt, sondern wäre ein Mensch.

Wären alle gleich, würde ich als Mensch zählen, nicht wie ein Vieh gezählt werden. Ich würde aufrecht stehen, nicht wie ein Fuchs hetzen. Ich wäre endlich sichtbar und würde unter euch gehen und mit euch die Welt neu bestimmen. Wären alle gleich, gäbe es mehr als nur den einen Erlöser, und in ihren Augen würden mehr Farben schimmern als nur Königsblau. Wären alle gleich, hätten die Völkermassen ihren Anteil an der Welt. Und wären nicht bloß Diener einer speziellen Rasse.

Wären alle gleich, müsste ich nicht immer noch die Auswirkungen der Berliner Afrika Konferenz oder der Pariser Konferenz abtragen. Wären alle gleich, würden menschliche Gräueltaten nicht länger Privilegien aufrecht erhalten. Und bequeme, kollektive und selektive Amnesie würde mit der Vergangenheit sterben. Wären alle gleich, wäre ich nett, wäre ich lieb, nicht um Ihnen zu gefallen, sondern weil ich so bin.

PINKIES GEBET

aus *Influx Controls:*
on the 12th night of Never
I will not be held black

Text: Boyzie Cekwana

Übersetzung: Karen Witthuhn / Transfiction

Lieber Gott
Gott aller Dinge
Gott aller schönen Dinge
Gott der sonnigen Tage und bunten Blumen
Gott der gebräunten Haut und blauen Augen
Gott der Jungen und Hübschen
Gott der schönen Menschen und schnellen Autos
Gott der schlanken Frauen und großen, dunklen Fremden
Gott der Frauen ohne Zellulitis und der Männer mit großen Schwänzen
Gott der Lottogewinner
Gott des gesunden Essens und des Wassers in Flaschen
Gott der freundlichen Polizisten und lächelnden Beamten
Gott des funktionierenden Staatswesens und der nicht korrupten Amtsträger
Gott der reichen Männer und jungen Mädchen
Gott der französischen Riviera
Gott der alten Männer und des Viagra
Gott der Schweizer Alpen und privaten Golfplätze
Gott von Tiger Woods und David Beckham
Gott der gerechten Kugeln und freien Männer
Gott der fließenden Flüsse und sauberen Dollars
Gott der ehrlichen Männer und anwesenden Väter
Gott der Schweizer Bankkonten
Gott von Bill Gates
Gott des iPhone 3G(S)
Und des Blackberry Curve
Lieber Gott
Du, Gott
Irgendein Gott, alle Götter
Hey, Gott
Bitte, Gott
Höre:
Wenn du mich nicht schlank machen kannst,
dann mach bitte alle meine Freunde fett.





THEATER -
PRODUKTIONEN

POUR EN FINIR
AVEC BÉRÉNICE
SCHLUSS
MIT BÉRÉNICE



POUR EN FINIR AVEC BÉRÉNICE SCHLUSS MIT BÉRÉNICE

Bérénice ist eine Tragödie von Jean Racine in fünf Akten, bestehend aus 1506 Alexandrinerversen, uraufgeführt am 21. November 1670 im Hôtel de Bourgogne, gewidmet Colbert. Die Geschichte handelt vom römischen Kaiser und der Königin von Palästina: Da Rom sich der Ehe des Kaisers mit einer Ausländerin widersetzt, muss Titus Bérénice zurück in ihr Land schicken. Racine erhebt die eher banale Anekdote von einem Römer und seiner Mätresse zu einer Geschichte von absoluter und tragischer Liebe. Faustin Linyekula hat *Bérénice* im März 2009 an der Comédie Française inszeniert. Das 1680 gegründete Theater pflegt bis heute die Traditionen Molières und der französischen Klassik.

„Vom Anfang dieses Projekts an, drängte sich die Notwendigkeit auf, *Bérénice* zurück auf mein Territorium zu holen, in den Kongo, nach Kisangani, vielleicht um endlich fertig zu werden mit ihr! Diesen Text, wie einen geschlossenen Raum mit eigenen Regeln und Logiken in die Realität des heutigen Kongo eintauchen? Und beobachten, wie diese Realität *Bérénice* infiltrieren, kontaminieren kann?“

Befinden wir uns nicht ebenfalls im Kongo in einer Racine'schen Zeit, in der die Mächtigen über Leben und Tod entscheiden können? Ich war frappiert von der Widmung Racines an Monsieur Colbert die er mit „Ihr zutiefst ergebener und gehorsamer Diener“ unterschrieben hat. In einem Land, in dem die Meinungsfreiheit täglich enger gefasst wird, wie soll man da umgehen mit den Mächtigen ohne sie zu hofieren, wie sich weiter äußern, ohne alles aufs Spiel zu setzen, das man aufgebaut hat.

Findet man die Tragödie von *Bérénice* nicht wieder in dieser unruhigen Zeit? Völker, mit denen man seit langem Geschichte und Erinnerungen teilt, erkennt man kaum wieder; in politischen Strudeln wird der Nachbar, der Kindheitsfreund in wenigen Tagen zum Fremden.

Von Uganda bis Angola, von Ruanda bis Sudan, unser Land brennt an jeder Grenze weil das eigene Blut, die Verbindungen, die Schulden nicht (an)erkannt werden...“ Faustin Linyekula

Schluss mit Bérénice beginnt mit Tonaufnahmen der zornigen Rede Patrice Lumumbas bei dem Festakt zur Unabhängigkeitsfeier des Kongo. Die Schauspieler berichten von ihrer Spurensuche nach einer Inszenierung von *Bérénice* durch einen weißen Lehrer an einer belgischen Schule im Jahr 1960. Ganz wie *Bérénice* wird dieser durch die Unabhängigkeit zum Fremden in dem Land, dass er als sein eigenes empfindet. Die Schulaula von Stanleyville, in der die Aufführung stattfand, ist heute ein herunter gekommenes Kulturzentrum in Kisangani. Der Aufbruch in die Unabhängigkeit ist im Sumpf von Korruption und Bürgerkriegen verreckt. Unverändert aber seit dem Ursprung der Tragödie wird wieder und wieder ein Sündenbock gesucht, benutzt und getötet – und wer eignet sich dafür besser als der, den man zum Fremden macht?

Regie **Faustin Linyekula** mit **Innocent Bolunda, Madeleine Bomendje BIAC, Daddy Kamono Moanda, Joseph Pitshou Kikukama, Véronique Aka Kwadeba, Pasco Losanganya Pie XIII, Faustin Linyekula** Regieassistent **Robain Lomandé Moise** Musik **Flamme Kapaya** Licht & Inspizienz **Virginie Galas** Produktion **Studios Kabako / Virginie Dupray** assistiert durch **Jean-Louis Mwandika und Eddy Mbalanga** Koproduktion **Festival d'Avignon, CNDC Centre national de danse contemporaine Angers, Nouveau Théâtre d'Angers-Centre dramatique national Pays de la Loire, Théâtre national de Chaillot, Festival Theaterformen Braunschweig** mit Unterstützung von **Alliance Franco-Congolaise in Kisangani** Deutsche Übersetzung *Bérénice* **Simon Werle** Alle Rechte bei **Verlag der Autoren von Afrique en Création, Culturefrance.**



BÉRÉNICE UND KONGO: DIE TRAGÖDIE BLEIBT

Braunschweiger Zeitung, 10.06.2010
von Andreas Berger

Die mit Kaffeepulver bestreute Bühne duftet nach Kolonialzeit. Die Studios Kabako aus dem Kongo spielen Jean Racines *Bérénice*. Es ist ein Abend des Wortes des Dialogs über das Stück, über das Theaterspielen, über die Situation in Afrika. Mit Perücke und weißer Farbe im Gesicht referiert man auf die klassische Aufführungstradition der Tragödie in Frankreich. Mal ruft die Spielleiterin die Figuren auf, sie nehmen gezierte Posen ein. Das Ende wird auf einer Stellprobe vom Blatt gelesen.

Als der Kongo unabhängig wurde, wählte ein weißer Herr Van Keulman das Stück für seine Eliteschüler. Er war plötzlich Fremder in einem Land, in dem er sich zu Hause fühlte, in dem seine Kinder geboren wurden. Gleich Bérénice, die von Titus, obwohl er sie liebt, als Ausländerin verstoßen wird.

Doch das Stück wurde nie fertig. *Pour en finir avec Bérénice*, um Schluss damit zu machen, hat Faustin Linyekula es nun hervorgeholt. Doch niemand wird je fertig damit, denn es beschreibt einen tragischen Urmoment: Liebe gegen (Staats)räson. Als eine Schauspielerin in natürlichem Ton Bérénices Klage spricht, spürt man die Wirkung der Worte.

Sie widerlegt die andere Frage des Stücks: Ob man in einem Land wie dem bürgerkriegsdurchschüttelten Kongo, wo Tragik alltäglich ist, Tragödie spielen könne. Die Schauspieler immerhin können sich von der kolonialen Vergangenheit befreien. Sie waschen sich die Farbe ab. Aber die Kinder im Kongo lernen immer noch in breit geleiertem Französisch La-Fontaine-Fabeln auswendig. Und während man so diskutiert und spielt, zeigt ein Tänzer in verdrehten Bewegungen das Leid Afrikas. Braucht es wirklich immer ein Opfer, wie es die Gruppe an diesem Tänzer exekutiert? Racine schließt tragisch, aber ohne Tote: Jeder zieht seines Wegs. "Wehe" klagen die Schauspieler und räumen die Bühne auf. Das Leben geht weiter. Die Tragödie bleibt.

MEIN EINZIG WAHRES LAND IST MEIN KÖRPER

von David Van Reybrouck

1. Mit einer Zeitungsseite als Lendenschurz, so sah ich ihn zum ersten Mal tanzen. Ich schaute eine DVD seiner Inszenierung *Spectacularly empty*. Faustin Linyekula tanzt im Dämmerlicht der kaum ausgeleuchteten Bühne. Sein Körper ist sehnig und geschmeidig, wie der eines Schlangemenschen. Seine Bewegungen vogelleicht und grazil. Er ist nackt, bis auf ein Stück Zeitung. Diese Mischung aus physischer Verletzlichkeit und dem Kleingedruckten in der Sprache der Macht provozieren das verstörende Bild, das mir in Erinnerung bleibt.

Ein Aufsatz Marianne Van Kerkhovens kam mir in den Sinn. Die flämische Dramaturgin und Intellektuelle setzt sich in ihm mit den enormen Spannungen zwischen dem explizit gesellschaftsorientierten Ansatz des politischen Theaters im Belgien der 1970er Jahre und dessen postmodernen Experimenten mit einem tendenziell vagen Dekonstruktivismus und dem unbedingten Lob der Souveränität der Kunst der 1980er Jahre auseinander. Van Kerkhoven schreibt: „Die Suche nach einer organischen Verbindung von politischem Engagement und der Autonomie des Künstlers scheint mir von essenzieller Bedeutung. Das Politische ist privat, und das Private ist politisch: Für den ‚politischen Künstler‘ ist der Prozess der faktischen Verinnerlichung der sozialen Optionen vermutlich der größte künstlerische Akt.“

Die Autorin aus Belgien formuliert ihre Überzeugung in einem starken, programmatischen Statement. Doch wenn wir ehrlich sind, finden ihre Worte auf den Bühnen von Gent, Brüssel und Antwerpen kaum Widerhall. In Kinshasa hingegen bewegte sich Faustin Linyekula nahezu unbekleidet über die Bühne, bedeckt allein durch ein Zeitungsblatt. Bei ihm ist jeder Zentimeter des Körpers ein Politikum, und das Politische dezidiert körperlich.

2. Das Körperliche an der Politik muss für jemanden, der in Kisangani, einer Stadt im Ostkongo geboren wurde, frustrierend offensichtlich gewesen sein. In einem früheren Jahrhundert schmiedeten belgische Kolonialherren und arabische Sklavenhändler hier ein brutales Bündnis zur Unterdrückung der Afrikaner vor Ort. Auch Faustin Linyekula hat die Politik „am eigenen Leib“ erfahren. Er floh nach Nairobi, Kenia, lebte dort eine Zeit lang in der Illegalität, und wurde schließlich aus dem Land geworfen. Auch in Ruanda war die Macht spürbar, als er dort sechs Monate nach dem Genozid mit dem amerikanischen Team des Internationalen Gerichtshofs eine Hamlet-Inszenierung auf die Bühne bringen wollte. Ein weiteres Mal wurde er aus einem afrikanischen Land rausgeworfen.

Faustin jedoch tanzte; er tanzte in Kenia und Angola, in Südafrika und Slowenien, in Österreich und Amerika, in Belgien und in Frankreich. Er war auf dem besten Weg, zu einem dieser internationalen Tänzer zu

werden, denen der Globus eine zweite Heimat ist, die gleichwohl vor allem aus internationalen Festivals, Hotelzimmern und Flughafenlounges besteht. Er entschied sich dagegen. Er ging zurück in den Kongo, nach Kinshasa, und sei es nur, um seiner Großmutter zu sagen: „Ich war so lange unterwegs. Mein einzig wahres Land ist mein Körper. Ich habe versucht zu überleben, wie eine Musik, die nie geschrieben wurde.“

3. Der Körper kann tätowiert werden, gefoltert, rausgeschmissen und geküsst. Doch der Körper ist auch ein Ort der Revolte, der Verweigerung, der Rebellion. Der Körper ist ein Land, kein geheimer Garten, er ist eine Republik der Kontroverse und des Trosts. Faustin sagt: „Ich bin Tänzer. Ich bin Afrikaner. Doch ich bin kein afrikanischer Tänzer.“

Ein Schlangemensch, in der Tat.

4. Es liegt etwas tief Urbanes in den Werken von Faustin Linyekula. Das gängige Klischee, die Dritte Welt sei das Universum smaragdgrüner Regenwälder und ockerfarbener Savannen, hier und da markiert durch eine kleine Lehmhütte, wird längst von der massiven Urbanisierung Südostasiens, Südamerikas und Subsahara-Afrikas überlagert. In einem im Westen nie gekannten Maß und mit rasanter Geschwindigkeit wachsen die Megastädte Afrikas: Lagos, Kairo, Gauteng (der Ballungsraum von Johannesburg und Pretoria), Kinshasa.

Faustin Linyekula materialisiert diesen urbanen Kontext in seinen Bühnenbildern. Am liebsten arbeitet er mit Neonlicht und Wellblech, eine Referenz an die Slums der massiv zersiedelten Boomtowns des afrikanischen Kontinents. In seinem *Festival des mensonges* tanzen drei Performer ihr lockendes Werben im bläulich-trüben Licht von Straßenlaternen. Kinshasa, das ist – neben vielem anderen – auch der schwache, leicht deprimierende Schimmer der Neonlampen der Trabantenstädte: Als wären sie nicht da, um Licht ins Dunkle zu bringen, sondern nur dekorative Leuchtpunkte in der Nacht.

Dennoch ist der Blick des Choreografen auf die Urbanisierung Afrikas weder mitleidvoll, noch naiv. Er nimmt die *conditio urbana* als gegeben hin. Diese Einstellung teilt er mit Kinshasas spannendstem Romancier Vincent Lombume, der kürzlich schrieb: „Man soll auf die Stadt nicht spucken. Die Stadt ist ein Leib. Meine Stadt hat mich hervorgebracht. Aus ihren Staubwolken wurde ich geboren. Nimm die Stadt, wie sie ist.“ Und weiter: „Städte unterscheiden sich. Es gibt Städte, die man totschweigt, Städte, die man liebt, und Städte die man jeden Tag neu gebiert. Es gibt die Stadt, die man in sich trägt, es gibt die Stadt, von der man träumt, es gibt die imaginären Städte, die sich uns in der Welt der Fantasie öffnen.“

5. Faustin hat sich für Kinshasa entschieden. Dort hat er sich mit seiner Dance Company Studios Kabako niedergelassen. Er hat mich mal zu seinem Probenort mitgenommen. Lange fahren wir mit dem Jeep durch die staubigen Viertel von Kinshasa. Hühner fliegen auf, wo wir vorbeikommen. Während der holprigen Fahrt erzählt Faustin, dass er gerade an einer Choreographie arbeite, die bald in Paris und Berlin zu sehen sein wird. Wir halten an einer Betonmauer und einem Eisentor. „Hier sind wir“, sagt Faustin. Wir treten ein. Zwei junge Männer stehen



auf einer graslosen Wiese. Ein Sandkasten ohne Kinder, acht mal acht Meter groß. Jemand schaltet den Kassettenrecorder ein. Es gibt kein Licht, keine Bühne, keine Spiegel, keine Stange, nichts. Auch keinen Schatten. Nur Staub. Und ich realisiere, dass hier ein passionierter Choreograf seinem künstlerischen Drang folgt und Aufführungen konzipiert, die in den prächtigen Theatersälen der Hauptstädte Europas aufgeführt werden.

6. Zwar ist Kinshasa die Stadt in der Faustin Linyekula seine Studios Kabako formte, doch Kisangani ist die Stadt, die er in sich trägt. Kleiner und ruhiger als Kin leckt Kisangani heute, nach vier Jahren Bürgerkrieg und unvorstellbarer menschlicher Grausamkeit, die Wunden. Für das Wiener New Crowned Hope Festival beschloss Faustin, in seine Heimatstadt zurückzukehren, in dem vollen Bewußtsein, dass die Stadt, die er in sich trägt, eine Stadt geworden ist, von der man nur noch träumen kann. Das einst prachtvolle Hotel Zaire Palace, einst Objekt seiner kindlichen Fantasien, ist heute ein besetztes Haus. Noch werden die Zimmer in der ersten Etage vermietet, aber nicht mehr pro Nacht sondern pro Monat. Der Preis ist zwanzig Dollar.

Faustin betritt aufs Neue seine Heimatstadt und fragt sich, wer inzwischen besessen ist: Kisangani oder sein Körper? Die Stadt, die er kannte, existiert nicht mehr. Seine Freunde sind in alle Winde verstreut. Was bleibt von Kisangani, jetzt, da die Freunde fort sind? Vielleicht ihre Worte.

Kabako, dessen Name Faustins Tanzcompany trägt, starb nahe der ugandischen Grenze an einer Krankheit die man für ausgestorben hielt: die Beulenpest. Einige seiner Texte sind in die neue Inszenierung eingeflossen. Kabako starb in einem kleinen Dorf, in dem es keinen Friedhof gibt, denn dort werden die Toten in der Regel auf ihrem eigenen Land begraben. Ein Dörfner ohne Geschwister oder Freunde kümmerte

sich um die Leiche des jungen Unbekannten: Kabako erhielt sein Grab unter einem Kaffeebaum. Der Körper, selbst der tote, ist Gegenstand von Mitleid und Vergessen. Doch Kabakos Freunde bedauern, dass der Weg zu seinem Grab weit ist.

Faustins anderer Freund Vumi (Antoine Vumilia Muhindo) gehört zu den dreißig Männern, die als angeblich am Mord an Präsident Laurent-Désiré Kabila Beteiligte zum Tode verurteilt wurden. Der Prozess, in dem er verurteilt wurde, gilt als Schauprozess. Vumi war – ist – ein Dichter, doch er galt als Spion. Sein Text *Un monologue du chien* (Monolog eines Hundes) ist die literarische Grundlage in Faustins jüngster Performance. War der Dichter lange Zeit Narr des Königs, so ist der Spion des Königs Hund.

7. Sieben Personen auf der Bühne: vier Tänzer, ein Schauspieler, ein Countertenor, ein Techniker. Ihr Ausgangspunkt sind die Träume der Bewohner Kisanganis. Den Endpunkt setzt der 21jährige kongolesische Breakdancer Dinozord, dessen Spitzname lautmalerisch das französische Wort ‚dinosaur‘ (Dinosaurier) nachempfunden. Das Pseudonym passt, denn er sieht sich als letzten Mann seiner Rasse, für den der Körper, selbst verstümmelt und krank, immer noch heilig ist. Sein Solo im Finale verschmilzt im Duett mit dem siebzehnjährigen, bemerkenswert reifen Opersänger Serge Kakudji aus Lubumbashi. „Denn“, so sagt Faustin Linyekula, „das letzte Wort sollte der Jüngste in der Gruppe haben.“

Die Produktion ist keine nostalgische Rückkehr eines mittlerweile etablierten Tänzers zu seinen Wurzeln, keine erwartbare Reise in die Vergangenheit von jemandem, der es geschafft hat. Es ist die Erforschung einer Stadt in Trauer und wiederbelebte Hoffnung. „Ich muss“, sagt Faustin Linyekula, „nach Hause zurückkehren, bevor ich mich neu auf den Weg machen kann. Ich wende das Blatt, bevor ich eine neue Seite beginne. Es ist, als hätte Mozart sein Requiem vor der Zauberflöte geschrieben.“



DIE STUDIOS KABAKO

Der Theatermacher und Tänzer Faustin Linyekula aus Kisangani

DEUTSCHLANDFUNK Sendung: Hörspiel / Hintergrund Kultur

Dienstag, 24.08.2010

Redaktion: Karin Beindorff

von Lorenz Rollhäuser

„Ich bin ein afrikanischer Tänzer. Ich verkaufe exotische Geschichten! Welche wollen Sie heute?“

Ein riesiger, kahler Saal, fast dunkel. Nur ein paar Schlitze oben in der Wand lassen etwas Tageslicht eindringen. Im hinteren Teil, in einer Ecke zusammengeschoben, Gerümpel unter einer dicken Schicht Staub. Drei Frauen und drei Männer umkreisen das einzige Möbelstück im Raum, einen langen Holztisch mit sechs Stühlen. Zerfledderte Skriptbücher in der Hand, rezitieren sie dabei alte französische Verse um die Wette:

**„Lass mir die Zeit, mich zu besinnen, Arsakes,
In meine Hand legt Titus alles, was er liebt!
Ihr Götter, kann ich glauben, was ich eben hörte?
Und wenn ichs glauben kann, soll ich frohlocken?“**

Es ist die erste Probenphase für die neue Produktion von Studios Kabako. Im Frühjahr 2009 hat Faustin Linyekula an der Comédie Française inszeniert, der renommiertesten Institution des bürgerlichen Theaters in Paris. Als erster afrikanischer Regisseur versuchte er sich an einem französischen Klassiker: der *Bérénice* von Jean Racine, einer Tragödie aus dem 17. Jahrhundert.

„Für mich war das, als ob ich ein Pygmäendorf besuche. Ich habe die Ethnografie sozusagen umgekehrt. Ende des 19. Jahrhunderts sind die Europäer gekommen, um uns zu studieren wie wilde, seltsame Tiere. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts mache ich mich auf, die seltsamen Verhaltensweisen eines französischen Stammes zu studieren. Der letzten Gallier. Das letzte gallische Dorf befindet sich im Herzen von Paris und heißt Comédie Française.“

Nun also eine *Bérénice* à la congolaise. Statt klassisch ausgebildeter Mimen sind es nun kongolesische Schauspieler, die mit Alexandrinern in altem Französisch noch nie zu kämpfen hatten. Statt Paris Kisangani, statt eleganter Boulevards löcherige Pisten – und koloniale Relikte.

„Der Flughafen von Simi Simi. Der erste Flughafen hier, von den Belgiern gebaut, jetzt außer Betrieb. Es ist ein Stützpunkt der kongolesischen Luftwaffe.“

Ich habe Faustin Linyekula im vergangenen Jahr in Europa kennengelernt. Unter dem Titel *more more more... future* präsentierte er einen wilden musikalischen Abgesang auf die Verhältnisse im Kongo. Nun sitze ich mit ihm in seinem schrottreifen japanischen Kleinwagen, während er geschickt die Schlaglöcher umkurvt. Nicht weit von seinem Haus der alte Flughafen, der nur von Hilfsorganisationen noch ab und

zu genutzt wird. Ein Flugzeugwrack und der kleine Tower erinnern an andere Zeiten.

„Bis vor zwei Jahren besaß die Armee noch zwei oder drei Düsenjäger, die hier stationiert waren. Doch als der Staatschef für die Feiern am Unabhängigkeitstag nach Kisangani kam und die Flieger mit ihren Kunststücken die Bevölkerung beeindrucken sollten, stürzte einer gleich hinter dem Flughafen in ein Wohnviertel. Dabei kamen außer dem Piloten auch Bewohner um. Der andere Jagdflieger wurde von Laurent Nkundas Truppen während der Kriegen im Osten abgeschossen. So sind zwar noch immer einige Angehörige der Luftwaffe hier stationiert, aber sie haben keine Flugzeuge.“

In einer Seitenstraße gleich hinter dem Flughafen ein kahles, umzäuntes Areal von vielleicht 60 mal 80 Metern. Ein rostiges Blechschild weist darauf hin, dass hier die Opfer der heftigen Gefechte verscharrt wurden, die sich ruandische und ugandische Truppen zu Beginn dieses Jahrtausends in der Stadt am großen Fluss lieferten. Gefechte, die Tausende Zivilisten das Leben kosteten.

„Gleich neben dem Flughafen liegen das Allgemeine Krankenhaus und die Unikliniken. Auch diese Gebäude stammen aus der Kolonialzeit. Als ich Kind war, gab es hier Spezialisten, die selbst komplizierte Fälle behandeln konnten. Wird heute jemand da hingebbracht, weil er einen Unfall hatte, kommt er nur durch ein Wunder lebend wieder heraus. Weil es noch nicht mal Aspirin gibt.“

Die Proben gehen weiter. Linyekula hat drei Schauspieler aus Kisangani, zwei aus der Hauptstadt Kinshasa sowie einen alten Wegbegleiter engagiert, der seit langem schon in Frankreich lebt. In drei mehrwöchigen Probenphasen soll diese Tragödie über Macht und Liebe neu und ganz anders entstehen.

„Bérénice ist die Geschichte einer ausländischen Königin, die von ihrem römischen Geliebten in dem Moment, als er Kaiser wird, aus Rom verstoßen wird. Nur weil sie Ausländerin ist. Wie es im Text heißt: Für Rom gilt jenes unumstößliche Gesetz, kein fremdes Blut im eigenen zu dulden.“

Linyekula, ein zart wirkender, schwächlicher Mann Mitte dreißig mit freundlichem Gesicht, die Haare zu kurzen Zöpfchen geknotet, sitzt in einiger Entfernung und schaut sich konzentriert an, wie die Schauspieler seine Anweisungen umsetzen. Dass gerade ein Huhn durch einen der Lichtschlitze hereinflattert, um im kühlen Halbschatten nach Ess-

barem zu suchen, nimmt er nur am Rande wahr. Er bringt kein fertiges Stück mit, sondern nimmt Racines Tragödie als Ausgangsmaterial. Für alles weitere lässt er sich von seiner Intuition leiten und scheut sich auch nicht, einmal gefasste Pläne am Tag darauf wieder zu verwerfen. Pasco Losanganya arbeitet zum zweiten Mal mit Linyekula:

„Erst mal ist das gewöhnungsbedürftig. Aber ich habe eine ganz gute Beobachtungsgabe, und so habe ich mir das angeschaut und mich dann angepasst. Aber am Anfang war es schon schwierig. Zunächst mal ist er sehr strikt, was die Arbeit angeht, die Anfangszeiten der Proben muss man einhalten. Und für die inhaltliche Arbeit hat er uns Anstöße gegeben, auf die ich selbst nicht gekommen war. Ich hatte gedacht: gut, wir brauchen das und das Ergebnis – warum sollen wir Umwege nehmen, wenn wir wissen, was wir brauchen? Später erst habe ich verstanden, dass er alles Mögliche einbezieht und dann auswählt, was ihm brauchbar scheint.“

Es ist nicht nur Linyekulas Arbeitsweise, es ist auch dieses Stück, dass die Akteure vor besondere Schwierigkeiten stellt. Die Alexandriner Racines sind schon für Franzosen heute eine Art Fremdsprache. Für Kongolesen aber hat es fast etwas Absurdes, sich mit diesem französischen Klassiker auseinanderzusetzen, der in der Sprache der ehemaligen Kolonialherren verfasst ist, einer Sprache, die nur etwa 20% der Bevölkerung einigermaßen beherrschen. Erinnerungen an die Grundschule werden wach. Die offenkundigen Mühen der Schauspieler mit seinem Vorgehen, das gebrochene Verhältnis zur französischen Sprache, dazu dieses altbackene Drama um eine palästinensische Königin und den Herrscher Roms, der sich für die Macht und gegen die Liebe entscheidet – all das scheint Linyekula gerade zu reizen. Und ist immer wieder Anlass für Exkurse, die auch mal ein oder zwei Stunden dauern können:

„Das wirft eine Frage auf, die mich sehr interessiert: Was macht jemanden zum Ausländer? Wodurch bleibt jemand Ausländer. Trotz der geteilten Geschichte. Genügt das Blut allein, damit der eine hier hin gehört und der andere nicht?“

Die Frage stellt sich für Kongolesen einerseits in Bezug auf die ehemalige Kolonialmacht Belgien, deren architektonische Hinterlassenschaften ihnen tagtäglich vor Augen sind.

„Belgien ist ein Teil von uns und unserer Vorstellung von der Welt. Und wenn man als Kongolese zum ersten Mal nach Europa kommt, denkt man, der Kongo spiele im täglichen Leben der Belgier genau so eine Rolle wie für uns. Doch dann kommt man hin und merkt, dass das nicht so ist. Diese gemeinsame Geschichte bedeutet nicht für beide Seiten dasselbe.“

Linyekula stellt die Frage aber auch vor dem Hintergrund jener Konflikte, die im Kongo während der vergangenen fünfzehn Jahre mit Beteiligung Ugandas und Ruandas ausgetragen wurden. Die Frage, wer Kongolese ist und wer nicht, wurde und wird dabei immer wieder aufgeworfen. Das betrifft vor allem die Banyamulenge, die mit den ruandischen Tutsi verwandt sind und daher häufig als fünfte Kolonne der Ruander und Ausländer denunziert werden:

„Ich bin in dieser Stadt zusammen mit Tutsi-Jungen und -Mädchen groß geworden. Wir waren alle Zairer, aber ich weiß, dass man sie angegriffen hat, als hier der Krieg ausbrach. Die ruandische Regierung schickte Truppen, die Gräueltaten begangen und geplündert haben, und dann hieß es plötzlich: seine Vorfahren sind aus Ruanda, er verdient einen brennenden Reifen um den Hals. Das sind Fragen, mit denen ich arbeiten will: Was macht jemand zum Kongolesen? Was macht jemand zum Ausländer, zum Fremden? Und darf man diese Frage hier, ohne zu zittern, in der Öffentlichkeit stellen?“

Am Abend liegt das Stadtzentrum mit seinen wenigen Geschäftsstraßen stockdunkel da. Wieder mal ist der Strom ausgefallen. Nur die Scheinwerfer der Autos und der chinesischen Kleinmotorräder, die hier Taxidienste anbieten, werfen zuckende Schlaglichter.

„Wir sind mitten im Zentrum. Vor uns, dieses große Gebäude, das völlig im Dunkeln liegt, war früher das Luxushotel. Damals hieß es Zaire Palast, heute heißt es Congo Palast. Jetzt ist es eine Ruine. Der Krieg hat seine Spuren hinterlassen, aber auch der Mangel an Instandhaltung, denn es gehörte dem Staat. Noch immer werden einige Zimmer im ersten Stockwerk vermietet. Zu besseren Zeiten zahlte man da 150 Dollar die Nacht, heute sind es 50 Dollar im Monat. Sämtliche Etagen darüber sind von Armeeangehörigen besetzt worden. Weil man sie nicht in Kasernen oder anderswo unterbringen konnte, haben sie sich einfach hier einquartiert.“

Der Congo Palace ist Kisanganis höchstes Gebäude. Mit seinen zerschossenen Fenstern steht er für den Zustand einer Stadt, in der Zerstörung und Verfall allgegenwärtig sind. In der weit und breit kein Staat zu sehen ist, der sich um die Wiederherstellung der Infrastruktur kümmern würde. Die Stromausfälle sind dafür symptomatisch: Von den drei Turbinen, die die belgischen Kolonialherren an den Wasserfällen des Tshopo-Flusses, der hier in den Kongo mündet, installiert haben, läuft nur noch eine, und auch die nur mit halber Kraft. Als wir vor einem Geschäft anhalten, kommen gleich ein paar Straßenkinder aus der Dunkelheit auf uns zu. Zerrissene Kleider, schmutzige Gesichter, leuchtende Augen. Faustin, Du warst lang nicht hier, heißt es, doch er widerspricht: das ist nicht mal 'ne Woche her. Dann sehen sie das Mikro, und natürlich wollen sie hineinsprechen. Am liebsten dreckige Sachen:

„Mzungu, huoko maneno mbye...“ Als Linyekula zurückkommt, steckt er ihnen gut zwei Dollar zu, so dass sie sich etwas zu essen kaufen können, und sie ziehen zufrieden davon. Wir kommen an Linyekulas alter Oberschule vorbei. In diesem Teil der Stadt gibt es Strom. Die Schule hieß damals Collège Sacré Coeur und wurde von katholischen Priestern aus Belgien geleitet. Dem kleinen Faustin vermittelten sie humanistische Bildung nach europäischem Muster. Gleich gegenüber ist das derzeitige Hauptquartier der Studios Kabako. Wir fahren in einen ummauerten Hof, in dem ein großer Mangobaum tagsüber Schatten spendet. Dahinter ein Haus, auch das von Belgiern gebaut. Die rechte Hälfte hat einen eigenen, kleinen Eingang und wird von einer Familie bewohnt. Den linken Teil haben Studios Kabako gemietet. Der geräumige Eingangsraum gleich vorn hinter der kleinen Veranda wird als Proberaum genutzt. Die Band um den Sänger Patient Mafutala ist die Hausband von Studios Kabako. Studios Kabako sind zur Zeit noch weniger ein konkreter Ort als vielmehr ein Produktionszusammenhang von Tänzern, Musikern und Schauspielern, den Linyekula gründete, als er in den Kongo zurück ging. Mittlerweile gehören fünfzehn Personen dazu, von denen manche mit Unterstützung von Studios Kabako auch eigene Projekte verwirklichen. Diese Offenheit ist Teil des Konzepts.

„Die Studios Kabako sind vielleicht vor allem eins: Ein Versuch, nicht allein zu sein.“

Es ist der Versuch einer kreativen Gemeinschaft von Tänzern, Musikern, Filmemachern und anderen Künstlern, einer Gemeinschaft, von der Linyekula mit seinem Freund Kabako in den 80er Jahren träumte. Damals trafen sich die jungen Intellektuellen und Künstler Kisanganis im französischen Kulturzentrum und wollten die afrikanische Literatur und das afrikanische Theater revolutionieren. Kabako starb später an der Pest, der Traum von der Gemeinschaft ist geblieben.

„Bevor ich 2001 in den Kongo zurückkam, war ich acht Jahre weg gewesen, zuerst in Kenia, dann in anderen afrikanischen Ländern. Danach habe ich in Europa gearbeitet, in Slowenien, Frankreich und Österreich, doch 2001 wurde mir allmählich klar, dass ich in den Kongo zurück musste. Vielleicht, weil ich damals zu begreifen begann, was mich in Bezug auf mein Schaffen wirklich interessiert, nämlich Geschichten zu erzählen. Und die Geschichten, die mich zunehmend interessierten, konnte ich im Exil nicht finden. Also sagte ich mir: Wenn ich weiterhin Geschichten erzählen will, und wenn mir im tiefsten Innern klar ist, dass ich die nicht im Exil finden kann, dann werde ich zurückkehren. Und dann weitersehen.“

Zunächst kehrte Linyekula mit seiner Frau in die Hauptstadt Kinshasa zurück. Doch Kinshasa ist schwierig, überfüllt, der Alltag hektisch, das Leben teuer. Und im Jahr 2006 hatte sich die Lage in Kisangani so weit beruhigt, dass ein Leben dort auch mit Kindern vorstellbar wurde.

Virginie Dupray erzählt:

„Als ich zum ersten Mal hier her kam, spürte ich gleich etwas im Herzen, irgend etwas hat mir hier gefallen, der Rhythmus der Stadt, die Beziehungen der Menschen untereinander, und auch die Öffnung der Stadt zum Wald, zum Fluss hin, das gemächliche Tempo, wegen all dem habe ich die Stadt gleich gemocht.“

Virginie ist Faustins Frau. Ohne sie sind Studios Kabako gar nicht denkbar. In ihrem kleinen Büro hinter dem Probenraum erledigt sie die gesamte Verwaltung. Sie kümmert sich um die Finanzen, organisiert Auftritte bei Festivals in der ganzen Welt, plant die Reisen, stellt Anträge bei den großen Kulturstiftungen und lädt Gastkünstler ein, die regelmäßig Workshops für den örtlichen Nachwuchs geben.

„Mir ist völlig klar, dass ich Ausländerin bin, dass ich weiß bin. Aber jedes Mal, wenn ich zurückkomme, fühlt es sich an wie nach Hause kommen. Und dann ist daraus sehr schnell ein Arbeitsprojekt geworden, ein Lebensprojekt, das hier vor Ort Wirkung zeigen will.“

Ein Projekt, das diese Stadt durch Kultur verändern will.

Kisangani liegt fast am Äquator. Selbst nachts liege ich in Schweiß gebadet. Virginie hat mir ein Zimmer in dem Haus angeboten, das sie für die drei auswärtigen Schauspieler angemietet hat. Ein Bungalow aus den 50er Jahren, auch der von Belgiern gebaut, mit vier Zimmern, großem Wohnraum und einer vergitterten Terrasse. Gleich unterhalb am Hang sprudelt eine kräftige Quelle, aus der Frauen und Kinder der Nachbarschaft in großen Eimern Wasser holen. Morgens und abends sieht man junge Männer beim Waschen und Zähne putzen. Zwischen zwei Palmen eröffnet sich von der Terrasse ein großartiger Blick auf den Fluss, der etwa zweihundert Meter entfernt hinter wucherndem Grün in seinem Bett dahinfließt. Stiller Fluss. Fast unheimlich still. Frühmorgens werden Einbäume von ein oder zwei Männern lautlos flussaufwärts getrieben, indem sie aufrecht stehend die langen Paddel direkt in Ufernähe in den Grund stoßen. Gegen Abend lassen sie sich in der Mitte des Stroms, der hier vielleicht fünfhundert Meter breit ist, wieder flussabwärts treiben. Höchstens einmal am Tag ist eine Balenière zu hören, eines der bauchigen, überdachten Holzschiffe, die, von einem oder zwei kleinen Außenbordern angetrieben, über hundert Menschen aufnehmen können, dazu Säcke mit Textilien, Medikamenten, Fahrraderersatzteilen, die fliegende Händler per Fahrrad noch in die entlegensten Orte transportieren. Mittlerweile der vierte Tag ohne Strom im Haus. Ich fange an, mich an Kerzen und Taschenlampen zu gewöhnen. Genau wie an kaputte Wasserbecken, Toiletten ohne Spülung und Duschen mit dem Wassereimer. Heute morgen aber ist von ferne ungewohntes Geschrei zu hören. Es heißt, dass die Studenten auf der Straße Barrikaden errichtet haben und niemand durchlassen. Ich bin neugierig, gehe den Sandweg hoch. Auf der Straße nicht der übliche Verkehr, und von

fern sehe ich auf der nächsten Kreuzung Baumstämme und Gruppen von Menschen. Ich soll einen Stein in die Hand nehmen, wird mir von einem jungen Mann geraten, als ich am Hauptgebäude der Universität vorbei in der Nähe der Barrikade angelangt bin. Ohne Stein sei da kein Durchkommen. Jetzt kommt ein anderer auf mich zu. Nicht mehr ganz nüchtern schlägt er mit einem riesigen Zweig vor mir auf den Boden. Einen Stein soll ich nehmen! Und so richtig weiß ich nicht, ob es noch Spaß oder nun doch Ernst ist. Immerhin lachen noch einige, doch das ändert sich schnell. Mehr junge Männer kommen hinzu, umringen mich, wollen wissen, welcher Nationalität ich bin, wollen mein Visum sehen, entdecken nun das Mikro, das wohl mich als potentiellen Spion entlarvt. Ich soll es sofort ausmachen, was ich natürlich tue, ja, ja, sofort Abhauen soll ich, wird mir dann beschieden, man wolle hier keine Journalisten, und das lasse ich mir nicht zweimal sagen. Doch plötzlich bin ich von einem ganzen Trupp umringt, der sich mit mir in Bewegung setzt. Johlend begleiten sie mich die dreihundert Meter auf der Straße zurück, bis der kleine Weg zum Haus abbiegt, und da lassen sie mich tatsächlich ziehen. Später sind von ferne Schüsse zu hören. Die Polizei, so heißt es, gebe Warnschüsse ab, um die Studenten zu vertreiben und daran zu hindern, im Stadtzentrum zu plündern. Am nächsten Morgen ist der Strom wieder da. Der Protest hatte Erfolg, wenn auch nur für diesen Teil Kisanganis. Dafür fließt ab sofort kein Wasser mehr. Alltag im Kongo.

