



SHARED SPACES:

CONNEXION KIN
KINSHASA CONNECTION

Connexion kin



FESTIVAL
THEATER-
FORMEN

connexion kin

5^{ème} édition du festival international de kinshasa
7 - 16 juin 2013



gefördert durch die

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

VORWORT

Am Anfang war ein abgelehnter Antrag: 2011 beantragte das Brüsseler Theater KVS gemeinsam mit einer Reihe von Partnern Geld im Rahmen des EU Programms „Investing in People“. Sie wollten ein Projekt starten, um die nachhaltige Teilhabe von Künstlern vor allem aus Ländern des Südens am globalen Austausch in der Kultur zu fördern. Nach dem negativen Bescheid wollten die beteiligten Akteure die Grundidee nicht aufgeben. Sie beschlossen zumindest ein informelles Netzwerk zu gründen – Shared Spaces. Zur Definition der gemeinsamen Ziele und Festlegung der Arbeitsweisen des Netzwerks war ein erstes Gründungstreffen notwendig, das im Sinne der Teilhabe aber nicht in Europa stattfinden sollte. Daher traf man sich im Juni 2013 in Kinshasa.

Für dieses Treffen der Netzwerkpartner konnten wir die Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes gewinnen, die darüber hinaus die Kooperation der Festivals Connexion Kin und Theaterformen bei einer Reihe konkreter Projekte ermöglichte. Die Internationale Akademie der Festivalstipendiaten bot neun jüngeren Künstlern eine unakademische Fortbildung in Form einer gemeinsamen Reise zu den Festivals in Kinshasa und Hannover. Eine Reihe von Diskurs-, Gesprächs- und Austauschformaten fand statt. Vor allem aber standen vier Stücke, die beide Festivals koproduzierten, im Mittelpunkt dieser ersten Shared Spaces Plattform. Brett Bailey, Faustin Linyekula, Dieudonné Niangouna und Boyzie Cekwana sind vier Künstler vom afrikanischen Kontinent, die die Teilhabe am globalen Austausch bereits heute leben. Ihre Erfahrungen, ihre Zweifel und vor allem ihre künstlerischen Positionen sollten für die Gründung von Shared Spaces wegweisend sein.

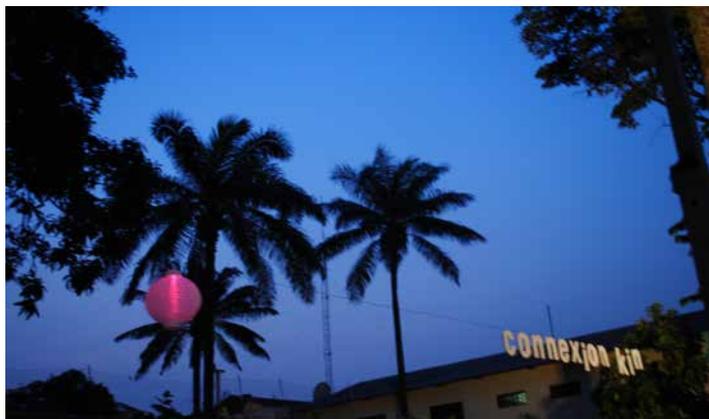
In Kinshasa entstand Shared Spaces als offenes und informelles Projekt, das sich auf direkte Aktionen und die Expertise seiner Mitglieder stützt und ganz konkret die Arbeit aufgenommen hat. Der Kulturstiftung des Bundes sei an dieser Stelle noch einmal sehr für die substantielle Unterstützung gedankt.

Das nächste Shared Spaces Netzwerkpartnertreffen findet im April 2014 in Ramallah statt.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	02
Chronologie der Veranstaltungen	04-12
Stadt voller Spektakel!	13-14
KOPRODUKTIONEN	
Drums and Digging	15-22
In Case Of Fire, Run For The Elevator	23-26
La fin de la légende	27-28
Congo Connection	29-31
Macbeth	32-35
SHARED SPACES	
Netzwerkpartnertreffen	36-43
Herausforderungen interkontinentaler Netzwerke im Theater	44-56
Kolloquium	57-64
Akademie der Festivalstipendiaten	65-73
Presse	74-76
Teilnehmer	77-87
Impressum	88

CHRONOLOGIE DER VERANSTALTUNGEN



CONNEXION KIN FESTIVAL IN KINSHASA

7.-16.6.2013

FR 7.06.



18H TIMBILA TRACKS

Videokonzert

Matchume Zango performt auf verschiedenen Perkussionsinstrumenten live zu Filmbildern aus Mozambique von Walter Verdin.

Produktion **Videolepsia (Ex-Corban) 2010**

19H BOYOKA

Tanz

„Nur mein Körper kennt meine Geschichte“ sagt Dinozord. Sein Körper also erzählt die Geschichte von dem als ‚Hexenkind‘ Verstoßenen, der Sprache und Identität in Tanz, Musik und Skulpturen gefunden hat.

Von und mit **Dinozord, Yann**



Leguay Beratung **Faustin Linyekula, Papy Ebotani** Licht **Virginie Galas**
Produktion **Studios Kabako** Koproduktion **KVS, Parc de la Villette** mit Unterstützung von **Institut Français Halle de la Gombe, Kulturzentrum Les Bèjarts**



20H TOUT GRAND BASOKIN

Konzert

Seit 30 Jahren verbindet das Orchester TG Basokin überlieferte kongolesische Klänge mit zeitgenössischen Einflüssen zu einem außergewöhnlichen Sound.

SA 8.06.



ganztags BIENVENU CHEZ NANGA

Ausstellung

Bienvenu Nanga lädt in sein Atelier und zeigt seine neuesten Roboter und Raumschiffe – allesamt gebaut aus gefundenem Material von der Straße.



16H
MUTATIONS / KOLWEZI

Ausstellung

In den Räumen und Gärten des Künstlerkollektivs Collectif Sadi sind die Arbeiten zweier bedeutender kongolesischer Fotokünstler zu sehen: Sammy Baloji zeigt Fotomontagen, in denen er die Ausbeutung der Rohstoffminen in Katanga mit chinesischen Werbepлакaten kontrastiert. Kiripi Katembos Fotos entdecken verborgene surreale Schönheit in den selbstorganisierten urbanen Räumen Kinshasas. Fotos **Sammy Baloji, Kiripi Katembo** Produktion **KVS, 11.11.11., Theater an Zee**

18H
BOYOKA

Tanz

19H
MACBETH (PRÄSENTATION)

Musiktheater, work in progress

Eine Gruppe Flüchtlinge aus dem Osten des Kongo findet Grammophonaufnahmen, zerschlissene Kostüme und Partiturseiten von Giuseppe Verdis Macbeth... Ausgehend von dieser Fiktion entwickelt Brett Bailey mit dem Komponisten Fabrizio Cassol eine zeitgenössische Version der Oper. In Kinshasa präsentiert er Grundideen und erste Skizzen der Inszenierung, die 2014 entsteht.

Siehe Seite 32-35

20H
MJ 30

Konzert

R&B Rumba „Mastavoice“, garniert mit traditionellen Musikeinflüssen des Kongo.



SO 9.06.

ganztags
BIENVENU CHEZ NANGA

Ausstellung

18H
BOYOKA

Tanz



19H
GUINTCHE

Tanz

Guintche hat Marlene Monteiro Freitas ihre Figur genannt, die auf der Bühne zu frenetischen Rhythmen unablässige expressive Metamorphosen und Persönlichkeitswechsel durchläuft.

Von und mit **Marlene Monteiro Freitas** Licht **Yannick Fouassier** Musik **Johannes Krieger, Cookie, Otomo Yoshihide, Anatol Waschke** Kostüm **Catarina Varatojo** Produktion **Bomba Suicida**



20H
KINSHASOUND

Konzert

Dinozord und seine Freunde aus Bandal schaffen einen urbanen, zeitgenössischen Sound: Slam, Rap, Rock – Musik zum Wachwerden!

MO 10.06.

18H
ENTRE DEUX...

Tanztheater

Das Solo des jungen Performers Dorine Mokha ist ein Dialog: „zwischen mir und mir, zwischen Dir und mir, zwischen meinem Vater und mir, der Politik und mir, zwischen Stille und Klang, Stimme und Bewegung...“

Von und mit **Dorine Mokha** Tonspur **Franck Moka dit F.M**

Produktion **Studios Kabako**

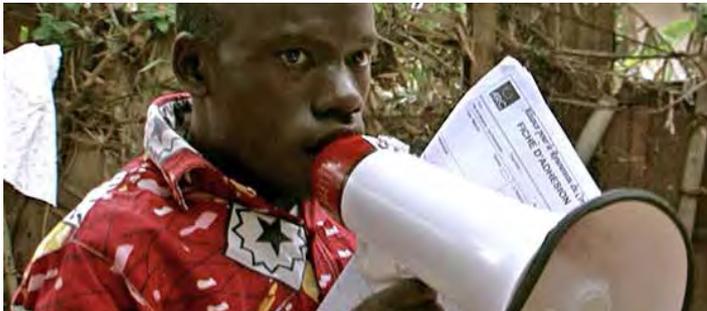
19H
REV'ILLUSION

Der marokkanische Choreograph Taoufiq Izeddou vertraut der Sprache des Tanzes, um von politischen, persönlichen und gesellschaftlichen Verwerfungen in seiner Heimat zu erzählen.

Choreographie **Taoufiq Izeddou** Mit **Taoufiq Izeddou, Fany Broyaux, Said Ait El Moumen, Kamal Aadissa** Bühne **Hassab Darsi** Musik **Carmen Blanco Principal** Licht **Gregory Rivoux** Ton **Jeremy Trossat** Produktion **Compagnie Anania**

19H
BOYOKA

Tanz



19H
ATALAKU

Dokumentarfilm

Dieudo Hamadi dokumentiert die Wahlen von 2011, indem er einfachen Bürgern von Kinshasa folgt, die sich politisch engagieren – bewegend und verblüffend!

20H
BASI NA MIZIK

Konzert

Entstanden aus einem Entwicklungsprojekt zur Förderung kongolesischer Künstlerinnen hat sich Basi Na Mizik in kürzester Zeit zu einer hochprofessionellen rein weiblichen Band entwickelt.

DI 11.06.

10H
SHARED SPACES NETZWERKPARTNERTREFFEN

Konferenz

Treffen zur Gründung des interkontinentalen Kooperationsnetzwerks Shared Spaces mit Key Notes von Faustin Linyekula (Studios Kabako, RDC), Ntone Edjabe (Chimurenga, Südafrika) und Elvira Dyanghani (Tate Modern, UK). Informations- und Austauschrunden zu Situation und Bedürfnissen der Künstler in Kinshasa, bzw. auf dem afrikanischen Kontinent mit Beiträgen von Djodjo Kazadi, Toto Kisaku, Jolie Ngemi, Dinozord, Sello Pesa, Taoufiq Izeddou, Boyzie Cekwana und Billy Kahora.

Dank an **Kulturzentrum Les Bèjarts Kinshasa**

Siehe Seite 36-41

18H
DRUMS AND DIGGING

Tanz

Den Kongo, in dem Faustin Linyekula aufgewachsen ist, gibt es nicht mehr. Aber was ist davon geblieben? Auf Reisen, in Liedern und Erinnerungen begibt er sich mit befreundeten Künstlern auf die Suche nach der fragilen Identität seiner entzauberten Heimat.

Siehe Seite 15-22



19H
MOZIKI LITTÉRAIRE

szenische Autorenesung

Drei junge kongolesische Autoren verbindet die Lust, vom Leben und den Träumen des Kongo zu erzählen, auch wenn sie sich auf drei Kontinenten aufhalten: Papy Mbwiti lebt in Kinshasa, Fiston Mujila in Österreich und Bibish Mumbu in Kanada. Gemeinsam veröffentlichen sie seit einiger Zeit Texte auf der Website Africultures unter dem Titel Moziki Littéraire, unter dem sie jetzt erstmals gemeinsam auftreten.

Von und mit **Bibish Mumbu, Fiston Mujila, Papy Mbwiti**



20H
JUPITER & OKWESS INTERNATIONAL

Konzert

Jupiters internationaler Ruhm trennt ihn nicht von den Wurzeln seiner Musik auf Kinshasas Straßen. Politische und soziale Themen zu traditionellen kongolesischen Rhythmen, Funk und Rock sind sein Erfolgsrezept.

MI 12.06.

10H
SHARED SPACES NETZWERKPARTNERTREFFEN

Sitzung des Netzwerks

Diskussion der Grundlagen und Ziele von Shared Spaces durch die Gründungsmitglieder Valerie Baran, Eduardo Bonito, Boyzie Cekwana, Anja Dirks, Virginie Dupray, Fred Frumberg, Jan Goossens, Henrike Grohs, Patricio Ieretic, Paul Kerstens, Frie Leysen, Sandro Lunin, Mark Murphy, Nisreen Naffa, Joanna Nuckowska, Sello Pesa, Carla Peterson, Gabrielle von Brochowski, Katharina von Ruckteschell, Thomas Walgrave, Marýa Wethers und Natasa Zavolovsek

Siehe Seite 42-43

18H
DRUMS AND DIGGING

Tanz

19H
MOZIKI LITTÉRAIRE

szenische Autorenlesung



19H
LA LANGUE DE MA MÈRE / FORTERESSE EUROPE

szenische Autorenlesung

Der gefeierte belgische Autor Tom Lanoye tritt mit der Bühnenversion seines autobiographischen Romans auf. In einem dichten Monolog erzählt er vom Sprachverlust der Mutter und von einer Kindheit in einem einfachen Stadtviertel.



20H
BEBSON DE LA RUE &
TRIONYX

Konzert

Der Rapper, Sänger und MC Bebson ist einer der inspiriertesten Künstler Kinshasas. Durch den Film Kinshasa Kids wurde er international bekannt – zuhause muss man ihn niemandem mehr vorstellen.

DO 13.06.

18H
LA FIN DE LA LÉGENDE

Performance

Texte von Heiner Müller, Sarah Kane und Berhard-Marie Koltès sowie Improvisationen seiner Schauspieler aus drei afrikanischen Ländern kombiniert Dieudonné Niangouna zu einem fulminanten Abgesang auf Mythen und Legenden aller Art. Chaos, Leben und Energie der afrikanischen Megastädte inspirieren die Künstler zu ihrem Gegenentwurf.

Siehe Seite 27-28

19H
MOZIKI LITTÉRAIRE

szenische Autorenslesung

19H
ATALAKU

Dokumentarfilm

20H
NSANG

Konzert

In der Bunda Sprache bedeutet „Nsang“ eine Versammlung der Weisen angesichts eines kulturellen Problems. Die Frage hier lautet: Was tun mit der überlieferten Musik? Die Antwort ist auch der Stil von „Nsang“: neue Klänge hinzufügen, Sprachen vermischen, fertig ist die „Sauce Congolaise“!

FR 14.06.

18H
LA FIN DE LA LÉGENDE

Performance

19H
BOÎTES EN CARTON

szenische Autorenslesung

Auch Boîtes en Carton, der Roman, der sein Durchbruch war, präsentiert Tom Lanoye in einer szenischen Lesung. Die Geschichte eines Coming-Out im Belgien der Nachkriegszeit.



20H
RUSSEL TSHIEBUA

Konzert

Bekannt geworden als Sänger des legendären Les Washiba Orchesters von Moïse Ilunga ist Russel Tshiebua mittlerweile in zahlreichen künstlerischen Projekten aktiv – so auch mit eigener Band.

SA 15.06.



18H
RÊVE D'ALLER RETOUR

Tanz

Patrick Haradjabu und Didier Ediho kommen aus dem Universum der Sapeurs, der Dandys der Slums, für die der richtige Look das Versprechen einer Utopie bedeutet. Träume vom Hin- und Her zwischen den verschiedenen Welten sind der Ausgangspunkt ihrer gemeinsamen Arbeit.

19H
IN CASE OF FIRE, RUN FOR THE ELEVATOR

Tanztheater

Drei derangierte Superhelden, ein paar lebende Hühner und eine Portion Chicken Wings – mit wenigen Mitteln und unverdrossenem Sarkasmus bringt Boyzie Cekwana leidige Themen leichtfüßig auf die Bühne. Nord – Süd, arm – reich, hungrig – satt; mit subtilem Humor unterläuft er gängige Klischees und Stereotype.

Siehe Seite 23-26



19H
SNAKE DANCE

Dokumentarfilm

Manu Riche erzählt in seinem Dokumentarfilm von der Genese der Atombombe, beginnend in den Minen von Katanga bis zum Abwurf über Hiroshima, als Fabel über den Menschen und die Entscheidungen, die er trifft.

Drehbuch und Regie **Manu Riche, Patrick Marnham** Videoschnitt **Michèle Hubinon** Kamera **Renaat Lambeets** Ton **Luc Cuveele** Produktion **Manu Riche**



19H
TOUT PUISSANT MUKALO

Konzert

Die junge Band aus Ndjili begeistert noch jedes Mal das Publikum mit ihrer Energie und Kreativität.

20H
CARTEL YOLO

Konzert

Bekannt seit 2005 und wegen des Hits Molo Tshangwe haben sich Cartel Yolo vom Rap aus zu einem sehr breiten Musikstil entwickelt, den sie OKS nennen: „Originale Kulture du Son“.

SO 16.06.

18H
LA LANGUE DE MA MÈRE / FORTERESSE EUROPE
szenische Autorenlesung

19H
IN CASE OF FIRE, RUN FOR THE ELEVATOR
Tanztheater



20H
BAKA FORME

Installation und Performance

Das Collectif Sadi bringt ein Spektakel mit 11 Sapeurs aus Kinshasa

auf die Bühne – das ultimative Show-Off rund um die 5 Grundwerte der SAPE: Harmonie, Stil, Performance, Sprache und Musik. Kurz – es geht um die Lebenskunst und den ganz großen Auftritt.
Produktion **Collectif Sadi** mit Unterstützung von **KVS**

20H
TOUT PUISSANT MUKALO
Konzert



SCHWERPUNKT KINSHASA CONNECTION
IM RAHMEN DES
FESTIVAL THEATERFORMEN HANNOVER
20.-24.6.2013

DO 20.06.

18H
CONGO CONNECTION
Hörausstellung

Die Berliner Agentur Kriwomasow entwickelt aus Interviews und dokumentarischem Material eine vielschichtige Hörinstallation im Landesmuseum Hannover, in der sich Hannover und der Kongo auf überraschende Weise überlagern.