Wie ein Aufbegehren gegen diese Zustände hat Linyekula 2009 ein fulminantes Musikspektakel mit dem Namen *more more more... future* geschaffen, zusammen mit dem Musiker Flamme Kapaya, einem der bekanntesten Pop-Gitarristen des Kongo. Die Texte stammen von Antoine Vumilia Muhindo, einem alten Freund Linyekulas. Der war am Sturz Mobutus beteiligt, stieg anschließend im Apparat des neuen Präsidenten Laurent Désiré Kabila auf, um nach dessen Ermordung im Jahr 2001 als Mitverschwörer zu lebenslanger Haft verurteilt zu werden. Für den Song *Wie die Propheten* schrieb er

**„Wir verdienen Besseres als schemenhafte Versprechen,
Besseres als katholisches Mitgefühl,
Besseres als Großzügigkeit, wir verdienen Gerechtigkeit,
Besseres als Geld, gebt uns die Würde zurück,
gebt uns eine Zukunft.“**

Probe für *Bérénice*. Linyekula hat den Schauspielern zur Aufgabe gegeben, den Raum zu erkunden, sich dem Raum zu öffnen. Dazu klingt aus den Lautsprechern die Gitarre von Flamme Kapaya, die Teil der Aufführung werden soll. Plötzlich ist aus dem Saal nebenan laute arabische Musik zu hören. Unter der Leitung von Hafiz Dhaou, eines franko-tunesischen Tänzers, findet dort ein Tanzworkshop für Nachwuchsmusiker und -tänzer statt, ebenfalls von Studios Kabako organisiert. Drei der Schauspieler machen unbeirrt weiter. Linyekula ist nicht zufrieden:

Was bedeutete das für dich in dem Augenblick?

Der Schauspieler erklärt, dass er die laute Musik einfach ignoriert habe.

„Es hatte keinerlei Wirkung auf dich. Aber kann man sich wirklich erlauben, das, was um uns her geschieht, die brennenden Reifen, die Barrikaden, die Tränengasgranaten zu ignorieren? Man kann ja trotzdem etwas erschaffen, trotzdem weitermachen, aber wenn man es ignoriert – ist das nicht ein bisschen selbstmörderisch?“

Ich will nicht nur in meinem tiefsten Innern schürfen. Mein Vorgehen stützt sich viel mehr auf das Leben um mich herum. Weil ich denke, dass das Leben reicher ist als ich allein. Größer ist als ich allein. Und wenn man auf sich selbst und auf all das lauscht, was um einen her ist, entstehen die Dinge, die nicht vorhersehbar sind. Und das ist das Wichtigste. Mich interessiert: mit euch zu sein. Was gebt ihr mir? Was gibt uns der Raum, und wie können wir damit arbeiten?“

Doch die Schauspieler zeigen während der Proben wenig Initiative. Wenn Linyekula sie auffordert, Dinge auszuprobieren, erstarren sie verschüchtert. Theater spielen bedeutet für sie sonst, eine Rolle zu lernen und sie so gut wie möglich zu spielen, kurz: einen Auftrag auszuführen. Genau das, was Linyekula nicht interessiert.

„In den acht Jahren, in denen ich allein durch die Welt gezogen bin und nur auf mich selbst zählen konnte, habe ich verlernt, einfach ein Schatten, eine Nummer zu sein. Dabei bin auch ich in einer Diktatur groß geworden, und in einer Diktatur existiert das Individuum nicht. Weil es nur ein Individuum gibt, den Diktator, alle anderen sind die Masse, die ihm folgt. Indem ich ein Fremder wurde, habe ich das verlernt und gelernt, mich selbst zu denken.“

Klar, dass Linyekula die Fähigkeit, für sich selbst zu sprechen, sich zu artikulieren, deshalb so wichtig findet:

„Ich versuche, das Individuum wieder in den Mittelpunkt zu rücken. Aber ein Individuum, das seine Beziehung zur Gemeinschaft verhandelt.“

Plötzlich fällt wieder der Strom aus. Mit Musik weiterzuarbeiten ist damit unmöglich. Linyekula entlässt alle in eine Pause. Als jedoch anschließend der Strom noch immer weg ist und einer der Schauspieler gar nicht wieder auftaucht, weil er, wie er am nächsten Tag erklärt, Dringendes zu erledigen hat, kippt die Stimmung:

„An solchen Tagen frage ich mich: Wozu das Ganze? Zu viele Probleme für nichts. Es ist ermüdend. Anstrengend. Diese Energie braucht man für andere Dinge. Man kann sich hier sehr, sehr einsam fühlen. Weil niemand da ist, der die eigene Sicht auf die Welt teilt. So kann man nicht leben.“

Virginie ist mit mir und einer New Yorker Theater-Agentin aus der Stadt heraus gefahren, um uns das Grundstück zu zeigen, auf dem Studios

Kabako demnächst ihr Hauptquartier errichten wollen, als greifbare Manifestation des Traums vom kreativen Zentrum. Hier soll ein Tanz- und Theaterraum hin, und auf der anderen Seite sind drei Gebäude geplant, eines nur für Sound-Arbeit, also Probenraum, Aufnahme-Studio und vielleicht ein Mastering-Studio, dann ein Schneiderraum für Video. Außerdem hier oben ein Gebäude für die Küche, für Meetings usw., und wahrscheinlich drei kleine Häuser mit jeweils zwei Apartments für Gäste. Linyekula hat für den Bau die Wiener Architektin Bärbel Müller gewinnen können, die ihren Entwurf in enger Zusammenarbeit mit ihm entwickelt hat. Virginie erzählt:

„Einige Gebäude wollen wir in Lehmbauweise errichten – Lehm ist gut für Sound... Geht mal weiter, hier sind Ameisen!... Aber am Eingang planen wir ein starkes architektonisches Zeichen, ziemlich hoch, und das können wir mit den hiesigen Techniken nicht in Lehmbauweise errichten, dafür regnet es auch zu viel.“

Studios Kabako haben ein weiteres, kleineres Grundstück direkt in der Stadt erworben, damit sie ihre Arbeit dort zeigen können. Ein drittes Grundstück soll auf der anderen Seite des Flusses hinzukommen. Das Ziel heißt ganz unbescheiden: Kultur für ganz Kisangani. Aber Linyekula ist nicht Christoph Schlingensiefel, dessen afrikanisches Operndorf mit Hilfe potenter Geldgeber in kürzester Zeit realisiert werden kann. Studios Kabako kommen viel weniger spektakulär daher, und so ist auch die Finanzierung bislang nur teilweise gesichert. Aber sie treiben das Projekt voran. Und sie glauben an Kisangani. Damit sind sie nicht die einzigen. Auch Präsident Kabila hat ein Stück weiter ein riesiges Grundstück am Fluss gekauft, der Gouverneur ebenfalls. Die Preise steigen, und in der Stadt selbst wird auch hier und da gebaut. Seit die Piste nach Osten, nach Uganda und nach Kenia wieder hergerichtet und für Lkws befahrbar ist, positioniert sich Kisangani wieder als Handelsplatz am Fluss.

Am Fluss. Hier unten ist Kisangani entstanden: „auf der Insel“ bedeutet Kisangani auf Swahili. Der Name verdankt sich den Sklavenhändlern aus Sansibar, die ihren Machtbereich bis hierhin ausgedehnt und sich auf der Insel neben den Katarakten niedergelassen hatten. Am Hafen der staatlichen Schifffahrtsgesellschaft konservieren rostende Kräne die Erinnerung an die rege Handelstätigkeit früherer Zeiten. Ein Stück flussabwärts, gleich vor der Kathedrale, liegen motorisierte Einbäume, die die andere Seite des Flusses ansteuern, sobald sich darin um die dreißig Personen nebeneinander drängen. Noch weiter unten gelangt man an den Hafen der Balenières, der überdachten Holzboote, die in ein oder zwei Tagesreisen die nächsten größeren Orte erreichen. Gleich daneben der Hafen der Lastkähne, die den Hauptteil des Warenverkehrs zwischen Kisangani und der Hauptstadt Kinshasa abwickeln. Es gibt hier weder Kais noch Kräne, also geschieht das Be- und Entladen überall durch Träger, die die schweren Lasten über schmale Bretter auf ihren Schultern zum nächsten Lkw schleppen. Aber immerhin: nachdem die Motorschiffe jahrelang wegen der politi-

schen Unsicherheit nicht verkehren konnten, ist der Fluss wieder Verkehrsweg, Kisangani erneut Umschlagplatz zwischen Ost und West.

Taucht ein Fremder am Hafen auf, kann er sich darauf verlassen, innerhalb kürzester Zeit von irgendwelchen Offiziellen angehalten zu werden: Polizei, Soldaten, Migrationsbeamte, Sicherheitsleute. Oft geht es nur um ein bisschen Geld, doch wenn eine Kamera oder ein Mikrofon im Spiel sind, ist es damit nicht getan. Der Mann sagt:

„Wie können wir denn wissen, ob Sie wirklich Journalist sind? Wir fürchten uns vor weißer Haut, wie Sie sie haben, das macht uns Angst. Und ein Krimineller schreibt sich ja nicht auf die Stirn: ich bin kriminell. Wer kann uns denn beweisen, dass Sie wirklich als Journalist unterwegs sind?“

Ich zeige ihm meine Akkreditierung und bin froh, dass die ihn, nachdem er sie gründlich studiert hat, zufrieden stellt. Aber ich müsse verstehen, es gebe eben einfach zu viele Kriminelle. Und noch etwas muss er dem Weißen sagen:

„Sie genießen einfach zu viele Freiheiten bei uns. Weil wir zu gastfreundlich sind. Vor allem im Vergleich dazu, wie wir bei Ihnen behandelt werden.“

Konzert in der Grande Poste: Seit Tagen geht es im Probenraum und den Büros zu wie im Taubenschlag. Morgen soll das Konzert von Pansas stattfinden, der Band des Sängers und Rappers Patient Mafutala. Der Ort: Open Air vor der großen Post. Solche Konzerte sind ein wichtiger Teil dessen, was Linyekula sich mit Studios Kabako erträumt:

„Irgendwann habe ich angefangen mich zu fragen, wie ich über diesen kleinen Kern von Künstlern, mit denen ich arbeite, hinauskomme. Und vielleicht eine Aktion hinkriege, die auf die ganze Stadt wirkt.“

Die Hauptpost von Kisangani ist ein historischer Ort. Hier hat Patrice Lumumba gearbeitet, bevor er erster Präsident des unabhängigen Kongo wurde. Und bisher war die breite Treppe mit dem offenen Platz davor den ganz Großen vorbehalten: dem Staatschef, wenn er zu Besuch kommt, oder den berühmtesten kongolesischen Musikern. Jetzt wollen örtliche Künstler diesen Platz zum ersten Mal selbst bespielen. Und sie füllen ihn. Über 5000 junge Leute strömen nach und nach herbei. Linyekula steht selbst am Mischpult, und jeder auf der Bühne spürt nun die Verantwortung, denn das Recht auf das öffentliche Wort beanspruchen im Kongo eigentlich die Mächtigen für sich allein. Und jetzt singt Patient Matufalla hier:

„Ich sah Leute tanzen und dann begraben werden, lachen und dann weinen, feiern und dann trauern,“

Aber was passiert in meinem Land?

**Auf der einen Seite die eleganten Leute, die Hände in den Taschen,
auf der anderen Seite die Armen,
von Schinderei gezeichnet.
Die übliche Politik - tosender Beifall für bescheuerte Reden,
das ganze Volk dem Tod nah,
und wir tanzen weiter
einen makaberen Tanz...**

Er sagt: **„In meinen Texten spreche ich von dem, was uns umgibt,
vom Alltag, von dem, was ich sehe, was ich erlebe, was ich höre.
Allgemein gesagt ist es eine Chronik der Gesellschaft. Aber die
Worte müssen sorgfältig gewählt sein. Wir wollen ja nicht als Mär-
tyrer sterben.“** Und Faustin fügt hinzu: **„Wie kann man das Wort er-
greifen in einem Kontext, in dem das öffentliche Wort nicht exis-
tiert?“**

Immer geht es darum, Grenzen auszuloten. Aber ob er zu weit geht,
erfährt der Betroffene oft erst, wenn es zu spät ist.

**„Ich weiß, dass ich auf unsere Regierenden nicht zählen kann. Und
ich weiß, dass sie sehr destruktiv sein können. Wenn sie etwas
stört, sind sie in der Lage, alles kaputt zu machen. Also muss man
Strategien finden, um ihnen keinen Vorwand dafür zu liefern.“**

Irgendwann drängen alle bis vor die Bühne, ich stehe plötzlich einge-
quetscht in der wogenden Menge, der es völlig egal ist, dass der Sound
kaum noch durchdringt. Das Konzert ist ein Riesenerfolg. Sänger Patient
verweist auf Linyekulas Arbeit:

**„Faustin Linyekula ist zunächst ein großer Bruder für mich. Und
gleichzeitig eine Art Lehrer, der genau im richtigen Moment auf-
tauchte. Faustin hat uns eine andere Perspektive eröffnet, hat uns
mit bestimmten Personen in Verbindung gebracht, von denen wir
lernen konnten, wie man an sich arbeitet, um weiterzukommen. Er
ist der Motor, denn durch unsere Arbeit mit ihm fangen auch ande-
re junge Leute an, etwas zu tun und vor allem an sich zu glauben.“**

Für den nächsten Abend ist eine Nachbesprechung angesetzt. Nach
einem grundsätzlichen Lob für Organisation und Verlauf des Konzerts
macht Linyekula auch kritische Anmerkungen. Es geht um Verantwort-
lichkeiten, um Absprachen, die nur zum Teil eingehalten wurden, kurz:
um Professionalität. Und auch hier wieder diese Reaktion: schweigen.
Dem Chef widerspricht man nicht. Der Geist der Zusammenarbeit, den
sich Linyekula wünscht, entwickelt sich nur zaghaft:

**„Von Anfang an beinhaltet diese Arbeit eine enorme pädagogische
Dimension. Erst mal betrachtet man mich natürlich als Chef, weil
ich Arbeitgeber bin. Was in einem Kontext, in dem es keine Arbeit
gibt, einiges bedeutet. Nun besteht die pädagogische Aufgabe
darin, die Künstler und alle anderen Mitarbeiter dahin zu bringen,
dass sie eine Haltung entwickeln, die sagt: selbst hier, in einem
so schwierigen Umfeld wie dem Kongo, ist es möglich, etwas
aufzubauen, d. h. sich zu erschaffen, ohne dabei die anderen zu
erdrücken.“**

Gerade weil es so anders ist als das, was im Kongo üblich ist, dürfte
es ein langer Weg werden, bis Linyekulas Traum von einer kreativen
Gemeinschaft in Erfüllung geht. Linyekula weiß das, er kennt die Ver-
zweiflung, und er kennt auch die Einsamkeit, die damit einhergeht.

**„Wenn ich die Situation kühl analysiere, sage ich mir: was tue ich
eigentlich hier? Warum haue ich nicht ab? Aber ich habe keine
Wahl, ich will hier sein, also bin ich hier, in dem Bewusstsein, dass
das alles von einem Tag zum andern zu Ende sein kann. Vielleicht
ist gerade, weil er der letzte sein kann, jeder Schritt so wichtig.
Weil es morgen zu Ende sein kann, weiß ich um so mehr zu schät-
zen, was ich heute tue.“**

Linyekula ist zäh. Er wird den Wunsch, seine Heimatstadt zu einem
kulturellen Zentrum zu machen, nicht so schnell aufgeben. Die Alter-
native, in Europa zu leben, stellt sich für ihn zur Zeit jedenfalls nicht.
Auch wenn da alles viel einfacher scheinen mag: er bleibt auch dort ein
Fremder, ein Exot. In seiner Performance *Cargo* formuliert er das so:

**„Seit einigen Jahren fühle ich mich zunehmend unwohl an den Or-
ten, an denen ich arbeite, diesen Kunst-Orten, zeitgenössischen
Kunst-Orten. Und wissen Sie, warum ich mich da nicht wohl füh-
le? Wenn ich durch die Straßen laufe, sehe ich Menschen aller
möglichen Hautfarben. Doch warum kommen die, die genauso
aussehen wie ich, nicht hier her? Vielleicht fühlen die sich hier
nicht wohl? Und was sagt das über mich, denn ich fühle mich ja
irgendwie wohl an diesen Orten? Bin ich eine Kokosnuss? Außen
dunkel, innen weiß? Ich fühle mich unbehaglich, aber ich will auch
nicht weg. Weil ich ein afrikanischer Tänzer bin. Und Geld brauche.
Also bleibe ich und schwitze meine Geschichten. Geschichten
über die ausgemergelten Gesichter hungriger Kinder; über Mas-
saker in den kongolesischen Wäldern; Geschichten über – ich bin
ein afrikanischer Tänzer, ich verkaufe exotische Geschichten.“**

Soweit nicht anderweitig gekennzeichnet stammen alle Zitate von Faustin Linyekula.

THEMEN- WOCHENENDE

DIE GEGENWART
DES ANDERSWO
IM JETZT

PROGRAMMÜBERSICHT

PERFORMANCES, LECTURES & GESPRÄCHE

Kien Nghi Ha, Berlin

DECOLONIALIZING GERMANY – ZUR NOTWENDIGKEIT POSTKOLONIALER PERSPEKTIVENVERSCHIEBUNGEN

anschliessend Kien Nghi Ha im Gespräch mit Christine Regus

Entgegen der üblichen Logik, den Blick vor allem auf die fernen Kolonien zu richten, fragt der Politikwissenschaftler Kien Nghi Ha in seinem Vortrag nach der inneren Kolonialisierung Europas und Deutschlands. Vortrag im Wortlaut auf Seite 56

Esther Mugambi, Amsterdam

HYBRID EYES

Solo-Video-Performance

Wie hätte Esther Mugambis Leben ausgesehen, wenn sie in Kenia geblieben wäre? Davon erzählt und rappt sie in ihrem Solo und spielt mit Videobildern, in denen afrikanische VJs amerikanische und europäische Filme in ihre eigene Sprache übersetzen.

Fabien Eboussi Boulaga, Yaoundé

INTERCULTURAL AND POLITICAL DIALOGUE BASIC PRINCIPLES FROM AN AFRICAN PERSPECTIVE

Lecture

Wie unabhängig ist Afrika heute tatsächlich? Wie müsste eine gemeinsame Bewältigung der Kolonialvergangenheit seitens Europa und Afrika aussehen? Der Philosoph und Theologe Fabien Eboussi Boulaga aus Kamerun reflektiert die Dekolonisierung auf beiden Seiten.

Asta Gröting, Berlin

THE INNER VOICE: I AM BIG

mit Buddy Big Mountain, New York, Text: Deborah Levy, London

Ein Dialog zwischen dem amerikanischen Indianer und Bauchredner Buddy Big Mountain und einer Puppe, die Asta Gröting, Professorin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, entworfen hat: Wer spricht hier, wenn es um die Frage der eigenen Identität geht?

DIE GEGENWART DES ANDERSWO IM JETZT

Themenwochenende

An zwei Tagen trafen in den Rangfoyers des Staatstheater Braunschweig rund 25 Künstlerinnen und Akteure aufeinander, die einen eigenen Blick auf ihre Herkunft und Kulturgeschichte entwarfen. Performances, Videoarbeiten, Textarbeiten, Lectures, ein Radiofeature und ein Fotoprojekt verhielten sich zu der Frage: Wie sehr ist die Wahrnehmung jedes Einzelnen von seiner Herkunft und den damit verbundenen Erfahrungen geprägt? Wie und vor allen Dingen wo berühren sich Weltgeschichte und persönliche Geschichten?

Denn wenn der Politikwissenschaftler Achille Mbembe fragt „Wer ist Afrikaner?“, dann lassen sich mögliche Antworten nicht unabhängig von der Frage geben, die Fred Wilson stellt: „Was ist europäisch?“. Frage und Antwort sind unauflösbar miteinander verknüpft und bedingen sich gegenseitig. Die Kulturen der Welt sind durch ihre historischen Verstrickungen und vor allem durch die Kolonialgeschichte nicht voneinander ablösbar. Entsprechend muss sich auch die deutsche Gesellschaft mit postkolonialen Realitäten auseinandersetzen; die aus ihr resultierenden sozialen, wirtschaftlichen und politischen Machtverhältnisse sind bis in die Gegenwart zu spüren, nicht nur in den kolonialisierten Ländern, sondern eben auch in Deutschland.

Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt war ein Ausstellungsparcours, der mit seiner Vielfalt der Genres, Formate und Medien zu einem gemeinsamen Erlebnis-, Denk- und Diskussionsraum einlud.

Grada Kilomba, Berlin

PLANTATION MEMORIES

Lesung und Gespräch

Die Schriftstellerin und Psychologin Grada Kilomba liest aus ihrem Buch *Plantation Memories*, das sich einer Reihe von Themen widmet – von der Frage »Woher kommst du?« über das N-Wort bis zur politischen Bedeutung des Haars. Indem sie postkoloniale Theorie, Psychoanalyse und poetisches Erzählen miteinander verbindet, ermöglicht Kilomba eine neue und inspirierende Interpretation von Alltagsrassismus, Erinnerung, Trauma und Dekolonisierung in der Form von Kurzgeschichten.

Faustin Linyekula / Studios Kabako, Kisangani

LE CARGO

Performance

In *Le Cargo* denkt der kongolesische Theatermacher Faustin Linyekula über seine Rolle im Kunstbetrieb des „Nordens“ nach und hinterfragt ernüchtert die Errungenschaften einer so genannten postkolonialen Gesellschaft.

Mehr zu Faustin Linyekula ab Seite 36

Gabriele Genge, Essen

THEATER UND INSZENIERUNG IN DER AFRIKANISCHEN GEGEN- WARTSKUNST

anschliessend Gabriele Genge im Gespräch mit Alma-Elisa Kittner

Seit ihrer so genannten Entdeckung reisen koloniale Artefakte durch den europäischen Kulturraum und werden in Museen ausgestellt. Wie wird heute mit diesen Objekten umgegangen, wie werden sie wahrgenommen? Die Kunsthistorikerin Gabriele Genge, stellt Bildende Künstler aus Afrika vor, die Kontinuitäten und Wandel im Umgang mit dem Kontinent, seiner Kultur und seiner Kunst inszenieren.

Otobong Nkanga, Antwerpen/Paris

BAGGAGE (1972 – 2007/08), PRÄSENTATION 2010

Ein Happening von Allan Kaprow, neu erfunden von Otobong Nkanga

Die nigerianische Bildende Künstlerin Otobong Nkanga reinterpretiert *Baggage*, ein Score des amerikanischen Performancekünstlers Allan Kaprow von 1972. In ihrer Version reist Nkanga mit holländischem Sand im Gepäck von den Niederlanden nach Nigeria.

Siehe auch Seite 66

SPRECHZIMMER

Besucher im Gespräch mit verschiedenen Gastgebern

Henning Hues, Doktorand am Georg-Eckert-Institut für internationale Schulbuchforschung Braunschweig

Lehrplan der Versöhnung? Geschichtsunterricht in Südafrika nach der Apartheid

Prof. Dr. h.c. Gerd Biegel, Direktor des Instituts für Braunschweigische Regionalgeschichte an der TU Braunschweig

Anton Wilhelm Amo (um 1703 - † 1753 im heutigen Ghana) - der erste bekannte Professor afrikanischer Herkunft (Philosoph, Rechtswissenschaftler) in Deutschland (Braunschweig, Halle)*

Rolf C. Hemke, Dramaturg für Öffentlichkeitsarbeit und Marketing am Theater an der Ruhr

Sprachgrenzen, Lebensgrenzen, Denkgrenzen – die Auswirkungen der Kolonialsprachen auf das Theater in Afrika

Prof. Dr. Ulrike Bergermann, Medienwissenschaftlerin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Die Unsichtbarkeit der Farbe Weiß. Geschichten zur Normalität

Buddy Big Mountain, Schauspieler und Bauchredner, Southampton/ New York

The heritage as an American Indian Mohawk

Prof. Dr. h.c. Gerd Biegel, Direktor des Instituts für Braunschweigische Regionalgeschichte an der TU Braunschweig

Das Kolonialdenkmal in Braunschweig

Esther Mugambi, Performerin und Sängerin, Amsterdam

The influence of communication technology in everyday life in Europe and Kenya

Christine Regus, Pressesprecherin des Goethe-Instituts, Berlin

Die Arbeit und Rolle des Goethe-Instituts in Afrika



VIDEOS & INSTALLATIVE ARBEITEN

David Zink Yi, Berlin

DEDICATED TO YI YEN WU

Ein-Kanal Videoinstallation, 2000, 23'30 min

Drei Personen erzählen auf Spanisch von der Kochkultur ihrer Kindheit und den persönlichen Erfahrungen mit verschiedenen Nationalitäten. Sie stammen aus Einwandererfamilien unterschiedlicher Herkunft.

Seydou Boro, Ouagadougou/Paris

LE CHEVAL

Tanzvideo, 2004, 7'20 min, On s'en fou Tanzvideo, 2004, 7'29 min,

ON S'EN FOU

Tanzvideo, 2004, 7'29 min,

LA FISSURE

Tanzvideo, 2004, 7'10 min, Loop

Der bekannte burkinische Choreograf Seydou Boro drehte während eines Arbeitsaufenthalts in Kamerun mehrere Kurzfilme, die tanzende Körper in unterschiedlichen Alltagssituationen zeigen.

Jörg Laue, Berlin

DYNAMIC BAKERY

Video 7'16 min / Audio, 58 min, 2008, Loop

CHRISTMAS BEACH WALK

Video, 2008/09, 9'30 min, Loop

Zwei Videos, gedreht von Jörg Laue während seines dreimonatigen Aufenthalts in Südafrika, die die gegensätzlichen Lebensbedingungen dort atmosphärisch wiedergeben.

Ntando Cele, Amsterdam

A FAN APART

Video 2009, 1'50 min, Loop

Bei den Ritualen einer sich selbst feiernden weißen Gesellschaft steht sie daneben: A Fan Apart. In ihren Arbeiten reflektiert die junge südafrikanische Performancekünstlerin Ntando Cele ihre Traurigkeit über die so genannte Postapartheid in Südafrika – und in Europa.

Fred Wilson, New York

WHEN EUROPE SLEPT, IT DREAMT OF THE WORLD

Text

In: *Unpacking Europe*, ed. Salah Hassan and Iftikhar Dadi (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2001)

Tulpen aus Amsterdam, Kartoffeln aus Deutschland oder Tomaten aus Italien. Sie alle haben ihren Ursprung außerhalb Europas. Der afroamerikanische Bildende Künstler Fred Wilson beschäftigt sich mit Dingen, die er für absolut europäisch hielt.

Brigitta Kuster, Berlin und Moise Merlin Mabouna, Berlin

2006 - 1892 = 114 JAHRE

DV, 2006, 7 min, Loop

À TRAVERS L'ENCOCHE DANS VOYAGE DANS LA BIBLIOTHEQUE COLONIALE NOTES PITTORESQUES

DV, 2009, 25 min

Brigitta Kuster, Berlin

NOTE D'INTENTION

Text, 2006

Die Schweizer Künstlerin und Autorin Brigitta Kuster und der Kameruner Filmemacher Moise Merlin Mabouna stellen zwei Videoarbeiten aus einem langfristigen dokumentarisch-experimentellen Film-Forschungsprojekt vor. Ausgehend von der Geschichte des Urgroßvaters von Mabouna, der im Kampf gegen ‚die Weißen‘ umgekommen ist, zeigt diese Forschungsreise kulturell verschiedene Dynamiken von Erinnern und Vergessen.

Siehe auch Seite 69

Evelyn Annuß, Berlin

STAGINGS MADE IN NAMIBIA

Fotos, 2009

Über 100 Einwohnern Namibias stellte Evelyn Annuß Kameras zur Verfügung, damit sie ihren Blick auf die deutsche Kolonialgeschichte in Deutsch-Südwestafrika festhalten. Doch die Fotografen widmeten die ursprüngliche Idee um und verwirklichten eine eigenständige Sicht auf ihre Alltagswelt.

Siehe auch Seite 72

Miguel Pereira, Lissabon

DOO

Audio-Text zu dem Stück DOO, 2008/10, 8 min, MP3-Player

Miguel Perreira wuchs bis zu seinem siebten Lebensjahr in Mosambik auf, das zu dieser Zeit noch portugiesische Kolonie war. Erst viele Jahre später, während der Zusammenarbeit mit Künstlern aus Afrika, entdeckt er die kolonialpolitischen Bezüge seiner bis dahin unbeschwerten Kindheitserinnerungen.



Christoph Spittler, Berlin

DER GEIST DES MISSIONARIS

Radiofeature 55 min, RBB/WDR/MDR 2007, MP3-Player

Auf den Spuren seines Urgroßvaters reist Christoph Spittler nach Afrika. Der Missionar Ernst Friedrich Gottschling trennte sich von seiner fünfköpfigen Familie, um für immer in Südafrika zu bleiben. In Begleitung eines afrikanischen Pastors begegnet Spittler dem Geist des Missionars.

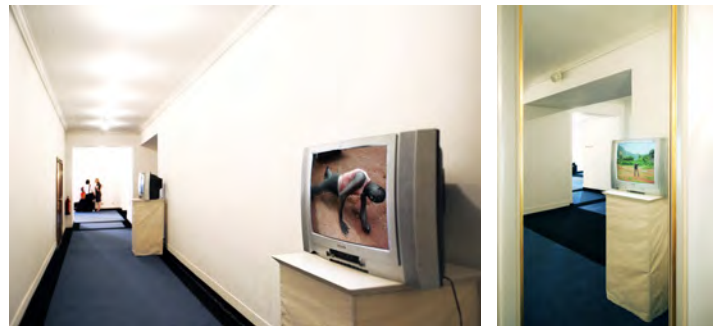


Jeanne Faust, Hamburg

RECONSTRUCTING DAMON ALBARN IN KINSHASA

Super 16 on HDTV, 2010, 9 min, Loop

Die Bildende Künstlerin Jeanne Faust zeigt die Rekonstruktion eines Fotos. Das Foto, das den Musiker Damon Albarn während eines Aufenthalts in Kinshasa zeigt, stellt zwar die Referenz dar, ist jedoch niemals zu sehen. Die Aneignung einer fremden Identität, die dem Betrachter verborgen bleibt.



Esther Mugambi, Amsterdam

HOMERUN

Video, 2009, 1'40 min, Loop

KENYA NO BORDERS ONLINE

Video, 2008, 6'30 min, Loop

Eine Reise im Flugzeug von Amsterdam nach Nairobi mit zwei riesigen Einkaufstaschen in einer Minute und vierzig Sekunden; und virtuelles Reisen, um das Abenteuer eines Lebens zwischen Europa und Afrika zu ‚realisieren‘: Aufregend und unterhaltsam verbindet Esther Mugambi ihr Leben in Amsterdam mit einem ihr fremd gewordenen Land – Kenia.

Kuratorin **Silke Bake** In Zusammenarbeit mit dem **Team von Theaterformen** Mitarbeit **Kathrin Vesper, Sylvia Franzmann** In Kooperation mit **Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (HBK), Universität Hildesheim – Institut für Medien und Theater, Forschungskolleg Verflechtung von Theaterkulturen an der FU Berlin, Haus der Wissenschaft Braunschweig, AfricAvenir International e.V.**

Dank an **Isabel Podeschwa, Peter Stamer, Barbara van Lindt, Rustom Bharucha, Achille Mbembe, Claudia Bosse, Goethe-Institut Südafrika**

DECOLONIALIZING GERMANY – ZUR NOTWENDIGKEIT POSTKOLONIALER PERSPEKTIVVERSCHIEBUNGEN*

Kien Nghi Ha (Berlin)

Prof. Dr. Esiaba Irobi hatte angekündigt an dieser Stelle über Probleme mit postkolonialer Theorie aus einer afrikanischen, diasporischen und postkolonialen Perspektive zu sprechen. Ich bedauere zutiefst, dass Esiaba Irobi seine Argumente und Ideen nicht mehr persönlich mit uns teilen kann und sein Wissen wie seine darin enthaltenen persönlichen Lebenserfahrungen uns nur noch medial vermittelt zur Verfügung stehen. Mein tief empfundenes Mitgefühl gilt zuallererst seinen Familienangehörigen und FreundInnen.

Die Nachricht über seinen Tod kam für mich sehr überraschend und hat mich in einem Zustand der Trauer und Verwirrung versetzt. Ich war persönlich umso mehr bestürzt, da ich noch im April dieses Jahres auf einer gemeinsamen Tagung an der Freien Universität Berlin die Möglichkeit hatte Esiaba Irobi zu begegnen, als er einen Vortrag über die Repräsentation und Marginalisierung schwarzer Kultur in der Weißen¹, angloamerikanischen Imagination hielt. Seine brillante Intellektualität und sein leidenschaftliches Eintreten in der Auseinandersetzung mit den allgegenwärtigen Hinterlassenschaften des europäischen Kolonialismus haben mich außerordentlich beeindruckt. Seine großartige Stimme und Persönlichkeit, die in vorbildhafte Weise wissenschaftliche Kritikfähigkeit mit individueller Verantwortung und politischem Engagement zu verbinden wusste, und seine von einer tiefen universellen Humanität gekennzeichneten Einsichten werden im kritischen Diskurs zweifellos schmerzlich vermisst. Diejenigen, die das Glück und Privileg hatten Esiaba Irobi auch nur für einen kurzen Moment kennenzulernen, werden ihn als einen klugen, leidenschaftlichen und weltoffenen Intellektuellen in Erinnerung behalten, der sich mit Nachdruck gerade auch gegen die weniger offensichtlichen Seiten von Rassismus und anderen gesellschaftlichen Ungleichheitsverhältnissen einsetzte.

Mir ist es vollkommen unmöglich Esiaba Irobi in irgendeiner Weise zu ersetzen oder seine Positionen zu repräsentieren. Trotzdem ist es möglich, dass das Thema meines Vortrags, dass die kolonialen Tradierungen in der politischen Kultur Deutschlands kaleidoskopartig und beispielhaft zur Diskussion stellt, aus der umgekehrten Richtung mit dem von Esiaba Irobi für die heutige Veranstaltung vorgeschlagenen Thema einer post-kolonialen, d.h. einer nicht im theoretischen, sondern im historischen Sinne gewendeten Dezentrierung Afrikas jenseits des kolonialen Mantra verbunden ist. Während die eindimensionale Reduktion Afrikas auf die koloniale Erfahrung gerade aus afrikanischer Perspektive als Form der fortgesetzten geistesgeschichtlichen Verarmung und kulturellen (Re-)Kolonialisierung erscheinen kann, erleben wir auf

der anderen Seite oftmals die Inszenierung einer Perspektive, in der die europäische Moderne scheinbar nur lose und eher beiläufig mit der bis in die jüngste Zeit andauernden, jahrhundertealten Geschichte der Kolonialisierung verbunden ist. Bereits diese Externalisierung der kolonialen Dimension aus dem gesellschaftlichen Selbstverständnis und die damit verbundene einseitige Auslagerung aus dem kollektiven Wissenskanon sagt etwas über die Macht der kolonialen Präsenz aus. Über die reine Vergangenheitsaufarbeitung hinaus geht es mir in diesem Diskussionsbeitrag darum, eine Perspektive anzudenken, in der die Abschiebung und Entsorgung der kolonialen Dimension aus der eigenen westlichen Kultur- und Sozialgeschichte als gesellschaftlicher Mythos entziffert wird, der einen irrationalen, nicht zuletzt auf ideologische Ausblendung abzielenden Umgang mit Rassismus und kolonialen Praktiken produziert. Die besonders in Deutschland weit verbreitete Maxime, das etwas nicht existent sein kann, das im Rahmen der mühsam gepflegten politischen Kultur des westlich-aufgeklärten Überlegenheitsanspruch zumindest offiziell nicht sein darf, verleitet zu einem selektiven Selbstbild, das auf historische Verdrängung und politische Realitätsverleugnung hinausläuft und daher weder im Stande ist, gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen, noch sich seriös auf einen kritischen, sich selbst in Frage stellenden Dialog im globalen Rahmen einzulassen.