Siehe Seite 29-31



18H
VIVA RIVA!

Spielfilm von Djo Tunda wa Munga

Die Taschen voller Geld stürzt sich Riva in das schillernde Nachtleben Kinshasas und begegnet der ebenso schönen wie fatalen Nora. Es folgt eine atemlose und packende Jagd durch die drittgrößte Stadt Afrikas.

20H
DRUMS AND DIGGING

Tanz

FR 21.06.

10-17H
CONGO CONNECTION

Hörausstellung

17H
KINSHASA SYMPHONY

Dokumentarfilm von Claus Wischmann / Martin Baer

Das Orchestre Symphonique Kimbanguiste ist das einzige Synchronorchester Zentralafrikas. Ein Film über Menschen in Kinshasa und die Kraft der Musik.

19H
ON THE RUMBA RIVER – WENDO

Dokumentarfilm von Jacques Sarasin

Sprühend vor Musik und Tanz, portraitiert On the Rumba River den legendären und bis heute populären Musiker „Papa Wendo“. Eine bewegende Musikedokumentation über die kongolesische Rumba und das Alltagsleben in Kongo.

19.30H
IN CASE OF FIRE, RUN FOR THE ELEVATOR

Tanztheater

20H
DRUMS AND DIGGING

Tanz



21H
BENDA BILILI!

Dokumentarfilm von Renaud Barret / Florent de La Tullaye

Beschwingte Musikedoku über die unwahrscheinliche Erfolgsgeschichte einer Band teils gelähmter Straßenmusiker aus Kinshasa.

22H
BUGARO INTERNATIONAL MUSIC

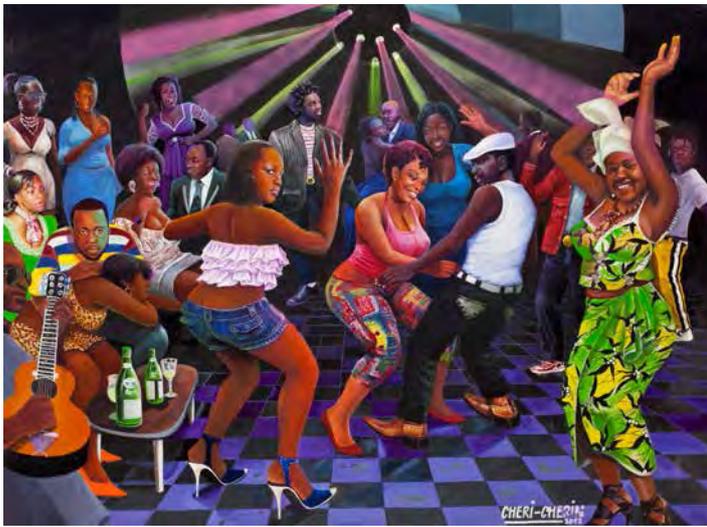
Konzert

Zwölf in Hannover lebende Musiker aus Kongo, Haiti, Kuba, Mexiko, Deutschland, Spanien und Polen servieren einen wunderbar wilden, hörenswerten und bewegungsdurstigen Mix aus Rumba, Reggae und Marengue, der sofort ins Ohr und in die Beine geht.

SA 22.06.

10-17H
CONGO CONNECTION

Hörausstellung



14.30H
WIESO EIGENTLICH KINSHASA?

Kolloquium

Austausch, Koproduktion, Netzwerk – klingt erst mal gut. Insbesondere in Richtung des afrikanischen Kontinents zielen seit kurzem einige Kooperationsprogramme aus Deutschland. Aber was erwarten Künstler von einem „Austausch“? Was ist eine „Kooperation“? Woran misst sich das Gelingen solcher Unternehmungen? Welche Rolle spielen Rassismus und Exotismus in der gegenseitigen Wahrnehmung?

Round Table 1

Welche Rolle spielt Theater in welchen Gesellschaften?
Mit den Stipendiaten des Festival Theaterformen

Round Table 2

Künstlerisches Koproduzieren: Labor für Dialog, Austausch und Innovation?
Mit Gründungsmitgliedern des Shared Spaces Netzwerks

Siehe Seite 57-59

18H
IN CASE OF FIRE, RUN FOR THE ELEVATOR

Tanztheater

18H
VICTOIRE TERMINUS

Dokumentarfilm von Renaud Barret / Florent de La Tullaye

Martini, Jeanette, Hélène und Rosette trainieren täglich im Boxing des alten Stadions, wo 1874 der legendäre Rumble in the Jungle stattfand. Ein vor Energie vibrierender Film über Sport, Politik und Überleben.



19:30H
NINE FINGER

Tanztheater

Aus der Sicht eines Kindersoldaten in einem nicht näher spezifizierten afrikanischen Land erzählen zwei herausragende Darsteller auf einer kargen Bühne von der Perversität und den Folgen des Krieges. Choreograph Alain Platel, Tänzerin Fumiyo Ikeda und Schauspieler Stijn van Opstal lassen in einem intensiven Zusammenspiel von Bewegung, Sprache und Sound erahnen, wie es sich anfühlen muss, Teil einer Kriegsmaschinerie zu werden, in der man nach und nach den Verstand verliert.

Von **Fumiyo Ikeda, Alain Platel, Benjamin Verdonck** Mit **Fumiyo Ikeda, Stijn van Opstal** Bühnenbild und Licht **Herman Sorgeloos** Kostüme **Anne-Catherine Kunz** Produktion **KVS Brüssel, Rosas Brüssel** Koproduktion **De Munt/La Monnaie** Übersetzung **Rosemarie Still** Tour Management **Nicole Petit**

21H
LA FIN DE LA LÉGENDE

Performance



22H
AWESOME TAPES FROM AFRICA

Der New Yorker Musikethnologe, Blogbetreiber und Kassetten-DJ Brian Shimkovitz kehrte vor sechs Jahren mit einem Koffer voller Kassetten aus Afrika zurück, beeindruckt von der musikalischen

Vielfalt des Kontinents. Sein Kassetten-DJ-Set offenbart ein außergewöhnliches Gemisch aus traditioneller Musik aus dem Maghreb über hektische südafrikanische House-Rhythmen bis hin zu dem kongolesischen Tanzbeat Zentralafrikas, dem Ndombolo, gesammelt in den Straßen und Shops Afrikas.

SO 23.06

10-17H
CONGO CONNECTION

Hörausstellung

11H
WIESO EIGENTLICH KINSHASA?

Kolloquium

Podiumsdiskussion „Chancen und Hürden kultureller Kooperation“ mit Prof. Dr. Wolfgang Schneider (Universität Hildesheim), Jan Goossens (KVS Brüssel), Alex Moussa Sawadogo (Leiter von Afrikamera / Aktuelles Kino aus Afrika und Moussokouma Festival, Berlin), Mariano Pensotti (Regisseur, Buenos Aires)

Moderation **Anja Dirks (Festival Theaterformen)**

Siehe Seite 60-64

18H
BLOOD IN THE MOBILE

Dokumentarfilm von Frank Piasecki Poulsen

Im Osten des Kongo herrscht Krieg, schon seit Jahren. Und dieser äußerst brutale Krieg wird von allen beteiligten Gruppen durch den illegalen Handel mit Mineralien finanziert. Der Film geht der Verbindung zwischen unseren Mobiltelefonen und diesem Handel nach.

19H
LA FIN DE LA LÉGENDE

Performance

19:30H
NINE FINGER

Tanztheater

MO 24.06.

17H
CONGO RIVER – BEYOND DARKNESS

Dokumentarfilm von Thierry Michel

Atemberaubende Bilder vom Kongo, dem Fluß, der gleich zwei Nationen den Namen gab. Die faszinierende Reise zu den Quellen des Kongo wird zur Zeitreise in die Geschichte.

STADT VOLLER SPEKTAKEL!



Ein paar Worte hier für eine außergewöhnliche Dame, die ich von klein auf kenne. Die meine Fratze sah, tagein, tagaus. Die Alte, in der ich groß wurde und lernte, liebte, weinte und mich so arbeitseifrig zeigte. Kongos Hauptstadt ist gemeint: Kinshasa nennt man sie... Kinshasa ist Theater-Stadt mit ihren eigenen Codes, ihrer eigenen Logik, ihren Phantasmen, ihren Künstlern und ihrem ganz eigenen Völkchen. Sie hat Charakter, diese Stadt. Zwei Schlüsselworte kennzeichnen sie: Lärm und Gerüche!

Steig in einen Taxi-Bus und zieh durch ihre ruppigen Straßen, und du wirst schon sehen. Oder nimm ein Express-Taxi und iss was in den Nganda, den Schnellrestaurants, oder hol dir einen Drink auf den Terrassen zwischen knackigen Tussen und reichen Mackern. Und wenn du, wie ich, das Reisen liebst, steig in den Bus und schlender dann mal über'n Markt. Eine Stunde später nur, und du hast bereits ganz China und ganz Senegal durchquert. Du wirst Peul sehen, die dir ihre Tücher andrehen – Bazin genannt – und sie werden dir weismachen, die Dinger kämen direkt aus Dakar, und anschließend – du stehst am Boulevard – da nehm ich dich mit nach Beirut zu den Fastfood-Libanesen. Von ihnen wimmelt es nur so, im Zentrum der Stadt. Oder aber, wenn du das lieber magst, dann gehen wir gleich dahinter ins 3615, wo wir ein Steak futtern, gut medium.

Kinshasa, das ist auferlegtes Kräftemessen, pausenlos: zwischen Polizei und dem Zivilen, Politik und dem Sozialen, zwischen Käufern und Verkäufern, dem Straßenverkehr und Fahrern, zwischen Autos und Fußgängern, Regierten und Regierenden, Christen und Heiden, Privatwagen und Taxi-Bussen, zwischen Eheleuten, Vätern, Söhnen, Männern und Frauen... Getaucht sind sie, alle, in die Gerüche von Bratfleisch in den Gassen, in die Geräusche noch und nöcher vom hupenden Verkehr, ins Getöse der Verkäufer, ins Rennen – hinter Dieben her oder hinter Transportfahrzeugen, in lange Diskussionen über Religionen und über Politik. Und immerzu das Kräftemessen, Blick um Blick.

Auf dem Markt darf man sich bloß nicht zieren; nur aufpassen, das muss man, wach sein und auf seine Tasche achten. Wenn du nicht gerne hin und her geschubst oder berührt wirst, wenn du nicht magst, dass jemand dich streift, dann geh nicht hin... Kin ist keine Stadt auf Rosen, aber Kin, da steckt das Leben drin. Und wie! Da ist immer was los. Ich sehe es vor mir, das Räderwerk der Stadt, es greift, ich kenne sie, ihre Kurven, dieses ständige Fließen, und unartige Kinder, die überall sprießen.

Die großen Produktionen, zu Gast auf allen Festivals in Afrika, Europa: Sie sind das Ergebnis überaus sorgfältigen sowie emsigen

Schaffens. Das Leben hier: Andauernd Vorstellung. Sieh mal, da hinten: Die Luxuslimousinen, und da: Die hin und her schwankenden Taxi-Busse. Und da drüben, schau: Die Schüler und die Mütter – fliegende Händlerinnen. Und so kann ich nicht wirklich sagen, wohin man gehen soll und wohin nicht. Alle Dinge, die man sieht, liefern einmalige Bilder, jede Aufnahme ein super Schuss. In der Stadt wimmelt es nur so von Künstlern, Naturtalente, allesamt; die machen das einfach so, ganz ohne Anstrengung und völlig unverkrampft. Von N'Djili über Binza oder Bandal, selbst über Lemba oder Kingabwa bis nach Gombe – alles Viertel und Gemeinden Kins – überall trifft man sie an, Künstler, zu Hauf. Und selbst mit dieser sich blind stellenden Regierung, die zu sehr mit einem Krieg beschäftigt ist, der partout nicht enden will, selbst das erschüttert nur bedingt das kinshasische Gemüt, das dafür kämpft, dem Alltag Schönheit einzufloßen. Trotz seiner aktuellen sozioökonomischen und soziopolitischen Gestalt ist Kinshasa weiterhin genauso warmherzig, wie es ihr Ruf erzählt. Ihre Viertel und Gemeinden, Matonge, und immer mehr nun auch Bandal, bereiten der Haupt-



stadt nach wie vor ihre Cabris, Kamundele, Dindon, „Ya jean“ und Tige: All die unterschiedlichen Fleischgerichte, die es zu entdecken gibt. Mit ihrer lebendigen Theaterszene, ihren unzähligen Erweckungskirchen und Musikensembles ist Kin für jedermann eine wahrhafte Traumhändlerin.

Ein wenig ähnelt die Stadt einem zugleich einladend-freundlichen und erfindungsreich-hektischen aber auch hart-ausgelieferten Dorf. Ich möchte Kin auf immer und ohne Unterlass die schönsten Seiten widmen, Dir – Tausendgesichter-Stadt – Kinshasa: Du Zentrum auf meinem Blatt.

243 Gründe habe ich – 243, das ist die kongolesische Telefonvorwahl – Ihnen diesen Ballungsraum vorzustellen, und Ihnen bieten sich ebenso viele Möglichkeiten, alle seine Attraktionen zu erkunden. Ich bin dieser Riesen-Siedlung mehr als verbunden, selbst wenn ich gut Lust hab, alle Handy-Diebe, die einem die Handys aus den Händen reißen, in Handschellen zu legen.

Kin – Stadt ohne Gleichen, Kin – wird nicht weichen, Kin – kein bisschen seicht... Hier kriegst du alles, wirst alles los, einfach alles, beginnend mit dem Wasser – dem Lebenselixier!

Man könnte glauben und behaupten, ich stünde im Kontrast zu ihr. Aber tatsächlich sind wir eins... Ich bin Kins störende Stille...

Denn meine Kultur ist die des Krachs.

Und darin stört Stille. Sie wiegt schwer. Immer verbirgt sie etwas, verbirgt mehr. Sie bringt die schlechten Neuigkeiten, kündigt von Stromausfällen und vom Unheil, das alles dann in Stille taucht. Und so erkennst du, beim Betrachten all der Leute – wie sie leben –, dass sie die Stille von sich weisen, weg von ihr streben...

Ganz wie Sie, die Sie mich nun gerade lesen, meine Worte packen! Da bin ich mir ganz sicher: Auch Sie werden, mal wieder, meine Stille knacken.

Hab ich recht oder stimmt's?

Übersetzung **Schirin Nowrouzian**



KOPRODUKTIONEN



DRUMS AND DIGGING

Geschichten aus einem entzauberten Land

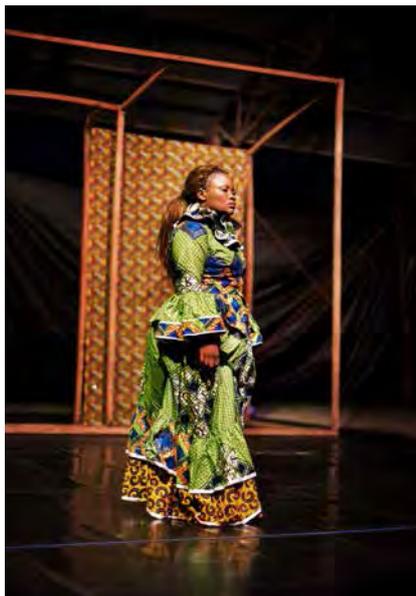


Vor zwölf Jahren kehrte der Choreograph Faustin Linyekula in sein Heimatland zurück und gründete dort – dem Erbe von Jahrzehnten des Krieges, Terrors und der Angst zum Trotz – die Studios Kabako: ein Labor für Recherche, Ausbildung und Produktion, ein ideeller Ort für Kunst, Schönheit und Träume. Ein Hof unter freiem Himmel dient als Prozebühne, umzäunt von einer Bambuswand, den Geräuschen und dem Leben und Treiben der anliegenden Straße ausgesetzt. Hier begann die Arbeit am Stück mit Fragen: Wieso sind wir nicht längst anderswo? Was hält uns hier? Was hatten wir uns erhofft?

Es war einmal ein Marschall mit Leopardenfellmütze. Er baute sich Paläste in den Dschungel und war Präsident eines Landes namens Zaïre. Véronique, deren Familie zu Mobutus Entourage gehörte, erinnert sich an die Gärten von Gbadolite. In den siebziger Jahren baute Mobutu Gbadolite, sein Heimatdorf, zur Residenzstadt aus. Er baute nicht nur Paläste für sich selbst und seine Familie, er verwandelte Gbadolite neben Kinshasa in eine zweite Hauptstadt, von der aus er im Notfall regieren konnte. Nach der Vertreibung Mobutus wurde Gbadolite von Rebellen eingenommen. Paläste und Gärten sind heute geplündert, überwuchert und verlassen.

Es war einmal ein Dorf im Nordosten des Kongo, achtzig Kilometer von Kisangani entfernt, fast am Äquator: einige Häuser, eine Kirche, ein Fußballfeld, Bahngleise, die die Verbindung zur Außenwelt herstellen. Dort, in Obilo, gab es Tänze für jede Gelegenheit. Faustin, der als Kind dort lebte, erinnert sich, dass er zu den nächtlichen geheimen Tänzen damals nicht zugelassen war. Heute haben sich die Bewohner Obilos christlichen Sekten zugewandt. Nachts wird nicht mehr getanzt.

Faustin Linyekula, Véronique Aka Kwadeba und ihre Mitstreiter nehmen das Publikum mit auf eine Reise in ihre Kindheit: Was ist von den Träumen eines Landes geblieben? Was bleibt von einer Kindheit? Die Künstler arbeiten für das Stück mit eigenen Erinnerungen. Aber auch Fragen nach Vergessen und Verdrängen stellen sie ins Zentrum der Produktion. Was ist ihnen, ihrer Familie und ihren Freunden geblieben nach Terror, jahrelangen Kriegen und wirtschaftlichem Zusammenbruch?



Ein Erzähler namens Kabako leitet die Suche nach den Spuren der Vergangenheit ein. Er ist ein Geschichtenerzähler, der nicht nur vom Elend im Kongo berichten will. Auf der Suche nach „frischem Wind“ unternimmt er gemeinsam mit einer sechsköpfigen Gruppe von Tänzern, Schauspielerinnen und Musikern den Versuch, in der eigenen Geschichte und der des Kongo zu graben und Geschichten abseits vom Leid der Vergangenheit zu finden. Der Titel „Drums and Digging“ ist Leitmotiv des Stückes. Mit den Mitteln von Tanz, Gesang und Sprache graben die Performer in ihren eigenen Geschichten, begleitet von treibenden Trommelklängen aus Obilo. Zwischen autobiografischen Passagen, alten Liedern, neuen Tänzen und surrealistischen Traumerzählungen konstruieren sie ihren fragilen Traum vom Kongo.

Künstlerische Leitung **Faustin Linyekula** Mit **Papy Ebotani, Véronique Aka Kwadeba, Rosette Lemba, Faustin Linyekula, Pasco Losanganya, Yves Mwamba, Pansas** Bühne **Bärbel Müller** Licht **Virginie Galas** Regieassistentin **Dorine Mokha** Anfertigung Kostüme **Ignace Yenga** Produktion **Studios Kabako** – **Virginie Dupray** Koproduktion **Festival d'Avignon, KVS Brüssel, Théâtre de la Ville Paris, Theaterformen Hannover/Braunschweig, Pamoja** – ein Projekt von **Studios Kabako** im Rahmen des **ACP-UE** Unterstützungsprogramms im kulturellen Sektor, finanziert von der **Europäischen Union**



TEXTAUSZUG AUS DRUMS AND DIGGING

Gbadolite. Gbadolite, das war zunächst ein Dorf, bestehend aus dem Lité-Verbund aus kolonialer Zeit bis zur ersten Ära der Republik. Der Lité-Verbund bestand aus folgenden Dörfern: Gbado, Nganza, Tudu, Bambu, Pangoma, Moanda, Kawele und Molegbe im Gebiet Mobayi-Mbongo.

Am Freitag, den 13. Oktober, am Vorabend seines 33. Geburtstags, hatte der Generalmajor Joseph Désiré Mobutu, Stabschef der kongolesischen Armee, einen Traum. Einen Traum, in dem er vier Katzen im Kreis um einen Brunnen tanzen sah, vier Katzen, die ihn auffordern, in den Brunnen zu schauen. Neugierig tritt er näher und sieht sein Dorf Gbado zur Stadt werden.

Und er hört Gesänge, Gbandi-Gesänge.

Als er aufwacht, steht alles bereit für ein Bankett ihm zu Ehren, ein Bankett, das er ablehnt, um ein Flugzeug ins Mobayi-Mbongo Gebiet zu nehmen, wo er empfangen und in Molegbe untergebracht wird. Von Molegbe aus begibt er sich nach Gbado, um dort den Dorfältesten von Lité zu treffen. Und ihm von seinem Traum zu erzählen.

Doch jener greift ihm vor: „Sohn, ich habe dich erwartet, dich und deinen Traum. Du wurdest von Ahnen auserwählt, um aus diesem Dorf eine Stadt zu machen, es wird die erste von den Negern erbaute sein, nach dem Weggang des weißen Mannes“.

Zufrieden mit diesem Austausch beschließt der Stabschef General Mobutu die zukünftige Stadt Gbadolite zu nennen, dem Dorfältesten von Lité zu Ehren.

Am Mittwoch, den 24. Oktober 1965 hat der Gerneralleutnant den gleichen Traum, vier Katzen tanzen im Kreis um einen Brunnen und fordern ihn auf, hineinzuschauen. Erneut sieht er sein Dorf zur Stadt werden, er sieht Straßen und hört Gesänge, Gbandi-Gesänge. Überzeugt, dass er zu Großem berufen ist, schickt er am nächsten Tag Weiße nach Gbadolite, Belgier, unter ihnen Herrn Tricon, der die ersten Weichen stellt für das, was die Arterien der zukünftigen Stadt sein werden.



Am Samstag, den 20. Mai 1967 hat derjenige, der inzwischen Präsident der Republik geworden ist, wieder den gleichen Traum, vier Katzen tanzen um einen Brunnen und fordern ihn auf, hineinzuschauen. Erneut sieht er sein Dorf zur Stadt werden, er sieht Gebäude aus Ziegeln und Zement wachsen, er hört Gesänge, Gbandi-Gesänge.

Am nächsten Tag beschließt er eine Gesellschaft zu gründen, die Sakumo-Gesellschaft, die zum Landwirtschaftsentwicklungszentrum wird, im Auftrag des Staates verantwortlich für die Urbanisierung Gbadolites.

Die Großen Bauarbeiten beginnen.

Am Mittwoch, den 27. Oktober 1971 hat Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu Wa Za Banga wieder den gleichen Traum, vier Katzen um einen Brunnen fordern ihn auf, hineinzuschauen. Erneut sieht er sein Dorf zur Stadt werden, aber er muss die Ohren spitzen, um die Gbandi-Gesänge zu hören, die sich entfernt haben. Er achtet nicht darauf und beschließt, die Großen Bauarbeiten voranzutreiben: Straßen werden asphaltiert, fließend Wasser wird installiert. Erste Studien werden in Auftrag gegeben für ein großes Wasserkraftwerk, das einige Jahre später Realität wird, der Mobayi-Mbongo-Staudamm.



Am Sonntag, den 14. Mai 1978 hat er den Traum wieder, aber seltsamerweise tanzen nur noch drei Katzen um einen Brunnen und fordern ihn auf, hineinzuschauen.

Er sieht sein Dorf, das zur Stadt geworden ist, aber die Gesänge, die Gbandi-Gesänge sind ersetzt durch Stimmen, Diskussionen, vielleicht Streitereien, in Gbandi.

Kaum aufgewacht nimmt er sofort das Flugzeug ins Mobayi-Mbongo-Gebiet, um den Dorfältesten von Lité zu treffen und ihm von diesen neuen Elementen des Traums zu erzählen.

„Sohn, ich habe dich erwartet, dich und deinen Traum... Fahre fort, die Ahnen ermuntern dich, aber plane größer...“.

Diesmal wird es ein Flughafen, ein Flughafen, der Gbadolite mit dem Rest der Welt verbindet, der Internationale Flughafen von Moanda, ein Flughafen, auf dem ein Überschallflugzeug landen kann, die Concorde aus Paris!

Und in Rom gibt es einen neuen Papst, also wird eine Kapelle gebaut, die Kapelle, aus weißem Marmor, delikate Kirchenfenster, eine Krypta, eine erhabene Orgel aus flammendem Kupfer, und ein Chor, ein Chor, der auf Latein singt in den Tropen...



Am Mittwoch, den 3. Dezember 1980 wieder der gleiche Traum, allerdings sind diesmal nur noch zwei Katzen übrig, die immer noch um einen Brunnen tanzen, ihn einladend, hineinzuschauen. Er beugt sich hinüber und sieht sein Dorf zur Stadt geworden, doch er hört Gerüchte, er verspürt Bewegungen, eine Aufregung, kommend aus den anderen Städten der Republik. Am nächsten Tag beschließt er, um den bösen Traum zu verscheuchen, in Gbadolite zwei Paläste zu bauen, einen in Kawele, den anderen in Gbado.

Am Dienstag, den 24. April 1990 kommt der Traum wieder, aber diesmal kreist nur noch eine einzige Katze nervös um den Brunnen. Fassungslos reckt der Marschall-Präsident den Hals und sieht Aufmärsche, Demonstrationen, keine Gbandi-Gesänge mehr, vielmehr Schreie, Protest, Flüche in allen Sprachen des Landes.

Verängstigt nimmt er am nächsten Tag das Flugzeug ins Mobayi-Mbongo-Gebiet und beschließt, seine Hauptstadt nach Gbadolite zu verlegen, die Republik wird nunmehr von seinem zur Stadt gewordenen Dorf aus verwaltet...

„Wieso nicht? Hier fehlt es an nichts, wir haben unsren internationalen Flughafen, unser Wasserkraftwerk, unsere großen, die ganze Nacht beleuchteten Boulevards, unsere Kathedrale, unsere Parks...“

Am Freitag, den 16. Mai 1997 wieder der gleiche Traum, aber keine Katze weit und breit, nur der verdammte Brunnen. Mühsam nähert sich der geschwächte, bereits erkrankte Marschall, um hineinzuschauen, aber im Brunnen nichts als Lynchjustiz, Plünderungen, Feuer und Blut, Schulen werden geplündert, Krankenhäuser werden geplündert, der Flughafen wird geplündert, die Paläste werden geplündert, die Kapelle wird geplündert, Gräber werden geöffnet... Die Kapelle, meine Kapelle, letzte Ruhestätte meiner großen Liebe und unserer Kinder.

Der Marschall nimmt seine Leopardenfellmütze ab, setzt die große Hornbrille ab und verdrückt eine Träne, „Begreifen Sie doch meine Gemütsregung...“

Dann entfernt er sich und wiederholt: „Schwere gibt es nicht, Schwere gibt es nicht...“

Die Katzen und den Brunnen sah der Marschall nie wieder. „Schwere gibt es nicht“, man sagt, dies seien seine letzten Worte aus der Tiefe des Exils gewesen: „Schwere gibt es nicht, Schwere gibt es nicht...“ und dass er anschließend schwieg bis zum Tod.

GESPRÄCH MIT FAUSTIN LINYEKULA

während des Produktionsprozesses



Renan Benyamina Digging bedeutet graben, wühlen. Wonach suchten Sie, als Sie das Projekt Drums and Digging begonnen haben?

Faustin Linyekula Angefangen hat alles 2011. Da waren es genau zehn Jahre, dass ich in die Demokratische Republik Kongo (RDC) zurück gekommen war, nach mehreren Jahren zwischen Kenia, La Réunion, Ruanda und Europa; zehn Jahre dauerte nun schon das Abenteuer der Studios Kabako. Ich verspürte das Bedürfnis, Bilanz zu ziehen. Mir war eine Konstante in meiner Arbeit bewusst geworden: das unersättliche Bedürfnis, von meiner Beziehung zu diesem Land zu erzählen, zu berichten von dem, was ich um mich herum beobachte, davon, wie die Leute unter den gegebenen politischen Umständen weiter leben, träumen, tanzen.

Ich verspürte also das Bedürfnis, zu mir selbst zurück zu kehren, zum Tanz, zu dem, was Tanz sein könnte vor Beginn der Worte, und da dachte ich an Obilo, das Dorf, wo ich gelebt habe, bis ich acht Jahre alt war, gemeinsam mit meinem Vater, der Lehrer war. Ich meine, dass meine ersten Erinnerungen an Tanz von dort stammen. Aus der Rückkehr dorthin, zu diesen Tänzen konnte vielleicht etwas entstehen. Ich bin also zum ersten Mal im Januar 2011 dorthin zurück gekehrt, eine Woche lang, während der ich Hanabouton wieder getroffen habe, den großen Meister der Perkussion aus meiner Kindheit. Er war inzwischen Pastor einer evangelikalen Kirche geworden und durfte deshalb nicht mehr die Trommel spielen. So reproduzierte sich, was schon die westlichen Missionare gemacht hatten, die im

19. Jahrhundert angekommen waren und die erklärt hatten, die überlieferten Traditionen seien des Teufels.

An dem Sonntag vor meiner Abreise habe ich ein Fest organisiert, zu dem wir einen anderen Trommler eingeladen hatten, einen Schüler Hanaboutons. Letzterer kam und setzte sich neben die Musiker. Von Zeit zu Zeit stand er auf, um Anfeuerungen zu schreien, die man übersetzen könnte mit „Grab die Trommel!“. Von dort ging es los... Alles war also nicht verloren. Wenn ich ein weiteres Mal dorthin zurückkehren würde, um zu graben, dann könnte der Klang der Trommel wieder erwachen.

RB Sie kehren also zur Vorbereitung des Stücks nach Obilo zurück?

FL Ja, mit dem gesamten Team. Und vielleicht spielt der alte Meister wieder...

Bei der Planung dieser Reise, habe ich der Erfindung freien Lauf gelassen. Vielleicht spielt er wieder, unter der Bedingung, dass er mit uns weit in den Wald geht, weit weg vom Blick der Gemeinschaft. Aber der Klang der Trommeln trägt weit. Wir müssten uns also noch weiter entfernen, bis wir uns vielleicht sogar verlaufen. Angesichts der Vorstellung einer solchen Wanderung durch den Wald, hat mich die Realität schnell wieder eingeholt. In dieser Region wurden 1997 zahlreiche Massaker an ruandischen Hutu-Flüchtlingen begangen. Nach dem Völkermord 1994 in Ruanda sind über zwei Millionen Hutus in die Demokratische Republik Kongo geflüchtet. Und während Kabilas

triumphalen Marsch, um 1997 die Macht in Kinshasa mit Hilfe der ruandischen Armee zu übernehmen, ist diese stellenweise über die Flüchtlinge hergefallen. Wenn wir uns in diesem Wald verlaufen, begegnen wir womöglich ihren Gespenstern.

Wenn ich an diesen Perkussionisten aus Obilo denke, fallen mir Zeilen eines chinesischen Dichters des 8. Jahrhunderts ein, Meng Jiao: „Was kann noch gesagt werden, wenn alle Geräusche verklungen sind? Wenn die Hoffnung gestorben ist, werden Lieder vergeblich.“ Das scheint mir die Situation meines alten Musik-Meisters gut zu übersetzen: Ohne Hoffnung hat er sich wohl gefragt, was er noch singen soll.

Wenn ich über meinen eigenen Werdegang in der RDC nachdenke, stelle ich mir ähnliche Fragen. Was kann ich erzählen, das nicht schon gesagt wäre? Wir drehen uns seit zehn Jahren um die gleichen Geschichten, das gleiche Elend, die gleichen verratenen Hoffnungen und gescheiterten Träume. Ein anderer Künstler, den ich sehr mag, der nigerianische Musiker Fela Kuti hat in seinem Song „Confusion Break Bones » (1980) folgendes geschrieben:

IF I SING I SAY FOOD-U NOTHING
NA OLD-U NEWS-EE BE DAT
DEY OLD-U NEWS-EE BE DAT-OH
IF I SING-EE SAY, WATER NO DEY
OLD OLD OLD NEWS BE DAT-EE-OH
IF I SING-EE SAY, ELECTRIC-EE LIGHT NO DEY

OLD OLD NEWS BE DAT-EE-OH
IF I SING-EE SAY, INF-I-LATI-ON
IF I SING-EE SAY, MISMANAGEMENT
IF I SING-EE SAY, CORRUPT-U-TION
IF I SING-EE SAY, STEALING BY GOVERNMENT
OLD OLD OLD NEWS BE DAT-EE-OH

Was im Wesentlichen heißt: „Wenn ich von Korruption singe, ist das nichts Neues, wenn ich von Elend singe, nichts Neues.“ Und doch erhalten Fela und seine Gruppe mit ihren Stimmen, Gitarren und Bläsern den Rhythmus am Leben, der Pulsschlag geht weiter.

RB Sie begeben sich auf die Spuren ihrer eigenen Geschichte. Befragen Sie auch die ihrer Mitwirkenden?

FL Vielleicht ist dieses Projekt für meine Mitstreiter und mich nur eine Art, die Möglichkeit eines Kreises zu befragen. Dieses Bild, das ein Abziehbild von Afrika sein könnte, interessiert mich bei diesem Projekt besonders: im Kreis singen und tanzen, zu versuchen, Energie kreisen zu lassen, um eine Gemeinschaft zu bilden. Dieses Bild fasziniert mich ebenso sehr, wie ich mich davor in Acht nehme. Denn in einem Land wie dem unseren ist es unmöglich, wirklich von einem Kreis zu sprechen. Wenn dann ist es ein gebrochener, zerstückelter Kreis, den man wieder aufbauen muss.

Woher also die Kraft finden, auf den Beinen zu bleiben, weiterzugehen? Véronique Aka Kwadeba zum Beispiel, gehört zu Mobutus Familie, zum entthronten Adel. Was bedeutet es für sie, heute in diesem Land zu leben? Sie verkörpert das Bindeglied zwischen einer individuellen Auseinandersetzung und dem, was uns als Volk eint. Denn Mobutu, im Guten wie im Schlechten, repräsentierte für uns alle den ultimativen Traum von Größe und Majestät. Im Nachhinein wissen wir, was daraus geworden ist, aber er hat uns träumen lassen. Was entsteht bei der Erwähnung Mobutus in unserem Kreis durch Véronique, die zu seiner Familie gehört?

Stellen wir uns jetzt eine Prozession vor, die durch den Wald irrt, einem musikalischen Meister folgend, der nicht mehr spielen darf. Die sich so sehr im Wald verirrt, dass sie Obilo, im Osten des Landes, mit Gbadolite im Westen verbindet, einem Dorf, das 1969 zur Stadt wurde durch den Willen eines Mannes, Mobutu. Gbadolite mit seinem Flughafen, auf dem die Concorde landen konnte, mit seinem prunkvollen Palast, in dem sich jedes Jahr zu den Feiertagen der ganze Clan um den Leopard-Marschall versammelte. Véronique hat das erlebt. Wie ist es, für sie zum ersten Mal seit Mobutus Sturz in diese Stadt zurück zu kehren, die man heute nur nach acht, neun Stunden Motorradfahrt auf schrecklicher Piste erreicht?



RB Wie übersetzen Sie diese Erfahrungen für die Bühne?

FL Ich habe nicht vor, von unseren Reisen zu erzählen, sondern das mitzubringen, was wir einfangen, indem wir an den Orten unserer Jugend und unserer Träume die Antennen ausfahren. Ich möchte, dass so wenig Worte wie möglich gesagt werden. Dabei ist Véronique Schauspielerin und Parnas wiederum ist Rapper. Aber ich habe Lust, ihnen die Worte zu entziehen, damit wir zunächst mal alle durch unsere Körper präsent sind, durch unsere Atmung. Damit unsere Geschichten als Unterbau des Stücks zu Tage treten und widerhallen können in dem Bild des Kreises, aber auch der Prozession. Im Wald kann tatsächlich immer nur einer hinter dem anderen gehen. Wir sind sieben auf der Bühne: vier Tänzer und drei Stimmen, eine davon die einer Schauspielerin, die überlieferte Lieder der Mongo singen wird, eines anderen Volkes aus den Wäldern der Provinz Equateur. Ich stelle mir auch viel Stille vor und Explosionen von Trommelschlägen vom Band. Ich sehe den Wald, aber auch den Hof der Studios Kabako in Kisangani, in dem wir im Anschluss an unsere Reisen proben werden. An diesem Ort unter freiem Himmel leben zwei Familien ihren Alltag. Wenn wir arbeiten, schauen immer Kinder zu, die Mütter überqueren den Hof, um zur Wasserstelle zu kommen. Ich hoffe die Energie dieses Hofes einfangen und erhalten zu können. In diesem Stadium der Arbeit habe ich nur Wünsche und Arbeitsansätze, aber ich weiß, dass ich die Form erkennen werde, wenn ich sie treffe.