Kolonialismus ist in Deutschland – sobald er als kritische Analyse-kategorie und nicht wie gewohnt als ideologischer Gewaltapparat gebraucht wird – ein unnahbarer, geradezu unheimlicher Begriff. Seine Untiefen erscheinen in ihrer unbehaglichen Abgründigkeit so unwirklich, dass dieses Unwort sorgsam ver- und gemieden wurde. Wie die Rassismuskritik löst die Erinnerung an koloniale Unterdrückungen bei Weißen Deutschen das Bedürfnis nach augenblicklicher Distanzierung aus. Meist schlagen sich solche Entlastungsstrategien in der Sehnsucht nach einem endgültigen Schlussstrich nieder. Die Weigerung der deutschen Dominanzgesellschaft, sich mit den kolonialen Grundlagen ihrer eigenen Kulturgeschichte und politischen Identität auseinander zu setzen, hat weitreichende Folgen. Sie reflektiert einen Prozess, in dem weder die Unterwerfung des Anderen noch die Frage nach der kolonialen Konstruktion der deutschen Nation zur Sprache kommt. Entsprechend steht auch das Fortwirken dieses Machtfeldes auf die gegenwärtige Verfassung der deutschen Gesellschaft nicht im Fokus der Debatte. Diese Frage wird um so gefährlicher und unzulässiger, je stärker der Blick auf das gebrochene, aber uneindeutige Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, auf den Zusammenhang von äußeren und inneren Zwängen, kurz auf die ungeklärte Aktualität deutscher Kolonialkultur gelenkt wird. Bisher hat das gesellschaftliche Schweigen, das Verschweigen, das Totschweigen, das Feld des notwendig Sagbaren weitgehend verdrängt. Das Schweigen ist eine bewusste Amnesie, und die Amnesie ist eine politische Ausdrucksform des kollektiven Gedächtnisses. Daher ist das konsensuale Schweigen eine dominante Macht-artikulation, die sich der Aufarbeitung und Sichtbarmachung imperialer

Praktiken und Bilder durch Entinnerung aktiv widersetzt und nur durch Gegen-Erzählungen aufgebrochen werden kann. In ihren totalisierenden Dimensionen kann sich die Macht des Entinnerten zu einer sekundären Kolonialisierung verdichten. Die sekundäre Kolonialisierung bezeichnet keine Leerstelle, sondern eine gesellschaftliche Dynamik, die immer wieder durch ein Set von Konstruktionen und Machtpraktiken hergestellt wird. In ihr werden nicht nur die Kontinuitäten, Übergänge und Brüche, sondern auch die realgeschichtliche Kolonialisierung Deutschlands selbst immer wieder neu mit einem Weißen Schleier des Schweigens überzogen. Auf der anderen Seite werden die Schwarzen Subjekte, die oftmals auch als Opfer widerständig gehandelt haben, durch die Täterverehrung in den hegemonialen Diskursen erneut viktimisiert. Indem die diskursiven Mittel zur Bezeichnung kolonial eingefärbter Realitäten tabuisiert oder nicht entwickelt werden, bleibt die gesellschaftliche Macht- und Infrastruktur jener kolonialen Präsenzen verborgen. Durch diese erinnerungspolitische und geschichtsmächtige Weißwaschung der Geschichte wurde eine komfortable Scheinwelt für Weiße Metropolenbewohner/-innen aufgebaut und stabilisiert. Obwohl koloniale Einschreibungen nicht nur die Wirklichkeit der europäischen Moderne prägen, sondern auch für die Ausbildung deutscher Kultur- und Identitätsvorstellungen bis in die Gegenwart hinein fundamental sind, werden sie in der Regel entthematisiert.

Die Aufarbeitung der eigenen Kolonialgeschichte wurde über lange Zeit in der BRD stark vernachlässigt.² Erstaunlicherweise fing die westdeutsche Geschichtswissenschaft erst Ende der 1960er Jahre in einem umfangreicheren Maß damit an, sich mit dieser Epoche auseinander zu setzen. Ebenso bezeichnend war, dass trotz der sich aus dieser Vergangenheit ergebenden gesellschaftlichen Verantwortung bereits Mitte der 1970er Jahre das Forschungsinteresse wieder erlahmte (Smith 1996: 431f.). Die neueren Anstöße für eine wissenschaftliche Aufarbeitung des deutschen Imperialismus kamen daher zunächst auch nicht aus den hiesigen Universitäten, sondern von den Schwarzen (deutschen) Gelehrten und Aktivist/-innen der transatlantischen Black Diaspora Studies, der anglo-amerikanischen German Studies und der transnational ausgerichteten postkolonialen Kritik.³ Zwar hat auch in der BRD die Zahl der wissenschaftlichen und publizistischen Arbeiten zu diesem Themenbereich in den letzten Jahren spürbar zugenommen. Allerdings erfolgt diese diskursive Konjunktur als nachholende Bewegung vor einem Hintergrund, der die langanhaltende akademische Marginalisierung und gesellschaftliche Unerwünschtheit kritischer

Aufarbeitungen des deutschen Kolonialismus dokumentiert. Aufgrund dieser Konstellation hat sich ein erheblicher Bedarf an inhaltlicher Defizitdeckung in Wissenschaft, Politik und Gesellschaft angestaut sowie eine enorme zeitliche Verspätung der Grundlagenforschung ergeben.

Zwei weitere Beschränkungen haben sich zudem innerhalb dieser historiographischen Wissensproduktion als strukturbildend und trendsetzend herausgestellt. So beschäftigt sich das Gros der kolonialhistorischen Forschung mit der Kolonialisierung außereuropäischer Gebiete, wodurch der wechselseitige und dialektische Prozess von äußerer Fremd- und innerer Selbst-Kolonialisierung aufgespalten wird und die Produktion entgrenzter Räume im Prozess der Kolonialisierung unterbelichtet bleibt.⁴ Zwar existiert eine zunehmende Anzahl von Publikationen, die neben den Kolonien auch die Auswirkungen der imperialistischen Expansion auf das deutsche Kernland im Wilhelminischen Zeitalter untersuchen.⁵ Aber diese Ansätze verbleiben innerhalb eines historischen Untersuchungs- und Deutungsrahmens, der meist von 1884 bis 1918 und in selteneren Fällen bis 1945 reicht. Studien, die die Kontinuität und Transformation kolonialer Denkweisen, Bilder und Strukturen bis in die gegenwärtige Bundesrepublik hinein analysieren, sind immer noch recht selten und finden sich am ehesten im Bereich der Kultur- und Medienanalyse.

Solange die Überlagerung ineinanderlaufender Zeit- und Gesellschaftssedimente kein Thema ist und die wissenschaftliche Aufarbeitung rein historisch verbleibt, solange können die Einflüsse kolonialer Effekte auf die rassistischen Konditionen der deutschen Gegenwartsgesellschaft nicht in den Blick genommen werden. Geschichte nicht als offenes und dynamisches Feld zu begreifen, bedeutet die Aktualität kolonialer Präsenzen⁶ als Fragestellung nicht zuzulassen. Bisher werden auch in der kritisch intendierten deutschen Rassismuskritik die kolonialen Ursprünge und Elemente rassistischer Herrschafts- und Gewaltformen nur unzureichend beachtet und in den Analyserahmen einbezogen. Die historische *Materialität* und *Verschränktheit* kolonialrassistischer Macht- und Ausbeutungspraktiken zu übersehen, trägt dazu bei die Chancen für ein vertiefendes Verständnis heutiger Konfliktlagen nicht zu nutzen. Gerade aus der Verschränkung unterschiedlicher Zeitlichkeiten und der Überlappung räumlicher Interaktionsprozesse ergeben sich jedoch neue Einsichten und politische Ansatzpunkte der Intervention. Ein bahnbrechendes Konzept für die Forschung der *Postcolonial German Studies* legten Sara Friedrichsmeyer, Sara Lennox und Susanne Zantop mit „The Imperialist Imagination. German Colonialism and Its Legacy“ (1998) vor, die den Weg für andere Arbeiten ebneten.⁷ Im Unterschied zur üblichen Historiographie oder reinen sozial- und kulturgeschichtlichen Ansätzen wird die Kolonialgeschichte nun als Ausgangspunkt für weitreichendere Entwicklung gesehen, die weder zeitlich abgeschlossen ist noch den Kolonialismus als vom europäischen „Mutterland“ ausgehende Einbahnstrasse denkt.

Zunächst möchte ich auf die widersprüchlichen Überlagerungen von Raum – Traum – Trauma als Ausgangsbedingungen kolonialer Politik eingehen und dabei vor allem skizzieren, wie der Kolonialisie-

rungsprozess sich auf die politische Kultur Deutschlands auswirkte. Dabei entstanden vielfältige kulturelle Artefakte und Praktiken, deren Bedeutungen sich in den imaginären Weiten der deutschen Kultur-, Erinnerungs- und Wissenschaftslandschaft eingeschrieben haben. So sind koloniale Spuren etwa im Berliner Stadtraum und der politischen Topographie Deutschlands weiterhin greifbar nahe.⁸ Der lange Schatten der inneren Kolonialisierung hat sich keinesfalls nur als kolonialer Blick auf Schwarze Menschen und tradierte Afrikaklischees am Leben erhalten (Melber 1992). Noch immer sind wir mit einer historischen Situation konfrontiert, die durch diskriminierende Praktiken und eine fehlende Erfahrung der inneren Dekolonialisierung gekennzeichnet ist.

Auch ist anzuerkennen, dass das heutige Ausmaß und die spezifische Ausrichtung rassistischer Gewaltverhältnisse nicht von der kolonialen Erfahrung abgetrennt werden können. Sicherlich hat die begeistert aufgenommene Kolonialpolitik zu einer strukturellen, kulturellen und nicht zuletzt auch administrativen Verankerung von Abwertungs- und Aggressionspotentialen gegen People of Color⁹ beigetragen. Die Alltäglichkeit rassistischer Verhältnisse äußert sich nicht nur in skandalisierbaren Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen – etwa im Umgang mit deutschen Behörden und Gesetzen –, sondern auch in repräsentativen und epistemologischen Formen. Nicht zuletzt deshalb müssen wir uns nach wie vor mit den Fortwirkungen des kolonialen Rassismus auseinandersetzen, in der z.B. auch die normalisierende Praxis der Rassifizierung als menschlich angeboren und damit unhintergebar erscheint. Dass Menschen eine unleugbare, weil angeborene „rassische“ Identität und Zugehörigkeit haben, ist jedoch eine koloniale Erfindung, die meist nicht als solche wahrgenommen wird. Ihre ungebrochene Realitäts- und Deutungsmacht bei der Kategorisierung menschlicher Individuen macht diese Konstruktion zu einem der grundlegendsten, weitreichsten und täglich erfahrenen Erblasten des kolonialen Zeitalters. Eine lange Reihe deutscher Philosophen und Wissenschaftler wie Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel, nur um die berühmtesten Masterminds zu nennen, leisteten im Namen der europäischen Aufklärung und Rationalität zur Bildung und Durchsetzung rassentheoretischer Diskurse im westlichen Allgemeinwissen bedeutende Beiträge. Ein Strang dieser pseudo-wissenschaftlichen Entwicklung endete in der weltweit führenden deutschen „Rassenhygiene“, die sich bereits im kolonialen Kaiserreich an den Universitäten formierte und gerade im Bildungsbürgertum und in der sozialen Elite

ihre treuesten Anhänger/-innen fand. In der Zeit des Nazismus nahm die „Rassenhygiene“ eine wesentliche Rolle in der industriellen Vernichtungspolitik ein, da sie biopolitische Techniken der Identifizierung, Selektion und Konzentration der zu vernichtenden Bevölkerungsgruppen erarbeitete und sich als ideologisch zuverlässiger Apparat der deutschen Nazis erwies (Ha 2010: 129-178).

Der deutsche Beitrag zur globalen Kolonialisierung spielt sich im Rahmen eines über mehrere Jahrhunderte anhaltenden weltpolitischen Destruktions- und Transformationsprozesses ab. Mich interessiert, wie durch die Kolonialisierung in den Metropolen selbst koloniale Räume und Praktiken entstanden, die im Rahmen eines *Kolonialismus ohne Kolonien* bis in die heutige Zeit tradiert wurden. Die Kolonialisierung wirkte sich nicht nur verheerend auf die Menschen und Gesellschaften in den neu geschaffenen Kolonien aus. Sie veränderte nachhaltig auch die deutsche Gesellschaft, deren Lebenswelten und Institutionen sich in umfassender Weise an den modernen Erfordernissen eines kolonialisierenden Staates anpassten. Die Kolonien wurden nicht nur als Rohstofflieferanten, Siedlungsräume, Absatz- und Kapitalmärkte, sondern auch als *Laboratorien der Moderne* und *Schule der Nation* genutzt. Entsprechend waren die Auswirkungen der Selbstkolonialisierung auf die militärische, politische, kulturelle, ideologische, ökonomische, wissenschaftliche, technische und städtebauliche Sphäre der Wilhelminischen Gesellschaft unübersehbar und tiefgreifend.

An dieser Stelle ist auch an die epochale Bedeutung der Berliner Afrika-Konferenz von 1884/5 zu erinnern, in der auf Einladung des Reichskanzler Bismarck 14 vorwiegend europäische Kolonialmächte – wie selbstverständlich – einen ganzen Kontinent unter völliger Missachtung der Interessen der dort lebenden Menschen unter sich aufteilten. Bei diesem Verhandlungsmarathon wurde nichts Geringeres als die zukünftige Gestalt und die Spielregeln der europäischen Einverleibung Afrikas festgelegt. Die damit vertraglich festgelegte geopolitische Neuordnung ermöglichte ein systematisch angelegtes Kolonialprojekt im gigantischen Maßstab, das ausgehend von dem am Reißbrett entworfenen Grenzen ein neues Zeitalter und vollkommen künstlich erzwungene Retortengesellschaften gebar. Die weltpolitische Bedeutung dieses Ereignisses ist schwer zu überschätzen, da der bereits im Gang befindliche „Wettlauf um Afrika“ nun multilateral organisiert wurde und sich in Richtung eines temporären und brüchigen Macht- und Interessenausgleiches der europäischen Imperien entwickelte, der bis zum Ersten Weltkrieg hielt.

Ohne Übertreibung kann behauptet werden, dass der geopolitische Ursprung des heutigen Afrikas sowie die Grundstrukturen seiner gegenwärtigen Kartographie in der deutschen Hauptstadt zu finden ist. Deutschland stieg infolge der Herrschaft über den sogenannten Schutzgebieten „Deutsch-Ostafrika einschließlich Sansibar“, „Deutsch-Südwestafrika“, „Deutsch-Kamerun“ und „Togoland“ zu einer veritablen kolonialen Großmacht mit schizophoren Weltgeltungsanspruch auf, der sich auch in der expansiven wie multiplen Aufspaltung Deutschlands in seine kulturellen und identitätspolitischen Doppelgänger im

Übersee manifestierte. Demgegenüber ist das koloniale Designprodukt „Afrika“ von seiner historischen, politischen und kulturellen Entstehung her ein geistiges Erzeugnis, das von Anfang an mit dem Stempel „Made in Germany“ versehen ist. So gesehen war das koloniale und postkoloniale Afrika niemals ein ferner, unbekannter, „dunkler“ Kontinent am Ursprung der Zeit, sondern das Ergebnis europäischer Projektionen, Wunschorstellungen und Machtkompromisse, die nicht zuletzt durch die Diplomatie des deutschen Gastgebers hergestellt wurde. Insbesondere Berlin hatte kein Interesse daran, dass eine der mit Deutschland konkurrierenden Großmächte wie Frankreich und England das riesige Gebiet des Kongobeckens mit seinen vielfältigen Ressourcen und ökonomischen Möglichkeiten ausbeuteten und den deutschen Aufstieg zur Weltmacht erschwerten. Dass der Kongo als Kompromisslösung in den Privatbesitz des belgischen Königs Leopold II. überging, der dort ein besonders grausames Ausbeutungs- und Terrorregime etablierte, in der etwa die Hälfte der Bevölkerung – schätzungsweise bis zu 10 Millionen Afrikaner/-innen¹⁰ – innerhalb von etwas mehr als 20 Jahren getötet und eine große Anzahl von Zwangsarbeiter/-innen, darunter viele Kinder, zur Bestrafung und Abschreckung verstümmelt wurden, ist u.a. auch der deutschen Verhandlungsstrategie zu verdanken. Trotz dieser und anderer Grausamkeiten, zu denen auch die Erniedrigung und Fremdbestimmung der gewöhnlichen Kolonialisierung zählen, war Afrika in der kolonialen Imagination das Stiefkind europäischer Eltern, die in Scheidung lebten und wie in einem Ehekrieg manchmal miteinander um Erziehungsrechte, Eitelkeiten und Vermögenswerte stritten. Obwohl die Berliner Afrika-Konferenz nicht nur symbolisch, sondern auch realpolitisch eine herausragende Wegmarke ins imperialistische Zeitalter darstellt, wurde in der BRD die Fiktion der Verleugnung und Unsichtbarmachung der eigenen maßgeblichen Involvierung aufgebaut und lange Zeit erinnerungs- sowie sprachpolitisch gepflegt. Man tat so, als ob dieses Ereignis, das heutzutage als politisches Mega-Event bezeichnet werden müsste, nie in Berlin statt gefunden hätte. Entgegen dem internationalen Verständnis, bei dem dieses Kolonialereignis als „Berlin Conference (1884)“ bezeichnet, wird in Deutschland der Begriff „Kongo-Konferenz“ präferiert. Entsprechend dieser Sprachpolitik wird im Deutschen der daraus resultierende multilaterale Vertrag meist nicht analog zur internationalen Terminologie „General-Akt der Berliner Konferenz“ genannt, sondern im bequemen kolonialen Habitus einfach abkürzend als „Kongoakte“ kodiert. Erst in jüngster Zeit wird im Zuge

einer kolonialkritischen Geschichtsaufarbeitung der Begriff „Berliner Afrika-Konferenz“ verstärkt verwendet. Diese sprachliche Sonderentwicklung ist ein interessantes Beispiel dafür, wie koloniale Praktiken von der deutschen Geschichte und dem deutschen Kulturraum abgetrennt werden. Auf diese Weise wird nicht nur ein wichtiger Entstehungs- und Ausgangsort des europäischen und deutschen Kolonialismus unkenntlich gemacht, sondern auch erinnerungspolitische Räume dem Vergessen anheim gegeben. Dieses kleine Beispiel verdeutlicht, dass koloniale Strukturen, Dimensionen und Tradierungen nicht nur bei der expliziten Verteidigung rassistischer Werte und kolonialer Bilder zum Vorschein kommen, sondern sich gerade auch in der Nicht-Anerkennung, Unsichtbarmachung und Externalisierung ausdrücken. Daher erscheint es mir wichtig zu fragen, welchen Platz koloniale Einschreibungen in der deutschen Kultur und nationalen Identität einnehmen.

Die Anatomie der deutschen Kolonialgesellschaft kann ich an dieser Stelle nur sehr kurz skizzieren. Infolge der gesamtgesellschaftlichen Aufgaben- und Arbeitsteilung wurden viele Gesellschaftsbereiche in Deutschland durch die Kolonialisierung außereuropäische Räume Bestandteil einer kolonialen Infrastruktur. Das koloniale Moment trat damit als gesellschaftlich organisierende Kraft in Bewegung. Es entstand eine zusammenhängende Kette von kolonialen Orten und Produktionsstätten in Deutschland, die nach imperialistischen Interessen organisiert und ausgerichtet wurden. Der Aufstieg zu einer global agierenden Imperialmacht ging notwendigerweise mit der Ausbildung eines kolonialen Apparates einher. Gerade in Berlin, das als Reichshauptstadt des *Imperial Germany* fungierte, entstand ein neues Machtzentrum. Dieser Ort wurde zum Ausgangspunkt eines kolonialen Weltreiches, das mittels verschiedener staatlicher Organe wie dem Reichstag, dem Reichskolonialamt oder dem Oberkommando der Kolonialtruppen über die außereuropäischen Gebiete und ihre Bewohner/-innen zu herrschen versuchte. Die Opposition gegen die Kolonialpolitik war in der deutschen Gesellschaft wie im Reichstag denkbar gering: Nicht einmal die sozialdemokratische Fraktion war sich in ihrer Ablehnung einig. Ein nicht unwesentlicher Teil der Sozialdemokratie betrachtete die Schaffung von Kolonien zuweilen als notwendige zivilisatorische „Kulturtat“ und forderte einen besseren Kolonialismus.¹¹ In den bürgerlichen Kreisen und in den Eliten war die Kolonialbegeisterung nahezu einmütig. Man berauschte sich an der Vorstellung von einer deutschen Weltmacht und gefiel sich in der Rolle als „Herrenmenschen“. Die Kolonialbewegung sammelte sich in Massenorganisationen wie der einflussreichen „Deutschen Kolonialgesellschaft“ und dem „Alldeutschen Verband“ (vgl. Chickering 1984). Neben ausgiebiger Lobbyarbeit und Propaganda versuchten diese Organisationen die Germanisierung der okkupierten Überseegebiete durch Siedlungsmigration zu befördern. Auf der anderen Seite brachte die koloniale Zwangsverbindung auch eine Verstärkung Schwarzer Präsenzen in den deutschen Städten mit sich. Die Anwesenheit Schwarzer Menschen erregte mit der Zeit zunehmend migrations- und biopolitische Debatten über die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit von Akkulturation und Niederlassung (Grosse 2000; El-Tayeb

2001). Besonders bei Fragen der „interethnischen“ Sexualität und ehelichen Bindung nahmen diese Wortgefechte einen unversöhnlichen Ton an. Neben der Kolonialmigration wanderten auch im Import- und Exportgeschäft materielle Kultur und Konsumprodukte verschiedenster Art über transkontinentale Handelsrouten nach Deutschland. Die ökonomischen Verflechtungen zwischen Peripherie und Zentrum ließen einen weitverzweigten Wirtschaftskreislauf und eine Infrastruktur für Kolonialwaren aller Art entstehen. Die Schauplätze dieser Kolonialwirtschaft, ihre Fabriken, Handelshäuser und Ausstellungsräume wurden Teil des städtischen Raums und der deutschen Alltagswelt. Ökonomische Interessen begünstigten auch die Entwicklung einer deutschen Kolonialkultur und Kulturindustrie, die das Konsuminteresse nach exotischer Fremdheit und rassistischen Stereotypisierungen bediente.¹² Durch Reiseromane, Zeitungsberichte, Fotografien, später auch Filme, Werbeplakate, Völkerschauen und anderen Medien der Populärkultur wurden koloniale Phantasien massenhaft erfahrbar gemacht. In diesen Praktiken der Fremdrepräsentation wurde die koloniale Begegnung zu einer alltäglichen Ware und gleichzeitig zu einem Raum der hierarchischen Inszenierung. Diese Repräsentationsräume verbanden die symbolische mit der realen Welt zu imaginären Projektionsflächen, die durch den Blick des Weißen Subjekts bestimmt wurden und kolonialpädagogisch aufgeladen waren. Zweifellos hat die koloniale Erfahrung mit ihren weiterhin hierzulande zirkulierenden Bildern die Konstruktion von Weißsein und Andersheit wesentlich geprägt. Durch koloniale Zuschreibungen und rassistische Prozesse der Machtungleichheit wurden die Möglichkeiten der offenen Begegnung faktisch negiert. Unter diesen Bedingungen wurden die Selbst- und Fremdbilder rassistisch formatiert und in ein starres Verhältnis von Zugehörigkeit und Fremdheit, von Über- und Unterordnung gebracht. Solche deformierten Weltbilder haben sozialdarwinistische Menschenbilder und Überlegenheitsgefühle, aber auch missionarischem wie kolonialpädagogischem Eifer Vorschub geleistet. In diesem Prozess hat die wissenschaftliche Wissensproduktion oftmals weder eine aufklärerische noch emanzipatorische Rolle gespielt. Statt als kritisches Korrektiv fungierten akademische Disziplinen wie Botanik, Tropenmedizin, Geographie, Anthropologie und Sprachwissenschaften häufig als willige Kolonialtechniken.¹³

Zwischen Nostalgie, Revisionismus, virtuellen Kolonien und Größenwahn

Am Ende des selbst entfachten Ersten Weltkrieges waren die imperialistischen Expansionspläne Deutschlands zunächst gescheitert. Das Land musste seine Kolonialterritorien in den Friedensverhandlungen von Versailles unwillig abtreten. Mit dieser formalen Schlussakte schien die Kolonialzeit in Deutschland besiegelt zu sein. Tatsächlich wurde die deutsche Kolonialpolitik lediglich in eine neue, nun revisionistisch inspirierte Phase überführt. Dieser Kolonialismus ohne Kolonien erfüllte sich in einem Feld der virtuellen Realität. Indem die nostalgisch verklärten Kolonialerinnerungen die Zukunftspläne für die Wiedererlangung außereuropäischer Räume vorbereiteten, drohte die Phantasie immer real zu werden. Die Reminiszenzen an die „gute alte Zeit“ verstärkten den Wunsch diesen Zustand möglichst bald wiederherzustellen, um die deutsche Nation zur alten Stärke zurückzuführen. Bereits im Mai 1919 wurde in der offiziellen Stellungnahme zum Versailler Vertrag der Verlust der Kolonialgebiete abgelehnt:

„Als ein großes Kulturvolk hat das deutsche Volk das Recht und die Pflicht, an der wissenschaftlichen Erforschung der Welt und an der Erziehung unterentwickelter Rassen als einer gemeinsamen Aufgabe der zivilisierten Menschheit mitzuarbeiten [...] Die deutsche Verwaltung hat dem Land Frieden und Ordnung gebracht [...] Die Erschließung des Landes durch Straßen und Eisenbahnen für den Weltverkehr und seinen Handel und die Förderung vorhandener und die Einführung neuer Kulturen hat das wirtschaftliche Leben der Eingeborenen auf eine höhere Stufe gehoben.“ (zit. nach Laak 2003: 74)

Der Verlust der „Schutzgebiete“ wurde allgemein als eine schmerzhafteste Amputation empfunden. Er traf das nationale Selbstverständnis als Weltmacht ins Mark und verunsicherte die deutsche Sehnsucht nach Weltgeltung. Kolonialrevisionistische Diskurse rekurrierten auf eine weitverbreitete politische Einstellung in der Bevölkerung: Neben Massenkundgebungen in vielen Städten beteiligten sich 1919 auch mehr als 3,8 Millionen Deutsche an einer Unterschriftenaktion, um gegen den „Raub der Kolonien“ zu protestieren (Rogowski 2003: 244f.). Die Abwehr der „kolonialen Schuldlüge“ spielt bis in die heutige Zeit eine wichtige Rolle.

„Vielen Deutschen erschien es, als sei der Unwillen, die Ergebnisse des Krieges anzuerkennen, nirgendwo so berechtigt wie in der Frage der Kolonien [...] Nichts traf die Deutschen nach 1919 so empfindlich ins Gemüt wie die Behauptung der Alliierten, dass sie sich kolonialisatorisch als unfähig erwiesen hatten.“ (Laak 2003: 71, 74)

Zur Verarbeitung des deutschen Kolonialtraum(a)s erscheinen bis heute Publikationen, die die vermeintlichen Segnungen der deutschen Kolonialisierung proklamieren und das Bild von dankbaren Kolonialuntertanen zeichnen, die voller Bewunderung zu den Errungenschaften

der deutschen Zivilisation aufblicken. Ein beliebter Topos der Kolonialromantik versteifte sich darauf, deutsche Pioniere und Techniker unbeirrt als wagemutige und erfolgreiche Helden zu feiern (Timm 1991: 67f.; Laak 2003), welche die „Wildnis“ kultivieren. Gerade in der eigenen zivilisatorischen Überhöhung wird *Whiteness* fortlaufend mit politischer Bedeutung aufgeladen, wodurch eine globale wie innergesellschaftliche Hierarchie etabliert und reproduziert wird.

Es gab aber auch andere Wege das deutsche Kolonialtrauma zu kompensieren. Noch während der Kolonialzeit begann man damit der deutschen Kolonialwelt auf der Berliner Straßenlandkarte ein Denkmal im kollektiven Gedächtnis zu setzen. Das Zentrum dieser symbolhaften geopolitischen Aneignung in Wedding besteht hauptsächlich aus dem „Afrikanischen Viertel“, das durch pazifische und chinesische Destinationen komplettiert wird. Einen wichtigen Impuls für das zwischen 1899 und 1958 entstandene Kolonialviertel gab der berühmte Hamburger Kaufmann Carl Hagenbeck, der mit Tierhandel und Menschenzoos ein florierendes Geschäft betrieb. Wie die Kolonialausstellung 1896 im großen Maßstab bewies, konnten die so genannten „Völkerschauen“ Zuschauermassen anlocken (vgl. Heyden 2003). Aufgrund des regen Interesses plante Hagenbeck, im angrenzenden Volkspark Rehberge eine Dauerausstellung mit wilden Tieren und exotisierten Menschen zu installieren (Honold 2003). Der Entstehungshintergrund dieser Straßentopographie legt es nahe, diesen Stadtraum in einem Konzept einzuordnen, in dem dieses Viertel Teil einer konsumierbaren Koloniallandschaft werden sollte. Letztlich ist dieser Traum von einem Vergnügungs- und Erlebnispark mit kolonialen Attraktionen virtuell geblieben. Trotzdem hat diese Geschichte nicht nur Spuren hinterlassen, sondern auch einen überaus realen und sichtbaren Raum mit kolonialen Artefakten geschaffen. Dieses Ineinandergreifen unterschiedlicher Zeit- und Wirklichkeitsebenen scheint mir für die koloniale/postkoloniale Konstellation in Deutschland charakteristisch zu sein.

Da die Pläne für die Errichtung einer dauerhaften Kolonialkulissee städtebaulich nicht realisiert werden konnten, wurde die Idee einer inneren Kolonie mit anderen Mitteln verwirklicht. Neben Museen und Ausstellungen boten vor allem die neuen Medien der Kulturindustrie den Raum an, um einen Kolonialismus ohne Kolonien in Szene zu setzen. Für die monumentale Verfilmung des Romans „Die Herrin der Welt“ von Karl Figdor wurde 1919 ein großzügiges Areal zwischen Woltersdorf, Kalkberge und Rüdersdorf mit einer abwechslungsrei-

chen Naturlandschaft künstlich geschaffen. Mehrere hundert Schwarze Statist/-innen, die hinter Stacheldraht in Baracken gehalten wurden, verzierten im Film den afrikanischen Kral, das imaginierte „Negerdorf“, den Baaltempel, den Krokodilteich, den Tempelberg, das Sklavenrad und viele andere Monumentalbauten, die Afrika in der deutschen Populärkultur symbolisierten. Daneben wurden auch 73 Chines/-innen aus dem europäischen Ausland importiert, um die koloniale Szenerie zu beleben. Nachdem die Kolonien verloren waren, wurde mit diesem Projekt ein immenser Aufwand betrieben, um die Kolonialwelt auf deutschem Boden wiedererstehen zu lassen (Struck 2003: 270). Durch filmische Mittel wurde diese Realität sowohl inszeniert als auch auf Zelluloid verewigt. Dabei kam es zu einer Grenzüberschreitung zwischen dem Fiktiven und dem Realen, da nicht nur die Imaginationen selbst, sondern auch die Produktionsbedingungen dieser Imaginationen koloniale Vorstellungs- und Lebenswelten rekonstruierten. In diesem Kontext stellen filmische wie szenische Repräsentationen kolonialer Settings Reinszenierungen dar, die den nicht überwundenen Verlust imperialer Größe emotional und ideologisch kompensieren.

Das Bedürfnis nach Kolonialbesitz war nicht nur in der Populärkultur sichtbar, sondern drückte sich auch in der politischen Kultur der Weimarer Republik aus. Nur die Kommunistische Partei distanzierte sich von diesem nationalen Konsens. In einem Akt, in dem der Wunschtraum die Realität trotzig ersetzte, wurde das Reichskolonialamt 1919 zunächst in ein Reichskolonialministerium umgewandelt und ein Jahr später dem Reichsministerium für Wieder-aufbau zugeordnet (vgl. Rüger 1991).

Deutschland hielt sich in der Folgezeit bereit, durch die Weiterentwicklung der Tropenmedizin und der Kolonialtechnik weiterhin weltweit agieren zu können. In kolonialpolitischen Richtlinien und in wirtschaftlichen Mobilmachungsplänen wurde die entwicklungspolitische Durchdringung der ehemaligen Kolonien mit Ärzten, Pionieren und Ingenieuren angeregt. Deutschland strebte immer noch nach einem „Platz an der Sonne“. So entstanden Phantasien die Sahara zu begrünen und agrarwirtschaftlich zu nutzen. Übertroffen wurde diese koloniale Utopie nur noch durch das beispiellose Atlantropa-Projekt. Aus dem Wunsch nach afrikanischen Besitzungen wurde die Idee geboren, das Mittelmeer trockenzulegen und zu einem großdeutschen Kontinent namens „Eurafrika“ zu vereinen (vgl. Gall 1998; Voigt 1998).

Koloniale Diskurse in der BRD

Zu den größten Bewunderern dieser manischen Großprojekte zählten die Anhänger der Kolonialbewegung. Da ihr Wirkungskreis weit über die eigenen Mitglieder hinausreichte, blieb die Kolonialbewegung ein wichtiger politischer Faktor in der Weimarer Republik. Ein Großteil dieser Kolonialgesellschaften schloss sich 1922 zur „Kolonialen Reichsarbeitsgemeinschaft“ zusammen. Einer ihrer Vizepräsidenten war Konrad Adenauer (Laak 2003: 73; Rogowski 2003: 244f.). In der Nachkriegszeit gehörte Adenauer zu den Mitbegründern der CDU, war von 1949 bis 1963 erster Bundeskanzler der BRD und stand von

1951 bis 1955 auch dem Außenministerium vor. Am 12. Dezember 1974 verabschiedete der Bundestag dann ein „Gesetz über die Auflösung, Abwicklung und Löschung von Kolonialgesellschaften“. Zu diesem Zeitpunkt bestanden in der BRD noch rund 20 Kolonialgesellschaften, die sich die „Entwicklung der deutschen Schutzgebiete“ zum Ziel gesetzt hatten. Wie es in der gesetzlichen Initiative zur Begründung hieß, wurde diese Gesetzesvorlage aufgrund der zunehmenden revisionistischen Bestrebungen notwendig. „In den letzten Jahren [bestanden] erkennbare Tendenzen ruhende Kolonialgesellschaften wieder zu aktivieren“ (Entwicklungspolitische Korrespondenz 1991: Rückcover).

Auch nach dem Ende der nazistischen Ära sind koloniale Argumentations- und Denkmuster in der BRD trotz aller gesellschaftlichen Umbrüche virulent geblieben. So soll der frühere Bundespräsident Heinrich Lübke bei einem Staatsbesuch in Afrika seine Gäste in „sehr geehrte Damen und Herren, liebe Neger“ eingeteilt haben. Obwohl inzwischen fraglich erscheint, dass dieser Ausspruch tatsächlich von Lübke stammt, ist es erstaunlich, dass eine Kultur entstehen konnte, die von einem Bundespräsidenten solche Redeweisen erwartet.¹⁴ Dagegen ist belegt, dass Lübke bei einem Staatsbesuch in Madagaskar den Einheimischen paternalistisch riet: „Die Leute müssen ja auch mal lernen, dass sie sauber werden“ (Drösser 2002). Der sich in einer solchen politischen Kultur wiederfindende koloniale Habitus, den viele Weiße Deutsche lediglich als lustige Anekdote abtun, mag der Sozialisation seiner Generation in der Kolonialzeit geschuldet sein. Die Hierarchisierung und konstruierte „Rassenpyramide“, die solche Diskurse erst ermöglichen, stehen zudem symptomatisch für das problematische deutsche Verhältnis zu seinen früheren Siedlungskolonien. Die in der BRD publizistisch und politisch geäußerten Sorgen über die jüngsten Landreformpläne in Namibia zuungunsten der deutschstämmigen Großgrundbesitzer erwecken den Eindruck einer „Schutzmacht“, die sich für ihre deutsche Kolonie und ethnischen Landsleute einsetzt. Auch ist daran zu erinnern, dass es zu Südafrika in der Apartheidzeit nicht nur eine gut funktionierende Franz-Josef-Strauß-Connection gab, sondern auch weitläufige Bestrebungen, sich für die Interessen der 120.000 deutschstämmigen Siedler/-innen einzusetzen. Koloniales Erbe und völkisches Denken sind auch innenpolitisch aktuell. Die Resistenz sich der eigenen Kolonialisierung zu stellen, findet nicht zuletzt in fortgesetzten Kolonialdiskursen ihren rassistischen Ausdruck – so

etwa wenn der rechtspolitische Sprecher der Unionsfraktion Norbert Geis noch im Jahre 2002 im Fernsehen die Warnung des damaligen bayerischen Ministerpräsident und späteren Kanzlerkandidaten Edmund Stoiber vor einer „durchrassten Gesellschaft“ (1988) unbekümmert bekräftigt (Feddersen 2002: 13 und Jäger 1998).

Darüber hinaus verweist Lübkes paternalistischer Ton auf weiterreichende Kontroversen, die heutzutage mit Schlagwörtern wie „Modernisierungstheorie“, „Entwicklungspolitik“ und „Neue Weltordnung“ verknüpft sind und früher unter der Rubrik „koloniale Schuldflüge“ ausgefochten wurden. In diesem Kampf geht es um die Definitionsmacht über Geschichtsbilder. Je nach dem, wer welche Geschichtserzählungen perspektivisch durchsetzen kann, werden gegensätzliche Konsequenzen für die zukünftige gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland, seiner Rolle in der Welt und die Gestaltung seiner Außenpolitik daraus abgeleitet. Die Beurteilung der Auswirkungen der deutschen Kolonialgeschichte und der Legitimität kolonialer Praktiken ist in der BRD ein durchaus umstrittenes Feld. Rudolf von Albertini, der zu den renommiertesten deutschen Fachhistorikern zu diesem Themengebiet zählt, schrieb beispielsweise noch 1982:

„Trotz des Risikos, als Apologet des Imperialismus zu erscheinen, halte ich daran fest, daß die Kolonialzeit für die Kolonialiserten eine Phase der Modernisierung bedeutet hat. Die Befriedung, d.h. die Verhinderung intertribaler Kriege [...] die Bildung größerer territorialer Einheiten, moderne Verwaltung, Kommunikationssystem und wirtschaftliche Mise en valeur gehören ebenso dazu wie Schulwesen und Sanitätsdienste.“¹⁵

Eine andere Strategie, sich der „Bürde des weißen Mannes“ zu entledigen, besteht darin, ihre Bedeutungslosigkeit zu suggerieren und den Kolonialterror zur Tugend umzudichten. So bezeichnet der Potsdamer Geschichtspräsident Manfred Görtemaker „den Umfang und die Bedeutung des deutschen Kolonialbesitzes als bescheiden“. Sein Fazit lautet:

„Bei Licht gesehen, war alles hübsch bescheiden. Nirgendwo ein Indien, ein Indochina oder ein Kongo. Und keine Reichtümer, keine Schätze. Nur ein bißchen Kupfer und ein paar Diamanten in Südwestafrika. Nichts, was der deutschen Wirtschaft zu Hause neue Impulse hätte geben können, wenn sie es gebraucht hätte. Was blieb, waren große Worte.“ (Görtemaker 1989: 355)

Noch unseriöser wird die Darstellung, wenn Görtemaker in seinem wohlwollenden Kurzportrait koloniale Größen wie den berühmten Carl Peters durchgängig als „Afrikaforscher“ aufwertet und den Militär Paul von Lettow-Vorbeck als kolonialen Weltkriegsheld inszeniert. Die Kolonisierten sind hingegen weder als handelnde Subjekte noch als Opfer der Erwähnung wert. Selbst der Genozid an den Herero und Nama wird verschwiegen. Nichtsdestotrotz wurde dieses Buch von der „Bundeszent-

rale für politische Bildung“ durch Sonderauflagen großzügig gefördert und erreichte 1995 die fünfte Auflage. Solche Geschichtsbilder rufen anscheinend keinen Widerspruch hervor, sondern wurden bzw. werden von der offiziellen Kultur umarmt. Letztlich geht es darum zu suggerieren, dass deutsche Kolonialpraktiken einer abgeschlossenen Periode angehören, auch schon damals kaum gesellschaftliche Relevanz entwickelten und „richtig“ angewendet durchaus sinnvoll sind. Als geistige Produkte des bundesrepublikanischen Kultur- und Wissenschaftslebens sagen solche Perspektiven viel über die ideologischen Hinterlassenschaften und den Zustand dieser Gesellschaft aus. Sie sagen uns, dass die Frage nach der Kontinuität kolonialer Blicke aktuell ist.