RB Sie erwähnen regelmäßig den Trümmerhaufen, auf dem Sie tanzen. Zu Drums and Digging haben sie eine Architektin dazu gebeten. Was wollen Sie auf der Bühne bauen?

FL Vielleicht ist dieses Stück vor allem eine Art, von dem zu berichten, was die Studios Kabako im Alltag in Kisangani herstellen, kleine



Räume des Träumens, mentale und physische. Aber wo findet man die Kraft, in so einem labilen Kontext zu träumen? Eine mögliche Antwort liegt in dem Bewusstsein, nicht allein zu sein. Wie kann man von der Gemeinschaft auf der Bühne erzählen? Bärbel Müller, die Architektin, die an unserem Residenz-, Forschungs- und Produktionsprojekt in Kisangani arbeitet, erfindet für das Bühnenbild eine vergängliche Konstruktion aus einfachen Materialien. So bauen wir jeden Abend auf der Bühne eine Unterschlupf, einen Raum, einen Rahmen, etwas Einzigartiges.

RB Im Freien zu arbeiten ist ja nicht ohne. Wie wirkt sich das auf ihre Überlegungen in Bezug auf die theatrale Repräsentation aus?

FL Soll man die Bühne betrachten als einen Raum, der von der Welt isoliert ist, um besser von ihr zu erzählen, oder ist es möglich, im Herzen der Stadt zu bleiben und von Ort aus die nötige Distanz zu finden? Ist man noch im Theater, wenn man die Tür nicht zumachen kann und vom ersten Arbeitstag an den Blicken von außen ausgesetzt ist? Theater ist vor allem ein Ort, an dem Ideen, Gefühle und Visionen kreisen. Ich aber lebe in einem Land, in dem das Wort nicht frei in der Öffentlichkeit zirkuliert. In dem Hof, in dem wir arbeiten, versuchen wir das nötige Vertrauen herzustellen, damit das Wort zirkulieren kann, damit das Theater zu Tage tritt. Borges schreibt: „Ich schreibe für mich selbst, für einige Freunde, und um den Lauf der Zeit zu mildern.“ Das ist ein bisschen, was wir versuchen: mit einigen Freunden und innerhalb eines Hofes auf den Beinen bleiben, träumen.

RB Sie sind extrem viel unterwegs. Wie leben Sie dieses Nomadentum?

FL Ich halte es für ein Privileg, dass mir dieses Hin und Her möglich ist, auch wenn ich manchmal das Gefühl habe, überall ein Fremder zu sein, denn für viele Kongolesen bin ich nicht mehr wirklich wie sie. Aber alles in allem nährt mich diese Position. Denn sie regt mich dazu an, nichts für selbstverständlich zu halten. Gegenüber einem Publikum, mit dem man nur Gemeinsamkeiten hat, schläft man leicht ein. In der RDC teilen die Zuschauer meine Codes nur bis zu einem gewissen Punkt. In Europa ist es genauso. Und das ist umso besser.

Interview **Renan Benyamina (Festival Avignon)**

IN CASE OF FIRE, RUN FOR THE ELEVATOR

Ein stummes Musical über Nahrung und Geschmack



Influx Controls hießen 1923 in Südafrika erlassene Gesetze, die der schwarzen Bevölkerung das Wohnen in den Städten verboten, wodurch ihnen der Zugang zu Kultur, Bildung, Ökonomie und Macht verwehrt wurde. Mit Ende der Apartheid wurden diese Gesetze in Südafrika abgeschafft. Dass sie in übertragener Form aber jetzt weltweit gelten, hat Boyzie Cekwana zu einer Trilogie über künstlerische Identität, Apartheid und globalen Kolonialismus angeregt. Cekwana ist Choreograph, Performer und künstlerischer Chronist der neokolonialen Realitäten der Welt – und einer der wichtigsten darstellenden Künstler des Post-Apartheid-Südafrika.



Teil I & II von Influx Controls waren 2010 bei Theaterformen in Braunschweig zu sehen. Der dritte Teil handelt von unserem leiblichen Wohl. Es geht um Ernährung, um Lebensmittel und ums Sattwerden. Drei ‚universelle‘ Charaktere, die für Liebe, Macht und Privilegien stehen, berichten vom Unmut zorniger Mägen angesichts des ohrenbetäubenden Krakeels kulinarischer Korrektheit. An kaum einem Thema wird die Ungleichheit der Welt deutlicher, doch simpel und eindeutig ist Boyzie Cekwana nie. Vielmehr erzählt er ebenso intelligent wie emotional die Geschichte von der verworrenen, unsichtbaren Poetik des Essens.



Auf der Bühne steht ein kleiner Stall, in dem sich drei Hühner befinden, davor ein Trampolin, daneben drei Stühle, am hinteren Bühnenrand sorgsam angeordnete Haufen aus Kostümen und Requisiten, am vorderen Bühnenrand eine Mikrowelle und über allem die Projektion des provokativen Schriftzugs „Vegetarians go home“. In sportlicher Probenkleidung begrüßen die Performer das Publikum mit einer Entschuldigung. Natürlich hätte alles eigentlich ganz anders sein sollen, besser, repräsentativer, künstlerischer – ist es nur leider nicht. Wenige Minuten später verwandeln sich die Darsteller in abgehalfterte Karikaturen, etwa einen übergewichtigen Spiderman oder eine seltsame Mischung aus Sapeur und Michael Jackson. Keine Pose, keine Haltung, keine Repräsentation, die hier nicht über kurz oder lang sarkastisch unterlaufen wird.

Es folgen absurde Dialoge über den Kosmos des Essens: Ob jemand fett ‚ist‘ oder einfach nur fett ‚geht‘? Wurde Hühnchen zu Gemüse erklärt? Trinken Hühner tatsächlich Flaschenwasser? Die anwesenden Hühner werden aus dem Stall genommen, in ihrer Unberechenbarkeit auf die Bühne gesetzt und müssen Trampolin springen. Es wird getanzt, gesungen, gegessen und gegossen, und alle Vorsätze scheitern.



Am Ende dieses „stummen Musicals“ werfen die Performer ein letztes Mal den Blick zurück auf sich selbst und ihre Herkunft, führen an Stammestänze erinnernde Bewegungen aus, stampfen fortwährend auf den Boden und stimmen in virtuoser Harmonie südafrikanische Gesänge an. In dieser Vorführung eines exotisierten Afrikas halten sie dem europäischen Publikum einen Spiegel vor und schüren gerade damit das Interesse, hinter die Fassade der Klischees zu blicken.

Choreographie und Regie **Boyzie Cekwana** Mit **Bhekani Shabalala, Bheki Khabela, Boyzie Cekwana** Licht **Eric Wurtz** Dramaturgie **Guillaume Bernardi** Produktion **The Floating Outfit Project** Koproduktion **Zürcher Theaterspektakel, Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint-Denis, Centre Choregraphique National de Montpellier, Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig, KVS Brüssel, Fabrik Potsdam**



Der folgende Text wurde auf Vorder- und Rückseite eines Blatt Papiers gedruckt und von den Performern während der Vorstellung an das Publikum verteilt.

VORDERSEITE

„Einen kurzen, hoffnungsvollen Moment lang schwillt die Ruhe im Raum zu einer Kakophonie dröhnender Erwartung an, als die Protagonisten in ihren schmalen Taschen nach einem Kompromiss suchen. Unter dem Blick froher, flirtender Sterne wartet die Geschichte. Die Geschichte verlangt nach einer Antwort.

Ein Kompromiss, der den uralten Streit ein für alle Mal beendet: Lag es an der Henne oder am Ei? Doch wehe dem Finger, der zu tief in diesen Taschen gräbt, denn ihn erwarten nur die Scherben einer zerbrochenen Wahrheit, die unerzählt bleiben will. Das Auge, das es wagt, seinen Blick in das dunkle Verlies eingesperrter Wahrheit zu stoßen, läuft Gefahr, von einem fliegenden Schrapnell der gefiederten Art aufgespießt zu werden.

Denn die, die Bescheid wissen, wissen Bescheid: Das ist es... unser Hühnerbissniss. Das ist Krieg. Und das gemeine Geflügel steht an vorderster Front. Niemand ist mehr sicher, zumindest nicht im durchdringenden Durcheinander der Esszimmerpolitik. Niemand ist mehr sicher.

Mit eingesunkenen Augen und eingefallenen Wangen grüßen die Veteranen einer gescheiterten Geschichte einander mit dem krächzenden Eifer anorektischer Geier auf den Lenden eines Elefantenkadavers. Die Überlebenden des Wahnsinns besagter Geschichte haben die Melodie ihres Erlösungslieds vergessen. Aber die, die die Geißel der Nahrung und ihrer Exzesse überwunden haben, werden sich frohen Muts erheben und den Raum verlassen.“

Boyzie Cekwana

In Case of Fire, Run for the Elevator



RIDICULOUS SONGS

Donkey Cock

Oh how I wish, I had a cock like a donkey!
And the balls of a Kangaroo!
I would have fucked all the women in the country
And sent all my children to the zoo...

One

We say one, two, three, four, five...
Six, seven... eight nine ten
Eleven, twelve, thirteen...

Thokozile

Did you hear that life needs money?
Money...
Did you hear, my boy... that life needs money?
I feel sorry for the lazy
I feel sorry for the crook.
When you go out
Holding your iPhone, walk with your 16V chick next to you
Hey, life needs money
Money...

He took my Thokozile...
Now I am alone, there's no one by my side
Money
He took my Thokozile
Because I have no money
He came with his fried hair
Driving a Citi Golf
Thokozile fell for his charm
Thinking of money
He came with his hair in a perm
Carrying a box of Kentucky Fried Chicken
Thokozile fell for his charm
Because he had money
He took my Thokozile
Because I've no money

ALBERNE LIEDER

Eselspimmel

Oh, wie gern hätt ich den Pimmel eines Esels!
Und die Eier von einem Känguru!
Ich hätte alle Frauen im Land gevögelt
Und schickte all meine Kinder in den Zoo...

Eins

Wir sagen eins, zwei, drei, vier, fünf...
Sechs, sieben... acht neun zehn
Elf, zwölf, dreizehn...

Thokozile

Weißt du, dass man zum Leben Geld braucht? Geld...
Weißt du, mein Junge... dass man zum Leben Geld braucht?
Der Faule tut mir leid,
der Gauner tut mir leid.
Wenn du ausgehst,
iPhone in der Hand, Superchick neben dir,
hey, man braucht zum Leben Geld.
Geld...

Er nahm mir meine Thokozile...
Jetzt bin ich allein, niemand mehr neben mir.
Geld...
Er nahm mir meine Thokozile...
Denn ich habe kein Geld.
Kam an mit glattgebranntem Haar,
In seinem Citi Golf.
Thokozile ist seinem Charme erlegen,
Hat nur ans Geld gedacht.
Er kam mit Dauerwelle
und einem Kentucky Fried Chicken-Karton,
Thokozile ist seinem Charme erlegen,
denn er hatte Geld.
Er nahm mir meine Thokozile,
denn ich habe kein Geld.

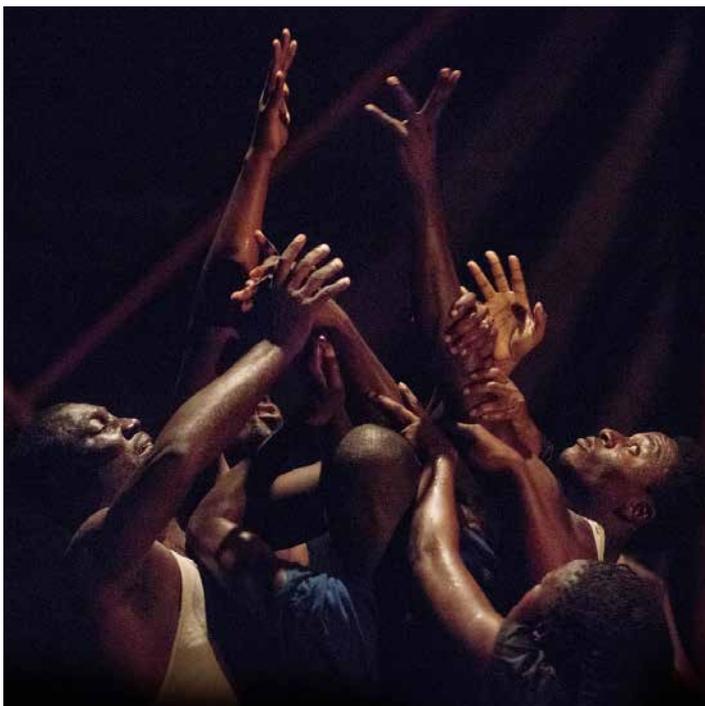


LA FIN DE LA LÉGENDE

Eine krachende Liebeserklärung an die Kunst des Alltags

„Das Ende der Legende“ ist ein theatrales Rechercheprojekt, inspiriert von der Stimmung afrikanischer Megastädte wie Brazzaville, Ouagadougou und Kinshasa. Entstanden aus einem Schauspiel-Workshop veranstaltet von KVS und Connexion Kin entwickelt sich die Form dieser Performance mit jungen Schauspielern aus drei afrikanischen Ländern von Spielort zu Spielort weiter. In Brazzaville war das Stück ein Stationendrama und dauerte eine ganze Nacht; aufgeführt an Imbissen, Kiosken, in Buden, Busch-Taxis, einem Wrestling-Ring, einer VIP-Lounge, einer Polizeiwache, einem Friseursalon und einer Erweckungskirche. Für Connexion Kin wurde es erstmals für das Theater, für Theaterformen erstmals für die Blackbox adaptiert. Texte von Heiner Müller, Sarah Kane und Koltès sowie Improvisationen seiner Schauspieler kombiniert Dieudonné Niangouna zu einem fulminanten Abgesang auf Mythen und Legenden aller Art. Chaos, Leben und Energie der Straßen afrikanischer Megastädte inspirieren die Künstler zu ihrem Gegenentwurf. Die Straße ist Leitmotiv in Niangounas Arbeit. Seine Kunst entsteht dort – und mit ihr eine neue, provozierende Sprache von großer Sprengkraft. Gepflegte klassische und zugleich gewöhnliche Wortkaskaden hinterfragen aus heutiger Sicht die oft von Gewalt geprägte Geschichte des Kongo. Doch Niangounas Theater findet nicht nur kraftvolle Worte: Seine Bühne ist eine Baustelle, auf der Theater wuchtig, laut, versifft und extrem körperlich wird. Düstere und intensive Bilder und Stimmungen gehören ebenso zu Dieudonné Niangounas Theateruniversum wie unbändige Energie und ein scharfer Witz.

Konzept und Regie **Dieudonné Niangouna** Assistenz **Criss Niangouna**
Von und mit **Innocent Bolunda, Sorel Boulingui, Miachel Disanka, Joseph Kikukama, Adama Kongo, Stella Audrey Loko, Ludovic Louppe, Pierette Mondako, Fabrice Mukala** Bühne **Papythio Matoudidi** Ton **David Malonga** Licht **Cléo Konongo** Produktion **KVS Brüssel** Koproduktion **Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig, Festival Mantsina Sur Scène** Dank an **Cercle Sony Labou Tansi / Brazzaville** und das **Institut Français Halle de la Gombe / Kinshasa**





TEXTAUSZUG

- Kannst Du das Wort Legende definieren?
- Die Legende ist eine... Abfolge von Ereignissen, die Geschichte gemacht haben... Namen... Personen, die Geschichte gemacht haben...
- Die Legende ist... eine Auswahl von von diktatorischer Politik geprägter Ideen...
- Die Legende ist, das ist eine Reihe von legendären Ereignissen...
- Die souveräne Nationalkonferenz wurde einberufen von PAUL KAGAME und MUSEVINI. Sie wollten „Totengeister“ (Busfahrer in Kinshasa) erschaffen in den 207er Bussen und die Kuluna (bewaffnete Banden) auf dem gesamten Gebiet der Demokratischen Republik Kongo stärken.
- Das Songhaï Reich wurde 1563 durch Dieudonné NIANGOUNA beendet dank seiner MANTSINA Armee, die sich in der Provinz Orientale in Kisangani befindet, genauer gesagt in Ndjili...
- Der Tod von MICHAEL JACKSON erfolgte durch einen Tisch-Exzess. Die Mischung von Tartar und Bohnen zusätzlich zu zwei Gläsern Bicarbonat und Maniokblättern. Resultat: Erbrechen und Durchfall...
- Das Reich GHANA wurde 1706 durch Antony BOULONGUI beendet, den großen Bruder von Criss NIANGOUNA, Onkel mütterlicherseits von Pasco LOSANGAYA, Pius XIII und seiner Tante Véronique AKA KWADEBA, alle aus der Familie Adama KONGO, der Großmutter von Paul KERSTENS, Cousin von Valerie BARAN.
- Sage ich doch, die Legende ist eine Reihe von legendären Ereignissen...
- Du machst ein Stück über das Ende der Legende und weißt nicht, wie man Legende definiert...



CONGO CONNECTION

Eine Hörausstellung über den Kongo in Hannover

Paul Panda Farnana, einen der ersten kongolesischen Bürgerrechtler, verschlug es 1916 in deutsche Kriegsgefangenschaft nach Hannover. Ausgehend von seinem Leben erzählt „Congo Connection“, wie vernetzt unsere Geschichte und unser Alltag mit der Welt sind. Der Kongo ist in Hannover präsenter, als es scheint, nicht nur in Form des Rohstoffs Coltan in unseren Mobiltelefonen.

Wie können wir das, was uns fremd erscheint, begreifen und zu uns selbst in Beziehung setzen? Im Kongo wurden dafür traditionell Fetischfiguren benutzt. Sie besaßen magische Kräfte und konnten Konflikte lösen. Auch die Fremden, die in den Kongo kamen, wurden durch Verkörperung in solchen Figuren gebannt. Im Landesmuseum Hannover sind einige dieser Holzskulpturen ausgestellt. Eine von ihnen, mit weißem Gesicht und strammer Haltung, trägt sogar eine Militäruniform des Deutschen Reichs.

Die Berliner Agentur Kriwomasow entwickelt aus Interviews und dokumentarischem Material eine vielschichtige Hörinstallation, in der sich Hannover und der Kongo auf überraschende Weise überlagern.

Konzept und Umsetzung **Agentur Kriwomasow (Andreas Kebelmann und Anja Mayer)** Interviews mit **Ignace Isekemanga, Ntтила Mfoa, Douglas Ngoma, Véronique Okyta, Betty Tschimpanga, Amissi Vary Valentin** Erzähler **Paul Panda Farnana: Oliver Bender, Vladimir Drachoussoff: Nils Nellessen, Norman Mailer: Uve Teschner, Rachel Mwanza: Gundi Eberhard** Produktion **Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig** Kooperation **Niedersächsisches Landesmuseum Hannover** Audiorealisation **Schieffer und Schieffer** Klangkunst und Tonmischung **Daniel Griese** Musik Raumsound **Christoph Scheppenheim** Musik Hörspiel **Bugaro International Music** Illustration und Grafik **Daniela Paß** Sprechertexte **Robert Schmidt** Übersetzung **Daniel Belasco Rogers** Assistenz **Fanny Frohmeyer, Klaas Werner**
Gefördert durch die **Klosterkammer Hannover**



ZUSAMMENFASSUNGEN DER EINZELNEN HÖRSTATIONEN DER AUSSTELLUNG

STATION 1: 1854 – 1920

Erzähler **Paul Panda Farnana**

Der Kongolese Paul Panda Farnana wird als 12-Jähriger nach Belgien gebracht und studiert dort Tropische Pflanzenkunde. Er kämpft für Belgien im Ersten Weltkrieg und arbeitet als deutscher Kriegsgefangener in Hannover. 1919 gründet Farnana in Brüssel die „Union Congolaise“, arbeitet für die Kolonialregierung in seinem Heimatland Kongo und kämpft zeitlebens gegen rassistische Anfeindungen:

„Jetzt verstehe ich, was sie rufen, Kudjabo. Repatriieren wollen sie uns... in den Schatten unserer Bananenbäume zurückschicken wollen sie uns... Ich meine, haben wir nicht unser Leben für euch riskiert?“

Die Hannoverschen Kongolesen erzählen die Geschichte des Kongo vom einstigen Königreich Kongo bis zu den Entdeckungsreisen Henry Morton Stanleys. Sie sprechen von der Berliner „Kongo Konferenz“ 1885 unter Bismarck, die den Boden für die Privatkolonie des belgischen Königs Leopold II. bereitet hat und erzählen Familiengeschichten vom Bau der Eisenbahn. Und sie formulieren ihren Wunsch, ein Museum im Kongo zu errichten und die Schätze ihres Landes aus Europa zurückzubringen.

„Da gab's diese Konferenz mit Bismarck und Leopold dem Zweiten, der sagt: ‚Mensch wir müssen uns Afrika teilen wie einen schönen Kuchen, so ein bisschen saftig, Schokolade, hmm, lecker!‘ Und ihr habt das alles so geteilt, ja.“

Zitat **Amissi Vary Valentin**



STATION 2: 1920 – 1960

Erzähler **Vladimir Drachoussoff**

Der belgische Landwirtschaftsingenieur Vladimir Drachoussoff arbeitet während des Zweiten Weltkriegs als Beamter der Kolonialverwaltung im Kongo. Ihm wird ein Gebiet von 10.000 km² unterstellt und seine Aufgabe ist es, Steuern in Form von Kautschuk einzutreiben:

„Immer wieder frage ich mich, wofür? Wofür erfüllen wir die Vorgaben aus Brüssel jedes Jahr aufs Neue. Quote steigern! Produktion erhöhen! Um die gefräßige Kriegsmaschine immer weiter anzutreiben. Mit welchem Recht haben wir sie mit in unseren Krieg gezogen? Mit keinem einzigen.“

Die Hannoverschen Kongolesen sprechen von der Zeit der Christianisierung ihrer Vorfahren. Sie beschreiben den Ahnenglauben und die verschiedenen Interessen der Generationen. Sie erzählen von ihren Erlebnissen mit Hexerei und traditioneller Medizin und davon, wie es war und ist, in den Kongo zurückzukehren.

„Viele zum Beispiel, wenn man die Krankheit nicht diagnostizieren kann, sagen: ‚Nee, das ist irgendwie ne Hexerei oder so ein Fluch.‘ Also im Kongo ist es schon viel so, dass die Leute daran glauben. Und dadurch machen sie auch die Tür auf zu diesen Pastoren, die sie einfach verarschen (...): ‚Oh, Pastor, ich denk ich bin verhext, bete für mich.‘ – Und der Pastor sagt: ‚Ok, dann lass mal 50 € in der Kasse!‘ Genauso wie früher, was die katholische Kirche gemacht hat.“

Zitat **Ignace Isekemanga**

STATION 3: 1960 – 1996

Erzähler **Norman Mailer**

Der amerikanische Schriftsteller und Journalist Norman Mailer war leidenschaftlicher Boxer und ein großer Kritiker der USA seiner Zeit. Seine Mobutukritische Reportage über den legendären Boxkampf 1974 zwischen George Foreman und Muhammad Ali in Kinshasa veröffentlichte er in seinem Buch „The Fight“:

„Wie Sie hören, ist die Stimmung bestens, auch das Wetter spielt mit. Eigentlich hätte schon die Regenzeit beginnen müssen, aber meine Damen und Herren, wir sind schließlich in Afrika, einer der vielen Geister und Götter wird uns schon beschützen vor den dunklen Wolken, die dort drüben lauern.“

Die Hannoverschen Kongolesen erinnern sich an die Zeit unter Mobutu, an Korruption und den Boxkampf, der Zaire in der ganzen Welt berühmt gemacht hat. Sie erzählen von den Überlebensstrategien ihrer Väter und von ihren eigenen Erfahrungen mit Polizei und Militär. Und sie übersetzen uns ihren Song vom Coltan-Abbau, der eine ganze Region zerrüttet und viele Menschenleben gekostet hat.

„Das war ein sehr korruptes System. Wenn man die richtige Person, die natürlich die richtige Autorität auch hat, mal bestochen hat, konnte man einiges erreichen. Natürlich hat auch die Verwandtschaftsbeziehung eine sehr große Rolle gespielt.“

Zitat **Véronique Okyta**



STATION 4: 1996 – 2013

Erzählerin **Rachel Mwanza**

Die kongolesische Schauspielerin Rachel Mwanza, die 2012 für ihre Hauptrolle als Kindersoldatin in „Rebelle“ den Silbernen Bären der Berlinale erhalten hatte, lebte als Kind selbst auf den Straßen

von Kinshasa und konnte weder lesen noch schreiben, als sie vom kanadischen Regisseur Kim Nguyen entdeckt wurde:

„Wir sind ein sehr gastfreundliches Land, ein zerrissenes, wunderschönes, widersprüchliches, manchmal kaum zu verstehendes Land... aber das kann man alles nicht sehen, wenn man nicht dort ist... darüber wird nicht berichtet, das wird nicht gezeigt im Ausland...“

Die Hannoverschen Kongolesen erzählen von ihrem Aufbruch aus dem Kongo, ihren Anfängen und Erfahrungen in Deutschland und ihrem Engagement als Musiker der internationalen Band „Bugaro International Music“.

„Ich bin mit dem Schiff hergekommen, einem Containerschiff, von Kongo nach Marseille, als blinder Passagier. Und da habe ich mir, das weiß ich noch, 12 Brötchen gekauft, da hab ich Erdnussbutter rangemacht, mit zwei Flaschen Wasser. Container rein, zack, in zwei Tagen waren natürlich die Brötchen weg.“

Zitat **Ntotila Mfoa**



STATION 5: 2013

Ein Gespräch mit den Hannoverschen Kongolesen im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover über die Nkisi- und Colon-Figuren aus dem Kongo in der Ethnologischen Sammlung des Museums, über die Wichtigkeit von Geschichtswissen, die Verantwortung der europäischen Museen, das Engagement in Vereinen und die Gefahr eines Postkolonialismus in Kulturprojekten.

„Ich sehe zum Beispiel, wie die Europäer früher die Afrikaner, darunter auch Kongolesen, direkt als Menschen ins Museum gestellt haben. Für mich ist das keine Menschlichkeit, einen Menschen ins Museum zu stellen, der angesehen wird wie ein Tier. Und heute ist das nicht mehr möglich. Wenn ich jetzt meine Stimme höre in diesem

Museum, sehe ich auch keinen Unterschied. Und wer das macht, muss auch sein Interesse haben und ich weiß nicht wirklich, ob es ein Interesse für den Kongo selbst oder für die Person dahinter ist. Und ich habe mir gedacht, dass das vielleicht schon wieder eine Art von moderner Kolonisation ist.“

Zitat **LG**

„Diese Fragen als Europäer, wenn man diese Geschichte von Afrika kennt, also die der Ausbeutung und was alles so passiert und so weiter: Was kann man denn so machen? Jeden Tag sterben Leute bei uns und das ist richtig grausam und das muss irgendwann mal ein Ende haben. Und dieses Ende soll irgendwie in Europa ankommen. Es soll langsam auch bewusst werden: Das sind Menschen. Warum müssen diese Menschen sterben? Irgendwas muss passieren.“

Zitat **Amissi Vary Valentin / Douglas Ngoma**

„Wir suchen jetzt wirklich Wege, auch nicht nur durch die Musik, wie wir uns organisieren können und irgendwie auch den Leuten im Kongo helfen können durch solche Sachen. Und dass den Leuten hier mindestens die Augen geöffnet werden und sie wissen, was dort passiert.“

Zitat **Amissi Vary Valentin / Douglas Ngoma**

„Meinen Idealismus lebe ich anders, zum Beispiel durch den Verein. Persönlich, physisch vor Ort zu sein, ist sozusagen nicht möglich. Es sei denn, man ergreift selbst die Macht. Es ist schwierig, still zu sein. Der Verein heißt „Nkento Association des Mamans du Congo“. „Nkento“ ist kongolesisch und bedeutet Frau. Wir haben vier Handlungsfelder, die auch unsere Ziele darstellen: Kultur, Bildung, Integration und Völkerverständigung. Als Migrantin mit 30 Jahren Migrationserfahrung kann ich sagen, dass es ohne die persönliche Entfaltung überhaupt gar keine Integration gibt. Ich muss mich erst mal wohlfühlen. Und wenn man sich nicht darum kümmert, dann fühlen sich die Menschen nicht wohl. Und dann sind sie auch nicht bereit, sich zu öffnen und Sachen anzunehmen und vor allem auch etwas zurückzugeben. Persönliche Entfaltung ist wichtig, um dann auch die deutsche Lebensart kennenzulernen.“

Zitat **Véronique Okyta**



MACBETH

Musiktheater über Warlords im Krieg um Rohstoffe



Eine Gruppe Flüchtlinge aus dem Osten des Kongo findet Grammophonaufnahmen, zerschlissene Kostüme und Partiturseiten von Giuseppe Verdis „Macbeth“... Ausgehend von dieser Fiktion entwickelt Brett Bailey gemeinsam mit dem Komponisten Fabrizio Cassol eine zeitgenössische Version der Oper. In Kinshasa präsentiert er Grundideen und erste Skizzen der Inszenierung, die 2014 entsteht.

Mit **Brett Bailey, Thina Meni, Thandiwe Cleopatra Mesele, Nolusindiso Jacqueline Manciya, Philisa Aretha Sibeko, Bulelani David Madondile, Edward Phiri**
Komposition von **Fabrizio Cassol nach dem Original von Verdi** Dirigiert von **Premil Petrovic** Produktion **Third World Bunfight** Koproduktion **KVS Brüssel, Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig, Barbican Centre, London, La Ferme du Buisson, Festival d'Automne à Paris, Wiener Festwochen, Kunstfestivaldesarts**

Tournee gefördert durch die Europäischen Kommission

Brett Bailey über macbeth

Kinshasa, Juni 2013

Die Oper basiert auf dem Drama von William Shakespeare und spielt in einem Land in Aufruhr, mit Aufständen an zahlreichen Fronten. Der heldenhafte General Macbeth und sein Mitstreiter Banquo sind auf der Heimkehr von der Schlacht, als sie einer Gruppe von Hexen begegnen, die ihnen Folgendes prophezeien: Macbeth wird König werden, aber am Ende wird Banquos Sohn regieren. Diese Weissagung setzt eine Folge von Ereignissen in Bewegung: Macbeth und seine Frau bringen den König um und reißen den Thron an sich. Sie lassen Banquo töten und führen eine Schreckensherrschaft. Macbeth wird zunehmend paranoid und machtbesessen. Am Ende stirbt Lady Macbeth, von ihren Schuldgefühlen wegen der Morde, die sie angestiftet hat, in den Wahnsinn getrieben. Macbeth wird von einer Rebellenarmee getötet und ein neuer König wird gekrönt. Das Schauspiel handelt von Ehrgeiz, Habgier, Korruption, Größenwahn, Gewalt, Tyrannei, Paranoia und Reue.

Eine Gruppe kongolesischer Flüchtlinge hat die Bühne besetzt. Sie versammeln sich in den Schatten, im Geröll, rund um eine schachbrettartige Bühne. Um das Drama von Macbeth darzustellen, ziehen sie das Kostüm der jeweiligen Figur über und betreten dann auf Stichwort die kleine Bühne.

Das erste Musikstück, das heute Abend zu hören war, war der Flüchtlingschor „Patria Oppressa“. Es war der Schlüssel zu der Idee, die Geschichte aus der Perspektive kongolesischer Flüchtlinge zu erzählen. Ich bat Fabrizio, den Chor vom Beginn des 4. Akts zu lösen und die Oper mit ihm zu umrahmen: Der Chor erklingt zu Beginn und am Ende und hält das Stück damit gleichsam in seinen Armen. Ich wollte Macbeth im konfliktverwüsteten östlichen Kongo spielen lassen, um die Aufmerksamkeit auf eine Gegend zu lenken, die in all ihrer Tragik und Komplexität selten Beachtung in den Medien findet. Ich wollte an der Oberfläche kratzen und zeigen, wer alles in die Gräueltaten dieser modernen Unterwelt verwickelt ist, und aufdecken, dass die derzeitige Situation nicht etwa isoliert entstanden ist, sondern vielmehr ein weiteres Kapitel darstellt in einer langen Geschichte von räuberischen Parasiten, die Afrika aussaugen und nichts als Zerstörung hinterlassen.

Aber ich betrete dieses Gebiet nicht als Journalist, Sozialarbeiter oder Aktivist. Ich bin ein Geschichtenerzähler, ich entwickle Performances, bin bildender Künstler. Ich sichte die Informationen, die ich gesammelt habe, und verarbeite sie zu den unbeständigen Formen und dunklen, glänzenden Metaphern eines Kunstwerks. Damit erlege ich der Masse des brodelnden Menschenmaterials eine dramaturgische Struktur auf.

Bei diesem Macbeth wird jedoch mein kreativer Prozess von Fragen überschattet – ist es ethisch vertretbar, menschliches Elend für



den künstlerischen Ausdruck zu nutzen? Die Krise in den östlichen Provinzen des Kongo ist keine fiktive oder historisch entrückte Situation: Der Konflikt dauert an; Millionen Menschen erleiden in diesem Augenblick schreckliche Verluste und Verletzungen, leben voller Angst in den Wäldern, den Flüchtlingslagern oder im Exil in fremden Ländern. Wie kann ich aus ihrer Verzweiflung Kunst machen und ihnen gleichzeitig Respekt und Anerkennung erweisen?

Nach monatelanger Lektüre von Büchern, Artikeln, Blogs und Berichten über den Konflikt im östlichen Kongo habe ich eine ungefähre Ahnung von dem, was dort geschieht – aber die Lage ist so kompliziert und hat so viele Gesichter, dass vermutlich nur sehr wenige Leute sie wirklich begreifen. Als Nachwirkung des ruandischen Völkermords von 1994 flohen ungefähr eine Million Hutu mit den Tätern dieses Völkermords, den Interahamwe, über die Grenze in die Demokratische Republik Kongo und destabilisierten die Region, wodurch niedrigschwellige ethnische und territoriale Spannungen entstanden. Durch die daraus folgenden Kriege und die andauernde Gewalt verloren 5,4 Millionen Menschen ihr Leben – die höchste Opferzahl seit dem Zweiten Weltkrieg. Verschiedene Länder waren zu unterschiedlichen Zeiten in den Konflikt verwickelt; Uganda und Ruanda sind bis zum heutigen Tag tief verstrickt. Millionen Menschen wurden aus ihrer Heimat vertrieben. Milizen aus ethnischen und nationalen Gruppen zersplittern und fügen sich neu zusammen. Warlords treten auf den Plan, umgeben sich mit Schlägern und Kindersoldaten und terrorisieren die Zivilbevölkerung. Vergewaltigung



und sexuelle Versklavung haben epidemische Ausmaße. Ein Hauptgrund für die andauernde Krise ist der enorme Reichtum an Bodenschätzen im östlichen Kongo. Dort gibt es riesige Vorkommen von Gold, Zinn, Wolfram und Koltan, einem wichtigen Rohstoff für Handys, Computer und andere elektronische Geräte. Rivalisierende Milizen streiten um die Kontrolle über die Minen. Mit Waffengewalt zwingen sie die lokale Bevölkerung – Männer, Frauen und Kinder, in den Minen zu arbeiten. Täglich nehmen sie ihnen Zwangsabgaben ab und lassen ihnen kaum genug zum Überleben. Wenn eine neue Miliz die Kontrolle über eine Mine übernimmt, tötet, verstümmelt und vergewaltigt sie ihre Arbeiter, um ihre Macht zu bekräftigen. Verwaiste Kinder werden in die Minen oder die Armeen gezwungen. Auf Fußwegen schleppen die Menschen 50kg-Säcke Zinn und Koltan tagelang auf ihren Köpfen zu den Transportknotenpunkten. Diese Säcke voller Erz sollten eigentlich Symbole für Hoffnung und Wohlstand im Kongo darstellen, tatsächlich aber sorgen sie dafür, dass der Konflikt weiter schwelt. Bei jeder Etappe wird das Erz von den Milizen besteuert. Mit den eingezogenen Abgaben – und wir reden in manchen Minen von bis zu 25.000 US-Dollar pro Tag – werden Militäroperationen durchgeführt, Waffen und Nachschub gekauft. Der Reichtum wird an den Finanzbehörden vorbei nach Ruanda, Uganda und Burundi geschmuggelt. Er bringt der lokalen Bevölkerung keinerlei Nutzen, nur unermessliches Leid. Es ist alles ziemlich trostlos. Das ist der Kontext.