Welche Form die unbewältigte deutsche Kolonialkultur annimmt, möchte ich bei Heinz-Dietrich Ortlieb exemplarisch verdeutlichen. Herr Ortlieb war bis zu seiner Emeritierung als Professor der Volkswirtschaft an der Universität Hamburg und bis 1978 auch als Direktor des renommierten Hamburger Instituts für Wirtschaftsforschung tätig. Im gesicherten Ruhestand konnte er seine Einstellungen in einer einschlägigen Publikation nunmehr ohne Rücksicht auf offizielle Ämter offenbaren. Bereits der Titel der Festschrift „Hundert Jahre Afrika und die Deutschen“ (Höpker 1984) suggeriert, dass Afrika erst mit der heroischen Tat der Kolonialisierung in die Weltgeschichte eingetreten sei und erschien 1984 anlässlich der 100-Jahrfeier der „Deutschen Afrika Stiftung“. Ortlieb schreibt darin:

„Ausbeutung, Unterdrückung und sonstige Untaten, bei denen heutige Kritiker gern besonders nachhaltig und genüsslich verweilen, sind selbst in den extremsten Fällen nicht schlimmer gewesen als das, was schwarze Stämme sich selbst immer wieder angetan haben. Das eigentliche Problem der europäischen Kolonialherrschaft liegt viel eher gerade in ihren positiven, aber unvollkommen Leistungen [...] Das eigentliche Versagen der Kolonisatoren [besteht darin] Völker fremder Kulturen aus dem ökologischen Gleichgewicht ihrer eigenen Lebensformen herauszureißen, um sie sich dann selbst zu überlassen.“¹⁶

In seinem Beitrag, der unbeirrt die zivilisatorischen Errungenschaften der Kolonisation verteidigt, sind die sozialdarwinistischen Argumentationsmuster und Bilder aus dem 19. Jahrhundert lebendig geblieben. Wir finden eine bizarre Mischung aus völkischem Biologismus und blankem Kolonialrassismus, der mit Images minderwertiger, primitiver

wie grausamer Naturvölker in Afrika operiert, die nicht über den Entwicklungsstand unselbständiger Kinder hinaus gekommen seien. Angesichts des Genozids an den Herero und Nama sowie der brutalen Niederschlagung des Maji-Maji-Aufstands in „Deutsch-Ostafrika“, die von 1905 bis 1907 bis zu 300.000 Afrikaner/-innen das Leben kosteten, wirkt die Beschwörung der unvollkommen Leistungen westlicher Kolonialherrschaft schlicht menschenverachtend. Ortliebs Konzept für die Gestaltung der internationalen Beziehungen lautet: „Um eine realistische Welt- und Entwicklungspolitik treiben zu können, wozu auch immer Machtpolitik gehören muß“, sollte sich der Westen von der „egalitären Weltideologie“ verabschieden und in Afrika einen „Mentalitätswandel“ herbeiführen,¹⁷ um Arbeitsdisziplin zu ermöglichen.

Abschließend möchte ich die zentrale Frage nach der kolonialen Präsenz, die in diesen Vortrag bereits von unterschiedlichen Seiten angenähert wurde, konkretisieren und in zugespitzter Weise veranschaulichen. In der Gegenwart erscheint für viele der deutsche Kolonialismus nur noch als historische Erscheinung und die Rede vom Neokolonialismus wie ein Relikt aus der glücklich pazifizierten 1968er-Zeit. Aber sind die Gefahren eurozentristischer Diskurse und selbstreferentielle Machtlogiken, zu dem auch das Primat nationaler Interessen gehört, tatsächlich gebannt? Gehört das deutsche Streben „nach einem Platz an der Sonne“, welches im 19. Jahrhundert wesentlich durch solche Antriebskräfte forciert wurde, einer endgültig abgeschlossenen Epoche an? Statt von solchen beruhigenden Gewißheiten auszugehen, erscheint es mir sinnvoller von einer Realität auszugehen, in der es unter veränderten inner- und weltgesellschaftlichen Voraussetzungen möglich ist, kolonialähnliche Dominanzverhältnisse weiterzuentwickeln und die Welt weiterhin nach den Bedürfnissen des globalen „Westens“ neu zu gestalten. Zweifellos ist das wiedervereinte Deutschland sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart ein wichtiger Akteur auf der Weltbühne.

Gerade in der kritischen Kulturarbeit und Wissenschaft, die im besten Fall seismographische und korrigierende Funktionen für die Gesellschaft erfüllen, ist es sinnvoll, etwa in der heutigen Migrations- und Integrationspolitik wie auch in anderen Bereichen, für die stille Wiederkehr der kolonialer Paradigmen als Farce oder Tragödie zu sensibilisieren und immer wieder gesellschaftliche Konventionen und Evidenzen gegen den Strich zu bürsten (Ha 2004). Einige Episoden aus dem politischen Alltagsgeschäft zeigen in dieser Hinsicht eine erstaunliche Selbstgefälligkeit und politische Tendenz, die unbeantwortete Fragen nach der weiteren Entwicklung aufwerfen.

Wenn nicht alles täuscht, sind mit den „Verteidigungspolitischen Richtlinien“ der Bundesregierung von 1992 und 2003, die eine weltweite Sicherung nationaler Interessen vorsehen, die militärischen und machtpolitischen Komponenten in der deutschen Außenpolitik revitalisiert worden.¹⁸ Inzwischen ist die deutsche Armee als Global Player nach den geflügelten Worten ihres damaligen sozialdemokratischen Ministers Struck vom 5.12.2002 auch bereit, „die Sicherheit Deutschlands am Hindukusch [zu] verteidigen“.

Ende Mai 2010 hatte der inzwischen zurückgetretene Bundespräsident Horst Köhler auf dem Rückflug nach einem Afghanistan-Einsatz die Ansicht vertreten, dass ein Land wie Deutschland „mit dieser Außenhandelsorientierung und damit auch Außenhandelsabhängigkeit auch wissen muss, dass im Zweifel, im Notfall auch militärischer Einsatz notwendig ist, um unsere Interessen zu wahren, zum Beispiel freie Handelswege, zum Beispiel ganze regionale Instabilitäten zu verhindern, die mit Sicherheit dann auch auf unsere Chancen zurückschlagen, negativ durch Handel, Arbeitsplätze und Einkommen. Alles das soll diskutiert werden und ich glaube, wir sind auf einem nicht so schlechten Weg.“¹⁹ Zwar wurde sein Rücktritt oft mit der, wie es hieß, unglücklichen und ungeschickten Formulierung dieser Äußerung begründet, die kurzfristig von der politischen Opposition als Plädoyer für verfassungswidrige Wirtschaftskriege kritisiert wurde. Letztlich waren sich viele politische und mediale Meinungsführer darin einig, dass sein Rücktritt sachlich unbegründet wäre und Köhlers Fehler vor allem darin bestand, dass er zu wenig Stehvermögen und Ausdauer bewiesen hätte. Einige werteten Köhlers Rücktritt sogar als Verrat an Deutschland in Zeiten der Krise. Meist wurde behauptet, dass die eigentliche Schuld bei seinen politischen Gegnern mit ihrer ungerechtfertigten und maßlosen Kritik läge, die eine Reihe von Missverständnissen gegen ihn ausgenutzt hätten. Das größte Missverständnis in Köhlers Position läge darin, dass er mit dieser Stellungnahme eigentlich den Somalia-Einsatz der Bundeswehr rechtfertigen wollte. Merkwürdigerweise wurde in der Diskussion suggeriert, dass Köhlers Begründung für militärische Auslandseinsätze auf dem afrikanischen Kontinent auch ohne eine substantielle Korrektur seiner Äußerung selbsterklärend wäre und den normalen Geflogenheiten der außenpolitischen Debatte entsprächen. Warum diese Diskussionskultur und der jetzige Stand der Debatte jedoch nicht weiter diskussionswürdig wäre, ist wenig einleuchtend und führt in meinen Augen zu einer bizarren politischen Kultur. Nach derzeitiger Planung wird zukünftig vor allem Afrika als Zielgebiet deutscher Kriegseinsätze angesehen, die offiziell als „friedens erzwingende Missionen an jedem Ort der Welt“²⁰ beschrieben werden. Mit der Durchsetzung westlicher Militärgewalt steigt die Gefahr, dass durch geopolitische Interventionen eine Weltordnung (re)etabliert wird, die einen Kreislauf von Herrschaft und Viktimisierung revitalisiert, in der die aufeinander weisenden Kategorien von Raum – Traum – Trauma erneut als Glieder einer kolonialen Produktionskette miteinander verbunden werden.

Kien Nghi Ha ist promovierter Kulturwissenschaftler und Diplom-Politologe. Er war 2009 Gastwissenschaftler am Asia/Pacific/America-Institute (New York University) und danach Research Fellow an der Universität Heidelberg. Gegenwärtig kuratiert er am HAU Berlin ein diskursives Programm zur vietnamesisch-deutschen Diaspora im Herbst 2010. Seine Forschungsinteressen beziehen sich auf Postcolonial Studies, Rassismus und Asian Diasporic Studies. Als Autor und Herausgeber hat er mehrere Bücher veröffentlicht.



* Ein Teil dieses Texts erschien in Kien Nghi Ha: *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen „Rassenbastarde“*. Bielefeld: transcript 2010

¹ „Schwarze“ und „Weiße“ bezeichnen entgegen dem landläufigen Verständnis keine physiognomischen Eigenschaften oder natürlichen Unterschiede zwischen verschiedenen Gruppen, sondern benennen ebenso wie die Begriffe des „Anderen“ oder „People of Color“ moderne Machtkonfigurationen, die vor allem durch die Überschneidungen sozialer, ethnischer, geschlechtsbildender und sexueller Kategorien bestimmt werden. Um diese Machteinschreibung sichtbar zu machen, werden sie wie die „Anderen“ groß geschrieben.

² Obwohl die Sozialwissenschaften der DDR in westlichen Institutionen allgemein als ideologisch verblendet galten, griffen ostdeutsche Historiker/-innen diese verdrängten Themenbereiche zwei Jahrzehnte früher auf. Die DDR-Geschichtswissenschaft produzierte trotz politischer Instrumentalisierung „eine Vielzahl origineller Untersuchungen“ (Schmidt 1985: 132), die wie einige Aufsätze in Helmuth Stoeckers *Drang nach Afrika* (1977) auch bei US-Kollegen als „exzellent“ gelten (Smith 1996: 453; Chickering 1996: 501).

³ Vgl. etwa Oguntoye/Opitz [Ayim]/Schultz 1992; Noyes 1992; Berman 1996; Zantop 1997; Friedrichsmeyer/Lennox/Zantop 1998; Grosse 2000; El-Tayeb 2001; Conrad/Rand-eria 2002.

⁴ Zu den zahlreich erschienenen neueren Darstellungen gehören etwa Gründer 2004; Diedrich/Gründer/Graichen 2005 und Speitkamp 2005.

⁵ Siehe etwa Kundrus 2003; Bechhaus-Gerst/Klein-Arendt 2003; Conrad/Osterhammel 2004; Dreesbach 2005.

⁶ Einige Anknüpfungspunkte für eine exemplarische Analyse kolonialer Strukturen und Affinitäten, die vom Wilhelminischen Kolonialreich bis in aktuelle Debatten reichen, habe ich meinem Aufsatz „Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik“ (Ha 2003: 56-107) ansatzweise aufgezeigt.

⁷ Vgl. etwa Heyden/Zeller 2002; Laak 2005; Heyden/Zeller 2008.

⁸ Siehe die Beiträge in *Kolonialmetropole Berlin* (Heyden/Zeller 2002). Trotz der intendierten kritischen Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte vertreten die dort versammelten Beiträge mit einer einzigen Ausnahme Weiße Perspektiven. Diese Marginalisierung spiegelt sich auch in der Tatsache, dass grundlegende Vorarbeiten aus der Schwarzen deutschen Community ignoriert wurden. So taucht „Farbe bekennen“ von Oguntoye/Opitz [Ayim]/Schultz (1986) in diesem Sammelband nicht einmal in den Fußnoten auf.

⁹ Vgl. zur Begriffsgeschichte und politisch-theoretischen Diskussion im deutschen Kontext Ha (2007).

¹⁰ Vgl. „Congo Free State.“ In: Encyclopædia Britannica from Encyclopædia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite DVD. Siehe auch den Artikel „Congo Free State“, http://en.wikipedia.org/wiki/Congo_Free_State, 15.06.2010.

¹¹ Vgl. hierzu etwa Schwarz 1999. Leider empfiehlt sich diese Arbeit aufgrund ihrer unkritischen Analyse vor allem als Quellensammlung.

¹² Siehe den reich bebilderten Aufsatz von Ciarlo (2003), der einen umfangreichen Eindruck vom Ausmaß kolonialer Tropen in der deutschen Alltagskultur vermittelt.

¹³ Ein Überblick bieten die Beiträge zum Thema „kolonialdeutsche Wissenschaften“ in Heyden/Zeller 2002: 97-134.

¹⁴ „Jeder kennt das Zitat, die meisten hätten es Lübke auch zugetraut, es wird sogar genau datiert auf einen Staatsbesuch in Liberia im Jahr 1962 – aber es gibt keinen Beleg dafür!“ (Drösser 2002). Dagegen ist belegt, dass Lübke bei einem Staatsbesuch in Madagaskar den Einheimischen paternalistisch riet: „Die Leute müssen ja auch mal lernen, dass sie sauber werden“ (ebd.).

¹⁵ Albertini 1982: 601 zit. nach Börries 1987: 158.

¹⁶ Ortlieb 1984: 51 zit. nach Nestvogel/Tetzlaff 1987b: 9.

¹⁷ Ortlieb 1984: 49 zit. nach Nestvogel/Tetzlaff 1987b: 10-11.

¹⁸ In der Pressemitteilung der Deutschen Friedensgesellschaft - Vereinigten KriegsdienstgegnerInnen (DFG-VK) vom 21.5.2003 urteilt ihr Bundessprecher Jürgen Grässlin: „Die Verteidigungspolitischen Richtlinien, die Minister Struck heute vorgestellt hat, stellen das aggressivste deutsche Militärprogramm seit dem Zweiten Weltkrieg dar.“

¹⁹ „Sie leisten wirklich Großartiges unter schwierigsten Bedingungen“. Bundespräsident Köhler nach seinem Besuch in Afghanistan. Horst Köhler im Gespräch mit Christopher Rieke, Deutschlandfunk und Deutschlandradio Kultur, 22.05.2010. <http://www.dradio.de/aktuell/1191138/> (23.06.2010).

²⁰ Diese Vorstöße stellte Struck anlässlich der Feierlichkeiten zum 50jährigen Gründungsjubiläum der Bundeswehr auf. Vgl. Berliner Morgenpost, 6.6.2005, S. 3. Aufbauend auf dieser Leitlinie will der jetzige Verteidigungsminister Guttenberg trotz deutlicher Verkleinerung der Armee im Zuge von Sparzwängen und Bundeswehrreform die spontane militärische Auslandsinterventionsfähigkeit durch eine deutliche Aufstockung der Kriseninterventionskräfte massiv ausbauen (Blechschmidt 2010).

Otobong Nkanga

BAGGAGE (1972–2007/8), PRÄSENTATION 2010

Ein Happening von Allan Kaprow, neu erfunden von Otobong Nkanga
Live-Installation und Lecture-Gespräch



Die nigerianische Bildende Künstlerin Otobong Nkanga reinterpretiert *Baggage*, ein Score des amerikanischen Performancekünstlers Allan Kaprow von 1972. In ihrer Version reist Nkanga mit holländischem Sand im Gepäck von den Niederlanden nach Nigeria. Dort leert sie ihren Rucksack aus, füllt ihn mit neuem Sand und schickt ihn per Post zurück nach Holland. Mit der Umwidmung des Happenings von Kaprow rückt sie unter anderem die Themen Migration und Vertreibung in den Mittelpunkt und entwirft einen diskursiven Raum, in dem diese politischen, juristischen und sozialen Themen aktiviert werden.

Es liegt in der Natur des zeit- und performancebezogenen Werks des amerikanischen Künstlers Allan Kaprow, dass eine Wiederholung eines happenings oder einer „activity“, wie er seine Arbeiten später nannte, im Prinzip unmöglich ist – und vom Künstler auch nicht gewünscht wird. Nichtsdestotrotz wiederholte Kaprow selber die Inszenierung einer grossen Zahl seiner Stücke zu verschiedenen Gelegenheiten. In Dortmund vollführte er in den achtziger Jahren seine ersten „re-inventions“ und sprach von seiner Ausstellung als „A fantasy of Allan Kaprow for the moment“. Seine Wanderausstellung in Nordamerika in den späten Achtzigern (The Carter University for Contemporary Art, University of Texas in Arlington) bildete einen Rahmen für die Neuerfindung von happenings – oft mit überraschenden Veränderungen der Bestandteile und der Resultate. In Kaprows Augen altern activities und happenings über die Jahre nicht; es ist nicht nostalgisch, Werke zu wiederholen, sondern vielmehr eine Herausforderung, da man sie dem jeweiligen historischen Moment, den Problemen und Themen der Zeit, vielleicht gar der gerade dominierenden Mode anpassen muss. Solange die „zentrale Metapher“, wie er sich ausdrückte, beibehalten werde, gebe es keine Probleme. So bleiben die Werke zeitgenössisch, vergleichbar mit der Vermittlung von Inhalten in oral tradierter Geschichte.

Baggage war einer von verschiedenen scores für happenings, die Kaprow schrieb, um den Aspekt der Verschiebung von Gütern von einem Ort zum anderen zu evozieren – erwähnenswert wären in diesem Kontext auch *Drag*, *Transfer*, *Moving*, *Round Trip*, *The Perfect Bed*, *Trading Dirt* und, last but not least, *Refills* (1967-68). Für *Refills*, das in *Baggage* wiederholt, mussten Bulldozer an sechs verschiedenen Orten in den USA Gräben mit einer Tiefe von sechs Fuss, einer Breite von sieben Fuss und einer Länge von einer Viertelmeile ausheben. Die ausgegrabene Erde wurde dann in Güterzügen zwischen den verschiedenen Ausgrabungsorten transportiert. Die Gräben wurden wieder gefüllt und ihre Oberflächen von Hand nivelliert. In seinem score erwähnt Kaprow die verschiedenen Farben der Erde im Land und den zu erwartenden starken Kontrast zwischen den mit „fremder“ Erde gefüllten Gräben und ihrer Umgebung.

Dieser Verweis auf die Landschaft verschwand in Kaprows score zu *Baggage*. In der Unterhaltung mit Otobong Nkanga ergab sich dennoch, dass in ihrer Neuerfindung von *Baggage* die Rückkehr der (kunsthistorischen) Idee der „Landschaft“ eine Wichtigkeit erhalten würde, die in Kaprows Originalversion kaum implizit vorhanden war. Durch den Transport von niederländischem Sand in die sich dramatisch verändernde Landschaft des ölfreie Nigeria fügte sie der Idee von *Baggage* eine starke Betonung der Verschiebungen und Diskrepanzen zwischen den beiden Kontinenten hinzu. Indem sie verpackten Sand nach Lagos – die Hauptstadt Nigerias – bringt und sodann Sand aus Lagos zurück in die Niederlande sendet, „repolitisiert“ Otobong Nkanga Allan Kaprows Original. Es ist zwar evident, dass sich der Kontext von Luftreisen und Lufttransporten seit 1972 dramatisch verändert hat, doch die Künstlerin, die nigerianischer Herkunft ist und in Europa arbeitet, wollte nicht allzu direkt und explizit die offensichtlichen politischen Implikationen zum Thema machen, welche heutzutage durch die Verschiebung von Gütern aufgeworfen werden. Vielmehr wollte sie eine in Veränderungen begriffene Landschaft zur Darstellung bringen, und in Verbindung damit einen diskursiven Horizont der identifizierbaren Einsätze dessen, was auf dem Spiel steht, aktivieren – kaum sichtbar in unserer Welt, da Produkte von einem Kontinent zum anderen transportiert werden und ihre Ursprünge, die Rohmaterialien, verschiedene Transformationen durchlaufen haben.

Die Künstlerin erklärte, dass sie sich dieses Werk gleichsam als Metapher für eine Situation vorstellt, in welcher wir das Phänomen von „displacement“, also von Verschiebung und Verlagerung, aber implizit auch Vertreibung, in generellen Zügen vorgeführt bekommen: nicht nur mit Verweis auf die Bewegung von Gütern, sondern eben auch auf menschliches „displacement“ und auf verschiedene Aktivitäten und Ideen auf der ganzen Welt, die diese Phänomene begleiten.

Otobong Nkanga wurde 1974 in Kano in Nigeria geboren. Sie lebt und arbeitet in Paris und Antwerpen. Als Performerin und visuelle Künstlerin arbeitet Otobong Nkanga mit einem breiten Spektrum von Medien, unter anderem mit Performance, Installationen, Photographie, Zeichnung und Skulptur. Die verschiedenen von ihr verwendeten Medien „befragen“, Nkanga zufolge, „unsere mentalen und körperlichen Identitäten in verschiedenen Umgebungen und Kontexten“. So lässt sich die Künstlerin von ihrer Umgebung, besonders der Architektur, inspirieren und schafft Werke, die in verschiedenen Kontexten situierbar sind und oft Fragmente eines multimedialen work in progress bilden.

Nkanga begann ihre künstlerische Ausbildung an der Obafemi Awolowo University in Ile-Ife in Nigeria und setzte sie an der Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris fort. Sie war artist-in-

residence an der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam und beendet soeben ihr Masterstudium am DasArts, ebenfalls in Amsterdam. Sie hat vielerorts international ausgestellt. Ausstellungen in jüngster Zeit waren unter anderem: *Flow*, Studio Museum Harlem, New York; *Africa Remix*, Wanderausstellung in Paris, Düsseldorf, Tokyo, Johannesburg und Stockholm; *Snap Judgements: New Positions in African Contemporary Photography*, Wanderausstellung in New York und Miami; und sie beteiligte sich im Verlauf der letzten fünf Jahre an den Biennalen in Sarjah, Taipei, Dakar, São Paulo und Havanna.

Philippe Pirote, Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator aus Belgien. Seit 2005 ist er Direktor der Kunsthalle Bern.

BAGGAGE

**zum Flughafen fahren
mit Koffern voller Sand
(mit dem Namensschild des Eigentümers versehen)
sie einladen
auf die U-Bahn des Flughafens
warten
bis der Zug zurückkommt
die Koffer herausnehmen
sie zusammenstapeln
sie beliebig und aufs Geratewohl mitnehmen
an die Küste fahren
dort Sand ausleeren
die Koffer mit Sand vom Strand wiederauffüllen
sie zum Paketdienst der Stadt fahren
um sie den Eigentümern zurückzuschicken**

Originalscore (Handlungsanweisung), geschrieben von Allan Kaprow 1972

Jeanne Faust

RECONSTRUCTING DAMON ALBARN IN KINSHASA

Super 16 on HDTV, 2010, 9 min, Loop

Courtesy: Meyer Riegger, Berlin

Film und Fotografie sind Medien, die sich in Jeanne Fausts künstlerischer Arbeit in einer Verbindung von konkretem und imaginiertem Bild durchdringen. Die Rekonstruktion eines bereits geschehenen Zustandes oder eines außerhalb der dargestellten Situation liegenden Ereignisses erfolgt hierbei als (Nach)Erzählung, deren Korpus sich oft gleichsam aus Bild-, Text- und Handlungsfragmenten konstituiert. Der so umschriebene Bildgegenstand muss jedoch im Bild nicht sichtbar sein, besteht oft gar als Referenz auf eine außerhalb des Bildes liegende Wirklichkeit. Konzeptuelle Formen der Bildbetrachtung – durch literarische, verbalisierte oder bildhafte Bildbeschreibungen – konstituieren so auch den Topos in Jeanne Fausts Arbeit, die den Umgang mit Bildern beleuchtet. Die Inszenierung als solche sichtbar zu machen, wird hierbei zum Stilmittel ihrer Arbeitsweise: So zeugt das Nachspiel einer behaupteten Situation gleichsam von Authentizität und Imitation, und macht im bildhaften Aufzeigen einer Differenz letztlich das Schauspiel zum Thema ihrer cineastischen Bildräume. Es ist eine kritische Gegenüberstellung von Originalität und Nachahmung, und hiermit verbunden vor allem die Hinterfragung des Versuchs der Annäherung an ein Idealbild, das in Jeanne Fausts neuen Arbeiten zum Gegenstand ihrer Bildanalysen wird. Der Frage nachgehend, wie man als Betrachter auf ein Bild schaut, und in welchen medialen Ausformungen dieses letztlich darstellbar ist, wird so auch in unserer Ausstellung – mittels Film und Fotografie – zum Gegenstand der Betrachtung.

Den Mittelpunkt der Ausstellung bildet der Film *Reconstructing Damon Albarn in Kinshasa*. Ausgang des Filmes ist eine Pressefotografie, die den britischen Musiker und Sänger Damon Albarn im Rahmen eines Pop-Konzertes in Kinshasa zeigt.

Es ist jedoch nicht das Abbild der Fotografie als solches, welches im Film sichtbar wird: Vielmehr zirkuliert dieses Bild als szenisch verbalisierte und visualisierte Umschreibung, die von zwei Protagonisten in einer nahezu grotesken, in vier Szenen gegliederten Handlungsabfolge inszeniert wird.

Zu sehen ist ein Raum, dessen Stirnseite aus einer in sich quadrierten Fensterfront besteht. Das Interieur gibt die Sicht auf einen Tisch mit Requisiten frei, welcher links und rechts von den beiden Akteuren – gespielt von Jean-Christophe Folly und Lou Castel – flankiert wird. Ein nebensächlich gehaltener Dialog lässt eine Wartesituation dieser scheinbar miteinander vertrauten Figuren kenntlich werden, deren Vorhaben sich dem Betrachter in einer sukzessiven Handlungssteigerung und einer damit einher gehenden Rollenverschiebung im Verlauf des Filmes erschließt. Bezug nehmend auf die eingangs erwähnte Fotografie, die im Film von einem der Akteure in Form einer Bildbeschreibung skizziert wird, imitieren die beiden Protagonisten das fotografische Abbild von Damon Albarn und einem kongolesischen Musiker, und stellen dieses in der Weise eines Reenactments nach.

Jeanne Faust führt im Darlegen dieser nacherzählten, gleichsam nachgestellten Bildsituation die Simulation eines Bildes vor. Mimese,

deren Funktionen der französische Philosoph Roger Caillois als Travestie, Tarnung und Einschüchterung beschrieben hat, wird hier derart im mimetischen Verhalten der Filmakteure evident, das gleichsam im fiktiven Nacherzählen und physischen Nachahmen eines Vorbildes erfolgt. Der Raum, in welchem die Akteure handeln, besteht als Bühne und Maske zugleich, und bildet simultan das Setting als auch die darin stattfindende Inszenierung ab, wobei beides vom Filmbild als Schauspiel eingeschlossen wird.

Es ist dabei vor allem die dem im Film inszenierten Bild anhaftende Farce, die Jeanne Faust in *Reconstructing Damon Albarn in Kinshasa* sichtbar macht: Indem noch im Film ein aus der demonstrierten Situation erzeugtes Standbild durch eine Aufnahme über den Selbstauslöser entsteht, generiert die Künstlerin über die Aktion ihrer Protagonisten ein selbstreflexives Moment, das als Zeugnis einer Handlung den Prozess der Annäherung zwischen Abbild und Vorlage beschreibt – aber das sich gleichsam in der Gegenüberstellung mit dieser Schablone als Rekonstruktion auflöst. Mittels der Durchdringung von Film und Fotografie, die so auch im Galerieraum durch die Gegenüberstellung beider Medien erfolgt, als auch durch die direkte, aus dem Film heraus gerichtete Rede des älteren der beiden Protagonisten, wird auch der Betrachter der von Jeanne Faust erzeugten Bilder zu einem – wenn auch fiktiven – Akteur, in dem sich die erweiterte Dimension des filmisch dargestellten Blicks manifestiert.

Christina Irgang studierte Kunstwissenschaft und Medientheorie an der HfG Karlsruhe und ist freie Kunstkritikerin und Kuratorin.

Brigitta Kuster und Moise Merlin Mabouna

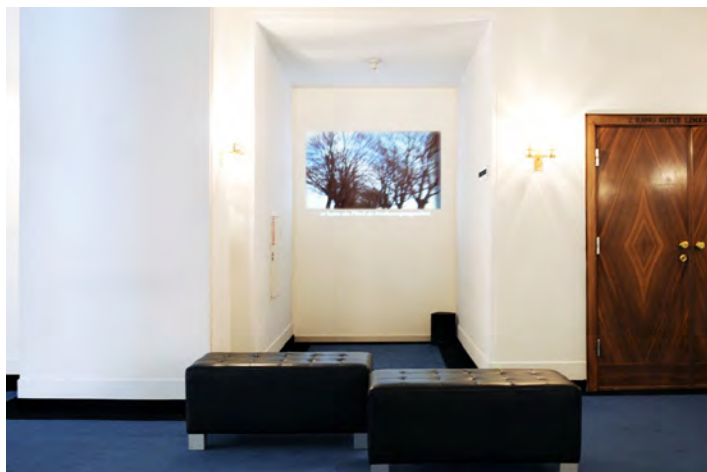
2006 – 1892 = 114 JAHRE

DV, 2006, 7 min, Loop

A TRAVERS L'ENCOCHE DANS VOYAGE DANS LA BIBLIOTHEQUE COLONIALE NOTES PITTORESQUES

DV, 2009, 25 min

Die Schweizer Künstlerin und Autorin Brigitta Kuster und der Kameruner Filmemacher Moise Merlin Mabouna stellten zwei Videoarbeiten aus einem langfristigen dokumentarisch-experimentellen Film-Forschungsprojekt vor. Ausgehend von der Geschichte des Urgroßvaters von Mabouna, der im Kampf gegen „die Weißen“ umgekommen ist, zeigt diese Forschungsreise kulturell verschiedene Dynamiken von Erinnern und Vergessen: Geschichtsschreibung und ihre Erinnerungslücken. Die Bilder bewegen sich zwischen den Jahrhunderten, zwischen Afrika und Deutschland, und entziehen sich der eindeutigen Verortung. Ferner lag Brigitta Kusters unten stehender Text *Note d'intention* am Veranstaltungsort aus.



Brigitta Kuster

NOTE D'INTENTION

2002, während der Arbeit an unserem Film *rien ne vaut que la vie, mais la vie même ne vaut rien*, schreibt Moise Merlin Mabouna den Namen seines Urgroßvaters väterlicherseits, Amatagana Bisselé Joseph, in mein Notizbuch. Von jetzt aus betrachtet, scheint das Bild dieser Notiz zu zeigen, dass wir beide bereits zu jenem Zeitpunkt eine Art Übereinkunft über die Wichtigkeit und Wertschätzung dessen, was sich um diesen Namen rankt, in dieses Heft eingeschrieben haben, dass dessen Bedeutungen und Reichweiten aber noch recht diffus waren. In der Landschaft Sachsen-Anhalts, verwickelt ins deutsche Heim- und Asylsystem, erinnerte Moise, dass eine Auseinandersetzung mit den deutschen Kolonialisten in Balamba (Kamerun) stattgefunden haben soll, im Zuge deren sein Grossvater getötet wurde.

Schaue ich heute auf diese Notiz, so amüsiert mich meine Unbeholfenheit, ausgedrückt etwa in der Klammerbemerkung ‚village‘ zum Wort Balamba, und ich vergegenwärtige mir meine damalige Aufregtheit, nicht zuletzt, da dieser Name mich von nahem damit konfrontierte, wie wenig präsent in meinem Weltverständnis die Geschichte des Kolonialismus, insbesondere für Deutschland oder für die Schweiz war.

Unsere bis heute andauernde Recherche zu den historischen Ereignissen des kolonialen Krieges in der Region Balamba, führte uns in der Folge auch in Bibliotheken und Archive in Berlin und Yaoundé, wo die heute als zutreffende Zeugnisse der Kolonialzeit geltenden Dokumente aufbewahrt werden. Schriften aus dieser Zeit – meist in Form von Berichterstattungen über so genannte Expeditionen oder die Situation kolonialer Stationen – und Karten¹ spiegeln die Erfahrungswelten der deutschen Kolonisierer wider und geben sich aus heutiger Sicht als gewaltförmige Überschreibungen eines vermeintlichen Kontinents ohne Geschichte (Hegel) zu erkennen oder als Erschließung einer terra nullius.

Die Beschäftigung mit der Eurozentrik der Organisation dieser kolonialhistorischen Quellen, insbesondere auch der unsere Recherchen betreffenden ‚frühen‘, machte uns auf die Vorstellung einer „Contact Zone“ wie sie Mary Louise Pratt vorschlägt, aufmerksam. Aufgerichtet gegen den Mythos des ‚Erstkontakts‘ und die dadurch konstruierten ‚Eingeborenen‘ versucht der Begriff der Kontakt-Zone jene „sozialen Räume“ zu artikulieren, „in denen disparate Kulturen aufeinandertreffen, kollidieren, sich miteinander herumschlagen, in oft sehr asymmetrischen Beziehungen zwischen Dominanz und Unterwerfung“ (Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes*, 1992). Aus einer solchen Perspektive betrachtet, lassen sich diese ersten Schriftstücke über die Region Balamba in der Zeit ihrer Erschließung durch das deutsche koloniale Projekt historisch nachträglich noch anders denn bloss als einseitig bestimmte Momente der ‚Entdeckung‘ und als Eintritt in die Geschichte mit grossem G denken, als die sie sich selbst und das, wovon sie sprechen, darstellen: Die Positionen ‚Kolonisierte‘ und ‚Kolonisierer‘ sind nicht einfach bereits gegeben, sondern sie gerinnen erst in und durch die Austragungen in Kontakt-Zonen zu dem, was sich als ein koloniales Verhältnis bezeichnen lässt. Eine Kontakt-Zone mobilisiert die Körper; sie ist ein zwar niemals machtfreies, aber (noch) offenes Verhältnis, wenngleich sie bereits zu einer Schließung tendiert. Sie impliziert Ambivalenzen wie

Missverständnis, Desorientierung, Kontroll- und Signifikationsverlust; sie löst Verunsicherung auf beiden Seiten einer Begegnung aus: Wie dem jeweils anderen und seinem unintelligiblen Vorhaben einen Sinn abgewinnen, ohne seiner selbst dabei verlustig zu gehen? Die ‚Unwegsamkeit‘ einer Kontakt-Zone lässt sich erst mit Übersetzungstricks erfassen oder erzählen: als eine Darstellung, als eine Übertragung in ein bestimmtes Signifikationsystem. Als Erzeugnis einer solchen Transaktion betrachtet, lassen sich von heute aus etwa in das Itinerar von Ramsay wieder bis zu einem gewissen Grad Spuren der Diffusität, Brüche oder offensichtliche Differenzen einschreiben.

Zum einen kann unsere Recherche also versuchen, die kolonialen Dokumente der 1890er Jahre mit dem Konzept der Kontakt-Zone ‚rückwärts‘, ‚gegen den Strich‘, oder, wenn man so will, ‚dekonstruktiv‘ zu lesen. Zum zweiten gibt uns das Konzept der Kontakt-Zone, bezogen auf unsere eigenen, politisch beabsichtigten, aber auch unwillkürlich stattfindenden Bedeutungskonstruktionen und Übertragungsleistungen der vergangenen Ereignisse in unsere interessierte Gegenwart – kurz, wer sich warum und wie sich seit jener Notizbuch-Kontakt-Zone 2002 in Sachsen-Anhalt einen Deut auf das Geschehen 1892 in Balamba zu machen beginnt – noch einen weiteren, möglicherweise entscheidenderen Gedanken an die Hand:

Können wir ausgehend von der begrifflichen Idee der Kontakt-Zone ein Konzept für unsere eigene Recherche und unsere eigenen Bedeutungskonstruktionen erfinden, das die Differenzen zwischen uns, in die dieses Unterfangen selbst eingebettet ist und die es zwischen uns auch erzeugt, nicht zwangsläufig konsolidiert oder einebnet? Oder, enger auf die Vorstellung eines gemeinsamen Gegenstands der Beschäftigung bezogen formuliert: Ließe sich der koloniale Diskurs in seiner autoritären und Wahrheit beanspruchenden Geschichtsmächtigkeit, dessen Effekte bis heute wirksam sind, so weit durchlaufen, bis sich dort die Ambivalenzen und Verunsicherungen einer Kontakt-Zone re-installieren?

Aus diesen Überlegungen entstand die Idee, nach einer solchen Möglichkeit zu suchen, indem wir die Schauplätze für die Darstellung und Thematisierung der Ereignisse um 1892 – die insbesondere in der Schweiz oder in Deutschland zum längst als abgeschlossen und historisiert geltenden Feld der Kolonialgeschichte gehören – in den Konfigurationen verunsichernder Gegenwärtigkeiten aufspüren. Sie liegen schlicht dort, wo wir leben, legen aber ein Geflecht von unterschiedlichen Wissensformen und Erinnerungsbildern aus, in dem die Plausibilität vieler Repräsentationen sich sofort als eine Frage nach Kontextualisierungen und (Selbst-)Verortungen aufwirft.

Geht es uns also um den Versuch, die Transkriptionen der vergangenen Ereignisse in unsere Gegenwarten herauszuarbeiten und dabei einer Art Translozierung unserer Verortungen nachzugehen, so wurde diese Absicht noch von einer weiteren Seite beeinflusst:

Es existiert nämlich noch ein anderes Wissen über die Geschehnisse von 1892 als jenes, das sich in den Archiven und Schriften findet, ein Wissen, das sich aus der Oralité, der mündlichen Überlieferung speist. Moise' genauere Nachfragen in Balamba brachten nicht nur eine mit den deutschen Dokumenten übereinstimmende Datierung des Krieges auf den März 1892 zu Tage, sondern auch eine exakte Ortung des Schauplatzes in dem heute entsiedelten Mamba. Im Zuge der militärischen Auseinandersetzungen mit dem Weissen, die der Chef Bisselé Akaba, Sohn des Akaba, Vater von Amatagana Bisselé

Joseph und Urgrossvater von Moise Merlin Mabouna, anführte, wurde dieser über 317 km weit weg nach Yoko verschleppt, dort gefoltert und hingerichtet, so die Tradierung. Zudem tritt als unmittelbarer Zeuge dieser Geschehnisse (welche die Dokumente an keiner Stelle erwähnen) der mittlerweile längst verstorbene Amanaba wa Mangoag in seinem – zumindest für mich – zunächst sehr geheimnisvoll wirkenden gegenwärtigen Alter von heute 148 Jahren auf. – Sein Alter als gegenwärtiger Augenzeuge berechnet sich aus der Summe der 34 Jahre, die Amanaba alt war, als er in den Dienst des Chefs Bisselé Akaba trat, und den 114 Jahren, die 2006, also jetzt, seit den Ereignissen, die er bezeugt, vergangen sind. – Welche Bedeutung geben wir seinem Auftritt?