In dieser kongolesischen Version des Stücks ist die Welt in Anarchie versunken. Der Lauf des Maschinengewehrs ist das Gesetz. Überall Waffen. Und gelangweilte, testosterongesteuerte Jungen und Männer. Frauenverachtend, brutal, ängstlich. Jeder gegen jeden, bis zum Tod. Gerade so eben zusammengehalten durch Habgier, Volkszugehörigkeit, Loyalität, Angst und Verzweiflung. Gespalten durch verfeindete Parteien und Unsicherheit.

Macbeth und Banquo sind Soldaten in einer Bergbaustadt mitten im Dschungel, die seit Jahren von plündernden Armeen verwüstet wird. Macbeth ist ein durchtriebener, skrupelloser junger Mann mit wildem Blick. Mit dem Mord an seinem König wird er zum Erwachsenen. Er ist ungebildet und neigt zu Aberglauben und irrationalem Verhalten, aber er denkt messerscharf. Unsicher bis zur Paranoia. Ehrgeizig, exaltiert, arrogant, kalt, distanziert, verschlossen.

Nach der Weissagung der Hexen im Wald bringen er und seine Frau Duncan um, den Anführer der örtlichen Miliz, und töten später auch Macbeths Rivalen, General Banquo. Macbeth wird zum brutalen Warlord. Seine Schläger zwingen die Bürger der Stadt zur mühevollen Arbeit im Dreck der Goldminen. Sie besteuern sie, vergewaltigen sie, stehlen ihr Geld und kaufen damit Waffen und Munition. Als sich eine Gruppe von Rebellen im Wald versammelt, lässt er eine Hölle des Terrors ausbrechen: Er verbrennt, zerhackt, tötet.

In diesem Strudel von Motiven und Handlungen gibt es eine Frage, die mich immer wieder beschäftigte, bei meinem Versuch, Macbeth in der postkolonialen Ordnung zu verorten: Wer sind diese Hexen, denen Macbeth und Banquo im Dschungel begegnen und die diese katastrophalen Ereignisse in Bewegung setzen? Was haben sie da zu suchen und was sind ihre Absichten?

Denn in der afrikanischen Denkweise gibt es eine ständige Spannung zwischen der Wildnis und der Heimstätte oder dem Dorf: Die Kräfte der Zerstörung kommen aus den Wäldern oder der Savanne und drohen ständig, die fragile Gesellschaftsordnung zu destabilisieren oder zu zerstören. Für Hungersnöte, Tod, Krankheit und Katastrophen wird oft Hexerei verantwortlich gemacht. Die Hexe öffnet die Tore und lässt diese Schrecken ein; sie wünscht die Zerstörung des Dorfs herbei.

Und daher die Frage: An der Kreuzung dieser Kosmologie, des Dramas von Macbeth und der Kulisse des andauernden Kriegs im Kongo – wo diese drei sich treffen – wer sind diese Hexen?

Im Krieg des östlichen Kongo geht es um Geld. Hier sind zwei ineinander verflochtene Systeme am Werk. Die Konsumgesellschaft ist der Antrieb dieses Systems. Die Multis versorgen das erste System mit Geld und erhalten damit die Milizen, die sie im Gegenzug mit den benötigten Mineralien füttern. In manchen Fällen ermöglichen sie auch den Transfer von Waffen und Munition an die Milizen.

Der Autor Ben Rawlence schreibt in seiner Situationsanalyse:
„Manche Kongolesen glauben, dass die Kämpfe absichtlich in Gang gehalten werden, dass sie den kapitalistischen Durst nach Mineralien stillen: Ohne Recht und Ordnung kann das System in seiner reinsten Form existieren.“

Also wer sind nun die Hexen in diesem postkolonialen Macbeth?
Sie sind die Agenten dieses Systems: eine Intrige von Geschäftsleuten in feinen Anzügen, die im Auftrag multinationaler Konzerne das Land seiner Rohstoffe berauben, die auf Profit aus sind, koste es, was es wolle. Sie lassen sich mit ledernen Flügeln im Kongo nieder und setzen auf die uralte koloniale Strategie des „Teile und Herrsche“: Sie korrumpieren Macbeth und spornen ihn an, seinen König umzubringen. Krieg und Krisen sind gut fürs Geschäft. Sie wissen, welche Gräueltaten begangen werden. Sie sehen, dass die Zivilbevölkerung auf der Flucht ist. Sie sehen, wie sie von Hunden zerrissen wird. Aber das sind halt Kollateralschäden. Die Hunde besorgen die Mineralien. Also müssen die Hunde bezahlt werden. Man darf nicht sentimental sein. Der Profit steht auf dem Spiel. Und außerdem – sind diese primitiven kongolesischen Dschungelbewohner überhaupt wirklich richtige Menschen?

In „Herz der Finsternis“ betrachtet Joseph Conrad die Plünderung des Kongo im ausgehenden 19. Jahrhundert und liefert darin Vorlagen für diese Hexen: Conrad beschreibt die Eldorado-Forschungsexpedition, die an der Zentralstation am Ufer des Kongo ankommt, so: „Schätze dem Lande abzupressen, war ihr Begehren, mit dem gleichen sittlichen Rückhalt wie ihn Räuber haben mögen, die in einen Banksafe einbrechen.“ In einer Szene sind meine Hexen komplett in der Kleidung dieser Zeit ausgestattet. Kurtz, in diesem Roman der Inbegriff des rücksichtslosen Kolonialmonsters, erklärt: „Ich werde meine Pläne schon noch ausführen – ich komme zurück. Ich will Ihnen zeigen, was getan werden kann.“
Faktisch haben diese Leute den Kongo nie wirklich verlassen.



NETZWERKPARTNERTREFFEN

11. UND 12. JUNI 2013 KINSHASA, RDC



WAS IST SHARED SPACES?



Shared Spaces ist ein informelles weltweites Netzwerk von Künstlern und Mitgliedern von Institutionen im Bereich der Darstellenden Künste.

Auf Initiative von Anja Dirks (Festival Theaterformen) und Jan Goossens (KVS) und mit finanzieller Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes fand ein erstes Netzwerkpartnertreffen an zwei Tagen im Rahmen Festival Connexion Kin 2013 in Kinshasa, Demokratische Republik Kongo statt. Ziel war es, den Stimmen, Meinungen und Bedürfnissen von Künstlern aus der Demokratischen Republik Kongo und anderen afrikanischen Ländern Raum zu geben, und, diese berücksichtigend, Ziele und Ambitionen sowie Struktur und Funktionsweise des Shared Spaces Netzwerk zu definieren.



ERSTER TAG

Der erste Tag des Netzwerkpartnertreffens fand am 11. Juni 2013 im Les Bédjarts statt, einem Kulturzentrum im Viertel Bandal in Kinshasa. Das Treffen war offen für alle, und es nahmen teil:

KÜNSTLER Simon Allemeersch (Belgien), Vishnupad Barve (Indien), Boyzie Cekwana (Südafrika), Zhao Chuan (China), Dinozord (Demokratische Republik Kongo), Taoufiq Izeddou (Marokko), Djodjo Kazadi (Demokratische Republik Kongo), Faustin Linyekula (Demokratische Republik Kongo), Humphrey Maleka (Südafrika), Dorine Mokha (Demokratische Republik Kongo), Marlene Monteiro Freitas (Kapverde / Portugal), Jolie Ngemi (Demokratische Republik Kongo), Sello Pesa (Südafrika), Ula Sickle (Belgien / Kanada), Dalia Taha (Palästina)

MITGLIEDER VON INSTITUTIONEN IM BEREICH DARSTELLENDEN KÜNSTE Valerie Baran (Le Tarmac, Frankreich), Eduardo Bonito (Festival Panorama, Brasilien), Anja Dirks (Festival Theaterformen, Deutschland), Virginie Dupray (Studios Kabako, Demokratische Republik Kongo), Elvira Dyangani (Tate Modern, England), Ntone Edjabe (Chimurenga, Südafrika), Fred Frumberg (Amrita, Kambodscha), Jan Goossens (KVS, Belgien), Henrike Grohs (Goethe-Institut, Südafrika), Patricio Ieretic (unabhängiger Berater), Billy Kahora (Kwani Trust, Kenia), Paul Kerstens (KVS, Belgien), Toto Kisaku (KMU Théâtre, Demokratische Republik Kongo), Michael Kranixfeld (Universität Hildesheim,

Deutschland), Frie Leysen (Wiener Festwochen, Österreich), Sandro Lunin (Zürcher Theaterspektakel, Schweiz), Papy Mbwiti (Les Béjarts, Demokratische Republik Kongo), Nisreen Naffa (Qattan Foundation, Palästina), Joanna Nuckowska (Nowy Teatr, Polen), Carla Peterson (New York Live Arts, USA), Gabrielle von Brochowski (freie Beraterin, Belgien), Katharina von Ruckteschell (Goethe-Institut, Südafrika), Jasper Walgrave (Pro Helvetia, Südafrika), Thomas Walgrave (Alkantara Festival, Portugal), Marja Wethers (New York Live Arts, USA), Natasa Zavolovsek (Exodods Festival, Slowenien).

JOURNALISTEN Christine Dössel (Süddeutsche Zeitung, Deutschland), Renate Klett (Freie Journalistin, Deutschland)



1. EINFÜHRUNG VON ANJA DIRKS UND JAN GOOSSENS

Der erste konkrete Schritt von Shared Spaces ist die aktuell stattfindende Plattform. Sie beinhaltet die Kooperation zwischen zwei Festivals, das Netzwerkpartnertreffen und die internationale Akademie der Festivalstipendiaten, die beide Festivals besuchen. Im Zentrum der aktuellen Aktivität stehen vier künstlerische Arbeiten, die die beiden Festivals gemeinsam mit vielen weiteren Partnern ko-produzieren und die Künstler, die diese Arbeiten realisieren. Dies ist nur eine Möglichkeit, wie Shared Spaces aktiv werden kann; weitere sollen gefunden werden. Bis jetzt hat das Netzwerk zwölf aktive Partner. Diese wurden nicht ausgewählt, vielmehr ist das Netzwerk bisher organisch gewachsen und ist eine offene Gruppe.

2. KEY NOTES

Drei Persönlichkeiten, die im Austausch zwischen dem afrikanischen Kontinent und dem Rest der Welt aktiv sind, wurden um kurze Impulsreferate gebeten mit besonderem Fokus auf Bedürfnisse aber auch Fallstricke internationaler Netzwerke und des Nord-Süd und Süd-Nord Dialogs.

FAUSTIN LINYEKULA hat bereits einige Versuche gesehen, Netzwerke zu gründen und sich davon möglichst ferngehalten. In der Vergangenheit wurden er und andere Künstler immer wieder für Netzwerke ausgewählt, die von anderswo initiiert waren – und das einzige Auswahlkriterium war, dass sie alle aus Afrika waren. Stattdessen bewegt er sich in Guerilla-Netzwerken mit Leuten, deren Werte er teilt. Er sieht ein wirkliches Bedürfnis nach Solidarität – nicht Hilfe! – in dem Sinne, dass andere anderswo ähnliche Kämpfe wie die seinen austragen. In der Demokratischen Republik Kongo sind Künstler sehr isoliert, und da sich das Land immer noch in einer kolonialen Verfassung befindet, muss jegliche Legitimation von außerhalb kommen. Um zu überleben, ist man außerdem gezwungen sein Geld außerhalb des Landes zu verdienen. Diese Situation führt zu einer Anspannung, denn die Geschichten, die seine Kunst nähren, findet er im Kongo, aber das Geld nur außerhalb davon.

Jede Art von Netzwerk kann nur auf langfristigem Austausch über künstlerische Arbeit zwischen Individuen beruhen, und auf der Frage, wie es möglich ist, respektvoll zusammen zu arbeiten. Respekt ist das Schlüsselwort in dieser Konstellation. Wenn es um post-koloniale Kulturpolitik geht, beschränkt sich der Diskurs in der Regel auf die Frage: Wie können wir diesen Afrikanern helfen? Das macht es nicht einfacher, über Respekt mit europäischen Partnern zu sprechen. Afrikaner wachsen in dem Glauben auf, dass alles, was aus Europa kommt, die Wahrheit ist. Daher setzen sich in vielen Kooperationen die Afrikaner selbst in eine Position des Empfängers. Des Weiteren sind es zumeist die Europäer, die das Geld haben. Wie also sollte man auch nur so tun, als würde man auf Augenhöhe reden, wenn die eine Seite das Geld und das Wissen hat? Afrikaner müssen sich selbst in eine Situation bringen, in der sie das, was sie einbringen, ebenso wertschätzen wie das, was von außerhalb kommt.

Vor zwölf Jahren schrieb Linyekula gemeinsam mit Bibish Mumbu das erste Manifest der Studios Kabako. Sie definierten sie als einen Ort, an dem man sucht und manchmal findet, an dem „die läppische Kunst der Hässlichkeit der Welt widerstehen kann“, als zunächst einmal einen gedanklichen Raum. Sie erklärten, dass es immer noch möglich ist, vom Kongo aus zu träumen, wohl wissend, dass um sie herum Ruinen und Verzweiflung sind. Der Fokus lag auf Menschen und auf Präsenz. Studios Kabako ist ein Labor geworden, in dem mit dem Glauben an einen selbst experimentiert wird. Es ist vor allem anderen eine Haltung. Und wenn man müde ist und kurz davor, aufzugeben, dann findet man die Energie, weiterzumachen in dem Wissen, dass die anderen auch da sind. In dieser Art von Guerilla Netzwerk kann man diese Kraft finden.



NTONE EDJABE nimmt an Nord-Süd Dialogen grundsätzlich nicht teil. Zum einen stellt er diese Begriffe und was sie repräsentieren infrage, zum anderen findet er es aber auch so eine angestaubte Unterhaltung. Das macht sie zwar nicht gänzlich irrelevant, limitiert aber die Ebenen von Durchdringung in der Destabilisierung der Konzepte von Nord und Süd, die viele seiner Kollegen erreicht haben. Kollaborative Arbeitsweisen, an denen Edjabe beteiligt ist, funktionieren in den Bruchstellen. Sie funktionieren mit Leuten, deren Mobilität die Idee von Nord und Süd destabilisiert, bzw. die eine solche Zuordnung eben gerade nicht repräsentieren. Er lebt und arbeitet in Südafrika, welches historisch ebenso der Norden wie der Süden ist. Wenn man zum Beispiel auf Südafrika Bezug nimmt, um den Norden und den Süden zu identifizieren, geht es üblicherweise um Rassenfragen. Und eben dort gibt es eine Theorie, die besagt, dass der Beitrag der Weißen beim Entwurf eines Südafrikas von morgen sein könnte, still zu sein. Dieser Gedanke berücksichtigt die Frage, wer das Mikrophon hat, wer die Möglichkeit zur Verbreitung von Gedanken hat, wer in der Lage ist, seine Bilder auf die Welt zu projizieren. Die einzig vorstellbare Unterhaltung sollte auf institutioneller Ebene stattfinden, und eine über Geld sein. Es ist möglich, die Sprache der künstlerischen Kooperation zu unterlaufen und darüber zu sprechen, was Menschen möglicherweise zusammen bringen könnte: Ein Partner hat Geld, der andere braucht es. Die Frage ist: Wie ist es möglich, diese Un-

terhaltung zu führen, ohne in die Rhetorik von Entwicklungshilfe zu kollabieren? Da er nun mal in einem kapitalistischen System operiert, fordert Edjabe, dafür bezahlt zu werden, mit Europäern zu reden. Denn da er bereits in einen innerafrikanischen Austausch involviert ist, will er eigentlich gar nicht mit Weißen über das reden, was er tut, denn er hat nicht das Gefühl, dass er sie braucht. Er braucht ihr Geld.



ELVIRA DYANGANI betont einen starken Sinn für Identität und Gemeinschaft, der ihre Karriere bestimmt, seit sie einst realisierte, ein postkoloniales Subjekt zu sein. Sie entdeckte damals, dass Künstler mit ihrer Suche nach Identität und Gemeinschaft in ihren Arbeiten genau das taten, was sie selbst in ihrem Privatleben tat. Zunehmend wichtig wurde die Frage, wie man nicht nur den auratischen Einzelkünstler, sondern auch kollektive Prozesse mit Auswirkungen auf das soziale Umfeld im Kunstkontext sichtbar macht. Die Brücke zwischen Nord und Süd zu sein, ist eine schwierige Rolle, die sie eine Weile lang spielen musste. Um die eigene Integrität zu erhalten, versuchte sie, die bestehenden Systeme zu unterlaufen und die Kontexte, in denen sie arbeitete, herauszufordern. An der Tate Modern erhöht sie die Sichtbarkeit zeitgenössischer afrikanischer Kunst innerhalb der bestehenden Sammlung. Das Establishment hat bereits einen Kanon, innerhalb dessen diese Art von Arbeiten nicht vorkommt. Dinge, die einem westlichen Publikum als neu verkauft werden, sind oft in Wahrheit schon lange präsent. In jeder Institution, bei jedem Projekt geht es immer wieder darum, diese Message deutlich zu machen. Die Leute stellen immer wieder dieselben Fragen über afrikanische Kunst. Die einzige Möglichkeit, dies zu überwinden, ist, einfach nicht zu antworten, oder aber mit Gegenfragen zu antworten, die den Austausch auf ein anderes Niveau bringen. Teil von Dyanganis Agenda ist es, lokalen Szenen Möglichkeiten zu bieten und zirkuläre Funktionsweisen zu finden, die je nach den Bedürfnissen wachsen oder

schrumpfen. Ebenfalls wichtig ist es, Treffen nicht immer nur vor dem Hintergrund von Festivals als Rahmenprogramm zu veranstalten, sondern regelmäßig Leute zusammen zu bringen, nur um sich auszutauschen und zu vernetzen. Ihre eigene Rolle beschreibt Dyangani wie die der Schiedsrichterin, die sie früher im Basketball war: Das Spiel spielen und zugleich interpretieren.