Seit der Unabhängigkeit und den nationalistischen Befreiungsbewegungen in den 1960er Jahren ist die Oralité Gegenstand einer aufgeladenen und kontroversen methodologischen Debatte zur Historiographie des afrikanischen Kontinents, was ihr Potenzial anbelangt, eine von der Geschichte der Europäer in Afrika unterschiedene Geschichte der AfrikanerInnen von einem ‚afrikanischen Standpunkt‘ aus als eine Rekonstitution zu schreiben, die sich etwa auch gegen die Unsichtbarmachung von Handlungsfähigkeiten und (antikolonialen) Widerstand durch das koloniale Archiv richtet. Dazu gehören unzählige Arbeiten, aber auch mittlerweile in die euro-amerikanische Akademie aufgenommene Klassiker wie Jan Vansinas 1959 erschienenes *De la tradition orale* oder das bahnbrechende, von Joseph Ki-Zerbo, dem ersten afrikanischen Professor für Geschichte an der Pariser Sorbonne, geschriebene und 1978 erschienene Werk *Histoire de l'Afrique noire*. Dort, bei Ki-Zerbo, finde ich eine Art Regelwerk der oralen Tradierung verschriftlicht²:

„En 1960 un vieillard de 80 ans peut témoigner sur des événements survenus vers 1830, s'il a pu écouter, à l'âge de 15 ans, en 1895, des récits de son grand père né en 1815“, hält er 1961 fest. („1960 kann eine 80-jährige Person Zeugnis ablegen über Ereignisse, die sich um 1830 zugetragen haben, wenn sie im Alter von 15 Jahren, also 1895, den Erzählungen ihres Grossvaters zugehört hat, der 1815 geboren wurde.“)

Ich beginne zu erahnen, wie in der Oralité nun von Moise Merlin Mabouna, der zusammen mit mir der Erzählung seines Vaters Jean-Pierre Mabouna zuhört, eine Kette der Transmission über dessen Vater Amatagana Bisselé Joseph bis zurück zum Augenzeugen Amanaba wa Mangoag den Ereignissen von 1892 Evidenz verschafft und sie anders als in der Schrift, die ihren Text nicht mehr verändert und tendenziell dekontextualisiert, in den gegenwärtigen Zusammenhang eines sozialen Verhältnisses von Erzähler und Zuhörer bringt.

Was bedeutet das alles? Verlangt dieses Wissen – oder vielleicht genauer, eine solche ZuhörerInnenschaft – nicht nach einem anderen Umgang als einem solchen, der es als Ergänzung zu den Recherchen in den Archiven betrachtet³, und worin bestünde dieser dann? In einer Wertschätzung einer Art ‚afrikanischen Authentizität‘ dieser Wissens-tradition? Was bedeutete so etwas von meiner und von Moise' Position aus jeweils? Vielleicht wird gerade im Versuch unserer Zusammenarbeit deutlich, dass die Bezugnahme im Namen einer ‚afrikanischen Authentizität‘ eine Ambivalenz in sich trägt, die sozusagen deren europäisches Gesicht verschleiert. Demgegenüber fordert der Philosoph V. Y. Mudimbe eine Hellhörigkeit bezüglich der Abhängigkeit der Definition ‚Afrikas‘ vom abendländischen Denken ein: „Cela suppose de savoir, dans ce qui nous permet de penser contre l'Occident, ce qui est encore occidental;

et de mesurer en quoi notre recours contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de laquelle il nous attend, immobile et ailleurs.“ („Das setzt ein Wissen darüber voraus, was in dem, was uns ein Denken gegen das Abendland erlaubt, noch immer abendländisch ist; und ein Ermessen dessen, worin die Beschwerde, die wir gegen das Abendland erheben, vielleicht noch immer eine List ist, die es uns entgegengesetzt und an deren Ende es uns erwartet, unbeweglich und anderswo.“ – V.Y. Mudimbe: *L'Odeur du père*, zit. nach Boubakary Diakité.) Gleichzeitig spricht derselbe Mudimbe aber auch eine Warnung davor aus, die orale Tradierung zu dekontextualisieren und in eine europäische Sprache und in einen europäischen konzeptuellen Rahmen zu übertragen. Statt auf ihr eigenes Sein und auf ihre eigene Bedeutung bezogen zu werden, würde sie so leicht einer theoretischen Ordnung unterworfen, die sie auf eine illustrative Funktion reduziere. Er kritisiert eine Berücksichtigung oraler Tradierungen, die sich bloss mit der Frage der methodologischen Verbindung von unterschiedlichen Konzepten beschäftigt und dem Versprechen folgt, bei richtiger Anwendung eine empirische Realität genauer nachzeichnen zu können. Stattdessen verweist er auf das tiefere Problem der erklärischen Prinzipien von wissenschaftlichen und philosophischen Modellen:

„How can one reconcile the demands of an identity and the credibility of a knowledge with the process of refounding and reassuming an interrupted historicity within representations? Moreover, could not one hypothesize that, despite the cleverness of discourses and the competency of authors, they do not necessarily reveal la chose du texte, that which is out there in African traditions, insistent and discrete, determining the traditions yet independent from them? Colonialism and its trappings, particularly applied anthropology and Christianity tried to silence this. African discourses today, by the very epistemological distance which makes them possible, explicit, and credible as scientific or philosophical utterances, might just be commenting upon rather than unveiling la chose du texte. This notion, which belongs to hermeneutics, and which according to Ricoeur's proposition calls for an obedience to the text in order to unfold its meaning, could be a key to the understanding of African gnosis.“
(V.Y. Mudimbe: *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, 1988)

Vielleicht stellt unsere erste Videoarbeit mit dem Titel *2006 – 1892 = 114 ans / jahre* so etwas wie einen Versuch dar, eine Weise vorzuschlagen, dem Text, der sich auf Amanaba wa Mangoag zurückführt, zu gehorchen, eine Weise, der weitere folgen werden müssen:

Dem von Joseph Ki-Zerbo verschriftlichten Regelwerk der mündlichen Zeugenschaft folgend, begibt sich das Video rückwärts auf der Route der Manguiers Allemands⁴ – entgegen der Vergessenheit, in die das koloniale Projekt geraten ist – an den ersten Ort seiner Re-Präsenz, an dem 2002 unsere ‚falsche‘ Notiz entstand: Inzwischen bahnt sich dort, am Rande der deutschen Alleenstrasse von Brandenburg nach Dessau, weitab von den Essenzen der Eurozentrik oder Anti-Eurozentrik, nach Jacques Derrida etwa beides Symptome einer missionarischen und kolonialen Kultur, die Artikulation einer Erinnerungslandschaft ihren Weg, die zwischen Brandenburg in Deutschland und Balamba/Mamba in Kamerun oszilliert. Hier, in der Migration, existieren Perspektiven, die die kontinentalen und nationalen Grenzen unterlaufen und durchstreifen: Sie sind gekennzeichnet durch eine konfliktreiche Mobilität der Körper

und ihrer Zeichen. Vielleicht sind sie aber auch ein Versprechen auf eine Zukunft, die deswegen post-kolonial sein wird, weil sie die Stimme der Geschichte transkontinentalisieren und zwischen der Konstruktion „eines Hier und einem Anderswo verfugen“, wie Achille Mbembe im Monde Diplomatique vom Mai 2006 in einem Text ausführte. Unter dem Stichwort „Afropolitanismus“ skizziert er dort einen Ansatz, der sich von den Paradigmen des antikolonialen Nationalismus, des ‚afrikanischen Sozialismus‘ und der verschiedenen Spielarten des Panafrikanismus verabschiedet, um sich stattdessen über die Frage „Wer ist Afrikaner‘ – und wer nicht?“ einer Geschichte und Zukunft unter der Perspektive der Mobilität – „immersion“ und „reconfiguration“ – zuzuwenden. Das Video *2006 – 1892 = 114 ans / jahre* ortet nicht nur eine räumliche Fuge – zwischen ‚Afrika‘ und ‚Deutschland‘ – sondern auch eine zeitliche Fuge zwischen zwei Absenzen – 2006 und 1892. Und ohne seine Zielrichtung genau zu kennen, versucht es vor allem eins: den Plätzen dieser Verfugungen zu entfliehen.

¹ Fotos sind für die frühen 1890er Jahre aus technisch-klimatischen Gründen seltener und betreffen eher Geschehnisse in küstennaheren Regionen.

² Es scheint symptomatisch, dass die Oralität, die dieser Text zu fassen und weiterzuschreiben sucht, einer schriftlichen Verkörperung zugeführt wird, deren Textualität für die Artikulation der Oralität gerade eine Art Fessel konstituiert.

³ Diesen Aspekt betont etwa Albert Pascal Temgoua, wenn er schreibt: „Ces dernières [les sources orales], il faut bien le dire, ont le mérite de présenter une vision du dedans, et se posent comme un impératif catégorique dans la recherche historique en Afrique. (...) Elles peuvent merveilleusement compléter bien des sources allemandes tout en facilitant la critique.“ („Diese Letzteren [die oralen Quellen], das sollte klar gesagt werden, haben das Verdienst, eine Innensicht zu präsentieren, und stellen sich im Rahmen historischer Forschung in Afrika als kategorischer Imperativ dar. (...) Sie können auf wunderbare Weise die deutschen Quellen ergänzen und ermöglichen gleichzeitig Kritik.“) Zit. nach: A. P. Temgoua: „Souvenir de l'époque coloniale allemande“, in: Michels/Temgoua (Hg.), *La politique de la mémoire coloniale en Allemagne et au Cameroun – The politics of colonial memory in Germany and Cameroon*, Münster: 2005.

⁴ Manguiers Allemands nennt man in Kamerun Mangobäume, die von den Deutschen um die Wende vom 19. zum 20. Jh. entlang ihrer Routen in Form von Alleen angepflanzt wurden. Eine solche Allee steht etwa noch heute im Zentrum von Yaoundé, in der Nähe des Finanzministeriums, wo früher die deutsche ‚Station‘ lag. Die Mango, ursprünglich aus Indien, wurde erst im Verlaufe des 19. Jh. in Afrika eingeführt.



Evelyn Annuß

STAGINGS MADE IN NAMIBIA

Foto Ausstellung

Die Theater-, Literaturwissenschaftlerin und Kuratorin Evelyn Annuß verwirklichte in Kooperation mit über 100 Einwohnern Namibias ein Fotoprojekt zwischen Kunst und Bildpolitik. Annuß stellte ihnen Kameras zur Verfügung, damit diese ihren eigenen Blick auf die deutsche Kolonialgeschichte in Deutsch-Südwestafrika festhalten. Doch die Fotografen widmeten die ursprüngliche Idee um und verwirklichten eine eigenständige Sicht auf ihre Alltagswelt.

Die kollektive Versuchsanordnung an der Schnittstelle von Kunst und Bildpolitik versammelt inszenierte Alltagsbilder aus Namibia und wurde 2009 bereits in der ehemaligen Kapelle des Berliner Bethanien und in der Windhoek National Art Gallery of Namibia präsentiert. Sie ist Teil des von Annuß und der Performancekünstlerin Barbara Loreck initiierten Gesamtprojekts *Made in Namibia*. Stand in Berlin der kolonialgeschichtliche Hintergrund und der Inszenierungscharakter der Fotos im Zentrum der Rezeption, erregte in Namibia gerade die Differenz zur touristischen Perspektive Aufsehen. Eine auf Porträtaufnahmen fokussierte Auswahl der 250 Fotografien wurde in Braunschweig gezeigt.

Fotografinnen/Fotografen Afrikaner, Elton • Amadhila, Justina • Amuthitu, Toini • Andreas, Ester • Anonymous • Anonymous • Awala, Festus • Balzer, Sandra • Basson, Alexandrie • Basson, Rocker • Benito, Felix • Benjamin, Cesilie • Biwa, Memory • Bothas, Domingos • Callard, Laura • David, Emily • Dax, Maikuani Nicolene • Dutoit, Tera • Förtsch, Steffi • Glubi, Marcella Meiki • Gabriel, Sanny • Garbade, Claudia • Gari- ses, Megan • Geria, Sonner • Govagwe, Jack • Graig, Augetto • Gühring, Joachim • Haragaes, Clemensia • Hashingola, Patrick Lapitaominda • Hashingola, Yola • Hatutale, Martha • Haufiku, Joanna • Hifikwa, Ga- bert • Hifikwa, Shokonale • Hipikuruka, Tjireya Neuville • Horn, Morné • lipinge, Gabriel • Illing, Christopher • Isaacs, Frans Bobo • Jakobs, Paulus • Job, Romanda • John, Alisa • Junius, Iris • Junius, Tracey Lee

• Kafuro, Chipisa Kepis • Kahsay, Menghis • Kairimuti, Moses • Kami- yo, Swabi • Kangandjera, Bertha • Kapenda, Eroys • Kaujama, Uejavi • Kavandje, Boetietjie • Kavita, Marama • Khaagub, Bernhard • Xaima Kaverekua • Khoi-Aos, Dantago • Khoi-Aos, Denise • Kooper, Shouline • Kotungondo, Immanuel • Kroll, Witta • Krüger, Gertrud • Langmaak, Anke • Majiedt, Donovan • Majiedt, Natasha • Marenga, George • Mautu, Frans • Mautu, Mavis • Mayundu, William • Meyer, Denver • Mootseng, Gerhardus • Munyima, Reino • Mushavanga, David • Mwandingi, Emmy • Mwandingi, Festus • Naidjala, Annelie • Nalusha, Andreas • Nalusha, David • Nalusha, Ester • Nalusha, Rachel • Namaseb, Sebastian • Nam- conde, Elina • Nanghama, Sevelia Pinky • Nangolo, Aksel • Nanyala, Jacobina • Nashinge, Imms • Ndjalo, Winnie • Ndungula, Borro • Ne- gonga, Nekulilo • Negonga, Tuapewa • Ngaripue, Frans • Noabeb, Thea • Noanda, Vistorina • Ouchurub, George • Pack, Arno • Paulus, Pombili • Paulus, Tuli • Pieters, Dickson Khaba • Pieters, Myra • Ponhele, Mecki • Rijatua, Fransina • Rijatua, Hinakumuesa • Rijatua, Newman Tjirero • Rossler, Rene • Schwarting, Almuth • Sell, Ami • Sell, Marc • Shetekela, Rosalia • Shigweda, Esther N.T. • Shikela, Rauna • Shikongo, Moses • Shikongo, Shilongo Josia • Shiweda, Beata • Shiweda, Napandulwe • Stanley • Syvertsen, Nicole • Tjirimuje, Malaika • Tjuma, Rauha • Totsi • Tsame, Frida Ama-Ai • Tshilonga, Ndatyoonawa • Tsibes, Natasha • Ulenga, Ché • Unandapo, Claudia • Voigts, Dorita • Werner, Nick

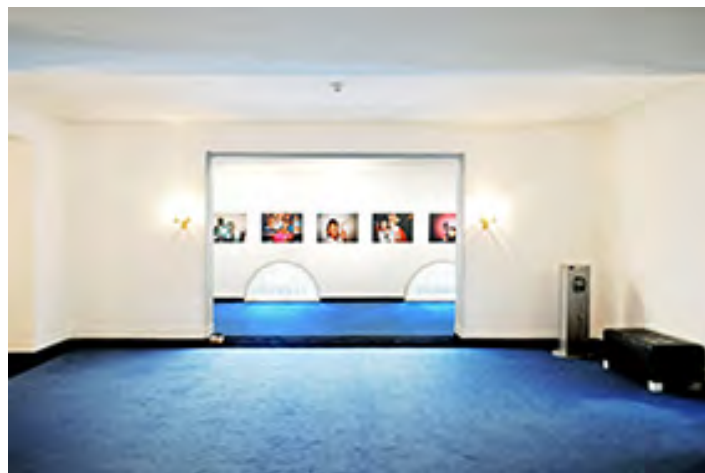
Medien- und Kooperationspartner: AfricAvenir International e.V., Archives of Anti-Colonial Resistance and the Liberation Struggle Wind- hoek, Berlin Institute for Cultural Inquiry (ICI), Botschaft der Republik Namibia, Bundeszentrale für politische Bildung, Internationales Thea- terinstitut, Katutura Community Radio, Kunstraum Kreuzberg/Bethani- en, Namibia Tourism Board, National Archives of Namibia; National Art Gallery of Namibia, Wild Cinema Windhoek International Film Festival

KATALOGREZENSION VON MELANIE ULZ UND KEA WIENAND

Zeitschrift für Medienwissenschaft 3/2010

Der Katalog *Stagings Made in Namibia* behauptet mit seinem Untertitel „Postkoloniale Fotografie“ zu zeigen. Mit gutem Grund können die dort abgebildeten Aufnahmen als solche bezeichnet werden. Zu sehen sind Fotografien aus Namibia, die gerade nicht den in den letzten Jahren in Deutschland wieder vermehrt produzierten stereotypisierenden und klischierten Repräsentationen der ehemaligen deutschen Kolonie entsprechen. Während hierzulande Fernsehproduktionen Namibia als Folie für die vermeintliche Selbstfindung von weißen Frauen oder als Kulisse für die Heldentaten weißer Männer¹ verwenden, können die in dem Katalog versammelten Bilder als Entgegnungen eines solchen (neo-)kolonial geprägten Blickregimes beschrieben werden.

(...) Annuß beschreibt die Ausgangsperspektive des Vorhabens im einleitenden Katalogtext als eine, die die kolonialhistorische Bedeutung des Mediums Fotografie ebenso mitdenkt, wie die Überblendungstaktiken aktueller Bilderpolitiken, die die Erinnerung an die Kolonialgeschichte verdrängen und deren Aufarbeitung erschweren. Die sich daraus ergebende Frage, wie einem kolonialen Blickregime zu entkommen, oder besser, zu entgegnen sei, ist vor allem von afrikanischen Kunst- und Kulturschaffenden schon vielfach gestellt worden und seit ca. zwanzig Jahren endlich auch im europäischen Wissenschafts- und Kunst-/Kulturfeld angekommen.² Das Vorgehen der Initiatorinnen ist nicht ‚neu‘ (wie sie selbst zugeben): Sie verteilten 120 Einweg- und 40 wiederverwendbare Kameras an 120 (Amateur-)Fotografinnen und Fotografen in Namibia, die sie weniger gezielt aussuchten, als dass sich die Fotoapparate in einem Schneeballprinzip unter Menschen aus unterschiedlichen Lebenszusammenhängen und Altersgruppen verteilten. (...) Gerade das Medium der Fotografie verspricht zwar einerseits demokratisch zu sein, behauptet aber auch Evidenz zu produzieren; welche Möglichkeit bietet es dennoch, für eine heutige Repräsentation Namibias durch seine EinwohnerInnen? Wie kann den Nachwirkungen eines kolonial-rassistischen Blickregimes begegnet werden? Wer spricht bzw. fotografiert? Annuß zufolge kann es weder darum gehen, die Fotografien als besonders ‚authentische‘ Bilder zu verstehen noch den Entstehungsprozess und die Beteiligung der OrganisatorInnen zu verschleiern. Insofern das Vorhaben aber als offene Versuchsanordnung angelegt ist, wird die Notwendigkeit verdeutlicht, die eigene ‚weiße‘ (Blick-)Position nicht nur vordergründig mitzureflectieren, sondern umfassend zur Disposition zu stellen. Bereits im Vorfeld des Projekts zeigte sich, dass die, die aus einer weißen, westlichen Position als ‚Andere‘ oder ‚Subalterne‘ bezeichnet werden, nicht handlungsunfähig sind. Auf sympathische Weise beschreibt Annuß, wie sich das Projekt verselbstständigte und sich die theoretisch ebenso gut informierte wie gut gemeinte anfängliche Intention verschob. So wurden die Teilnehmenden an dem Projekt zunächst beauftragt, das „Nachleben der ausgeblendeten Kolonialgeschichte in den Blick zu rücken“. Anliegen war es, zu schauen, inwiefern andere Bilder vom Deutschsein in Namibia entstehen würden. Im Katalogtext reflektiert Annuß diese Aufgabe im Nachhinein als „ausgelagerte Nabelschau“. Die Fotografinnen und Fotografen wählten schließlich Motive und Personen, die sie vor dem Hintergrund ihrer eigenen biografischen Erfahrung wie vor der aktuellen



politischen und sozialen Situation für interessant und wichtig hielten. Entstanden sind dabei Fotografien, die ein sehr viel heterogeneres Bild von Namibia zeichnen, als die in Europa zirkulierenden Repräsentationen des afrikanischen Landes. Die europäischen BetrachterInnen der Bilder werden dadurch immer wieder auf die eigene Blickposition zurückgeworfen und sind so angehalten, ihren Standpunkt stets aufs Neue zu überprüfen und in Frage zu stellen. Und letztlich zeigt sich in den Aufnahmen, dass das koloniale Nachleben sowieso vorkommt. Sie verdeutlichen aber auch den Umgang mit dieser Vergangenheit und ihren im Öffentlichen wie Privaten präsenten Relikte. (...)


Immer wieder spielt (...) die Interaktion mit den Betrachtenden, das Zeigen für die Kamera und das Posieren vor der Kamera, eine zentrale Rolle. Wenn die Initiatorinnen des Projekts die Fotografien als staging und damit als besondere Form der Inszenierung, der Theatralität analysieren, dann tun sie das aus einer selbstverorteten Position heraus, die nicht vorgibt, die ‚Wahrheit‘ aus diesen Bildern heraus zu filtern, sondern aus der eigenen markierten Perspektive, die eine Lektüre versucht. (...)

Melanie Ulz ist promovierte Kunsthistorikerin. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich Postkoloniale Theorie, Männlichkeitsforschung sowie Kunst- und Kulturgeschichte des 18.-21. Jahrhunderts.

Kea Wienand ist Kunstwissenschaftlerin und Kunstvermittlerin mit Themenschwerpunkt u.a. in Gender- und Postcolonial Studies.

¹ Z.B. der ARD-Fernsehfilm *Folge Deinem Herzen* (2005), in dem die deutsche Pharmavertreterin Katrin ihre Jugendliebe Max wiedertrifft, der in Namibia ein „Entwicklungshilfeprojekt“ leitet.

² Allerdings ist die Artikulation einer solchen Gegenposition bis heute marginal, insofern es eher ‚kleine‘ Institutionen sind, die im westlichen Kunst- und Kulturkontext Raum dafür bieten.

An aerial, high-angle photograph of a busy city square. The square is paved and features a large, ornate fountain in the center. Numerous people are walking around the square, some in groups and some alone. There are several buildings with colorful facades surrounding the square. The overall scene is vibrant and captures the energy of a public space.

PRESENCE OF
THE COLONIAL
PAST
AFRIKA
AUF EUROPAS
BUHNNEN

RESONANZ

ZUM THEMENSCHWERPUNKT

»PRESENCE OF THE COLONIAL PAST«

THEATERFORMEN 2010

Christine Regus

Vor 35 Jahren saß Rustom Bharucha in einem Pariser Theater und hatte ein Schlüsselerlebnis: Der indische Theatermacher und -theoretiker sah *The Ik*, die legendäre Inszenierung von Peter Brook über ein halbnomadisches Volk aus den Bergregionen Ugandas. Bharucha stolperte über einen Hinweis im Programmheft. Dort merkte das Produktionsteam am Rande an, soweit man wisse, existiere die Ethnie der Ik noch. Bharucha provozierte der lapidare Hinweis: „As far as anyone knows? I mean, here we were, invited to feel compassion and horror in their plight, but nobody in the production had even bothered to find out whether they still existed.“ (R. Bharucha 2000: *The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. Hannover, N.H., S. 2) Darüber hinaus fand er die Darstellung der Ik auf der Bühne herabwürdigend: „[...] the primitivization of African ‚natives‘ will surely go down in intercultural theatre history as a paradigmatic example of primordializing the Other as an anthropological object.“ (ebd.)

Bharucha stieß also auf die Frage nach einer Ethik der Repräsentation des Anderen auf dem Theater und auf einen Sachverhalt, der ihn von da an beschäftigen sollte: Kultureller „Austausch“ muss nicht immer von beiderseitigem Nutzen sein, er kann auch einseitig und schlimmstenfalls eine Form (neo-) kolonialer Aneignung und Machtausübung sein – ungeachtet der möglicherweise harmlosen oder gut gemeinten Absicht der Produzenten, Festivalmacher, Kulturpolitiker.

Die scharfe Kritik Bharuchas markiert in den 80er Jahren einen Wendepunkt in der Praxis und Rezeption kulturellen Austauschs auf dem Theater. Es fand insofern ein Perspektivenwechsel statt, als das so genannte interkulturelle Theater nicht mehr allein mit liberaler Welt-offenheit und aufregenden, neuen Ästhetiken in Zusammenhang gebracht, sondern entschieden zum kritischen postkolonialen Diskurs in Bezug gesetzt wurde, der seit 1978 durch Edward Saids folgenreiche Schrift *Orientalism* immer mehr Beachtung fand. Said hatte plausibel dargelegt, dass der Westen seine kolonialistische Herrschaft auch diskursiv hergestellt und stabilisiert hat; etwa durch die scheinbar objektiven Wissenschaften von den „Anderen“, insbesondere der Ethnologie. Dieser Diskurs sei ein System des Wissens und der Repräsentation, das nicht nur die westliche Identität definiere, sondern auch ein asymmetrisches Machtverhältnis schaffe. Dabei müsse es einerseits das Spektakuläre des Fremden nutzen, es gleichzeitig aber unter Kontrolle halten.

Auch Said hat also, obwohl in einem ganz anderen Feld tätig, darüber nachgedacht, wer wen wie betrachtet, ob der Betrachtete die Möglichkeit hat, zurückzublicken oder ein eigenes Bild von sich zu entwerfen, in Distanz zu seiner Rolle zu treten – Fragen, die im Theater, dem Ort von Blickregimen und Repräsentation per se, eine zentrale Rolle spielen. Und so ist es kaum überraschend, dass Said dem Orientalismus als spezifischer Form der Repräsentation des Anderen einen hohen Grad an Theatralität zusprach: „The idea of representation is a theatrical one: the Orient is the stage on which the whole East is confined. On this stage will appear figures whose role it is to represent the

large whole from which they emanate. The Orient then seems to be, not an unlimited extension beyond the familiar European world, but rather a closed field, a theatrical stage affixed to Europe.“ (E. Said 1978: *Orientalism*. New York, S. 63)

Bharucha stieß mit seinen Einlassungen damals auf wenig Verständnis. Gerade hatte man in Europa und den USA flächendeckend Lust am fremden Theater entwickelt, die Avantgarden der 60er und 70er Jahre studierten intensiv das japanische Nô-Theater, Kathakali aus Indien, Tänze und Musiken aus Afrika. Internationale Theaterfestivals schossen allorten aus dem Boden. Man hielt Bharucha entgegen, Kulturaustausch diene der Völkerverständigung; die Hochphase des bunten, naiven Multikulti-Gedankens stand erst noch bevor. Heute ist eine ganz andere Sensibilität für den Sachverhalt vorhanden, dass kultureller Austausch in einem komplexen politischen Kontext stattfindet, der noch immer durch die Kolonialgeschichte belastet ist. Vielen Künstlern und Kuratoren ist bewusst, dass Stereotypisierungen, De- und Rekontextualisierungen, Auslassungen, Hervorhebungen und Ethnisierungen Repräsentationsweisen sind, die die Wahrnehmung von den Anderen stark prägen und auf das Engste mit Dominanzstrukturen zusammenhängen.

Anja Dirks' Festivalschwerpunkt *Presence of the Colonial Past* ist vor diesem Hintergrund eine konsequente programmatische Entscheidung gewesen, die eigene Praxis als Leiterin eines internationalen Theaterfestivals selbstreflexiv zu begleiten. Das hört sich akademisch, langweilig und unangenehm politisch korrekt an. War es aber nicht. Schon ein einziger Samstagnachmittag auf dem Festival hat ästhetische Erlebnisse ermöglicht, die einen die Macht des Blickes am eigenen Körper haben spüren lassen.

Der Nachmittag begann mit *Exhibit A: Deutsch Südwestafrika*, einer umstrittenen theatralen Installation, in der Brett Bailey (Südafrika) eine Völkerschau re-inszeniert hat. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts war die exotistische, als „wissenschaftlich“ angesehene Zurschaustellung von Menschen aus Afrika, Asien und Amerika in Europa äußerst populär. Sie galt als lehrreich, ihre Veranstalter hatten eine Reihe offizieller und inoffizieller Intentionen, wie etwa die Welt- und Menschenkenntnis zu fördern, aber auch, Kolonialpolitik zu propagieren. Der nicht-westliche Mensch wurde dabei zum Objekt, der Möglichkeit des Zurückblickens beraubt, den Blicken der (weißen, männlichen) Zuschauer ausgesetzt. Bailey hat in Braunschweig das Publikum in die peinliche Lage gebracht, in den Katakomben unter der Stadt mit perfekt arrangierten Tableaux Vivants lebendiger barbusiger Namibianerinnen und halbnackten Männern mit Herero-Speer und Lendenschurz konfrontiert zu werden. Die meisten Zuschauer wussten nicht, wo sie hinschauen sollten und suchten Rettung, indem sie vortäuschten, die Schautafeln mit den Ergebnissen der rasenkundlichen Vermessung afrikanischer Kinderschädel zu studieren – was kaum angenehmer war. Kein Ausweg für die Blicke, keine Möglichkeit, unschuldig drein zu schauen.

Wir stritten, als wir aus diesem Herz der Braunschweiger Finsternis in die blitzsaubere, sonnige Stadt auftauchten, ob es legitim sei, Afrikaner in einer solchen Opferrolle zu inszenieren und die Zuschauer von heute in eine solche Täterrolle zu zwingen. Wir kamen zu keinem Ergebnis und waren froh, als wir zum Schauspielplatz der nächsten Aufführung kamen: Einem schmucklosen kleinen Kino, das der Niederländer Dries Verhoeven für seine Produktion *Die große Bewegung* auf Braunschweigs Schlossplatz errichtet hatte. Wir freuten uns, nach dem irritierenden Erlebnis im Keller „was Nettes aus Holland“ zu sehen – so war uns das Stück von anderen Festivalbesuchern beschrieben worden.

Das Licht ging aus, eine wunderbar weiche Frauenstimme lullte uns auf Chinesisch ein. Zum Glück gab es Untertitel und so verstanden wir, dass der Film von seltsamen Lebewesen auf der Erde erzählte: Von sogenannten „Menschen“ die zu Beginn des 20. Jahrhunderts tagsüber emsig durch ihre Ballungsräume zogen – meist allein, aber auch in Paaren, manchmal in Gruppen, fast immer mit Taschen und Beuteln bepackt. Trickreich verfremdet sahen wir auf der Leinwand Braunschweigs Einkaufsstraßen, den Schlossplatz – die Umgebung, in der wir gerade selbst noch gewesen waren. Und da! Da waren auch wir! In einer skurrilen Formation, ameisenähnlich in die Kinobox hineindrängend. Putzig, geschäftig, wenig intelligent wirkend. Die scheinbar wissenschaftlichen Erklärungen des chinesischen Forscherteams aus der Zukunft kamen uns fremd und absurd vor, mit uns hatten die vorgetragenen Zahlen und Fakten jedenfalls nichts zu tun. Der Effekt saß, der Kinosaal lachte, wir auch. Dann fielen uns die völkerkundlichen Forschungsergebnisse von vorhin ein. Und das Lachen blieb uns im Halse stecken.

Christine Regus ist Theaterwissenschaftlerin und Pressesprecherin des Goethe-Instituts. Ihr Buch *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts* erschien 2008 im transcript-Verlag. Sie beriet das Theaterformen Team zum Themenschwerpunkt *Presence of the Colonial Past*.



DIE GEGENWART DES ANDERSWO

0) „Wir stehen vor der großen Aufgabe einer interkulturellen Alphabetisierung. Und dabei lernen wir alle eine neue Sprache.“¹

1) Zu bedenken

Die Anerkennung einer „Gegenwart des Anderswo“, also eines gleichzeitigen Anderen, konfrontiert zunächst mit einer absolut grundsätzlichen Frage: wie lässt sich sprechen und schreiben, damit deutlich wird, aus welcher Perspektive, auf welchem Hintergrund (m)ein Sprechen und Schreiben erfolgt? Ist es überhaupt notwendig, „Perspektive“ erkennen zu lassen? Wird damit nicht zugleich eine bestimmte „Richtung“ präjudiziert? Wie lassen sich Generalisierungen und Kränkungen vermeiden? Wenn ich anerkenne, dass mein Gegenüber aus einem „Anderswo“ hierher gekommen ist, dann ist unsere Begegnung als Vorgang der Annäherung eine wechselseitige Herausforderung. Die Anerkennung des „Anderswo“ verpflichtet zum Zögern, zur Vorsicht, sie verpflichtet zum Eingeständnis, dass jede Äußerung aus der Perspektive des jeweiligen „Anderswo“ fragwürdig erscheinen kann und darf und es vielleicht auch soll.

2) Mission

Die Vorstellung auf dem Festival Theaterformen, die mich am meisten beeindruckt hat – um es vorwegzunehmen – war *Mission*, präsentiert von Bruno Vanden Broecke. Nicht nur, dass ich an diesem Abend in den Genuss einer großartigen schauspielerischen Leistung kam, nicht nur, dass es sich – aus meiner Perspektive – bei diesem Text von David van Reybrouck (übersetzt von Rosemarie Still und für die Aufführung in Braunschweig eigens auch in deutscher Sprache gespielt) um ein bewundernswert komplexes Stück Literatur handelt. Was in diesen mehr als eineinhalb Stunden geschieht, ist mittlerweile so rar im Theater, dass es eigener Erwähnung bedarf: es ist die schlichte Ansprache eines Schauspielers, seine Zugewandtheit zum Publikum, die Fähigkeit, die Menschen im Parkett in eine selten anzutreffende Konzentration zu versetzen, sie mitzunehmen in einen Raum des Denkens und der Vorstellungsbilder, die sich wechselseitig in Frage stellen. Vanden Broecke, alias „ein Missionar“, erzählt von einem Leben zwischen Afrika und Europa, zwischen Arm und Reich, zwischen Gott und den Menschen, der Stadt und dem Land, der hoch technisierten westlichen Welt und der Notwendigkeit, mit und aus dem Verfügbaren das Beste zu machen.

In diesem gedanklichen Hin und Her schafft sein Sprechen ganz allmählich in den Zuschauern selbst einen – nur im Theater möglichen? – Zwischenraum, einen Ort, der erfahrbar macht und erkennen lässt, dass dieser Charakter auf dieser Bühne nur so sprechen kann, weil er durch die Begegnung mit unterschiedlichen Welten und Wirklichkeiten alle (scheinbaren) Gewissheiten aufgegeben hat. Wer allerdings glaubt, diesen Abend unter der Rubrik „aus dem Leben eines Missionars“ abuchen zu können, macht es sich ziemlich leicht. Es ist vielmehr gerade die Qualität dieser Arbeit (des Textes, der schauspielerischen Leistung, des am Ende gelingenden Coup de théâtre) den Begriff der „Mission“ in gewisser Weise abzulösen von der Tätigkeit eines Missionars und ernsthaft, d.h. auch ohne eine Spur von Peinlichkeit, zu fragen, wozu wir hier auf diesem Planeten sind, mit welcher Mission – im Sinne von Aufgabe – wir es uns hier heimisch – oder mittlerweile auch unheim-

lich – gemacht haben. Wenn Vanden Broecke am Ende mit einem Blick nach oben sinngemäß fragt: „Was kann ich von dir noch verlangen? Gib mir Deine Tränen. Gib mir wenigstens einen Seufzer. Gott!“ dann ist sein folgender langer eindringlicher Schrei nach „Gott!“ vielmehr Ausdruck von Verzweiflung denn Anrufung und Gewissheit, dass dieses Flehen jemals gehört werden würde. Wenn am Ende sich die Bühne öffnet und der Blick in einen Raum hineinfällt, der nur als desolat und (gott) verlassen beschrieben werden kann, dann ist dies ein Eingeständnis menschlichen Scheiterns, ein Fehlen jeglicher „Mission“, der am Wohl von Mensch und Natur gleichermaßen gelegen ist.

3) Nachhall des Schreis

Mehrere Wochen später im HAU 1 in Berlin, auf der Bühne *Ars moriendi*. Die auf der Bühne anwesenden Schauspieler bereiten sich auf ihren „letzten Gang“ vor, konkret: sie begeben sich alle in ihre bereit stehenden Säрге. Bevor eine der Schauspielerinnen ihren Sargdeckel endgültig zumacht, kommt sie noch einmal kurz zum Vorschein und sagt (ungefähr): „Vielleicht ist es ja ein Irrtum, dass Gott tot ist. Es ist noch nicht bewiesen.“

Ich frage mich: Wird – durch das Theater – ein ernsthaftes Sprechen über „Gott“ wieder möglich? In den Geisteswissenschaften scheint sich jedenfalls eine erneute Hinwendung zu theologischen Fragen zu formieren: das Berliner Zentrum für Literaturforschung weist auf die jüngste Publikation über die religiösen Implikationen im Werk Walter Benjamins hin, in der lange nur zögerlich akzeptierte Denkfiguren des Autors – wie Schöpfung, Gesetz, Schuld und Leben – betrachtet und für ein zeitgenössisches Reflektieren in ihrer Relevanz anerkannt werden.²

4) Wichtiger allerdings

Wichtiger allerdings für die Debatte um das Theater in postkolonialen Räumen scheint mir gegenwärtig die oben beschriebene Schaffung des Zwischenraums. Was Vanden Broecke/der „Missionar“ praktiziert/bewirkt, ist eine fortdauernde Irritation von Gewissheiten, er schafft für die Zuschauerin einen Aufenthalt in der Fragwürdigkeit. Man könnte auch sagen: er hält mit der Erzählung von Episoden und eingestreuten Fragen alles derart in der Schwebelage, dass am Ende nur noch eine unausweichliche und unbequeme Frage übrig ist, die lautet: Wozu bin ich hier? Was tue ich hier? Was tun wir Menschen hier auf dieser Erde? Jeder für sich und wir alle miteinander?

Wohin gehen wir mit dieser Frage, wenn das Theater zu Ende ist? Wie also verlassen wir den Zwischenraum und wohin? Wo lassen sich Antwortmöglichkeiten finden? Oder könnte es zunächst bedeutsamer sein, sich von der Irritation lenken zu lassen und ihr weiteren Raum zu gewähren? Also zumindest für eine Weile ohne Gewissheiten und in der Bewegung zu sein? Sollten wir besser ins Stocken geraten, das Stottern erlauben, nicht mehr weiter gehen, innehalten? Sind wir selbst zum Zwischenraum geworden?

Mit Blick auf die gegenwärtigen Grundlagen der Performing Arts und den Zustand der Welt gleichermaßen, schreibt André Lepecki im

Vorwort des von ihm und Jenn Joy edierten Bandes *Planes of Composition*: „(...) our current condition, where a hyper-mobilization of the planet is under way, primarily fuelled by well-tested colonialist and capitalist policies and dynamics, demands the creation of a political phenomenology of heterogeneities – a theory that acknowledges the reality of the irregular, the proliferation of dynamic eccentricities, and thus challenges the very notion of centre upon which colonial and post-colonial melancholic and neo-liberal kineticism gain their organizational and hegemonic force.“³ Lepecki bezieht sich dabei ausdrücklich auf den deutschen Philosophen Peter Sloterdijk, der im Band 3 von Sphären⁴ den Zustand der Welt ausgehend von dem Denkbild „Schaum“ zu entfalten versucht. Sloterdijk schreibt: „Fast nichts und doch nicht nichts. Ein Etwas, wenn auch nur ein Gespinnst aus Hohlräumen und subtilen Wänden. Eine reale Gegebenheit, jedoch ein berührungsscheues Gebilde, das sich beim leisesten Zugriff aufgibt und zerplatzt. Das ist der Schaum, wie er der Alltagserfahrung sich zeigt. Durch Zuschlag von Luft verliert ein Flüssiges, ein Festes seine Dichte; was eigenständig, homogen, solide schien, verwandelt sich in aufgelockerte Strukturen. (...) Wie müsste demnach eine erste Definition des Schaums lauten? Luft an unerwarteter Stelle? (...) Im Schaum kommen Auftriebskräfte zum Zuge, die den Freunden gediegener Zustände nicht geheuer sind.“⁵ Demnach ließen sich das Theater und insbesondere diese Aufführung von *Mission* als exemplarischer Ort der positiv zu verstehenden Schaumerzeugung charakterisieren.

5) Eine andere Art von Zwischenraum

Das Fragen und Reflektieren des Missionars wird in Verbindung gebracht mit „Heimaturlaub“. Er entfernt sich von seiner *Mission*, fährt zu seiner Familie und geht zugleich in Klausur. Die Ankunft „zuhause“ ist – zumindest in der ersten Zeit – gekennzeichnet durch Abstinenz von Nachrichten aus der Außenwelt. Vielmehr richtet sich der Blick auf den eigenen Innenraum. „Heimaturlaub“, wie ihn der Missionar definiert, erweist sich so als brauchbarer Begriff beim Versuch, Zwischenräume zu differenzieren. Er verweist auf eine Ruhepause – der Missionar nimmt sich Zeit zum Nachdenken, zum Luft holen – und zugleich auf den Abstand von allen sicher geglaubten Orten – er schafft Distanz in alle Richtungen. Was damit entsteht, ist im Nachhausekommen die Entfernung von einem Ort, der „Heimat“ heißt. „Heimaturlaub“ geht in diesem Fall also einher mit dem Gefühl der „Heimatlosigkeit“, der Nicht-Zugehörigkeit. Das, was in der „Heimat“ und in der Familie geschieht, wird vielmehr selbst allmählich fremd und fragwürdig. Und: Nachhausekommen – so lernen wir – ist nicht notwendigerweise an einen Ort gebunden.

Vielleicht kann man das, was man aus dem Theater hinaus trägt, am ehesten als ein positiv zu wertendes Schaumgebilde bezeichnen. Es handelt sich um ein fragiles Bewusstsein von etwas, das noch keine Form gefunden hat. Die Aufführung verschafft uns – um im Bild zu bleiben – auch eine Art von in Schaum gehüllten „Heimaturlaub“. Wir könnten damit den Zwischenraum aus dem Theater hinaus transpor-

tieren und ihn in unseren Alltag hinein verlängern – vorausgesetzt, wir selbst sind luftiger geworden.

Schenkt man den Überlegungen von Mark Terkessidis zum Thema „Interkultur“ Glauben, dann ist für unser Fortbestehen in einer sich rasant entwickelnden Welt ein neues Bewusstsein vonnöten, das er mit Verweis auf den Architekten Aldo van Eyck „in-between-awareness“ nennt.⁶ Als vom Theater berührte und bewegte, aufgeschäumte Zuschauer könnten wir unseren Teil dazu beitragen, dieses neue Bewusstsein wenigstens für eine Weile auszubilden.

5) Rückbesinnung auf Mission, Anhalten bei der Sprache.

Im Programmheft des Festivals wurde hervorgehoben, dass Bruno Vanden Broecke eigens für das Gastspiel in Braunschweig die Aufführung in deutscher Sprache präsentieren wird. Mit unverkennbar fremdem Akzent bewegte er sich dann auch virtuos in und durch die Sprache seiner Gastgeber. Gerade die Tatsache, dass der Schauspieler sich nicht in seiner Muttersprache artikulierte, trug dazu bei, dass seinem Sprechen besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Zögernd und brüchig verlieh es dem Bekannten einen neuen Klang. Hinzu kam, dass seine eigens aufgebrauchte Mühe ihm zusätzliche Bewunderung eintrug. Was aber war mit all den aus Südafrika angereisten Tänzern, Performern und Vortragenden? Waren sie gleichfalls eingeladen, an der Gestaltung des Zwischenraums teilzuhaben? So weit ich mich erinnere, waren keine Kopfhörer bereit gestellt, mit denen man simultan die theatrale Ansprache in einer zweiten Sprache hätte hören können. Das Festival präsentierte sich so mit einer ambivalenten Geste: einerseits lud es erfolgreich Gäste aus Südafrika ein, am Geschehen zu partizipieren und gleichzeitig waren diese davon ausgeschlossen, die Perspektive eines „Kolonisators“ – als welcher der Missionar durchaus auch zu sehen ist – mit zu verfolgen. Wenn allerdings Theater dazu beitragen will, Diskursgrenzen zu überschreiten, dann muss es mehrsprachig werden, dann gehören Probleme der Übersetzung und Fragen nach Übersetzbarkeit zu seinen (neuen?) Aufgaben. Ansonsten betreibt es nur eine weitere Form der Exklusion.

6) Wiederholt geforderte Sensibilisierung für das eigene Sprechen.

Autoren wie Grada Kilomba – so in ihrem Vortrag am Sonntag, dem 6. Juli 2010 in Braunschweig und in ihrem jüngsten Buch *Plantation Memories* - oder auch Mark Terkessidis im bereits zitierten Suhrkamp-Band *Interkultur* - weisen immer wieder darauf hin, dass scheinbar einfache Fragen wie: Woher kommst du? rassistische Züge mit sich führen können.

Dass die Frage „Woher kommst Du?“ verletzend formuliert werden kann, mag auf den ersten Blick befremdlich scheinen. Warum soll ich nicht fragen dürfen, woher Du kommst? Womit soll das Gespräch zwischen uns beginnen, wenn wir uns zum ersten Mal begegnen? Die Frage eines Reisenden an denjenigen, den er unterwegs trifft – ist sie nicht allzu selbstverständlich? Zunächst fragen wir woher, dann wohin,

um erste Anhaltspunkte dafür zu bekommen, wer der Andere ist. Könnten wir uns damit zufrieden geben, nur nach dem „Wohin“ zu fragen. Wäre es ausreichend zu wissen, dass man eine gemeinsame Wegstrecke vor sich hat? Müssen wir wissen, wohin wir gehen, um uns zu verständigen? Was impliziert die Vorstellung von Weg ihrerseits? Können wir uns eine Begegnung vorstellen, die den Anderen nicht gleich in Frage stellt? Die ihn nicht befragt, sondern fraglos anerkennt?

7) Wozu das alles?

Im besten Sinne dazu, die eigene Stellung im großen Welttheater nicht allzu ernst und wichtig zu nehmen. Aber auch: darüber nachzudenken, wozu Theater in aller Welt gut sein kann, wozu wir es brauchen. Brauchen wir es wirklich? In *The Thrill of it All* – der neuesten Arbeit von Forced Entertainment – kann man am Ende auf die Idee kommen, dass die Show eben deshalb weiter gehen muss, weil es dazu keine Alternative gibt. Wäre der Gedanke, morgen tatsächlich nicht mehr zu spielen, sich auf die Strasse zu legen und sich zu verweigern, wie es eine der jungen Spielerinnen in der Vorstellung von *Nachthexe*⁷ sagt – wäre das tatsächlich ernsthaft in Erwägung zu ziehen für eine Truppe wie Forced Entertainment? Sind wir, sind die Spieler Gefangene im eigenen System?

8) Beinahe Beruhigung

Man könnte sich beinahe beruhigen über den Zustand der Welt, wenn man sich die Programme der momentanen Theaterfestivals anschaut: Theaterformen in Braunschweig, Theater der Welt im Ruhrgebiet: alles ist ein buntes Gemisch, eine wahre Verflechtungsorgie, die uns den Anschein erweckt: alles ist gut.

In einem der ersten Newsletter, der von Theater der Welt verschickt wurde, konnte man lesen: „Die Künstler von Theater der Welt kommen aus Afrika, Asien, Europa, Lateinamerika und Ozeanien. Sie leben in Megacities, in Schwellenländern, in Naturparadiesen und Krisenregionen. Sie arbeiten allein oder im Kollektiv, als Regisseure, Choreographen, Darsteller, Tänzer oder Musiker. Einige sind bekannte Größen, andere treten zum ersten Mal in Europa auf. So unterschiedlich sie auch sein mögen, eines haben sie gemeinsam: Sie teilen die Zeit, in der wir leben.“

In Mexiko arbeitet man endlich die Geschichte der Azteken auf, in Thailand ist endlich Nijinsky angekommen, Township-Dramen sind in ihrer Tragik gleichrangig mit Tschechows und Ibsens Abgesängen auf die Familie (was man durchaus bezweifeln darf), ehemalige marokkanische Nachtclubsängerinnen zeigen uns, dass es auch in arabischen Ländern kämpfende Frauen gibt – nichts ist also verloren.

Man könnte zum Schluss kommen, dass wir eine Weltgemeinschaft von Lebens-Künstlern sind, dass wir alle Theater spielen und es dies ist, was uns vereint. Der barocke Topos von der Welt als Bühne hat nur einen Haken: es fehlt der Glaube an einen Gott, der alles zu unserem Besten regelt. Es sind sehr irdische Götter/Regisseure, die das Gesamtspektakel inszenieren und verantworten. Nicht zuletzt ist es



der Tatsache geschuldet, dass wir über die finanziellen Mittel verfügen (und damit auch die Macht haben), uns diese Art des Denkens leisten zu können. Sollte die geteilte Zeit tatsächlich der kleinste gemeinsame Nenner sein, auf den wir uns einigen können? Nein, wir sind nicht alle gleichzeitig gleich gleich. Selbst das sich Aufhalten in Zwischenräumen scheint aus anderen Blickwinkeln betrachtet nichts als ein luxuriöses Spiel zu sein. Es sei denn, es erwächst daraus die Einsicht in neue Dringlichkeiten.

Christel Weiler ist stellvertretende Direktorin und Programmleiterin am International Research Center *Interweaving Performance Cultures* (Institut Verflechtungen von Theaterkulturen) der Freien Universität Berlin. Das Institut war Kooperationspartner des Festival Theaterformen für den Themenschwerpunkt *Presence of the Colonial Past*.

¹ Mark Terkessidis, *Interkultur*, edition suhrkamp 2010, S.10

² Daniel Weidner, (Hg.): *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*. Berlin: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2010

³ André Lepecki, Jenn Joy (eds.), *Planes of Composition*, Seagull Books 2009, S. VIII

⁴ Peter Sloterdijk, *Sphären. Plurale Sphärologie: Band III: Schäume*, Frankfurt 2004

⁵ ebd. S. 27 / 29

⁶ Terkessidis, *Interkultur*, Suhrkamp, 2010, S. 219

⁷ *Die Nachthexe* heißt die neueste Arbeit von Tamer Yigit und Branka Prlic, Premiere im HAU 3 in Berlin am 25. Juni 2010



Katarina Eckold, Silke zum Eschenhoff, Lisa Grossmann, Marlen Fuhrmann, Annemarie Matzke, Jannikhe Möller, Andrea Nolden, Wibke Schmitt, Leif Winterkemper

IM TREPPENHAUS

Ich habe meine Wohnung verlassen, der Schlüssel steckt drinnen – ich bin im Treppenhaus und komme nicht mehr zurück. Ich habe meine Wohnung mit den klaren Hierarchien, einer Raum-Ordnung und den bekannten Dingen verlassen und bin in einem Raum angekommen, der noch keine klare Ordnung hat, nur Abstufungen und Bewegung. Aber ich stehe jetzt in diesem Zwischenraum und versuche mich zu orientieren. Was bringt mir dieser Zwischenraum?

Homi K. Bhabha sieht das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen Identitätsbestimmungen, die in Bewegung kommen. Für die Teilnehmer des Seminars Postkolonialität und Theater an der Universität Hildesheim wurde das Festival Theaterformen zu einem solchen Raum des Hin und Her. Am Anfang standen Fragen und Unsicherheiten, die bis zum Ende blieben.

Postkolonialität ist ein Begriff, bei dem sofort Bilder vor dem inneren Auge entstehen und nicht mehr enden wollende Assoziationen ausgelöst werden. Postkolonialität klingt nach Arbeit.

Ziel war es, sich dieser Arbeit zu stellen, einer Arbeit, die in den letzten Jahren in der deutschen Theaterwissenschaft vernachlässigt wurde. Es ist erstaunlich, dass der Diskurs postkolonialer Theorien in der Theaterwissenschaft lange Zeit – in Forschung wie Lehre – keinen Platz hatte. Mit Studierenden werden Inszenierungen aus Japan, Südafrika, Marokko oder Argentinien besprochen, die eigene Perspektive im Umgang mit Stereotypen des Fremden bleiben dabei allerdings oft ausgespart.

Was ist meine Definitionsmacht? Wie schaue ich mir hier die Künstler und ihre Arbeiten an, mit welchen Vorurteilen begegne ich Afrika? Wer oder Was ist eigentlich afrikanisch? Das Festival Theaterformen provozierte permanente Selbstbefragungen, auf die es keine einfachen Antworten zu geben scheint. Die Zweifel am eigenen Umgang mit dem „Fremden“, das Gefühl der Verunsicherung blieben ungelöst, so dass ich als Zuschauer meist in diesem Zustand zurückgelassen war.

Weniger der akademische Diskurs – auch wenn die Diskussion der Theorien Saids, Spivaks und Bhabhas wichtig und kontrovers waren – als vielmehr die Aufführungserfahrungen und die Reflexion der eigenen Betrachterposition wurden zum Thema. Im Mittelpunkt der Diskussionen standen drei Inszenierungen: *Influx Controls* von Boyzie Cekwana, *Mission* gespielt von dem Schauspieler Bruno Vanden Broecke mit dem Text von David van Reybrouck unter der Regie von

Raven Ruëll und vor allem und immer wieder die Installation *Exhibit A* von Brett Bailey:

Der Zustand, in den man bei Exhibit A versetzt wurde, ist schwer in Worte zu fassen, aber die Bezeichnung „in einen Zustand versetzt werden“ scheint mir als Grundsituation erst mal treffend. Ein lähmendes Gefühl beschleicht mich, Hilflosigkeit und Aussichtslosigkeit, Entmutigung. Und auch ein (absurdes) Schuldgefühl geboren zu sein, wo ich geboren bin, das Leben zu haben, das ich habe – Dinge, für die ich nichts kann. Die Frage, was das mit mir zu tun hat, was ich oder was wir (wer ist dieses wir – Deutschland, Europa, westliche Welt?) konkret tun kann oder können? Wo und wie anfangen?

Ich komme in einen Raum mit einem großen Gewölbe. Ich sehe den Rücken einer weiblichen Gestalt auf einem Sockel. Sie trägt eine Hose und Arminge, sonst ist sie nackt. Der Raum ist duster, wenige Scheinwerfer beleuchten den Sockel mit kaltem, weiß-blauem Licht. Die Stimmung bedrückt mich, ich weiß nicht wohin mit mir. Die Gestalt wird auf dem Sockel gedreht, sie selbst bewegt sich nicht. Als schließlich das Gesicht in meine Richtung weist, fokussiert sie mich mit ihrem Blick. Ich erschrecke. In der Dunkelheit des Raumes sticht das Weiße ihrer Augäpfel prägnant hervor. Ich fühle mich durchdrungen von ihrem Blick. Ich verspüre den Impuls, schnell den Raum zu verlassen und weiter zu gehen. Aber da ich die einzige in diesem Raum bin, fühle ich mich verantwortlich zu bleiben. Sie steht gerade nur für mich auf diesem Sockel und ich bekomme das Gefühl, mich dieser Situation stellen zu müssen. Dennoch ist es mir äußerst unangenehm sie anzugucken. Ich halte ihrem eindringlichen und durchbohrenden Blick stand und hoffe, durch den Augenkontakt die empfundene Verantwortung wenigstens etwas einlösen zu können. In ihrem Blick liegt etwas Vorwurfsvolles, so scheint es mir. Ich will jetzt kaum einen Fuß vor den anderen setzen, um in den nächsten Raum zu gelangen. Ich bekomme Magenschmerzen, denn für sie werde auch ich mit meinen Reaktionen zum Betrachtungsgegenstand.

Die „Störung deines voyeuristischen Blicks“, schreibt Bhabha, „beruht auf der Komplexität und Widersprüchlichkeit deines Verlangens, kulturelle ‚Differenz‘ in einem eingrenzbaren, sichtbaren Objekt oder als natürlichen Tatbestand zu sehen, zu fixieren.“ Gerade im Vergleich der verschiedenen Inszenierungen und der damit verbundenen Zuweisung und Übernahme verschiedener Betrachterpositionen und der Thematisierung des eigenen Blicks entstehen neue Fragen.

Mein Dilemma nach Exhibit A artikuliert Boyzie Cekwana in seiner Performance *Influx Controls I: I wanna be wanna be*. „Wenn wir alle gleich wären, könnte ich höflich sein (...) wenn wir alle gleich wären, müsste ich nicht mehr höflich sein, weil ich Ich sein könnte“. Ich müsste mich nicht mehr rechtfertigen oder entschuldigen, sondern könnte frei mit den Menschen in Kontakt kommen. In seiner Performance wurde der Umgang miteinander thematisiert: Wie agieren wir miteinander? Was machen wir mit dem Anderen? Gerade diese Fragen artikulierten sich in der Performance in einer immer währenden Wandlung des Performers Cekwana – durch Kostüm, Handlung und Text.

Zum Thema wird dabei auch die Kunstform ‚Theater‘ selbst: das Spiel mit der Aufführungssituation selbst – die Übernahme von Rollen, die Thematisierung der Zuschauer – schafft einen Raum, der eine andere Form der Reflexion ermöglicht.

Humorvoll erzählt der Schauspieler in *Mission* in der Rolle eines Missionars, wie er wurde, was er ist, von den Höhen und Tiefen seines Alltags in Afrika, von „einem völlig zerstörten Land mit einer berauschend schönen Landschaft“. Als Europäer entstammt er der Welt der Zuschauer, als Missionar hat er sich einer fremden Welt verpflichtet. Dazu gehören auch Opfer: eine Liebe, die er aufgeben musste, die Abwesenheit seiner Familie bis hin zur unmittelbaren Gefahr durch Krieg und Aufstände. Er fungiert als Vermittler zwischen zwei Welten. Dieser Missionar wirkt manchmal zerstreut und weltfremd, wenn er seine Alkohol-Anekdoten zum Besten gibt und manchmal weise und nah an den Bedürfnissen der Menschen: „Wenn einer nicht laufen kann, dann komme ich dem doch nicht mit Jesus.“ Das Publikum lacht viel während der Premiere in Braunschweig. Liegt das ausschließlich an der Vortragsart, dem Akzent oder den beinahe spontan wirkenden Wortverdrehungen des Schauspielers, der prompt von den Zuschauern verbessert wird? Oder wird hier eine Wirklichkeit der Armut und des Terrors verharmlost? Lernen wir etwas über den afrikanischen Alltag oder werden wir einfach in unserem eurozentristischen Weltbild bestätigt? Die Figur des Missionars bleibt ganz bei sich – kein Zuschauer wird angeklagt oder zur Verantwortung aufgefordert. Inwieweit könnte ein Einzelner den Diskurs zur Postkolonialität verändern?

Nach dem Themenwochenende des Festivals gehen die Diskussionen um die Inszenierungen weiter. Ein abschließendes Fazit lässt sich nicht ziehen. Was bleibt ist das Gefühl, viel zu wenig zu wissen über die eigene koloniale Geschichte.

Jeder Besucher des Festivals, egal ob als Künstler oder Zuschauer, ist Produkt seiner Geschichte – also ist die koloniale Vergangenheit präsent – sie ist Gegenwart.

In dem *Third Space*, in den ich geraten bin, gibt es selbst jetzt noch keine Strukturen, kein Richtig, kein Falsch, kein Oben, kein Unten. Wie soll ich mich hier eingliedern? Ich bin in einer liminalen Sphäre stecken geblieben – und vielleicht ist das gut so.

Prof. Dr. Annemarie Matzke leitete das Seminar Postkolonialität und Theater am Institut für Medien- und Theaterwissenschaft an der Universität Hildesheim zum Themenschwerpunkt des Festivals. Die Studierenden besuchten Veranstaltungen im Rahmen von *Presence of the Colonial Past – Afrika auf Europas Bühnen*. Ihre Erlebnisse, Erfahrungen und Analysen formuliert dieser gemeinschaftlich verfasste Text.



THERE'S NO SUCH THING AS POST-COLONIALISM

Festival Theaterformen in Braunschweig – Themenwochenende:
Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt

Auf der schwach beleuchteten Bühne im Theaterzelt vor dem Staatstheater Braunschweig läuft ein dunkelhäutiger Mann in Zeitlupe auf der Stelle. Sein Gesicht ist mit schwarzer Farbe bedeckt. Er schlenkert die Arme übertrieben nach vorn und hinten, dreht dazu das Gesicht ins Publikum und verzerrt seinen überdimensional groß und rot geschminkten Mund zu einem breiten Grinsen. Um die Brust trägt er ein Bündel Sprengstoff geschnallt, das er während der gesamten Vorstellung tragen wird. Aus seinem Lauf wird eine Bodybuilder-Persiflage, eine trippelnde Boxbewegung, ein schnellerer Lauf, eine Fluchtbewegung. Später wird er, mit einem weißen Tutu bekleidet, einer sehr dunklen, großen Sonnenbrille vor den Augen und einer metallenen Dornenkrone auf dem Kopf, durch und über die Zuschauerreihen klettern und seinen Körper nahe an den Zuschauern vorbei schieben, sich gegen sie pressen, ihnen über die Köpfe streichen.

Ich bin Teil dieser Zuschauermenge. Ich weiß, dies ist Theater, hochgradig reflektiertes Theater und es zeigt gnadenlos Stereotype auf, die noch immer in den Köpfen vieler Menschen vorherrschen. Ich habe so gut wie nie Angst im Theater und ich halte mich für einen Menschen, der seine Vorurteile im Griff hat. Doch es hat mich erwischt, völlig irrationalerweise beginnt mein Herz schneller zu schlagen. Die schwarze Bedrohung, der Selbstmordattentäter, der religiöse Fanatiker, die Augen, die ich nicht sehen kann, die eine Gefahr für mich darstellen, weil ich nicht weiß, was hinter ihnen vorgeht. Was, wenn sich der Performer hier und jetzt tatsächlich in die Luft sprengt, wenn aus diesem Kunstereignis bitterer Ernst wird, wenn dies alles von langer Hand geplant ist, um den ach so reflektierten Theatergängern, den politisch Korrekten, mal eins auszuwischen? Sich hier und jetzt in die Luft sprengen und damit ein Zeichen setzen?

Offenbar haben sich für einige Sekunden meine unbewussten Vorurteile, gepaart mit einer lebhaften Fantasie, gegen meine Bemühungen, mich offen und tolerant zu verhalten, durchgesetzt.

Für mich persönlich war die große Leistung der klugen Performance *Influx Controls: I wanna be wanna be* des Südafrikaners Boyzie Cekwana, auf der Klaviatur meiner unbewussten Ängste zu spielen und mir dadurch zu verdeutlichen, wie anfällig ich, trotz aller Bemühungen, für herrschende Vorurteile bezüglich des Aussehens und des Verhaltens von Menschen aus anderen kulturellen Zusammenhängen bin. Ein hochartifizielles Kunstereignis wurde für mich für einige Minuten zum Horrortrip und erzählte mir nicht nur etwas über die Situation des Künstlers sondern auch über mich selbst.

Dieses ästhetische Erlebnis spiegelt anschaulich wieder, was sowohl die Vorträge als auch die Performances leisten konnten, die während des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* im Rahmen des Festivals Theaterformen in Braunschweig gezeigt wurden. Sie brachten viele Zuschauer und Zuhörer dazu, ihre eigenen Positionen zu hinterfragen, sich auf bestimmte Perspektiven einzulassen, die vielleicht nicht in Einklang mit dem eigenen Selbstverständnis zu bringen waren und ergo das Ergo ins Taumeln brachten.

Da wäre der Vortrag des Politikwissenschaftlers Kien Nghi Ha zu nennen, der einen sehr dichten, informativen Überblick gab über die kollektiven Verdrängungsmechanismen bezüglich des von Deutschland ausgehenden Kolonialismus'. Seine beängstigende These von der „stillen Wiederkehr kolonialer Diskurse in Deutschland“ verdeutlichte er anhand von Aussagen zeitgenössischer, deutscher Politiker wie Horst Köhler und Peter Struck.

Der Philosoph und Theologe Fabien Eboussi Boulaga aus Kamerun wurde angekündigt mit dem Vortragstitel *Intercultural and Political Dialogue* zwischen Afrika und Europa. Er begann jedoch seinen Vortrag damit, den Titel als „gewagt“ zu bezeichnen und des weiteren auszuführen, inwiefern das Thema des interkontinentalen Dialogs hinsichtlich des langwierigen und schwierigen Dekolonisierungsprozesses Afrikas zu komplex sei, um ihm in einer halben Stunde auch nur annähernd gerecht zu werden. Grada Kilomba war für Nasser Al-Sheik eingesprungen und las ein Kapitel aus ihrem Buch *Plantation Memories – Episodes of Everyday Racism*. Diese kurze Lesung regte ein Gespräch über den Umgang mit Menschen schwarzer Hautfarbe in Deutschland an, die jeden Tag mit der Unterstellung zu kämpfen haben, nicht aus Deutschland zu kommen, bzw. mit der Frage, wann sie wieder in ihr eigenes Land zurück kehren würden. Sie zitierte eine Passage aus Frantz Fanons Buch *Black Skin White Masks*, in der es heißt: „If people like me, it's in spite of my color. If they don't like me, it's not because of my color.“ Diese Bemerkung bringt das Dilemma der scheinbaren Toleranz und gleichzeitigen Verdrängung auf den Punkt.

Der kongolesische Tänzer Faustin Linyekula wies in seiner Performance *Le Cargo* mit dem seitdem in meinem Gedächtnis verankerten Satz: „I dance for you to send money to my family“ auf ein Grundproblem der künstlerischen Beschäftigung mit den ehemals kolonisierten Ländern hin, das auch in der Kritik zur *Postkolonialen Theorie* thematisiert wird. Die Beschäftigung mit diesen Thematiken darf nicht zu einem Label verkommen, das als künstlerische wie akademische Mode kommerziell ausgeschlachtet wird und nach einigen Jahren in der relativen Bedeutungslosigkeit versinkt. Den Künstlern hingegen geht es um existenzielle Bedürfnisse und Anliegen. Die Präsentationen und Vorträge dieses Wochenendes haben gezeigt, dass der vorurteilsfreie Dialog zwischen den Kulturen ehemals kolonisierter und kolonisierender Länder noch am Anfang steht und dass immer wieder auf diesen Missstand hingewiesen werden muss.

In anregender und vorbildlicher Weise haben sich die Organisatoren dieses Wochenendes dieser Aufgabe gestellt, indem sie Künstler und Wissenschaftler verschiedenster Herkunft zusammenbrachten und damit einen produktiven künstlerischen wie akademischen Austausch anregten. Ich bin überzeugt, dass dieses Wochenende vielen Besuchern noch lange im Gedächtnis bleiben wird und die Tatsache, dass einige Performances noch Tage später an der Uni in meinem Seminar heftig diskutiert wurden, veranlasst mich dazu, mir weitere solcher produktiv verstörenden Wochenenden zu wünschen.

Ann-Christine Simke ist zurzeit Studierende des Masterstudiengangs Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

REISE INS ANDERSWO

(...)

Der Wettlauf um den „Platz an der Sonne“, wie der gnadenlose Afrika-Imperialismus im Losglück-Jargon verharmlost wurde, er ist nicht wirklich aufgearbeitet, noch immer nicht. Der Berliner Politologe Kien Nghi Ha hält dazu einen klugen Vortrag. Ha, Experte für Cultural Studies, erinnert an die Berliner Afrika-Konferenz von 1884/85, auf der die damaligen Kolonialmächte den Kontinent unter sich verschachtelten – was bis heute die Kartografie prägt. Und er schlägt die Brücke zu rassistischen Zuschreibungen der jüngeren Vergangenheit, seien es die legendären Aussetzer des Bundespräsidenten Lübke oder das Stoiber-Unwort von der „durchrassten Gesellschaft“. Christine Regus, Pressesprecherin des Goethe-Instituts, berichtet dann noch, wie einmal viele Bundesmittel für kulturelle Projekte in Afrika bereitgestellt wurden, und welches Logo sich die Politik dazu ausgedacht hatte: der Kontinent in Schwarz-Rot-Gold. Auch über das Themenwochenende hinaus wird das Festival die Beschäftigung mit Afrika fortführen. Neben Produktionen aus Japan und Argentinien zeigt Regisseur Faustin Linyekula seine mit kongolesischen Schauspielern erarbeitete Racine-Interpretation *Schluss mit Bérénice*. Und der südafrikanische Tänzer und Choreograf Boyzie Cekwana beschäftigt sich in zwei Teilen seiner *Influx Controls*-Reihe – benannt nach einem Gesetz, das es seit 1923 Schwarzen verbot, sich in Städten niederzulassen – mit den Auswirkungen der Apartheid. Die Theaterformen am Puls der Zeit: kurz vor der Fußball-Weltmeisterschaft in Südafrika scheint es gebotener denn je, sich auf die Innensicht des Landes einzulassen und die paternalistische Haltung des Westens zu hinterfragen. Die der FIFA sowieso.

(...)

von Patrick Wildermann
Tagesspiegel, 07.06.2010

MISSION POSSIBLE

(...)

Das Festival „Theaterformen“, das dieses Jahr in Braunschweig stattfindet, hat Leiterin Anja Dirks mit einem Afrika-Schwerpunkt kuratiert. Neben einem Symposium zum Kolonialismus-Thema, das am ersten Tag von Phrasen und Banalitäten beherrscht wurde, bot das Eröffnungswochenende zwei eindruckliche Perspektiven auf das komplizierte Verhältnis der zwei Kontinente.

In Erinnerung an die „Völkerschauen“, die Carl Hagenbeck und andere im 19. Jahrhundert mit Nubiern, Eskimos, Irokesen, Kalmücken oder Äthiopiern veranstalteten, hat Brett Bailey eine Menschausstellung zu „Deutsch-Südwestafrika“ inszeniert. Im ehemaligen Kesselgewölbe der National-Jürgens-Brauerei erinnern stille Arrangements mit schwarzen Darstellern, die nichts tun, als den Besucher anzuschauen, an die Gräueltaten der deutschen Herrschaft in Namibia. Man sieht einen Herero-Krieger, eine Sexsklavine weißer Schutztruppler oder KZ-Insassen unter dem Christenkreuz. Ergänzt um Zeugnisse der Massaker und Demütigungen, die anständige Deutsche fern der Heimat angeordnet haben, führt Bailey den Parcours der Verachtung bis zur Gegen-

wart. Die deutsche Ausweisungspraxis, die Menschen mit Paketband und Motorradhelm im Flugzeug fesselt, ist das letzte lebende Bild.

Bailey stellt bewusst die totale Entwürdigung der Menschen als Objekte her, die vom Besucher angestarrt werden müssen, und macht es dem „Zuschauer“ dadurch unmöglich, ohne ein tiefes Gefühl der Beschämung durch die dunklen Gewölbe zu gehen. Angesichts der großen Unkenntnis in der deutschen Gesellschaft über den Genozid an den Hereros und die enthemmte Brutalität deutscher Kolonialbestrebungen ist dieser emotionale Angriff vermutlich ein Mittel adäquater Bewusstwerdung. Zumal am Ende des Weges die Darsteller selbst auf Wandbildern noch einmal zu Wort kommen und bekennen, dass sie sich in der deutschen Gegenwartsgesellschaft noch immer wie Menschen zweiter oder dritter Klasse vorkommen.

Leise, subtil und humorvoll tritt dagegen Bruno Vanden Broecke als katholischer Missionar in David van Reybroucks Stück *Mission* auf. Van Reybrouck hat zahlreiche belgische Missionare im Kongo interviewt und daraus einen Vortrag entwickelt, der ohne jede Schuldzuweisung die zermürbende Gewissensmühle von Anspruch und Wirklichkeit beschreibt. 51 Jahre hat diese Figur in dem Land gewirkt, das durch Belgiens Kolonial-Sadismus bis heute traumatisiert ist, und das Resümee ist ein Requiem auf gute Grundsätze und ein Oratorium des Zweifels.

Zwei Stunden lang trägt dieser mal linkische, mal charmante, aber stets ehrliche Weiße Vater seine Erlebnisse mit seiner Gemeinde und den Kriegen, mit der Zuneigung und dem Morden, der Entbehrung und der Lust vor. Es ist eine Beichte, in der man lange auf die böse Pointe wartet, um endlich zu verstehen, dass diese nicht kommen wird. Denn *Mission* handelt nicht von vertuschten Verbrechen der katholischen Kirche, sondern von der Zwiespältigkeit einer unmöglichen Aufgabe: Menschlich und mäßigend an einem Ort zu bleiben, wo Gewalt kaum mehr zähmbar scheint.

(...)

von Till Briegleb
Süddeutsche Zeitung, 09.06.2010

GÄNSEHAUT IM EISKELLER

Alleine durch die Völkerschau

(...)

Schweigend und sichtlich aufgewühlt verließen viele Zuschauer die stärkste (und auch aufwändigste) Produktion des Festivals: *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*, eine szenische Installation des südafrikanischen Regisseurs Brett Bailey. In den weitläufigen Gewölben eines ehemaligen Eiskellers hat er lauter lebende Bilder einer „Völkerschau“ eingerichtet. Wie in den „anthropologisch-zoologischen Ausstellungen“ der vorigen Jahrhunderte sieht man lebendige Exponate. Einzelne wird der Zuschauer durch den Menschenzoo geschickt. Der Weg führt vorbei an halb nackten Frauen, die auf Podesten stehen, an nachgestellten Szenen aus dem Leben in Afrika im 19. Jahrhundert. Schutzlos sind die ausgestellten Afrikaner den Blicken der Zuschauer ausgesetzt, schutzlos aber ist auch der Zuschauer, der allein durch die Kellerräume wandert. Die Exponate blicken zurück – ernst, starr, stumm. Es ist kalt

im ehemaligen Eiskeller. Man rettet sich in Texttafelstudium. Hier wird der Zuschauer über den Genozid informiert, den die Deutschen an den Herero und den Nama verübt haben, von Konzentrationslagern ist zu lesen und vom Totenschädelexport für deutsche Universitäten.

Am Ende des Parcours trifft man auf ausgestellte Asylbewerber von heute und auf eine Installation, die an den sudanesischen Flüchtling Aamir Ageeb erinnert, der bei der Abschiebung aus Deutschland in einem Flugzeug erstickt ist. Der Darsteller auf einem Flugzeugsitz trägt wie Ageeb einen Helm und ist an Armen und Beinen gefesselt. Verwirrend ist, dass Bailey alte Völkerschauenbilder in der selben Art präsentiert wie etwa das Bild des gefesselten Aamir Ageeb von heute. Diese Verschränkung des alten kolonialen und eines neuen, kritischen Blicks zeigt aber auch, dass es den unbefangenen Blick auf Afrika gar nicht mehr gibt. Einzelne tritt man wieder ins Freie. Neben der Tür sitzt eine Frau auf einer Bank. Sie weint.

von Roland Meyer-Art

Theater heute, Ausgabe 8/9 2010

SCHWERPUNKT »AFRIKA« BEIM BRAUNSCHWEIGER FESTIVAL THEATERFORMEN

Als Beitrag einer Ausstellung junger afrikanischer Kunst unter dem Titel *Who knows tomorrow* stehen derzeit rund um die Berliner Neue Nationalgalerie die Flaggen der 41 afrikanischen Staaten – 17 von ihnen sind seit 50 Jahren unabhängig. Wenn das Braunschweiger Festival Theaterformen für seinen Schwerpunkt „Afrika“ gerade einmal vier Theaterproduktionen aus Schwarzafrika präsentiert und dazu ein Themenwochenende mit Performances, Videos und Vorträgen unter dem Titel *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* und eine Filmreihe zur Kolonialgeschichte als *Archiv möglicher Zukunft*, dann kann ein solches Programm natürlich nicht grundsätzliche Auskunft über „das“ afrikanische Theater geben, sondern allenfalls punktuelle Informationen und Denkanstöße liefern:

Festivalleiterin Anja Dirks hat zwei Produktionen aus Südafrika, eine aus dem Kongo und eine aus Belgien eingeladen. *Missie* heißt die belgische Produktion, in der ein belgischer Missionar auf „Heimat“-Urlaub über fünfzig Jahre missionarischer Arbeit im Kongo erzählt. Er scheint kein Rassist, sondern ein Mensch, der Gutes tun will. Irritiert von der Konsum-Gesellschaft in Europa, erzählt er von den Schwierigkeiten seiner Arbeit in den Weiten des Kongo mit Gelassenheit und stillem Humor:

„Ich habe gegessen bei den Leuten, ich habe übernachtet bei den Leuten. So ähnlich muss es bei den Bauern in Flandern gewesen sein, vor hundert Jahren: der Topf mit Essen in die Mitte gestellt, zwei Töpfe eigentlich, in dem einen ist das Fleisch, im anderen der Maniok, und hinterher wäscht man sich auch die Hände in einem Bottich. Zum Glück war ich immer der erste, der sich die Hände waschen durfte, denn der Maniok, das klebt!“

Weil der weiße belgische Schauspieler Bruno Vanden Broecke für sein Gastspiel den Text eines zwischen zwei Kulturen zerrissenen Menschen in Deutsch einstudiert hat, wirkt sein Vortrag lange recht bedächtig. Um so heftiger bricht am Schluss die Verzweiflung aus dem Missionar hervor, der zwischen moralischen Sicherheiten und schrecklichen Erfahrungen von Gewalt und Völkermord schier zerbricht:

„Hab keine Angst vor der Einsamkeit, denn einsam bist du immer. Aber wo bleiben deine Tränen, Gott. Ich flehe dich an, schenke uns wenigstens einen Seufzer. Wie kann ich zu Dir sprechen, Gott? (Schrei:) Gooott.... (Donnern und Gewitter)“

Die belgische Produktion *Missie* eröffnete den Afrika-Schwerpunkt, eine kongolesische Inszenierung des französischen Klassikers *Bérénice* von 1670, in dem eine Liebe zu einer Ausländerin der Staatsraison geopfert wird, beendet ihn heute. *Pour en finir avec Bérénice* (Schluss mit Bérénice) nennt Faustin Linyekula, der das Original bereits an der Comédie Française inszeniert hat, seine kongolesische Version, in der es um Tradition, Geschichte und Macht geht.