3. KÜNSTLER AUS KINSHASA STELLEN SICH UND IHRE ARBEIT IM HINBLICK AUF IHRE BEDÜRFNISSE UND FORDERUNGEN AN EIN GLOBALES NETZWERK VOR

DJODJO KAZADI ist Choreograph und Tänzer aus Kinshasa und arbeitet sowohl in Frankreich als auch im Kongo. **TOTO KISAKU** ist Schauspieler und Leiter der Gruppe **KMU Theater**, die eine Spielstätte im Stadtteil Ndjili in Kinshasa betreibt. **JOLIE NGEMI** ist eine Tänzerin aus Kinshasa, die in Kürze ihre Ausbildung bei P.A.R.T.S. in Brüssel beginnt. **DINOZORD** ist Tänzer, Choreograph, Musiker und bildender Künstler aus Kinshasa.

Alle vier thematisieren die Tatsache, dass eine Szene für zeitgenössischen Tanz und Theater in Kinshasa gerade erst im Entstehen begriffen ist. Einsamkeit und Isolation sind ein zentrales Problem für die lokalen Künstler; und oft war die Begegnung mit einem Künstler von außerhalb der Impuls für die Entwicklung eigener Arbeitsweisen (wie bspw. die Begegnung mit Dieudonné Niangouna für Toto Kisaku oder der Moment, als Faustin Linyekula in die RDC zurückkehrte für andere). Es fehlt ebenso an Informationen wie an Orten, an denen sich die lokale Szene regelmäßig treffen könnte. Gleichzeitig beschreiben sie Kinshasa als Stadt voller Talente und Kreativität.

Jeder einzelne von ihnen hat die Erfahrungen gemacht, dass nur selbst aktiv werden wirklich einen Unterschied macht. So hat Djodjo Kazadi Festivals mit und für Tänzer aus der örtlichen kommerziellen und Mainstream-Tanz-Szene organisiert; Toto Kisaku wiederum hat sein privates Geld investiert, um seine Gruppe zu gründen und einen Veranstaltungsort zu eröffnen. Einige von ihnen beschreiben die Gefahr moralischer Korruption, die aus der Abhängigkeit von ausländischen Institutionen entstehen kann; nichtsdestotrotz ist Hilfe von außerhalb nötig, denn es gibt keinerlei Unterstützung für Künstler von der kongolesischen Regierung. Sie betonen die Notwendigkeit, mit Produktionen touren zu können. Die Verbreitung von Information und Wissen ist aber ebenso nötig, genau wie lokale Vernetzung als Grundlage für alles weitere.



4. TEILNEHMENDE AFRIKANISCHE KÜNSTLER STELLEN SICH UND IHRE ARBEIT IM HINBLICK AUF IHRE BEDÜRFNISSE UND FORDERUNGEN AN EIN GLOBALES NETZWERK VOR

SELLO PESA, Choreograph aus Südafrika, und **TAOUFIQ IZEDDIU**, Tänzer und Choreograph aus Marokko, beschreiben beide die Notwendigkeit von Selbst-Organisation. So hat sich Sello Pesa mit ortsspezifischen Arbeiten wie den In-House-Projects von institutioneller Förderung unabhängig gemacht. Durch diese erreicht er auch neue Publikumsschichten, indem er die Aufführungen zu den Zuschauern bringt. Taoufiq Izediou war maßgeblich an der Entstehung einer zeitgenössischen Tanzszene in Marokko beteiligt, die es vor ihm gar nicht gab. Durch Aufrufe zu Workshops, durch Unterrichte und ein Festival-Format entstand sowohl ein erstes Publikum für zeitgenössischen Tanz als auch eine zweite Generation von Tänzern. Die Fallstricke der Abhängigkeit von ausländischer Hilfe bekam er 2005 zu spüren, als ein neuer Direktor am Institut Français von Marrakesch antrat, der an dem Unterrichtsprogramm für Tänzer nicht mehr interessiert war. Hinsichtlich eines Netzwerks ist Sello Pesas Hauptinteresse eher, andere Künstler kennenzulernen als finanzielle Unterstützung, da diese sich oft nicht als nachhaltig erweist. Taoufiq Izediou sieht zudem die Notwendigkeit von Aus- und Weiterbildung, besonders im Bereich Administration und Technik.



BOYZIE CEKWANA, Choreograph aus Südafrika, bringt den Begriff einer vertrauensvollen Gemeinschaft von Individuen ins Spiel, im Gegensatz zu der Idee eines Netzwerks. Er betont die Notwendigkeit von echten Beziehungen zu einzelnen Menschen anstelle von schematischen Funktionsweisen. Er beschreibt das Problem, dass die immer selben Narrative durchgekaut werden, weil Netzwerke eine Menge Narrative produzieren, aber wenig Raum schaffen, um wirklich zuzuhören und wahrzunehmen, was die Bedürfnisse von bspw. afrikanischen Künstlern tatsächlich sind. Humanitäre Anstrengungen, bei denen ‚Projekte in Afrika‘ gemacht werden, um ‚Künstlern in Afrika zu helfen‘, sind für Boyzie Cekwana inakzeptabel. Künstler auf dem afrikanischen Kontinent, aber auch in Lateinamerika, in Asien haben ähnliche Biographien: Sie alle benötigen Unterstützung und finanzielle Förderung, aber sie benötigen sie anders. Er vertritt die Vision eines Gemeinschaftskonzepts, das die Fragen unserer Welt thematisiert und zwar in einem humanistischen Sinne – nicht in einem humanitären.



BILLY KAHORA, Autor und Verleger, beschreibt die Auswirkungen, die die in 2001 erfolgte Gründung des Verlagshauses Kwani Trust in Nairobi (Kenia) gehabt hat. Dinge, die in Zeiten des politischen Umbruchs ausgedrückt werden mussten, bekamen dort einen Raum. Alles begann mit einer Anthologie und entwickelte sich dann zu kleinen Publikationen von Kurzgeschichten und Erzählungen. Essenz des Projekts war eine bestimmte Art von Sensibilität und Ästhetik, ein Narrativ, das eine Form finden musste. In Kinshasa hat er lokale Künstler getroffen, um gemeinsame Interessen herauszufinden. Im nächsten Jahr erscheint ein Buch, das auf diesen Begegnungen von Angesicht zu Angesicht mit kongolesischen Schriftstellern basiert, der Austausch hat also unmittelbar Früchte getragen. Am produktivsten in einem Netzwerk sind für Billy Kahora Engagement und Begegnungen.

ZWEITER TAG

Der zweite Tag des 1. Netzwerkpartnertreffens fand am 12. Juni 2013 im Garten der Residenz der Direktorin des Centre Wallonie Bruxelles in Kinshasa statt. Teilnehmen konnten Shared Spaces Netzwerkpartner und alle, die es werden wollten.

Anwesend waren **Valerie Baran, Eduardo Bonito, Boyzie Cekwana, Anja Dirks, Virginie Dupray, Fred Frumberg, Jan Goossens, Henrike Grohs, Patricio Ieretic, Paul Kerstens, Michael Kranixfeld (als Beobachter), Frie Leysen, Sandro Lunin, Mark Murphy, Nisreen Naffa, Joanna Nuckowska, Sello Pesa, Carla Peterson, Gabrielle von Brochowski, Katharina von Ruckteschell, Thomas Walgrave, Marya Wethers und Natasa Zavolovsek**



ZIELE UND AKTIVITÄTEN VON SHARED SPACES

In einer ersten offenen Gesprächsrunde wurden grundlegende Fragen und Probleme diskutiert. Eine Reihe von Zielen und Instrumenten wurden thematisiert und definiert. Es wird vorgeschlagen, dem guten Beispiel bereits existierender Projekte wie Dancar o que é nosso, dem IETM Satelliten in Asien, der Arts Network Asia (die ein Panel zwischen sechs asiatischen Ländern eingerichtet hatte) oder den Studios Kabako zu folgen. Viele der Mitglieder ziehen es vor, das Netzwerk nicht zu institutionalisieren, sondern lieber bereits bestehende Strukturen zu nutzen, wie zum Beispiel nationale Kulturinstitute. Das Netzwerk sollte sich auf Künstler konzentrieren, ihnen zuhören und sie einbinden und bemüht sein, Unausgewogenheiten durch persönliche Beziehungen auszugleichen. Es soll daher ein Netzwerk von Personen, nicht von Institutionen sein.

Aktivitäten des Netzwerks sollen zunächst einfache Interventionen sein, wie zum Beispiel ein bis zwei Plattformen pro Jahr, um den Austausch zu stimulieren und Gelegenheiten für Begegnungen zu schaffen. Informationen über Veranstaltungen und Fördermöglichkeiten sowie Kenntnisse über verschiedene Kontexte sollen geteilt und über das Netzwerk kommuniziert werden. Aus- und Weiterbildung können weitere Instrumente, Lobbyarbeit für Zugänglichkeit eine weitere Aktivität des Netzwerks sein. Anstelle von ‚Nord‘ und ‚Süd‘ zu sprechen, konzentriert sich das Netzwerk auf interkontinentalen Austausch, flexibel und solidarisch. Schwerpunkt sind die Darstellenden Künste, mit punktuellen Öffnungen hin zur Bildenden Kunst. Ein sehr nützliches Instrument ist ein Notfall-Fonds, um in der Lage zu sein, schnell zu intervenieren, wo sofortige Finanzierungshilfe nötig ist. Alle Aktivitäten zielen darauf interkontinentale Tourneen zu verstärken, Künstlern mit weniger Zugang mehr Sichtbarkeit zu ermöglichen und Räume für Austausch und Zusammenarbeit zu schaffen. Das Netzwerk teilt nicht nur Projekte und Ideen, sondern auch Künstler und ihre Arbeiten, um lokale Zusammenhänge interkontinental zu vernetzen und bekannt zu machen. Auf diese Weise wird Shared Spaces zu einem Instrument, das ermöglicht die anderen Geschichten zu erzählen und neue Gelegenheiten zu erschaffen.





Vision von Shared Spaces ist es, nicht um des Geldes willen zusammenzuarbeiten. Künstler sollen ermächtigt werden, ihre eigenen (Guerilla-)Netzwerke zu gründen; individuelle Beziehungen zwischen Personen auf verschiedenen Kontinenten sollen vertieft werden. Shared Spaces ist ein Raum, um eine Reihe von Fantasien und Wunschlisten aufzustellen und gemeinsam Handlungsmöglichkeiten zu (er-)finden.

Es wird mindestens ein Netzwerkpartnertreffen pro Jahr angestrebt, vorzugsweise nicht in Europa oder Nordamerika. Die Anwesenden sind von nun an Mitglieder des Netzwerks. Um Mitglied zu werden, ist die persönliche Teilnahme an einem Treffen notwendig. Shared Spaces selbst leistet keine finanzielle Förderung von Projekten, auch wenn für die Zukunft nicht ausgeschlossen wird, zu gegebener Zeit eine Finanzierung für das Netzwerk zu beantragen. Nur Personen, nicht Institutionen können Mitglieder sein.

MITGLIEDER VON SHARED SPACES IM JUNI 2013

Valérie Baran, Frankreich, Le Tarmac
Eduardo Bonito, Brasilien, Panorama Festival
Panaibra Gabriel Canda, Mosambik
Boyzie Cekwana, Südafrika
Anja Dirks, Deutschland, Festival Theaterformen
Virginie Dupray und Faustin Linyekula, RDC, Studios Kabako
Fred Frumberg, Kambodscha, Amrita
Jan Goossens, Belgien, KVS
Paul Kerstens, Belgien, KVS
Frie Leysen, Österreich, Wiener Festwochen
Sandro Lunin, Schweiz, Zürcher Theaterspektakel
Gregory Maqoma, Südafrika, Vuyani
Mark Murphy, USA, Red Cat
Nisreen Naffa, Palästina, Qattan Foundation
Joanna Nuckowska, Polen, Teatr Nowy
Carla Peterson, USA, New York Live Arts
Gabrielle von Brochowski, Belgien
Katharina von Ruckteschell, Südafrika / Brasilien, Goethe-Institut
Marja Wethers, USA, New York Live Arts
Natasa Zavolovsek, Slowenien, Exodos Festival
Sello Pesa, Südafrika
Thomas Walgrave, Portugal, Alcantara Festival



SHARED SPACES HERAUSFORDERUNGEN INTERKONTINENTALER NETZWERKE IM THEATER

Auszüge aus einer Bachelor-Arbeit am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim
von Michael Kranixfeld



Im Garten des Institut Français de Kinshasa fällt am frühen Abend eine Horde junger Männer ein. Ihre Outfits kombinieren Pelzmützen und schwarze Ledermäntel, Gürtel in Gold mit großen Sonnenbrillen und Faltenröcke mit strengen Krägen. Die Aufmerksamkeit der Anwesenden ist ihnen sicher, als sie in dieser spontanen Performance „mit theatralischem Übermut ein Hochamt des Glaubens an Gaultier, Dior, Armani, Versace, Dolce & Gabbana [feiern]“, wie es einmal in der FAZ beschrieben wurde. Die Bewegung der Sapeurs, die einmal als Provokation gegen Mobutus antiwestliche Authenticité-Kampagne begannen, ist heute Subkultur, Glaubensrichtung und subversives Spiel mit den Codes einer globalen Marktwirtschaft zugleich. Es sind diese Prozesse der Aneignung und Umdeutung vormals fremder Gegenstände durch neugierige Künstler*innen, die weltweit Spuren des Kulturaustauschs verfolgbar machen.

93 Jahre zuvor eröffnet die junge Tänzerin Marie Wiegmann in Dresden eine Schule für modernen Tanz. Aus aller Welt kommen Tänzer*innen an die Elbe, um bei ihr den „New German Dance“ zu lernen, einen expressionistischen Ausdruckstanz, der sich als Gegenstück zu den als zu oberflächlich empfundenen, klassischen Stilen versteht. Wiegmann macht den Ausdruckstanz weltberühmt und ermöglicht so, dass einer ihrer Schüler*innen, Harald Kreutzberg, fast dreißig Jahre später bei einer Aufführung in Japan den bereits 40-jährigen Sportlehrer Kazuo Ohno derart beeindruckt, dass dieser sich gänzlich dem Tanzen verschreibt. Seine Tanzart Butoh, der Ohno als „tanzender Greis in Frauenkleidern“ zu Weltruhm verhilft, ist nach dem Zweiten Weltkrieg in einer interessanten Analogie zum New German Dance als Reaktion auf die dominierenden westlichen Unterhaltungstänze in Japan entstanden und setzt auf dunkle, traumatische und surrealistische Phantasien. Mit der Zeit wird Butoh selbst zum Referenzpunkt: Im Jahr 2012 zeigt die litauische Gruppe No Theatre während des Hildesheimer Festivals transeuropa eine exzessiv mit Butoh-Motiven spielende Performance. Das Ziel der Gruppe: eine Abrechnung mit dem oberflächlichen Unterhaltungstheater ihres Landes.

In Kinshasa, Vilnius und Tokyo leben schon lange Menschen, für die eine globalisierte Welt kein fiktives Bedrohungsszenario, sondern gelebte Realität ist. Sie „wohnen an einem Ort, aber gleichzeitig noch an einem anderen, sie sind an einem Ort anwesend, doch zugleich auch abwesend – sie sind im Zustand der Bewegung gleichsam erstarrt“, wie es Mark Terkessidis formuliert. Viele dieser Wege funktionieren jedoch nur in eine Richtung. Als Künstler*in einen deutschen oder kongolesischen Pass zu besitzen bedeutet nicht nur, mit einer anderen Muttersprache aufzuwachsen, sondern vor allem ein gänzlich anderes Erleben der Hürden dieser Welt. So erklärt Christine Dössel in der Süddeutschen: „Das größte Problem der afrikanischen Künstler [ist] ihre Isolation. Diese aufzubrechen, ihnen den Zugang zu Werken anderer Künstler und den Austausch mit Kollegen zu ermöglichen – international ebenso wie innerhalb des eigenen Landes oder Kontinents –, ist etwas, das Festivals wie Connexion Kin oder die Theaterformen oder eine Initiative wie ‚Shared Spaces‘ tatsächlich leisten können.“

Shared Spaces wurde während einer von der Bundeskulturstiftung geförderten Plattform ins Leben gerufen, welche die Festivals Connexion Kin (Kinshasa) und Theaterformen (Hannover) verband. Es versteht sich als interkontinental agierender Zusammenschluss von Individuen mit dem Ziel, Künstler*innen aus gewöhnlich nicht im Fokus stehenden Regionen am internationalen Austausch zu beteiligen. Als einer von neun jungen Künstler*innen hatte ich die Möglichkeit, beide Festivals zu besuchen und auch an dem zweitägigen Gründungstreffen in Kinshasa teilzunehmen, bei dem die Leitlinien der Zusammenarbeit besprochen wurden. Aus meinen Beobachtungen und Gesprächen während dieser Zeit speist sich die Grundlage dieser Arbeit, die das Potential eines Netzwerks wie Shared Spaces erörtert und die Herausforderungen, die daraus für Kulturpolitik entstehen, diskutiert.



DAS UNBEHAGEN GEGENÜBER NETZWERKEN

In seinem Buch „Together“ beschreibt der Soziologe Richard Sennett, wie wir durch wachsende materielle Unsicherheit und soziale Isolation unser Vermögen verlieren, mit Unterschieden umzugehen: „We are losing the skills of cooperation needed to make a complex society work.“ Die Idee des Netzwerkes scheint das passende Gegenstück zu bilden: Durch seine strukturelle Diversität könnte es zu mehr Verständigung beitragen. Der im Rahmen von Shared Spaces koproduzierende Tänzer Boyzie Cekwana zeigte sich jedoch skeptisch: „Networks as such are not that interesting for me unless they are dealing with human beings who are not hidden under the myth of networks. (...) The very reason that I was visiting the meeting was based solely on the fact that there were individuals involved that I like, that I trust, who like me, who trust me.“

Interessanterweise bildete die gemeinsame Skepsis gegenüber traditionellen Netzwerken die erste Gemeinsamkeit der Mitglieder. Auch die Künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen und eine der Initiator*innen des Treffens, Anja Dirks, bekannte: „Ich habe mich von Netzwerken immer ferngehalten.“ Diese würden „schnell zum Selbstzweck“ voller „[schöner] Reden, die irgendwie gut klingen, aber nichts bedeuten.“



Weitere Skepsis traf die Idee eines interkontinentalen Netzwerks aufgrund der Art und Weise, wie internationale Entwicklungszusammenarbeit üblicherweise in die Tat umgesetzt wird. Cekwana, der in Südafrika lebt, sagte über den tatsächlichen Effekt dieser Hilfen: „To me aid speaks of a forced generosity. It speaks of a culture of building mini colonies of nongovernmental organizations that go out and pursue foreign policies that only exist to perpetuate the very situation (...) [they] pretend to address.“

Das Ziel von Shared Spaces ist es deshalb, ein informelles Netzwerk ohne aufwändige Administration zu schaffen, das sich flexibel lokalen Begebenheiten anpassen kann und durch persönliche Bekanntschaften organisch wächst. Statt einer großen Verwaltungsstruktur soll sich das Netzwerk in jeder Kooperation neu konstituieren.