Zur szenischen Installation von Brett Bailey, *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika* wird man einzeln in ein weitläufiges Kellergewölbe eingelassen. Hier wird man mit deutscher Kolonialvergangenheit konfrontiert, denn hier sind afrikanische „Wilde“ so ausgestellt, wie sie in den populären ethnographischen Schaustellungen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa zu sehen waren. Wie hier Jagdtrophäen gezeigt werden, Tier- und Menschenschädel, wie in der Unterkunft eines Offiziers der deutschen Schutztruppe Gemütlichkeit und Gewalt zugleich sich manifestieren, indem unter einer Madonna eine mit Ketten gefesselte halb nackte Schwarze auf dem Feldlager sitzt, vor allem aber, wie überall lebendige Menschen als „schwarzes Fleisch“ ausgestellt sind und heutige Asylbewerber, neben sich ein Plakat mit ihren persönlichen Daten, hinter Stacheldraht stehen, all das gibt ein bedrängendes Bild von Rassismus. Wobei gegen die romantische abendländische Musik, die solche scheinbar kulturvollen Szenen von Gewaltherrschaft untermalt, in Räumen mit den Bildern ermordeter Hereros deren wunderschöne Klagegesänge gesetzt werden.

Influx Controls, so hießen die 1923 erlassenen Gesetze, mit denen der schwarzen südafrikanischen Bevölkerung ein Niederlassen in den Städten verboten wurde. Genau so nennt der schwarze Südafrikaner Boyzie Cekwana seine Performance: eine Performance, in der sich der Darsteller auf der Bühne schwarz anmalte und fortwährend mit den Klischees und Vorurteilen der Zuschauer spielt, indem er sich mit vorgeschallten Bomben, mit Fellmantel oder weißem Rock be- und verkleidet und „schwarze“ Posen und Haltungen einnimmt. Dazu denkt er leise darüber nach, was wäre, „wenn alle Dinge gleich wären“. Der Afrika-Schwerpunkt beim Braunschweiger Festival Theaterformen ist insgesamt nicht spektakulär, aber er nimmt das Publikum mit auf eine sinnliche Erkenntnisreise.

Beitrag von Hartmut Krug

Deutschlandradio Kultur, *Fazit. Kultur vom Tage* 07.06.2010

A group of people are sitting at a table in a restaurant. In the foreground, there is a glass of beer on the table. The background shows a man standing and another person sitting on a chair. The scene is brightly lit, possibly by natural light from a window.

FESTIVAL STIPENDIUM

PRESENCE OF THE COLONIAL PAST



DAS STIPENDIATENPROGRAMM DES FESTIVAL THEATERFORMEN 2010 IN BRAUNSCHWEIG

Junge Theatermacher am Anfang ihrer Karriere müssen vor allem zwei Dinge: viel Theater sehen und Leute kennen lernen, die Vorbild, Inspiration, Netzwerker und Multiplikatoren für sie sind. Um ihnen dies zu ermöglichen, hat das Festival Theaterformen 2010 elf junge Künstlerinnen und Künstler, Theatermacher und Performer aus Australien, Südafrika, Togo, dem Kongo, Mosambik, der Türkei, Großbritannien, Lettland und Brasilien nach Braunschweig eingeladen. In Hintergrundgesprächen stellten sie einander ihre Arbeit vor und trafen die beim Festival anwesenden internationalen Künstler. Darüber hinaus lernten sie kulturelle Einrichtungen und Institutionen vor Ort kennen, wie beispielsweise den Kunstverein Braunschweig und die Hochschule für Bildende Künste.

Jeder und jede konnte diese Zeit auf eigene Weise nutzen: um nachhaltige Netzwerke zu schaffen, zusätzlichen Antrieb und Inspiration für die eigene Arbeit mit nach Hause zu nehmen, neue Standpunkte und künstlerische Positionen kennen zu lernen und so die jeweils eigene aus anderer, ungekannter Perspektive zu betrachten.

THEATER KANN DAS VERSCHWIEGENE SAGEN

Elf Stipendiaten aus aller Welt begleiten das Braunschweiger Festival – Vom Fortwirken des Kolonialismus

Braunschweiger Zeitung, 10.06.2010
von Martin Jasper

Das passiert einem Berichterstatter auch nicht alle Tage. Da tapst man in eine heftige Diskussion von jungen Leuten aus aller Welt – und plötzlich fragt einen der charismatische Afrikaner vorn am Pult mit dem exotischen weißen Gewand, was denn Angela Merkel für den Ausgleich zwischen den Welten tun könne. Ja Himmel, was denn schon?! Es ist heiß im Festival-Zentrum der Theaterformen Braunschweig. Der Afrikaner insistiert. Er will das jetzt mal wissen.

Zum Glück fallen jetzt andere Diskutanten ein. Es sind Stipendiaten aus aller Welt, von Brasilien bis Australien, von Lettland bis Afrika. Junge Theatermacher und Künstler, die sich beim Festival umsehen, Anregungen für ihre eigene Arbeit suchen und: diskutieren, diskutieren, diskutieren. An diesem Mittag zum Beispiel mit dem Choreographen, Schauspieler und Universitätsprofessor Nasser Al-Sheikh aus dem Sudan.

Afrikas Wunden

Die elf Stipendiaten, die – von der Bundeskulturstiftung unterstützt – auf Kosten des Festivals hierher kamen, sind ausgewählt von Partnern in den jeweiligen Ländern, etwa den Goethe-Instituten oder den am Festival beteiligten Künstlern. Alle kommen aus Ländern, die mehr oder weniger betroffen sind vom Kolonialismus und seinen Folgen. Solch ein Problem hier in Deutschland ins Zentrum eines Kulturfestivals zu stellen, finden sie unbedingt notwendig – auch für sich selbst.

„Bei uns im Kongo ist die Berichterstattung der Medien nicht von der Wahrheit bestimmt, sondern von politischen Interessen“, sagt Papy Mbwiti. „Das Theater kann all die Dinge sagen, die dort verschwiegen werden, und das mit einer emotionalen Wucht, welche den medial abgestumpften Zuschauern unter die Haut geht“

Jean-Frédéric Batassé aus Togo nennt mit ernster Miene den Kolonialismus politisch und kulturell einen „großen Verlust für die Menschheit“. Dass er eine vergangene Epoche sei, lässt Batassé nicht gelten. „Der wirkt weiter.“ Und er stellt eine düstere Frage: „Muss Afrika in dieser Position bleiben, damit Europa so bleiben kann, wie es ist?“

Dieses Phänomen, das machen alle Stipendiaten klar, ist noch nicht Vergangenheit, es schwärzt in den einst unterdrückten Gesellschaften. Deshalb waren sie auch sehr überwältigt von der Performance *Exhibit A* im Rebenpark. „Denn da wird diese Epoche noch einmal unheimliche Gegenwart“

Europas Desinteresse

Harminder Judge, Engländer mit indischen Wurzeln, bemängelt, dass die Performance zunächst nur wenig beachtet wurde und ein großes Interesse erst entstand, als die Kritik in der Zeitung erschienen war. „Die Europäer müssen sich dafür interessieren“, sagt er eindringlich, „wenn nicht, machen sie einen gefährlichen Fehler!“

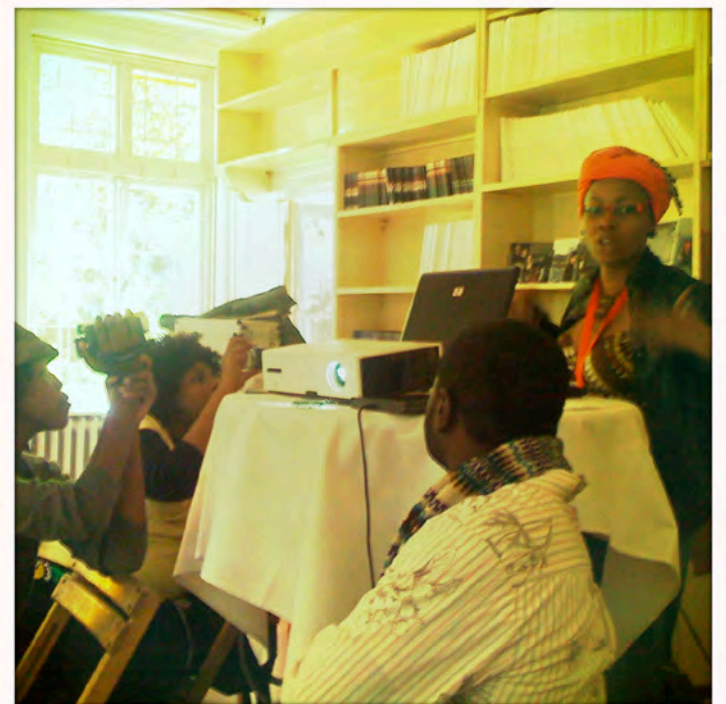


DIOGO BO, BRASILIEN

Utopia oder: Reich mir deine Hand!

Was soll ich tun? Was soll ich sagen? Ich bin verloren. Ich bin hier, doch etwas ist anders als sonst. Ich bin nicht gekommen, um „etwas zu zeigen“. Es geht nicht um mich als Künstler. Man will keine Originale sehen. Ich bin hier als Beobachter. Ich stehe auf der anderen Seite der Bühne. Ich kam, um „mit“ anderen – Künstlern – zusammen zu sein. Wir sind aufgefordert, uns auf das einzulassen, „was geschieht“. Wir sind Gäste von außerhalb. Keine leichte Aufgabe. Weder in der Vergangenheit, noch jetzt. Gewöhnlich sagt man uns, was wir tun sollen. In unseren Arbeiten wollen wir das Unsichtbare sichtbar machen, und andere an der Materialität seiner Präsenz teilhaben lassen. Mit unserem Werk schaffen wir etwas, das gewissermaßen unabhängig von uns besteht. Immer. Auch dieses Mal. Und doch ist es anders. Es ist dieser Unterschied, der das seltsame Gefühl, das uns vom ersten Moment an begleitet, auslöst: Wir meinen zu spüren, dass wir mehr tun müssen. Doch was? Wir wissen nicht, welche „Maske“ wir tragen sollen. Man hat uns auch nicht gebeten, etwas Bestimmtes zu tun. Wir stehen „am Anfang von“. Wir schweben in einem Vakuum, in einem „sinnlosen“ Kontext. Wir nennen uns MENSCHEN VON ÜBERALL. Dies ist ein Anfang. Wir realisieren, dass jeder von uns von überall kommt. Mehr nicht. Wir erkennen den Unterschied zwischen uns, und das eint uns. MENSCHEN VON ÜBERALL. Der Name macht uns bewusst, dass wir Menschen von überall sind, die sich hier in Braunschweig zusammen finden. In jenen Tagen in Deutschland manifestieren wir, von außen betrachtet, Differenz im Prozess der Verschmelzung. Fusion. Wir sind in unserer Unterschiedlichkeit eins. Zweiundzwanzig Augen suchen nach dem Bild des eigenen Selbst. Zweiundzwanzig Hände berühren die Oberfläche dieses Ereignisses. Elf Individuen materialisieren die Utopie: Für einen Moment bin ich irgendwo überall, komme dem Fremden jenseits von mir selbst näher. Denn der Fremde ist wie ich. Ich lebe die Utopie, vom anderen als ich selbst gesehen zu werden. Ich bin ich, und das ist meine Aufgabe hier. Es geht um die Chance, dem anderen, der ich bin, weit entfernt von zuhause zu begegnen. Es ist ein Geschenk. Ich habe Freunde gefunden. Danke!

Der brasilianische Künstler **Diogo Bo** lebt auf einer Farm in der Nähe von São Paulo. Seine Arbeiten thematisieren das Zusammenleben und die Entwicklung von Gemeinschaftsprojekten in unterschiedlichen Lebenswelten. Diogo Bo lädt gern Gäste in die zwei Häuser ein, die er in der Nähe seiner Farm und in Amazonien gebaut hat. Es sind Häuser für Menschen aus aller Welt, die eine Zeit lang dort wohnen und sich kollektiv im öffentlichen Raum engagieren.



HLENGIWE LUSHABA, SÜDAFRIKA

Die Gegenwart der kolonialen Vergangenheit

Die Gelegenheit bot sich in einem entscheidenden Moment meines beruflichen und privaten Lebens. Ich hatte meinen besten Freund verloren und stand als Künstlerin am Scheideweg, ich war nicht mehr sicher, was die Kunstszene mir eigentlich bedeutete, daher erlebte mich das Festival zunächst als ziemlich müde. Um die Wahrheit zu sagen: Ich hatte die Schnauze voll. Doch dann kam Professor Nasser Al'Sheikh und erinnerte mich daran, warum ich einst beschlossen hatte, zu tun, was ich tat, denn ich wollte gegenüber der Menschheit und meinem Schöpfer die bestmögliche Form des Ausdrucks finden.

Ich erreichte Braunschweig gut gerüstet, doch ohne zu wissen, was mich erwarten würde. Ich ahnte ein Wechselbad der Gefühle, denn es sollte um ein Thema gehen, das mir sehr am Herzen liegt: Auf der Tagesordnung der Debatte stand „Die Gegenwart der kolonialen Vergangenheit“. Und dann: Welch' Katharsis! Ich war bis ins Mark erschüttert. Dieses Festival weckte in mir die Erinnerung. Mir kam wieder in den Sinn, wer ich bin, welche Pflicht ich als Künstlerin gegenüber den Menschen und insbesondere gegenüber meinem geliebten Afrika habe: Afrika, der Kontinent, der mir so unglaublich nah ist! Bob Marley kam mir in den Sinn. Nachdrücklich, unüberhörbar seine Aufforderung: „Befreie dich von mentaler Sklaverei! Niemand kann unser Denken befreien, nur wir selbst!“. Sein Motto wurde zu meiner Hoffnung. Im Angesicht der Wahrheit erkannte ich, wer ich bin, woher ich komme, wohin ich gehe. Mit jeder Aufführung sah ich klarer. Welch' Ironie: Tausende von Kilometern von meiner Realität – Afrika – entfernt wurde mir meine Realität bewusst!

Ich begegnete wunderbaren Menschen. „Junge Leute aus Deutschland“, wie ich sie gern nenne, zeigten mir, dass Deutschland langsam heilt: Heute gibt es in diesem Land eine Generation, die bereit ist, die Vergangenheit zur Kenntnis zu nehmen und einen Beitrag zu leisten, um die Fehler ihrer Vorfahren wieder gut zu machen. Das gibt mir Kraft und Hoffnung für meine eigene Zukunft in Afrika.

Junge Menschen aus anderen Ländern ließen mich erkennen, dass die Welt im Grunde klein ist. Hier gibt es keinen Platz für große Egos. Wir lachten, weinten, teilten und lachten. Wir schmiedeten Bündnisse. Ich genoss ihre Nähe. Nie werde ich sie vergessen.

Mag sein, dass ich der Weltpolitik überdrüssig wurde. Und dennoch tröstet mich das Wissen darum, dass es einen Grund gibt, warum ich müde bin. Ich weiß, dass nur durch die Anerkennung der „Gegenwart der kolonialen Vergangenheit“ die Welt – nicht allein für mich in Afrika, sondern für alle, die in ihr leben – eine bessere werden wird.

Meine Reise nach Braunschweig war eine spirituelle, die mich in jeder Hinsicht bereichert hat. Noch lange werde ich das Evangelium, das seinen Platz in meinem Herzen fand, mit meinen Brüdern und Schwestern in der Welt teilen – über meine Arbeit oder schlicht mein Menschsein, meine eigene Existenz.

Festival Theaterformen, ich danke für diese großartige Gelegenheit. Seid bedankt, Ihr meine Lehrer, denen ich in Braunschweig begegnete: Ich danke jenem wunderbaren Mann, den ich Zuzi nannte, den ich auf der Straße traf und mit dem ich Wein und Erdnüsse teilte; ich danke den jungen Kunststudenten, mit denen ich sang und tanzte; ich danke den großartigen und klugen Künstlern und Kunstschaffenden aus aller Welt. Euch allen danke ich!



Hlengiwe Lushaba studierte Drama Studies mit dem Schwerpunkt Bühnentanz, Gesang und Schauspiel am DUT (ex-Technikon Natal) in Südafrika.

Ihr erstes Projekt *Sacrament* realisierte die Performance-Künstlerin für das Jomba Festival 2001. 2002 produzierte sie das im Rahmen des EDGE-Programms der Siwela Sonke Theatre Dance Company entstandene *Its not over until the Fit Phat Fat lady sings*, eine Choreografie, die seitdem im französischen CND, beim Festival Liege in Belgien und beim Afrique Noir Festival in Bern, Schweiz, gezeigt wurde. Außerdem präsentierte sie *Is this Africa? put a cross on the appropriate woman* beim Indian Ocean Choreographic Competition in Paris. 2006 erhielt Hlengiwe Lushaba den Standard Bank Award for Dance und war mit *Ziyakhapha! Come Dance with Us!* beim Grahamstown Festival zu Gast. Für diese Choreografie erhielt sie den Gauteng MEC Choreographic Award für die beste Präsentation eines Originalwerks. 2007 stellte sie ihre jüngste Produktion *Lest we Forget* bei Dance Umbrella in Johannesburg vor.

Neben ihrer choreografischen Arbeit widmet sich Hlengiwe Lushaba Schauspiel und Gesang. Sie stand bei *Far from the Madding Crowd*, *Hairspray the Musical*, *African Queens*, *And the Girls in their Sunday Dresses*, *Touch my Blood* und zahlreichen anderen Inszenierungen auf der Bühne. Daneben spielt sie für Film und Fernsehen. Zuletzt war sie in *District 9* zu sehen.



FRANK MAINOO, AUSTRALIEN

Eine Geschichte, deren Produkt ich bin

Tränen strömen über mein Gesicht und ich merke, dass ich längst nicht mehr als Ausstellungsbesucher vor *Exhibit A* stehe. Vom Zuschauer bin ich zum Gegenstand der Betrachtung geworden. Plötzlich bin ich einer derjenigen, denen die Länder Europas die Einreise verweigern, die sie deportieren, die sie „zurück“ schicken, „wo sie hingehören“. Ich bin einer der Menschen, die man aus ihrer Welt herausriss, deren Wurzeln man kappte, um sie in einem europäischen Labor zu untersuchen. Ich bin der Herero, den man massakrierte, folterte und köpfte, den man studierte; denn die Hereros galten als primitive Wesen, unterentwickelte Geschöpfe, die noch einen langen Weg zum modernen Menschen vor sich hätten. Ich bin die Schwester, die die Schädel ihrer Geschwister vom Fleisch säubern musste, damit die Wissenschaftler sie besser betrachten könnten. Ich bin Afrikaner. Ich beginne, mich schuldig zu fühlen. Ich fühle mich schuldig an den Verbrechen der Kolonialisten, die in mein Land einfielen und mein Volk auslöschten. Ich fühle mich schuldig, weil ich mich kaum mit den Ereignissen der Kolonialzeit und dem, was meinem Volk in meiner Heimat angetan wurde, auseinandergesetzt habe. Ich fühle mich schuldig, denn bei der Betrachtung der verschiedenen Akteure werde ich zum Beobachter, zum Vertreter der europäischen Kolonialmacht, zum Prüfer.

Während uns die Künstler verwirrt, verunsichert, irritiert anstarren, fühlen wir, das Publikum, uns unwohl und unentspannt. Wir können die zwischen uns entstehende Beziehung nicht deuten. Wir nehmen an einem geradezu voyeuristischen Zwischenspiel teil, einem Stück im Stück, einem Kommentar zur Ideologie der Wahrnehmung. Angst herrscht vor dem Unbekannten, Angst herrscht vor dem Fremden. Mitten in dieser Konfusion erfüllt ein Klang den Raum. Die auf Sockeln als museale Artefakte ausgestellten Köpfe strahlen unendliche Traurigkeit aus.

Wo bin ich hingeraten? Welch seltsames Gefühl? Nie zuvor hat mich ein Werk so berührt wie *Exhibit A*, die pure physische, emotionale und psychische Herausforderung. Als ich das Gebäude verlasse, fühle ich mich ausgelaugt und leer. Meine Tränen wollen nicht versiegen.

Ich beginne, das Gewicht der Kolonialgeschichte Afrikas und der ganzen Welt zu spüren. Auf mir wiegt auch die Last Australiens. Fragen

keimen in mir auf: Welche Rolle spiele ich? Denn auch ich bin ein Opfer der Kolonialvergangenheit. Wie kann ich meine Geschichte erzählen? Muss ich meine Geschichte erzählen? Ist sie es wert, dass man sie erzählt? Ich reflektiere mein künstlerisches Engagement, meine Arbeit und mein Wissen. Ich blicke auf das, vor dem ich lange Zeit fortgelaufen bin. Ich sage gern: Es ist immer leichter, die Dinge zu ignorieren, als sie zu akzeptieren. Ich sagte es gern. Nun nicht mehr. Nun akzeptiere ich, dass es eine Geschichte gibt, deren Produkt ich bin. Diese Geschichte gilt es in Gänze zu erkunden.

In seinen Performances thematisiert der 1985 geborene ghanaisch-australische Künstler **Frank Mainoo** sein Leben, die Gesellschaft und die Umwelt. Dabei wird der Produktionsprozess zum Teil der Performance selbst: Die Grenzen zwischen Technik und Kunst schwinden. Mainoo sucht visuelle Spannung und ästhetische Herausforderung. Seine Arbeiten befassen sich mit Fragen von Zeit und Raum und der Beziehung zwischen Performer und Publikum.

2005 bis 2008 studierte Mainoo an der University of Wollongong. Nach seinem Bachelor-Abschluss in Creative Arts präsentierte er mehrere Projekte mit Künstlern und Ensembles in Sydney. 2008 inszenierte er Jane Grimleys *The Birds* sowie die Soloproduktion *Confine Me* mit der Merrigong Theatre Company unter der Leitung von Jeff Stein. 2009 zeigte er im Performance Space die Team MESS Produktion *Killing Don: Evolution of a Memory*. Weitere Kooperationsprojekte des Jahres 2009 realisierte er wiederum mit Jeff Stein sowie mit Ashley Dyer, Janie Gibson und Legs on the Wall für *The Secret Name*. 2010 feierte sein Solo *Hit Me* beim Adelaide Fringe Festival Premiere.

Seit 2007 arbeitet der technisch versierte Mainoo außerdem für verschiedene Institutionen und Kompagnien in Sydney, darunter die Belvoir Street Theatre Company, Urban Theatre Projects, Performance Space, ICE (Information and Cultural Exchange), PACT Theatre und Version 1.0.

PAPY MBWITI, KONGO

Auf der Suche nach einer gewissen Menschlichkeit in Deutschland

Braunschweig, das Wort scheint unaussprechlich. In meiner *Cuvette centrale* hatte es niemand auf dem Schirm gehabt. Auf meiner Liste zu besuchender Städte war es bislang nicht aufgetaucht. Deutschland, das sind für mich Berlin, Köln, Dortmund, Frankfurt – Orte, die meiner Realität weitaus näher sind. Berlin wegen der Mauer, die die Stadt einst teilte und von der ich ein Stück in Braunschweig wieder fand. Köln wegen seines Eau de Cologne: Ich liebe schöne Düfte! Dortmund und Frankfurt sind Fußballstädte. Und dann entdeckte ich, einmal angekommen in dieser überschaubaren Gegend, eines der eloquentesten Festivals der aktuellen Kunstszene, unglaublich reichhaltig in seiner Programmgestaltung und in der Auswahl der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler, mit hochwertigen und großartigen Begegnungen und vor allem einem enorm offenen Geist.

Da sich die diesjährigen Theaterformen thematisch dem kolonialen Erbe und der postkolonialen Gegenwart widmen wollten, fürchtete ich zunächst, in ein formell politisches Setting gepresst zu werden, in dem der kleine schwarze Enkelsohn der einst Versklavten und Kolonialiserten im Rahmen eines exotischen Diskurses mit den Kindeskindern der Herren und Meister von gestern debattieren sollte. Immer dem mitleidvollen Blick ausgesetzt, den die Unicef- und FAO-Bilder hungernder Kinder geprägt haben. Eine solche Inszenierung hätte ich nicht akzeptieren können! Doch es kam zum Glück ganz anders. Ich erlebte viele wunderbare und bereichernde Begegnungen mit Künstlern, die ihr Leben und ihre Beziehung zur großen und kleinen Geschichte hinterfragen, die die Geschichte von sich selbst ausgehend betrachten und dabei ihre universelle Dimension nicht aus dem Blick verlieren. Denn die Probleme von heute sind nach wie vor Probleme der Menschheit und Menschlichkeit.

Menschheit! Menschlichkeit! Diese Worte bleiben mir im Sinn, nach meinem Ausflug nach Braunschweig, wo ich das Privileg des „Stipendiaten“ genoss und wie ein Fisch im Wasser schwimmen durfte, alle Inszenierungen des Festivals sah, die Stadt kennen lernte, und mit Künstlern aus allen vier Himmelsrichtungen zusammenkam, die alle ihre eigene, andere Welt mit sich tragen, und die die Liebe zur Kunst eint. Bei jedem von ihnen konstatierte ich die gleiche Lust, den gleichen Wunsch, der Menschheit, ihrer Menschlichkeit, Ausdruck zu verleihen. Sei es durch den neuen Blick auf *Bérénice* bei Faustin Linyekula, David van Reybroucks *Missie* oder Boyzie Cekwanas *Influx controls*, oder bei *Le Grand Nain* und, natürlich, *You can speak, you are an animal*: Alle wollten hören, sehen, etwas anderes sagen. Am meisten beeindruckte - schockierte - mich *Exhibit A*. Diese Installation war für mich der am beredamsten schweigende Diskurs, den ich je im Leben vernommen habe. Welcher Mut! Welche Courage! Meine Hochachtung, Leute!

Ich bin heute, nach dieser Erfahrung, reicher in meinem künstlerischen Universum. Reicher an Rationalität, Wahnsinn, Kühnheit, Leben, reicher an Ideen, Kontakten, Figuren, Stilen, Formen, Grundlagen, reicher an Tränen, Lächeln, Gesichtern, Ländern, Erinnerungen, Orten, Musik und vor allem sehr viel reicher an Liebe. Wenn ich auf dem Fahrrad durch Braunschweig fuhr, durch die Innenstadt auf dem Weg zu

Theaterformen, sah ich in den Fenstern den Wunsch vorbeiziehen, eine gewisse Menschlichkeit zu finden: „We are people from everywhere“.

Papy Maurice Mbwiti (Nzete ya Mbila)
The King of Africa

Papy Mbwiti wurde am 7. Dezember 1978 in Kinshasa geboren und studierte internationale Beziehungen. Er ist Schauspieler, Regisseur und Dramaturg der Theatertruppe Les Bèjarts in Kinshasa und an Projekten mehrerer Ensembles in Afrika und Europa beteiligt. Seine Arbeit führt ihn regelmäßig nach Frankreich und Belgien.

Auf der Bühne stand er zuletzt beim Nederlandse Theater Festival für die KVS Bruxelles-Produktion *A l'attente du livre d'or* unter der Regie von Johan Dehollander, für Faustin Linyekulas *Dinozord* beim Festival d'Avignon 2007, *La Fratrie Errante* von Bibish Mumbu, ebenfalls unter der Regie von Faustin Linyekula (Afrikatournee 2008, Limoges 1007, Théâtre les Vieux Colombiers 2007), und *Ousmane Aledjis Cadavre mon bel Amant* unter der Regie von Astrid e Mamina (Westafrikatournee 2005). Mbwiti führte 2006 Regie bei Dominique Mpundus *Le rêve des autres*, und bei *Qui suis-je* nach *Au dela du voile* von Slimane Benaissa für ccfm Maputo, Mosambik.

Zu seinen Texten zählen der Essay *A travers ma ville* sowie *Respiration*, *Oethelek* ein Theaterstück als work in progress, und die *Correspondances boyomaises*.





JEAN-FRÉDÉRIC BATASSÉ, TOGO

FUTUROO

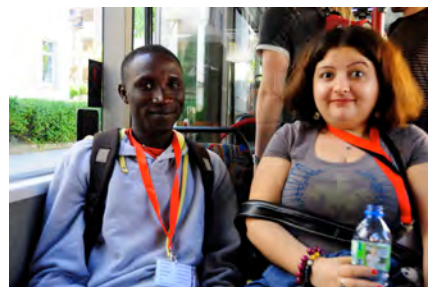
Die Menschlichkeit, die ich bei meinem Aufenthalt in Braunschweig spürte, glaubte ich bereits verloren. Von Frankfurt über Berlin bis Braunschweig lernte ich. Ich lächelte und sagte mir: „Hier sind Mensch und Natur eins... Und der Mensch arbeitet ohne Unterlass.“ Bei meiner Rückkehr in das kleine, westafrikanische Land Togo sprach ich zwei Gebete:

- Gott segne und schenke ein langes Leben dem Festival Theaterformen und allen, die dazu beigetragen haben, dass ich daran teilnehmen konnte.
- und beschere mir die deutsche Staatsbürgerschaft (Lachen).

Von 2006 bis 2009 studierte ich Bildende Kunst und Schauspiel an der Ecole Studio Théâtre d'Art in Lomé. Meine Arbeiten wurden in mehreren Ausstellungen landesweit gezeigt. Für mich waren die Theaterformen ein riesiges Fenster, das sich mir öffnete. Was ich sah und erlebte, inspirierte mich zu meinem Konzept einer künstlerischen Performance. *FUTUROO* genannt, verschmilzt sie Natur, den Menschen und das Absurde und konjugiert die Versöhnung der Gegensätze. Ich habe einen kleinen Film darüber gedreht, der in Kulturzentren gezeigt wird. Aktuell arbeite ich mit Jugendlichen an einer deutschsprachigen Produktion für das Goethe-Institut von Lomé.

DILEK ALTUNTAS, TÜRKEI

Dilek Altuntas wurde 1981 in Istanbul geboren, wo sie das österreichische Gymnasium St. Georg besuchte und Germanistik, Theaterwissenschaft und Dramaturgie studierte. Sie übersetzte Biljana Srbijanovics *Supermarkt*, Vassily Sigarevs *Plasticine*, Rodrigo Garcias *After Sun* und Texte zu Film und Theater ins Türkische. 2005 war sie Gast des Theater der Welt Symposiums *Last Call for Scheherazade* in Stuttgart und Rednerin der 2nd International Design and Cinema Conference an der Technischen Universität Istanbul. Ihr Vortrag über „Das Hotel als zweifache Metapher: Raum, Repräsentation, Realität und mehr“ erschien in *Design and Cinema: Form Follows Film*. 2007 nahm sie am Internationalen Forum des Berliner Theatertreffens teil. Dilek Altuntas arbeitete als Regieassistentin der Istanbul Theaterkompagnie VeDST (And Other Things Theatre Group), für die sie 2006 bis 2009 Projektleiterin beim Yeni Metin Yeni Tiyatro (New Text New Theatre) war. Zusammen mit Sven Heier und Patrick Wymann realisierte sie 2008 im Rahmen des 16. Internationalen Theaterfestivals das vom Goethe Institut Istanbul und Pro Helvetia geförderte Projekt *X Wohnungen*. Aktuell ist sie freie Theatermacherin, Autorin, Übersetzerin, und internationale Produktionsleiterin der unabhängigen Theatergruppe oyun deposu. Tournéeen mit dem Ensemble führten sie seit 2008 nach Bern, Zürich, Basel, Wien, Berlin, Graz und Wiesbaden.



ELINA CERPA, LETTLAND

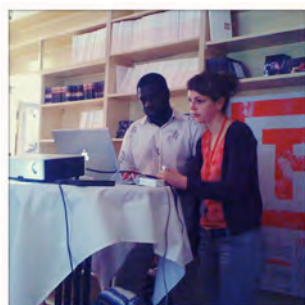
Elina Cerpa interessiert sich für den Prozess, in dem sich der Mensch durch kreatives Handeln anderen mentalen Dimensionen öffnet. Man kann Elina Cerpa einen „theatre director“, eine Theater-Regisseurin nennen, obwohl sie sich bei dieser Bezeichnung schüttelt wie ein nasser Hund. Beim Wort „director“ denkt sie an Zigarettenasche und Einsamkeit, das Theater jedoch ist für sie ein Ort, an dem die Menschen sich ein bisschen mehr als gewöhnlich verstellen. Ihre Kindheit und Jugend verbrachte Elina Cerpa in der im Osten ihrer Heimat liegenden und von Nadelwäldern umgebenen Stadt Valmiera. Die Landschaft ihrer frühen Jahre hinterließ tiefe Spuren in ihrem künstlerischen Schaffen und ihrem Leben. Ebenso wie die abstrakte und unsichtbare Präsenz von drei Männern, die sich auf ihren Fotos finden: Leonid Breschnew, ihr verstorbener Großvater und Konstantin Stanislawski.

Elina Cerpa studierte Filmregie und produzierte vier Performances für das Neue Theater in Riga. Seit zwei Jahren lebt sie in Holland und studiert an der DasArts, wo sie auf der Suche ist nach einer Effizienz, einer Denkweise und Konzentration wie die eines Chirurgen während einer Operation. Aktuell arbeitet sie zusammen mit 13 Fotografen aus Nordholland an der Performance-Installation *Sensitive Surface*.



EDNA JAIME, MOSAMBIK

Seit 2003 hat die am 15. September 1984 in Maputo/Mosambik geborene Tänzerin und Choreografin Edna Jaime mit mehreren Produktionen zahlreiche Länder Afrikas und Europas bereist. Zuletzt präsentierte sie ihre Arbeiten 2010 beim Out of the Box Festival für Puppentheater und Bildende Kunst in Kapstadt/Südafrika. Edna Jaime engagiert sich für das Kulturprojekt *Arts on the Street*, das den Gemeinden und Trabantenstädten der Provinz Maputo den Zugang zu zeitgenössischer Kunst erleichtern will. Ihre Beziehung zum traditionellen Tanz pflegt sie als choreografische Kooperationspartnerin der Milorho Association of Dance and Singing.



HARMINDER JUDGE, GROSSBRITANNIEN

Harminder Judges interdisziplinäre Kunst lotet den ewigen Reiz und Raum des Spirituellen in unserer postmodernen und prinzipiell säkularen Gesellschaft physisch und metaphorisch aus. Sein Interesse gilt den Marketingmethoden, die religiösen Theorien den Weg in den Mainstream bahnen, und er liebt die moderne Popkultur. Aus der Kombination von Religion und Pop konstruiert er den zentralen Ausgangspunkt für seine visuellen Kunstprojekte und Performances.

Judge zeigte seine Arbeiten im Rahmen von *Art, Lifestyle & Globalisation* in der Tate Modern London, Arnolfini Bristol, dem European Performance Art Festival im Zentrum für Moderne Kunst in Warschau, in der Ikon Gallery Birmingham und der National Review of Live Art im Tramway Glasgow. Seine Einzelausstellungen waren bei der New Art Exchange Nottingham und 198 Contemporary Arts in London zu sehen.

2010 ging er zusammen mit seinem Produzenten Simon Poulter mit *The Modes of Al-Ikseer* landesweit auf Tour. Diese facettenreiche Performance-Installation basiert auf Amrit, dem hinduistischen Mythos vom heiligen Nektar des Lebens, Judges Begeisterung für den Electro Pop der 1980er Jahre und insbesondere für den *Personal Jesus* von Depeche Mode. Harminder Judge ist Gründungsmitglied der 2010 mit einem ehrgeizigen Programm eröffneten Grand Union Künstlerateliers und Projekträume.



PRINCESS ZINZI MHLONGO, SÜDAFRIKA

Princess Zinzi Mhlongo wurde in eMalahleni, Witbank Mpumalanga, geboren. 2003 begann sie ihr Studium an der Tshwane University of Technology, das sie 2007 mit einem B.A. in Drama abschloss. Princess Zinzi Mhlongo gründete die dynamische Entertainment-Firma Tick Tock Productions, die mit dem Slogan "There's a time for everything" wirbt. Sie inszenierte *Naked Goddess*, *So What's New?*, *Crocodiles*, *4.48 Psychosis* und andere Stücke. Ihr Theaterdebüt auf der staatlichen Bühne feierte die 24jährige 2008 mit *And The Girls in Their Sunday Dresses*.

NURGÜL ÖZTÜRK, TÜRKEI

Nurgül Öztürk wurde 1983 geboren und studierte Psychologie, Politische Philosophie und Kunstgeschichte. Zuletzt arbeitete sie für das Apartment Project, eine Künstlerinitiative in Istanbul, entwickelte Video Performances und engagierte sich im Bereich Fotografie. Nurgül Öztürk ist eine leidenschaftliche Streiterin für Lesben- und Schwulenrechte. Ihre Themen sind Body Art und Politik, Psychoanalyse, Gender Studies, Queer Theory, Literatur, Philosophie, Moderne Darstellende Kunst, Tanz, Video und Fotografie.



NASSER AL-SHEIK, SUDAN

Nasser Al-Sheik wurde 1949 geboren und ist Professor am Friedensforschungsinstitut der Fakultät für Bühnenkunst an der Nilein University in Khartoum/Sudan. In seinem Vortrag für Stipendiaten in Braunschweig präsentierte er die Theaterarbeit der Hochschule. Das Friedensforschungsinstitut wurde Ende der 1990er Jahre von Studenten gegründet und ist das einzige seiner Art im Sudan. Als Betreuer des Stipendiatenprogramms war Professor Al-Sheik allgegenwärtiger Gesprächspartner für die jungen Theatermacher, die das Festival besuchten. Er selbst hat Theaterwissenschaft in England studiert und arbeitet neben seiner Lehrtätigkeit als Choreograph und Schauspieler.

GLOSSAR

Steven Stefanus Afrikaner, Performer aus Namibia, Darsteller in *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Aischa Ahmed, Geschichts- und Kulturwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin. Sie hielt im Rahmen der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft* einen Vortrag zur arabischen Geschichte in Berlin und Brandenburg.

Nasser Al Sheikh, Professor am Friedensforschungsinstitut der Fakultät für Bühnenkunst an der Al-Neelain University in Khartum, Sudan. Er hielt einen Vortrag für die StipendiatInnen in Braunschweig über die Theaterarbeit seiner Hochschule.

Dilek Altuntas, Theatermacherin und Dramaturgin aus Istanbul, Türkei. Stipendiatin beim Festival Theaterformen 2010.

Evelyn Annuß, Theater- und Literaturwissenschaftlerin. Sie initiierte gemeinsam mit Barbara Loreck das Gesamtprojekt *Made in Namibia* in dessen Rahmen die Fotoausstellung *Stagings Made in Namibia* entstand, die während des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* gezeigt wurde.

Brett Bailey, Theaterregisseur aus Südafrika. Speziell für die Wiener Festwochen und Theaterformen Braunschweig 2010 realisierte er *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Silke Bake, Kuratorin und Dramaturgin, in der Vergangenheit z.B. am Tanzquartier Wien und Haus der Kulturen der Welt Berlin tätig. Sie kuratierte das Programm des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt*.

Jean-Frederic Batassé, Aktionskünstler, Schauspieler und Bildender Künstler aus Togo. Stipendiat beim Festival Theaterformen 2010.

Nejib Belkadi, tunesischer Filmemacher. Er porträtierte Moncef Kahloucha in seinem Dokumentarfilm *VHS Kahloucha*, der im Rahmen der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft* zu sehen war.

Ulrike Bergermann, Medienwissenschaftlerin an der Hochschule für Bildenden Künste Braunschweig. Sie war Gastgeberin bei einem Sprechzimmer des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zum Thema *Die Unsichtbarkeit der Farbe Weiß. Geschichten zur Normalität*.

Prof. Dr. h.c. Gerd Biegel, Direktor des Instituts für Regionalgeschichte an der TU Braunschweig. Er beriet das Team von Theaterformen bei der Recherche zu den Verbindungen Braunschweigs zu Namibia. Gastgeber bei zwei Sprechzimmern des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* über das Leben von Anton Wilhelm Amo sowie über das Kolonialdenkmal in Braunschweig.

Buddy Big Mountain, Bauchredner aus New York. Er trat beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* in *The Inner Voice: I AM BIG* auf und war Gastgeber eines Sprechzimmers über *The heritage as an American Indian Mohawk*.

Diogo Bo, brasilianischer Performer. Er arbeitet in einem Kollektiv in der Nähe von São Paulo. Stipendiat beim Festival Theaterformen 2010.

Seydou Boro, burkinischer Choreograf der *Compagnie Salia ni Seydou*. Beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* waren drei seiner Videoarbeiten zu sehen.

Bruno Vanden Broecke, flämischer Schauspieler. Er verkörpert in *Missie (Mission)* den belgischen Missionar.

Lou Castel, einer der Darsteller in Jeanne Faust's Videoarbeit *Reconstructing Damon Albarn in Kinshasa*. Der schwedisch-italienische Schauspieler arbeitete bereits mit Regisseuren wie Wim Wenders oder Claude Chabrol.

Boyzie Cekwana, Tänzer und Choreograph aus Südafrika. Er war im Frühjahr 2010 in Braunschweig in residence und zeigte beim Festival Theaterformen Teil 1 und 2 seiner Trilogie *Influx Controls*. Teil 3 ist für 2012 geplant.

Lungile Cekwana, Performer aus Südafrika. Darsteller und Ausstatter bei *Influx Controls I & II*.

Ntando Cele, südafrikanische Performancekünstlerin. Ihr Video *A Fan Apart* war in der Ausstellung beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zu sehen.

Elina Cerpa, Theatermacherin aus Lettland. Sie studiert seit zwei Jahren an der DasArts in Amsterdam. Stipendiatin beim Festival Theaterformen 2010.

Gregory Destin, Asylbewerber. Er war einer der Darsteller bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*. Er stammt aus Haiti und lebt in Braunschweig.

Anja Dirks, künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen seit 2009. Zuvor war sie u.a. für die Wiener Festwochen, das Theaterhaus Gessnerallee in Zürich und Theater der Welt 2002 tätig.

Virginie Dupray, Produktionsleiterin der Studios Kabako in Kisangani, Demokratische Republik Kongo. Sie war verantwortlich für die Produktion von *Pour en finir avec Bérénice*.

Fabien Eboussi Boulaga, Philosoph und Theologe aus Kamerun. Er hielt beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* einen Vortrag mit dem Titel *Intercultural and Political Dialogue – Basic principles from an African perspective*.

Julien Enoka-Ayemba, Filmkritiker und Kurator. Er präsentierte während der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft* ausgewählte Produktionen aus „Nollywood“, Nigerias Filmindustrie.

Caroline Farke, ab 2010 künstlerische Mitarbeiterin und Dramaturgin beim Festival Theaterformen.

Francis Fasanya, Darsteller bei Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika. Er stammt aus Nigeria und lebt in Braunschweig.

Jeanne Faust, Bildende Künstlerin. Sie arbeitet vorwiegend mit den Medien Film und Fotografie. Beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* war sie mit ihrer Videoarbeit *Reconstructing Damon Albarn in Kinshasa* vertreten.

Jean-Christophe Folly, Theater- und Filmschauspieler aus Frankreich, ist in Jeanne Faust's Videoinszenierung *Reconstructing Damon Albarn in Kinshasa* neben Lou Castel zu sehen.

Maja Figge, Kulturwissenschaftlerin an der Humboldt Universität in Berlin. Sie gab im Rahmen der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft* eine kritische Einführung zu *Stern von Afrika*.

Sylvia Franzmann, künstlerische Mitarbeiterin beim Festival Theaterformen 2010 für den Themenschwerpunkt *Presence of the Colonial Past – Afrika auf Europas Bühnen*. Sie war Meisterschülerin von Candice Breitz an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig.

Gabriele Genge, Kunsthistorikerin an der Universität Duisburg-Essen. Sie hielt beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* einen Vortrag zum Thema *Theater und Inszenierung in der afrikanischen Gegenwartskunst*.

Jan Goossens, seit 1999 künstlerischer Leiter der Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) in Brüssel, wo er zuvor als Dramaturg arbeitete.

Raphaël Grisey, französischer Filmemacher. Er war zu Gast bei der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft*, wo er seine Zusammenarbeit mit Bouba Touré und die Filme *58 Rue Trou-seau*, *Paris France* und *Cooperative* vorstellte.

Paul Grootboom, südafrikanischer Regisseur. Er arbeitet am Staatstheater Pretoria als Hausregisseur und Entwicklungsreferent.

Asta Gröting, Bildende Künstlerin und Professorin der Freien Kunst an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Im Performanceprogramm des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* war ihre Arbeit *The Inner Voice: I AM BIG* mit dem Bauchredner Buddy Big Mountain zu sehen.

Kien Nghi Ha, promovierter Kulturwissenschaftler und Diplom-Politologe. Im Rahmen des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* hielt er seinen Vortrag *Decolonizing Germany*.

Nanna Heidenreich, Medienwissenschaftlerin. Sie kuratierte die Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft*, die von April bis Mai 2010 jeden Mittwochabend im Universum Filmtheater zu sehen war. Sie ist Projektleiterin bei arsenal experimental in Berlin, einer Plattform für experimentelle Filme, Videokunst und Installationen.

Rolf C. Hemke, Dramaturg für Marketing und Öffentlichkeitsarbeit und Verwaltungsleiter am Theater an der Ruhr in Mülheim. Im Sprechzimmer beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* sprach er über die Auswirkungen der Kolonialsprachen auf das Theater in Afrika.

Henning Hues, Doktorand am Braunschweiger Georg Eckert Institut. Er sprach im Sprechzimmer beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zum Thema *Lehrplan der Versöhnung? Geschichtsunterricht in Südafrika nach der Apartheid*.

Esiaba Irobi, nigerianischer Theaterwissenschaftler und Autor, verstarb am 4. Mai 2010. Seine Lecture *The trouble with postcolonial theory* sollte den Auftakt zum Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* bilden.

Christina Irrgang, studierte Kunstwissenschaft und Medientheorie an der HfG Karlsruhe und ist freie Kunstkritikerin und Kuratorin.

Edna Jaime, Choreographin und Tänzerin aus Mosambik. Stipendiatin beim Festival Theaterformen 2010.

Mathilda ‚Ruby‘ Joseph, Theatermacherin aus Namibia. Darstellerin bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Harminder Singh Judge, Bildender Künstler und Performer aus England. Stipendiat beim Festival Theaterformen 2010.

Thereza Kahorongo, Fremdenführerin und Beraterin. Sie war Darstellerin aus Namibia bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Allan Kaprow (1927-2006), amerikanischer Performancekünstler. Er prägte den Begriff des Happening.

Melanie Kassel, Darstellerin bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*. Sie stammt aus Kenia und lebt in Braunschweig.

Silke Kaufmann, im August und September 2010 Praktikantin beim Festival Theaterformen. Sie studiert Medienwissenschaften an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Grada Kilomba, Autorin. Sie las aus ihrem Buch *Plantation Memories* beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt*. Ihre literarische Arbeit bewegt sich zwischen akademischem Stil und lyrischer Erzählung.

Alma-Elisa Kittner, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie diskutierte mit Gabriele Genge im Rahmen des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* über koloniale Artefakte im europäischen Kulturraum.

Felicitas Kotzias, ab Oktober 2010 Praktikantin beim Festival Theaterformen. Sie studiert Philosophie, Künste und Medien an der Universität Hildesheim.

Hartmut Krug, freier Kritiker für diverse Theaterzeitschriften, Tageszeitungen und für den Rundfunk, vor allem für Deutschlandfunk und Deutschlandradio Kultur.

Brigitta Kuster, Künstlerin und Autorin aus der Schweiz. Sie stellte beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zwei Videoarbeiten vor. Außerdem war sie zu Gast bei der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft*, wo sie Werke von Mohamed Osfour präsentierte.

Ivo Kuyil, Dramaturg und Mitglied des Leitungskollektivs der Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) in Brüssel.

Jörg Laue, Künstler aus Berlin. Seine Videos *Dynamic Bakery* und *Christmas Beach Walk* waren Teil der Ausstellung beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt*.

Deborah Levy, britische Schriftstellerin, die den Text zu Asta Gröting's Performancearbeit *The Inner Voice: I AM BIG* schrieb, die beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zu sehen war.

Faustin Linyekula, Theatermacher und Choreograph aus Kisangani im Kongo. Er ist Gründer und Leiter der Studios Kabako in Kisangani. Er zeigte bei Theaterformen 2010 *Pour en finir avec Bérénice* sowie im Rahmen des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* seine Performance *Le Cargo*.

Anna Louw, Schauspielerin aus Namibia. Darstellerin bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Hlengiwe Lushaba, südafrikanische Sängerin und Schauspielerin. Stipendiatin beim Festival Theaterformen 2010.

Moise Merlin Mabouna, Filmemacher aus Kamerun. Er stellte gemeinsam mit Brigitta Kuster beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zwei Videoarbeiten vor.

Frank Mainoo, Performer und Theatermacher aus Australien. Stipendiat beim Festival Theaterformen 2010.

Annemarie Matzke, Professorin am Institut für Medien- und Theaterwissenschaften an der Universität Hildesheim und Mitglied des Performance-Kollektivs She She Pop. Sie leitete ein Seminar zum Thema Postkolonialität und Theater.

Mohamed Mazouni, algerisch-stämmiger Sänger, der seine Karriere in den 1960ern in Frankreich begann. Eines seiner Musikvideos aus einer Skopitone war Teil des Filmprogramms *Archiv möglicher Zukunft*. Skopitone ist eine mit Musikfilmen ausgestattete Jukebox aus den frühen sechziger Jahren.

Achille Mbembe, Philosoph und Politikwissenschaftler aus Kamerun. Er ist einer der bedeutendsten Theoretiker der Gegenwart im Bereich der Postcolonial Studies.

Papy Maurice Mbwiti, Schauspieler, Regisseur und Dramaturg aus der Demokratischen Republik Kongo. Stipendiat beim Festival Theaterformen 2010.

Princess Zinzi Mholongo, Theatermacherin aus Südafrika. Sie gründete dort ihre Produktionsfirma Tick Tock Productions. Stipendiatin beim Festival Theaterformen 2010.

Pinkie Mtshali, Sängerin aus Südafrika. Performerin in *Influx Controls II: On the 12th night of never I will not be held black*.

Esther Mugambi, interdisziplinär arbeitende Performerin aus Amsterdam. Beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* präsentierte sie ihre Solo-Video-Performance *Hybrid Eyes*, war Gastgeberin eines Sprechzimmers und zeigte zwei Videos.

Miriam Mukosho, Schauspielerin aus Namibia. Sie war Darstellerin bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Christof ‚Vevangwa‘ Muondjo, Sänger und Hutmacher aus Namibia. Er war Darsteller bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Chris Nekongo, Student der klassischen Musik aus Namibia. Darsteller bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Otobong Nkanga, Bildende Künstlerin und Performerin aus Nigeria. Beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* präsentierte sie ihr Happening *Baggage* nach Allan Kaprow.

Avril Nuuyoma, Sängerin aus Namibia. Darstellerin bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Nurgül Öztürk, Künstlerin im Bereich Performance, Tanz, Video und Fotografie aus der Türkei. Stipendiatin beim Festival Theaterformen 2010.

Abiodun Olayinka, Bautechniker, stammt aus Nigeria mit Wohnsitz in Hannover und war Darsteller bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*. Er half dem Team von Theaterformen bei der Darstellersuche in Braunschweig.

Collins Omorogbe, Asylbewerber. Darsteller bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*. Er stammt aus Nigeria und lebt in Hannover.

Mohamed Osfour (1925-2005), gilt als Gründervater des marokkanischen Kinos. Brigitta Kuster präsentierte seine Werke im Rahmen der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft*.

Miguel Pereira, Choreograf und Performer aus Portugal. Beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* war die Vertonung seines Textes *DOO* zu hören.

Philippe Pirote, Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator aus Belgien. Seit 2005 ist er Direktor der Kunsthalle Bern.

Christine Regus, Theaterwissenschaftlerin, Pressesprecherin des Goethe-Instituts. Ihr Buch *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts* erschien 2008 im transcript-Verlag. Sie beriet das Theaterformen Team zum Themenschwerpunkt *Presence of the Colonial Past*.

Laurencia Reinhold, Einwanderin. Darstellerin bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*. Sie stammt aus Namibia und lebt in Hannover.

David van Reybrouck, Schriftsteller und Journalist aus Flandern. Sein Stück *Missie (Mission)* war beim Festival Theaterformen 2010 in Braunschweig zu sehen.

Lorenz Rollhäuser, Hörfunkautor vor allem im Bereich Feature und Hörspiel u.a. für die ARD.

Raven Ruëll, Autor und Regisseur. Er inszenierte die KVS Produktion *Missie (Mission)*.

Philip Scheffner, Filmemacher. Er präsentierte seinen mehrfach ausgezeichneten Dokumentarfilm *The Halfmoon Files* in der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft*.

Ann-Christine Simke, Studierende des Masterstudiengangs Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Sie verfasste einen Text über den Themenschwerpunkt.

Abderrahmane Sissako, Regisseur aus Mali. Sein Film *Bamako* war im Programm der Filmreihe *Archiv möglicher Zukunft* zu sehen.

Chuma Sopotela, Performance-Künstlerin aus Südafrika. Darstellerin bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Christoph Spittler, Autor des Radiofeatures *Der Geist des Missionars*, das als Teil der Ausstellung beim Themenwochenende *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zu hören war.

Marcellinus Swartbooï, Komponist und Dirigent aus Namibia. Darsteller und Chorleiter bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Tamikrest, Band bestehend aus Mitgliedern aus Mali, Niger und Algerien. Tamikrest eröffnete das Musikprogramm im Festivalzentrum Gartenhaus Haeckel.

Lamin Touray, Lagerarbeiter. Darsteller bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*. Er stammt aus Gambia und lebt in Braunschweig.

Bouba Touré, senegalesischer Fotograf, ehemaliger Filmvorführer und einer der Gründer der Kooperative *Somankidi Coura*, um die es in Raphaël Griseys Film *Cooperative* geht, den er im Rahmen des Filmprogramms *Archiv möglicher Zukunft* vorstellte.

Melanie Ulz, promovierte Kunsthistorikerin. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich Postkoloniale Theorie, Männlichkeitsforschung sowie Kunst- und Kulturgeschichte des 18.-21. Jahrhunderts. Seit April 2010 Juniorprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität Osnabrück.

Alfred Weidenmann (1918-2000), Regisseur. Sein Film *Stern von Afrika* von 1957 war im Rahmen des Programms *Archiv möglicher Zukunft* zu sehen.

Christel Weiler, stellvertretende Direktorin und Programmleiterin am International Research Center *Interweaving Performance Cultures* (Institut Verflechtungen von Theaterkulturen) der Freien Universität Berlin.

Josef ‚Patrick‘ van der Westhuizen, Theologiestudent aus Namibia. Darsteller bei *Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika*.

Kea Wienand, Kunstwissenschaftlerin und Kunstvermittlerin mit Themenschwerpunkt u.a. in Gender- und Postcolonial Studies. Seit 2009 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Seminar Kunst, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Fred Wilson, afroamerikanischer Bildender Künstler. Sein Text *When Europe slept, it dreamt of the world* war Teil der Ausstellung während des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt*.

Kathrin Veser, Kuratorin am HAU Berlin. Von 2008 bis 2010 künstlerische Mitarbeiterin und Dramaturgin beim Festival Theaterformen.

David Zink Yi, peruanischer Künstler. Seine Videoinstallation *Dedicated to Yi Yen Wu* war während des Themenwochenendes *Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt* zu sehen.

LITERATURLISTE

- Albertini, Rudolf von: **Europäische Kolonialherrschaft**. Die Expansion in Übersee 1880-1940. München: Heyne, 1982.
- Allen, Theodore W.: **Die Erfindung der weißen Rasse. Rassistische Unterdrückung und soziale Kontrolle**. Berlin: ID Verlag, 1998.
- Amesberger, Helga / Brigitte Halbmayr: **Das Privileg der Unsichtbarkeit. Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur**. Wien: Braumüller, 2008.
- Annuß, Evelyn (Hg.): **Stagings Made in Namibia. Postkoloniale Fotografie**. Berlin: B-Books, 2009.
- Appadurai, Arjun: **Die Geografie des Zorns**. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2009.
- Arndt, Susan: **AfrikaBilder: Studien zu Rassismus in Deutschland**. Münster: Unrast-Verlag, 2006.
- Arndt, Susan / Hornscheidt, Antje (Hg.): **Afrika und die deutsche Sprache, ein kritisches Nachschlagewerk**. Münster: Unrast-Verlag, 2. Aufl. 2009 (Erstauf. 2004).
- Assmann, Aleida: **Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses**. München: Beck, 1999.
- Bechhaus-Gerst Marianne / Giesecke, Sunna (Hg.): **Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur**. Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang, 2006, S. 11-25.
- Bechhaus-Gerst, Marianne / Klein-Arendt, Reinhard (Hg.): **Die (koloniale) Begegnung: AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918**. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2003.
- Beck, Ulrich: **Was ist Globalisierung?** Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.
- Berliner Morgenpost: **Struck: Bundeswehr künftig auch im Kriegseinsatz**, 6.6.2005, S. 3.
- Berman, Nina: **Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur 1900**. Stuttgart: Metzlersche, 1996.
- Bhaba, Homi K.: **Die Verortung der Kultur**. Tübingen: Stauffenberg-Verlag, 2007.
- Bharucha, Rustom: **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**. London / New York: Routledge, 1990 + 1993.
- Blechschmidt, Peter: **Bundeswehr: Guttenberg stellt Reform vor. Raus in die Welt**, in: Süddeutsche Zeitung, 01 September 2010.
- Bosch, Mineke / Hacker, Hanna (Hg.): L'HOMME. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Heft 16, 2: **Whiteness**. Wien: Böhlau, 2005.
- Börries, Bodo von: „Hochmut' ‚Reue' oder ‚Weltbürgersinn'? Zur Kolonialepoche in historischen Überblicksdarstellungen und allgemeinen Geschichtsbewusstsein“, in: Nestvogel, Renate / Tetzlaff, Rainer (Hg.): **Afrika und der deutsche Kolonialismus. Zivilisierung zwischen Schnapshandel und Bibelstunde**. Berlin: Dietrich Reimer, 1987, S. 153-181.
- Butler, Judith / Spivak, Gayatri: **Sprache, Politik, Zugehörigkeit**. Zürich, Berlin: Diaphanes, 2007.
- Certeau, Michel de: **GlaubensSchwachheit**, Stuttgart: Kohlhammer, 2009.
- Certeau, Michel de: **Das Schreiben der Geschichte**, Frankfurt/Main: Campus, 1991.
- Chakrabarty, Dipesh: **Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung**. Reihe: Theorie und Gesellschaft, Bd.72. Frankfurt/Main: Campus, 2010.
- Chickering, Roger (1996): „Imperial Germany at War, 1914-1918“, in: Chickering, Roger (Hg.): **Imperial Germany**. Westport: Greenwood, 1996, S. 489-512.
- Chickering, Roger: **We men who feel most German: a Cultural Study of the Pan-German League 1886-1914**. Boston: Allen & Unwin, 1984.
- Ciarlo, David M.: „Rasse konsumieren. Von der exotischen zur kolonialen Imagination in der Bildreklame des Wilhelminischen Kaiserreichs“ in: Kundrus, Birthe (Hg.): **Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus**. Frankfurt/Main: Campus, 2003, S. 135 –179.
- Conrad, Joseph: **Herz der Finsterniss (Heart of darkness)**. Zuerst veröffentlicht in: Youth: a narrative and two other stories. Edinburgh & London: William Blackwood & Sons, 1902
- Conrad, Sebastian / Osterhammel, Jürgen (Hg.): **Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini (Hg.): **Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften**. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus-Verlag, 2002.
- Derrida, Jacques: **Dem Archiv verschrieben**, Berlin: Brinkmann & Bose, 1997.
- Diedrich, Holger / Gründer, Horst / Graichen, Gisela (Hg.): **Deutsche Kolonien. Traum und Trauma**. Berlin: Ullstein, 2005.
- Dietze, Gabriele: **Weißer Frauen in Bewegung: Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken**. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2010.
- Dreesbach, Anne: **Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940**. Frankfurt/Main: Campus, 2005.
- Drösser, Christoph: **Lübke und die Neger**, in: Die Zeit, 14/2002, http://www.zeit.de/2002/14/200214_stimmts_luebke.xml.
- Drösser, Christoph: **Fast zu allem fähig**, in: Die Zeit, 9. Dezember 1999, S. 39.
- Dyer, Richard: „Das Licht der Welt - Weiße Menschen und das Film-Bild“, in: Marie-Luise Angerer (Hg.): **The body of gender: Körper. Geschlechter. Identitäten**. Wien: Passagen-Verlag, 1995, S. 151-169.
- Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grada / Piesche, Peggy / Arndt, Susan (Hg.): **Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland**. Münster: Unrast-Verlag, 2005.

- El-Tayeb, Fatima: **Schwarze Deutsche. Der Diskurs um „Rasse“ und nationale Identität 1890-1933.** Frankfurt/Main: Campus, 2001.
- Entwicklungspolitische Korrespondenz (Hg.): **Deutscher Kolonialismus. Ein Lesebuch zur Kolonialgeschichte.** 2. überarb. u. erw. Aufl., Hamburg: Gesellschaft für entwicklungspolitische Bildungsarbeit, 1991 (Erstaufflage 1983).
- Enwezor, Okwui (Hg.): **Demokratie als unvollendeter Prozess.** Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.
- Fanon, Frantz: **Die Verdammten dieser Erde.** Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005.
- Fanon, Frantz: **Schwarze Haut, weiße Masken.** Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.
- Feddersen, Jan: **Der höfliche Fundamentalist aus Bayern,** in: die tageszeitung, 7. Februar 2002, S. 13.
- Foucault, Michel: **Die Heterotopien. / Der utopische Körper.** Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005.
- Freud, Sigmund: **Die Traumdeutung.** Boston: Elibron, 2005.
- Friedrichsmeyer, Sara / Lennox, Sara / Zantop, Susanne (Hg.): **The Imperialist Imaginative. German Colonialism and Its Legacy.** Ann Arbor: Michigan UP, 1998.
- Gall, Alexander: **Das Atlantropa-Projekt. Die Geschichte einer gescheiterten Vision.** Frankfurt/Main: Campus, 1998.
- Gilroy, Paul: **The Black Atlantic.** Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Goodman, Lizbeth / Gay, Jane de (Hg.): **The Routledge Reader in Politics and Performance.** London [u.a.]: Routledge, 2000.
- Görtemaker, Manfred: **Deutschland im 19. Jahrhundert.** 3. überarb. Aufl., Opladen: Leske + Budrich, 1989.
- Gotto, Lisa: **Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film.** Konstanz: UVK, 2006.
- Grill, Bartholomäus: **Ach, Afrika.** Berlin: Siedler, 2003
- Grosse, Pascal: **Kolonialismus, Eugenik und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland 1850-1918.** Frankfurt/Main: Campus, 2000.
- Gründer, Horst: **Geschichte der deutschen Kolonien.** Stuttgart: UTB, 2004.
- Ha, Kien Nghi: **Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen »Rassenbastarde«.** Bielefeld: Transcript-Verlag, 2010.
- Ha, Kien Nghi / Lauré al-Samarai, Nicola / Mysorekar, Sheila (Hg.): **re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland.** Münster: Unrast-Verlag, 2007.
- Ha, Kien Nghi: **Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus.** Bielefeld: Transcript-Verlag, 2005.
- Ha, Kien Nghi: **Ethnizität und Migration Reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs.** Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004.
- Ha, Kien Nghi: „Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik“, in: Encarnación Gutiérrez Rodríguez / Hito Steyerl (Hg.): **Spricht die Subalterne deutsch? Postkoloniale Kritik und Migration.** Münster: Unrast, 2003, S. 56-107.
- Ha, Kien Nghi: **Ethnizität und Migration.** Münster: Westfälisches Dampfboot, 1999.
- Hall, Stuart: **Cultural Studies. Ein politisches Theaterprojekt. Ausgewählte Schriften 3.** Hamburg: Argument Verlag, 2004.
- Hassan, Salah / Dadi, Iftikhar (Hg.): **Unpacking Europe.** Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2001.
- Hemke, Rolf C.: **Theater südlich der Sahara.** Berlin: Theater der Zeit, 2010
- Heyden, Ulrich van den / Zeller, Joachim (Hg.): **Kolonialismus hierzulande: Eine Spurensuche in Deutschland.** Erfurt: Sutton, 2008.
- Heyden, Ulrich van den: „Afrikaner in der Reichs(kolonial)hauptstadt. Die Kolonialausstellung im Treptower Park 1896 sowie die Transvaal-Ausstellung auf dem Kurfürstendamm 1897“, in: Bechhaus-Gerst, Marianne / Klein-Arendt, Reinhard (Hg.): **Die (koloniale) Begegnung: AfrikanerInnen in Deutschland 1880-1945. Deutsche in Afrika 1880-1918,** Frankfurt/Main.: Peter Lang, 2003, S. 147-160.
- Heyden, Ulrich van den / Zeller, Joachim (Hg.): **Kolonialmetropole Berlin: eine Spurensuche.** Berlin: Berlin Edition, 2002.
- Honold, Alexander / Scherpe, Klaus R. (Hg.): **Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit.** Stuttgart: Metzler, 2004.
- Honold, Alexander: „Afrikanisches Viertel. Straßennamen als kolonialer Gedächtnisraum“, in: Kundrus, Birthe (Hg.): **Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus.** Frankfurt/Main: Campus, 2003, S. 305-321.
- Höpker, Wolfgang (Hg.): **Hundert Jahre Afrika und die Deutschen.** Veröffentlichung der Deutschen Afrika Stiftung. Pfullingen: Günther Neske, 1984.
- Jäger, Siegfried u.a. (Hg.): **Der Spuk ist nicht vorbei. Völkisch-nationalistische Ideologeme im öffentlichen Diskurs der Gegenwart.** Duisburg: DISS, 1998.
- Khan, Sharlene: **Gatekeeping Africa. KuratorInnenschaft, Supermarktmentalität und Selbstrepräsentation,** in: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst. Wien: Folio-Verlag, Bd. 1/09.
- Khanna, Ranjana: **Dark Continents. Psychoanalysis and Colonialism.** Durham: Duke University Press, 2003.
- Kilomba, Grada: **Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism.** Münster: Unrast-Verlag, 2010.

- Ki-Zerbo, Joseph: **Histoire de l'Afrique noire**. Paris: Librairie Hatiere, 1978.
- Koos, Marianne (Hg.): FKW / Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 43: **Körperfarben – Hautdiskurse. Ethnizität & Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst**. Marburg: Jonas, 2007.
- Krishnaswamy, Revathi / Hawley, John C. (Hg.): **The Postcolonial and the Global**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008.
- Kundrus, Birthe (Hg.): **Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus**. Frankfurt/Main: Campus, 2003.
- Kuster, Brigitta: „Tarzan and the Scream of Modernity. On the Postcolonial in Mohamed Osfour's Cinematic Works“, in: Osten, Marion von / Karakayali, Serhat / Avermaete, Tom (Hg.): **Colonial Modernity**, London: Black Dog Publishing (im Erscheinen).
- Laak, Dirk van: **Über alles in der Welt: Deutscher Imperialismus im 19. und 20. Jahrhundert**. München: C.H. Beck, 2005.
- Laak, Dirk van: „Ist je ein Reich, das es nicht gab, so gut verwaltet worden? Der imaginäre Ausbau der imperialen Infrastruktur in Deutschland nach 1918“, in: Kundrus, Birthe (Hg.): **Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus**. Frankfurt/Main: Campus, 2003, S. 71 – 90.
- Lepecki, André / Joy, Jenn (Hg.): **Planes of Composition**. Seagull Books, 2009, S. 8.
- Liebert, Nicola / Bauer, Barbara: **Afrika. Stolz und Vorurteile. Le Monde Diplomatique, No. 5**. Berlin: taz Verlag, 2009.
- Lüdtke, Alf / Mörchen, Stefan (Hg.) + Redaktion: Werkstatt Geschichte, Heft 39: **Die Farbe „weiß“**. Essen: Klartext Verlag, Sept. 2005.
- Mar Castro Varela, Maria do / Dhawan, Nikita: **Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung**. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2005.
- Martin, Jean-Hubert: **Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents**. Ostfildern: Hatjecantz, 2004
- Mayer, Ruth: **Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung**. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2005.
- Mbembe, Achille: **Ein Kontinent in Bewegung vom afrikanischen Nationalismus zum „Afropolitanismus“**, in Liebert, Nicola / Bauer, Barbara: **Afrika. Stolz und Vorurteile. Le Monde Diplomatique, No. 5**. Berlin: taz Verlag, 2009.
- Mbembe, Achille: **On the Postcolony**. Berkely, Calif.: University of California Press, 2001.
- McClintock, Anne / Mufti, Aamir / Shohat, Ella (for the Social Text Collective) (Hg.): **Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997.
- Melber, Henning: **Der Weißheit letzter Schluß. Rassismus und kolonialer Blick**. Frankfurt/Main: Brandes & Apsel, 1992.
- Melitopoulos, Angela: **„Möglichkeitsraum (Blast of the Possible)“**, in: Peleg, Hila / Rabhandl, Bert (Hg.): **Katalog Berlin Documentary Forum 1**. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2010
- Monga, Celestin: **The Anthropology of Anger: Civil Society and Democracy in Africa**. Boulder, Colo [u.a.]: Lynne Rienner Publ., 1998.
- Mudimbe, Valentin Yves (Hg.): **Diaspora and Immigration**. Durham [u.a.]: Duke University Press, 1999.
- Mudimbe, Valentin Yves (Hg.): **Nations, Identities, Cultures**. Durham [u.a.]: Duke University Press, 1997.
- Mudimbe, V.Y: **The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge**. Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Mudimbe, V.Y: **L'Odeur du père**, Paris: Presence Africain, 1982, zit. nach Boubakary Diakité.
- Nagl, Tobias: **Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino**. München: edition text+kritik, 2009.
- Nestvogel, Renate / Tetzlaff, Rainer: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): **Afrika und der deutsche Kolonialismus. Zivilisierung zwischen Schnapshandel und Bibelstunde**. Berlin: Dietrich Reimer, 1987.
- NGBK Berlin: **MOVING ON. Handlungen an Grenzen – Strategien zum antirassistischen Handeln**, Berlin: NGBK, 2005.
- Noyes, John: **Colonial Space. Spatiality in the Discourse of German South West Africa 1884-1915**. London: Harwood, 1992.
- Oguntoye, Katharina / Opitz [Ayim], May / Schultz, Dagmar: **Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte**. Frankfurt/Main: Fischer, 1992 [1986].
- Ortlieb, Heinz-Dietrich: „Kolonialismus als Legende und Wirklichkeit“, in: Höpker, Wolfgang (Hg.): **Hundert Jahre Afrika und die Deutschen**. Veröffentlichung der Deutschen Afrika Stiftung. Pfullingen: Günther Neske, 1984, S. 46-52.
- Osterhammel, Jürgen: **Kolonialismus. Geschichte-Formen-Folgen**. München: Beck, 2003.
- Otte, Wulf: **Weiß und Schwarz – Black and White. Photos aus Deutsch-Südwestafrika / from Namibia 1896-1901**. Wendeburg: Krebs, 2007.
- Pratt, Mary Louise: **Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation**. London: Routledge, 1992.
- Regus, Christine: **Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus**. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2008.
- Rietdorf, Jasmin: **Rechnung noch nicht beglichen. Deutsche Kolonialverbrechen in Namibia**, in: die Tageszeitung, 05. Januar 2008

- Rogowski, Christian: ‚Heraus mit den Kolonien!‘. Der Kolonialrevisionismus der Weimarer Republik und die ‚Hamburger Kolonialwoche‘ von 1926, in: Kundrus, Birthe (Hg.): **Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus**. Frankfurt/Main: Campus, 2003, S. 243 - 262.
- Rüger, Adolf: ‚Das Streben nach kolonialer Restitution in den ersten Nachkriegsjahren‘, in: Stoecker, Helmuth (Hg.): **Drang nach Afrika: Die deutsche koloniale Expansionspolitik und Herrschaft in Afrika von den Anfängen bis zum Verlust der Kolonien**, 2. überarb. Aufl., Berlin: Akademie, 1991 (Erstauflage 1977, Ost-Berlin), S. 263-283.
- Said, Edward W.: **Orientalismus**. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2009.
- Sanders, Mark: **Philosophy and Postcoloniality**. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 2002.
- Schmidt, Gustav: **Der europäische Imperialismus**. München: Oldenbourg, 1985.
- Schoeller, Wilfried F. (Hg.): **Hubert Fichte und Leonore Mau: Der Schriftsteller und die Fotografin - Eine Lebensreise**. Frankfurt/Main: Fischer, 2005.
- Schwarz, Henry / Ray, Sangeeta (Hg.): **A companion to postcolonial studies**. Malden, MA, Oxford, UK, Victoria, AUSTR: Blackwell, 2. Aufl. 2005 (Erstauflage 2000).
- Schwarz, Marie-Therese: **‚Je weniger Afrika, desto besser‘. Die deutsche Kolonialkritik am Ende des 19. Jahrhunderts**. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1999.
- Seyfried, Gerhard: **Herero**. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2007.
- Sloterdijk, Peter: **Sphären III-Schäume (Spheres III-Foams)**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
- Smith, Woodruff: ‚Colonialism and Colonial Empire‘, in: Chickering, Roger (Hg.): **Imperial Germany**, Westport: Greenwood, 1996, S. 440-453.
- Sow, Noah: **Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus**. München: Goldmann, 2009.
- Soyinka, Wole: **Die Last des Erinnerns**. Düsseldorf: Patmos, 2001.
- Speitkamp, Winfried: **Deutsche Kolonien**. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: **Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation**. Wien: Turia + Kant, 2008.
- Steyerl, Hito / Rodríguez, Encarnación Guitiérrez (Hg.): **‚Spricht die Subalterne deutsch?‘. Migration und postkoloniale Kritik**. Münster: Unrast, 2003.
- Stoecker, Helmuth (Hg.): **Drang nach Afrika: Die deutsche koloniale Expansionspolitik und Herrschaft in Afrika von den Anfängen bis zum Verlust der Kolonien**, 2. überarb. Aufl. Berlin: Akademie, 1991 (Erstauflage 1977, Ost-Berlin)
- Struck, Wolfgang: ‚Die Geburt des Abenteurers aus dem Geist des Kolonialismus. Exotistische Filme in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg‘, in: Kundrus, Birthe (Hg.): **Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus**. Frankfurt/Main: Campus, 2003, S. 263 - 281.
- Temgoua, Albert Pascal: ‚Souvenir de l'époque coloniale allemande‘, in: Michels / Temgoua (Hg.): **La politique de la mémoire coloniale en allemande et au Cameroun – The politics of colonial memory in Germany and Cameroon**. Berlin, Münster 2005.
- Terkessidis, Mark: **Interkultur**, Berlin: Edition Suhrkamp, 2010.
- Timm, Uwe: **Morenga**. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2000.
- Timm, Uwe: ‚Für 35 Jahre einen ‚Platz an der Sonne‘: Die Legende von den tüchtigen Deutschen in ihren Kolonien‘, in: Entwicklungspolitische Korrespondenz (Hg.): **Deutscher Kolonialismus. Ein Lesebuch zur Kolonialgeschichte**, 2. überarb. u. erw. Aufl., Hamburg: Gesellschaft für entwicklungspolitische Bildungsarbeit, 1991 (Erstauflage 1983), S. 67-73.
- Tischleder, Bärbel: **Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino**. Frankfurt/Main: Stroemfeld, 2001, S. 111-141.
- Tissberger, Martina / Dietze, Gabriele / Hrzán, Daniela / Husmann-Kastein, Jana (Hg.): **Weiß - Weißsein - Whiteness: Kritische Studien zu Gender und Rassismus**. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2. Aufl. 2009 (Erstauflage 2006).
- Vansinas, Jan: **De la tradition orale 1959** (Tervuren 1961).
- Voigt, Wolfgang: **Atlantropa: Weltbauen am Mittelmeer**. Hamburg: Dölling und Galitz, 1998.
- Weidner, Daniel (Hg.): **Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung**. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2010.
- Wollrad, Eske : **Weißsein im Widerspruch: ‚Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion‘**. Königstein: Helmer, 2005.
- Zantop, Susanne: **Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870)**, Berlin: Erich Schmidt, 1999.
- Zeller, Joachim: **Bilderschule der Herrenmenschen**. Berlin: Ch. Links Verlag, 2008.
- Ziegler, Jean: **Der Hass auf den Westen**. München: Bertelsmann, 2009.

IMPRESSUM

Herausgeber **Festival Theaterformen**
c/o Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH
Ballhofplatz 5
D – 30159 Hannover

Grafik **Jacques et Brigitte**, www.jaquesetbrigitte.com
Internetauftritt **Jan Pischke**, www.janpischke.de

Redaktion **Anja Dirks, Caroline Farke, Sylvia Franzmann, Silke Kaufmann, Felicitas Kotzias, Kathrin Veser,**
Übersetzung **Lilian-Astrid Geese, Joanna Lignot, Jenny Piening,**
Transfiction: Lucy Renner Jones, Karen Witthuhn
Bildnachweise: Influx Controls **Christian Altorfer** Pour en finir avec
Bérénice **Agathe Poupenev** Missie **Koen Bross** Exhibit A, Themen-
wochenende **Andreas Etter** Festival Stipendium **Harminder Judge,**
Nürgül Öztürk

Kontakt
welcome@theaterformen.de
www.theaterformen.de
Telefon +49 (0)511 9999 2500

Festival Theaterformen Braunschweig/Hannover ist eine Gemein-
schaftsveranstaltung der Staatstheater Braunschweig und Hannover,
unterstützt durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft
und Kultur, die Städte Braunschweig und Hannover, die Stiftung
Niedersachsen und die Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz.

Der Themenschwerpunkt des Festivals 2010 *Presence of the Colonial Past* wurde gefördert durch