Und doch bleibt letztlich fraglich, ob das von Kurator*innen und Künstler*innen gemeinsam gegründete Shared Spaces den unterschiedlichen Interessen Rechnung tragen kann. Der chinesische Autor und Regisseur Zhao Chuan, Mitglied des von Künstler*innen initiierten Netzwerks Asia Meets Asia, glaubt, dass es an dieser Stelle einen Interessenskonflikt geben könnte: „Networking people mostly need changing cards to network, to share facilities and to share resources, that's why they get to know the artists.“ Künstler*innen dagegen bräuchten praktische Begegnungen wie gemeinsame Workshops, Gespräche und die Möglichkeit, die Arbeiten der anderen zu sehen, so Chuan: „From my experience this kind of collaboration or network really needs a kind of depth. Depth means you spend more time. I spend time with you, not just with you but also with your friends. Then I get to know what you're doing, we share ideas, maybe one day we can work together.“

Zudem, darauf weisen Antonio Negri und Michael Hardt hin, wird der ökonomische Unterschied der Partner*innen immer eine Rolle spielen: Das Kapital könne jederzeit die bloße „Möglichkeit, sich zurückzuziehen, als Waffe in den Verhandlungen [benutzen].“ Die persönlichen Kontakte der Mitglieder, ihr Vertrauen und ihre Freundschaft bilden aus Sicht von Shared Spaces die einzige Möglichkeit, diese strukturellen Machtunterschiede zu überwinden.



NETZWERK ODER REZIPROKE GRUPPE?

Einer der wichtigsten Arbeitsbegriffe der ersten Shared Spaces-Plattform war guerilla network, ein Ausdruck, den der Choreograph Faustin Linyekula in die Diskussion eingebracht hatte. Er bezeichnet damit einen Kreis von Menschen, auf die er sich jederzeit verlassen könne und die ihn somit unabhängig von der Gunst ausländischer Geldgeber*innen machen. Guerilla-Netzwerke entwickeln alternative Strukturen, deren Ressource nicht finanzielle Mittel sind, sondern das Engagement und die Loyalität von Freund*innen. Damit gleichen sie den „small circles of reciprocity“, die Paul Frijters in einer neuartigen Wirtschaftstheorie definiert, die Liebe und Loyalität in ihre Überlegungen miteinbezieht. Diese kleinen Kreise bestehen aus Individuen, die einander ebenbürtig sind, sich persönlich kennen und einem gemeinsamen Ziel folgen, das nicht nur ihrem persönlichen Wohlbefinden dient. Frijters schreibt: „Behavior is reciprocal in the sense that members receive gifts and return gifts, following the implicit score sheets, rather than being determined by hierarchical power structures and clear enforcement mechanisms.“



Dabei würden bereits wenige Mitglieder ausreichen, die stark an die Ideale der Gruppe glauben, um die anderen von der Erfüllung selbstsüchtiger Wünsche abzuhalten. Dieser Effekt war auch bei den Mitgliedern von Shared Spaces zu beobachten: Menschen wie Faustin Linyekula oder Frie Leysen, die schon allein durch ihre große Erfahrung mehr Aufmerksamkeit erhielten, konnten ihre „powers of persuasion“ nutzen, um ihre Ideale in den Codex der Gruppe zu überführen. Dieser Codex muss von allen konsistent angewandt und an neue Mitglieder weitergegeben werden. Frijters weiter: „The main price of making a small reciprocal group work is the effort involved in generating and maintaining group cohesion.“

Als Gegenmodell begreift Frijters Netzwerke. Sie sind für ihn ausschließlich funktionale Verbindungen, die den Austausch von Informationen oder Waren ermöglichen und keine gemeinsamen Ideale verfolgen.



Im Falle von Shared Spaces überschneiden sich deshalb – wie bei allen informellen Netzwerken – die Archetypen Netzwerk und reziproke Gruppe. Grundlage der Zusammenarbeit sind der Handel mit kulturellen Gütern und die Verbreitung von Informationen. Die Informationen werden jedoch im Sinne informeller und persönlicher Hilfestellungen ausgetauscht. Und auch zu den Produzent*innen der Choreographien und Performances wird ein enger Kontakt gepflegt, der auf gegenseitigem Interesse an der Person beruht. So formuliert Boyzie Cekwana: „My interest is partnership. (...) We are not selling things, we are building things.“

Damit sind informelle Netzwerke tief in jene radikale Gemeinschaftlichkeit involviert, die Michael Hardt und Antonio Negri unserer Zeit attestieren: „Unsere ökonomische und soziale Wirklichkeit ist weniger durch materielle Gegenstände, die hergestellt und konsumiert werden, als durch gemeinsam produzierte Dienstleistungen und Beziehungen geprägt. Produzieren bedeutet zunehmend, Kooperation, Kommunikation und Gemeinsamkeiten herzustellen.“

An wichtigen Knotenpunkten dieser dezentralisierten Produktionsstätten sitzen nach Frijters contact makers, die in ihrer Arbeit auf weitreichende Kontakte zurückgreifen und „detailed information about the parties involved, including details about psychological compatibility, trustworthiness, and so on“ miteinander teilen.

Shared Spaces versammelt derzeit etwa 20 Persönlichkeiten aus der ganzen Welt. Neben einem deutlichen Anteil von Kurator*innen aus sogenannten westlichen Ländern sind aber auch Menschen aus Warschau, Ramallah, Rio de Janeiro, Kisangani, Phnom Penh, Ljubljana und Johannesburg beteiligt. Langsam und sorgfältig soll der Kreis um neue Mitglieder erweitert werden.

WÜNSCHE AN SHARED SPACES

Die verschiedenen Mitglieder von Shared Spaces gehen unterschiedlich mit interkontinentalen Kooperationen um: Während Jan Goossens und Paul Kerstens (KVS Brüssel) eine andauernde gemeinsame Plattform zwischen Kinshasa und Brüssel errichten, lädt Eduardo Bonito (Panorama Festival, Rio de Janeiro) die internationalen Gäste seines Festivals hauptsächlich ein, um der lokalen Szene Impulse zu geben. Und Frie Leysen (Wiener Festwochen) reist beständig zwischen den Kontinenten, um einzelne Künstler*innenpersönlichkeiten zu fördern und einem europäischen Publikum die Sicht auf die Welt zu vermitteln, die sie sich in ihrer langjährigen Tätigkeit erarbeitet hat. Nichtsdestotrotz formulierten sie in Kinshasa gemeinsame Wünsche, die im Folgenden systematisiert werden.



MACHTVERSCHIEBUNGEN

Eines macht Christine Dössel klar: „In Afrika mag noch so viel Talent vorhanden sein – die Bedingungen sind miserabel und das Geld haben die anderen.“ Die anderen, das ist im Fall der Performing Arts vor allem Europa, denn selbst berühmte Truppen aus New York verdienen ihr Geld vor allem durch Touren auf dem zweitkleinsten Kontinent der Erde. Dass diejenigen, die Gelder bereit stellen, einen großen Einfluss auf die chronisch unterfinanzierten Festivals haben, bestätigt auch Dirks: „Ich habe auch schon seit ein paar Jahren bei Theaterformen versucht dagegen zu steuern, dass man dazu neigt, das ökonomische Ungleichgewicht der Welt letztlich in seinem Festivalprogramm abzubilden.“ Im chronisch knapp finanzierten Festivalbetrieb ist es für Festivalmacher*innen wesentlich einfacher, wenn die Botschaft von Kanada oder das Goethe-Institut ein Gastspiel finanziell unterstützen. Gleichzeitig besteht die Gefahr, dass sich Künstler*innen aus wenig beachteten und finanziell schwachen Regionen dem Geschmack der internationalen Kurator*innenriege anpassen, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Dass dies keine hypothetische Gefahr ist, zeigte das Gespräch mit dem Dramatiker Papy Mbwiti aus Kinshasa, der klar zwischen den Stücken unterscheidet, die seine Truppe quasi im Auftrag von NGOs entwickelt, und denen, die ihm als Künstler am Herzen liegen. Für Shared Spaces ergibt sich daher die Aufgabe, sowohl innerhalb des Netzwerkes als auch in der Zusammenarbeit mit lokalen Theaterszenen lernfähig zu bleiben und Machtverschiebungen aktiv herzustellen.

Als Vorbild möchte dabei das KVS Brüssel dienen, das sich bei allen seinen Kongo-Projekten Nachhaltigkeit, Langfristigkeit und Gegenseitigkeit auf die Fahnen schreibt. Damit folgt es einem Interesse vieler translokaler Projekte, wie Peter Mörtenbeck und Helge Mooshammer schreiben: „In den letzten Jahren haben sich verstärkt experimentelle Ansätze in Plattformen zusammengefunden, die dem schnellen Konsumieren eines Ortes nach dem anderen ein Modell des selbstorganisierten Gestaltens gegenüberstellen. (...) Die Orientierung am Schauplatz hat sich so zu einer gestalterischen Beteiligung an translokalen Handlungsräumen verformt.“ Die Fokussierung auf neue Orte muss mit einem langfristigen Prozess aktiver Beteiligung an dieser Szene zusammenhängen, sei es in Form von eigenen Projekten oder langfristiger Förderung der dortigen Künstler*innen. Deshalb hat sich Shared Spaces entschieden, nur dort zu agieren, wo zumindest eines seiner Mitglieder persönliche Kontakte pflegt und Wissen über die lokalen Konditionen besitzt.

LERNEFFEKTE

Eines der wichtigsten Schlagworte aktueller Entwicklungszusammenarbeit ist Capacity Building. Doch wie damit umgehen, dass die ständigen politischen Umbrüche in instabilen Staaten die immer nur langsam voranschreitende Entwicklung einer eigenständigen Kulturszene dauerhaft bedrohen? Eine Antwort darauf bietet Elvira Dyangani Ose, deren Stelle als Kuratorin für Tate Modern von der nigerianischen Guaranty Trust Bank finanziert wird. Die Spanierin investiert einen möglichst großen Anteil ihres Etats in die lokale Wissensproduktion. Diese wurde den Afrikaner*innen während der Kolonialzeit vorenthalten, um ihre Abhängigkeit von externen Entwicklungsmaßnahmen zu zementieren. David Van Reybrouck beschreibt die Auswirkungen dieser Politik in seiner Kongo-Chronik so: „Am Tag der Unabhängigkeit zählte der Kongo sechzehn Menschen mit Universitätsdiplom. Es gab zwar Hunderte gut ausgebildete Krankenpfleger und Verwaltungsangestellte, doch in der Force Publique war nicht ein schwarzer Offizier. Es gab weder einen einheimischen Arzt noch einen Ingenieur, Juristen, Agronomen oder Ökonomen.“

Für Dyangani Ose ist es deshalb heute wichtig, einen eigenständigen und lokalen Prozess der Strukturierung und Distribution von Wissen zu unterstützen, anstatt dieses Wissen nur für sich selbst nutzbar zu machen. Auch der marokkanische Tänzer Taoufiq Izzediou betont, statt Bühnen mit teurem Equipment auszustatten, wäre es wichtiger, auf Ausbildungen in den Bereichen Technik und Administration zu setzen. Diese müssten jedoch sensibel an die lokalen Umstände angepasst werden, anstatt sie direkt aus Europa zu transplantieren, betont Marýa Wethers von New York Live Arts. Vielleicht ist in diesem Zusammenhang auch ein Tipp des Südafrikaners Ntone Edjabe nützlich: Das Hilfreichste, was die Weißen zur Zukunft seines Landes beitragen können, wäre einfach einmal ruhig zu sein.

ABSICHTSLOSIGKEIT

Zuhören können, das ist eine verlorene Tugend, findet auch Cekwana, der oft gebeten wird über Afrika zu sprechen, aber feststellt, dass niemand richtig zuhört, weil man das irgendwie alles schon vorher gehört hat. Deshalb bestand eine der großen Qualitäten der ersten Plattform von Shared Spaces in den Gesprächen, die ganz ungeplant in der Schlange zum Mittagessen, im Bus zum Festivalzentrum oder nach dem Ende einer offiziellen Gesprächsrunde entstanden. „Vielleicht ist es wichtig, dass man nicht immer gleich ergebnisorientiert arbeitet, sondern einfach nur Leute zusammen bringt, um des Zusammenseins willen“, meint auch Anja Dirks. „Man weiß ja auch aus seinem eigenen Werdegang, wie viele Zufälle letztlich eine Rolle gespielt haben.“ Wer interkontinentale Kooperation fördern will, sollte darum nicht nur in konkrete Projekte investieren. Mit der Förderung von Begegnungen will Shared Spaces dem Unvorhergesehen Raum geben. Diese Form der Künstler*innenförderung heißt auch zuzulassen, dass man erst einmal kein Resultat sieht. Oder, dass das Resultat gar kein internationales, sondern einfach wieder ein lokales Ergebnis ist, das jedoch von dem gemeinsamen Erlebnis beeinflusst wurde. Wieder liefert das KVS ein Musterbeispiel, um zu erklären, was man sich darunter vorstellen könnte: Im März 2010 brachte „The Institute for Provocation“ fünf chinesische und fünf kongolische Künstler*innen zusammen, um zu untersuchen, auf welche Weise Chinas ökonomische und politische Macht Afrikas traditionelle Verbindung mit der internationalen Gemeinschaft verändert. Auf einer knapp dreiwöchigen Reise nach Kinshasa und Guangzhou, China, trafen sie einheimische Wissensträger*innen. „This art project is about to see, to research, so you can make your own choice what you want to do, who you want to see, what the possibilities [are]. And also it's like a field work so we really had to go out“, beschreibt Zhao Chuan den Prozess. Dabei wurde von den Künstler*innen kein Resultat erwartet; nur eine öffentliche Präsentation der gewonnenen Eindrücke bei Theater der Welt 2010 sollte den Abschluss bilden. Doch weil den kongolischen Künstler*innen die Einreise nach Deutschland verweigert wurde, weigerte sich auch Chuan seinen Text vorzulesen. Über seinem Kopf liefen nur die stummen Übertitel.



SOLIDARITÄT

Shared Spaces fokussiert sich ganz auf das gemeinsame Handlungspotential seiner Mitglieder: Welche konkreten Kooperationen können in die Tat umgesetzt werden? Gute Intentionen oder beschwerende Theorien sollen die Arbeit nicht belasten. Eine Zusammenarbeit außerhalb der typischen Logik, die eine projektbasierte Kulturpolitik forciert, wird angestrebt. Solidarität ist in diesem Zusammenhang nicht nur eine Prämisse für die Arbeit mit Künstler*innen, sondern auch eine Maxime an die Arbeit miteinander: Wie können die Möglichkeiten der einzelnen Mitglieder so ausgespielt werden, dass sich für die Partner*innen ein Gewinn ergibt? „Man ist gemeinsam einfach stärker. Wenn man mehrere Partner hat, kann man sich die Bälle ein bisschen zuspieren. Zu viele dürfen es vielleicht auch nicht sein, aber es hilft auch manchmal – gegenüber Geldgebern, Förderern und so weiter.“ Was Anja Dirks hier beschreibt, ist nichts anderes als ein Syndikat.



DAS NETZWERK ALS SYNDIKAT

Verbrecher*innen gehen auf ungewöhnliche Weise mit den Regelsystemen um, in denen wir leben. Das texanische Prison Entrepreneurship Program begreift diese Fähigkeiten als beste Grundlage für den Start in ein geregeltes Leben: Risikobereitschaft und Kreativität sind auch in der freien Wirtschaft gefragt. Mit jedem Jahrgang der ungewöhnlichen Unternehmergebung wächst die „fraternity of underdogs“, die auch in der Freiheit aufeinander Acht gibt.



Als eine solche positive Verschwörung kann auch Shared Spaces begriffen werden. Um die oben beschriebenen Wünsche an das Netzwerk wirksam umzusetzen, müssen die Mitglieder zu Kompliz*innen werden, die Arbeitsweisen abseits des etablierten, westlich dominierten Systems kultureller Produktion entwickeln. Das Selbstverständnis als Syndikat erweitert den Handlungsspielraum aller Beteiligten und macht sie unabhängiger von den jeweiligen kulturpolitischen Kontexten, aus denen sie kommen. „Entscheidend ist, dass die Qualität von Beziehungen hier als ‚offen dem Möglichen gegenüber‘ beschrieben wird, womit der situative und dynamische Charakter des Sozialen betont wird“, so die Kulturtheoretikerin Gesa Ziemer, die an einer Kreativitätstheorie arbeitet, die den Begriff der Komplizenschaft adaptiert und zur Beschreibung „[kooperativer] Formen der Zusammenarbeit“ nutzt. „Komplizen verbünden sich, um alternative Ordnungen herzustellen, die manchmal schwer durchschaubar, häufig konspirativ und klandestin, aber wirksam ihren Effekt erzielen.“

Zum Gründungsmythos von Shared Spaces gehört, dass ein ursprünglich verfolgter Antrag auf Förderung des Netzwerkes bei der Europäischen Union scheiterte. Rückblickend zeigten sich Kerstens und Dirks erleichtert: Die Aktivitäten wären auf Jahre hin festgeschrieben gewesen, statt sich dauerhaft organisch an neue Situationen anpassen zu können, wie es die Kongo-Projekte des KVS erfolgreich vorleben. Darüber hinaus wäre mit der Durchführung eigener Projekte des Netzwerkes eine neue Institution geschaffen worden. Die angestrebte spontane Reaktionsfähigkeit und Informalität

der Beziehungen wäre dadurch erschwert worden. Die Koordination des Netzwerkes verortet sich dagegen nun temporär in einzelnen Institutionen, in denen die Mitglieder Macht ausüben. Weil sich informelle Netzwerke mit jedem Projekt neu befragen und definieren, sind gemeinsame Initiativen ein entscheidendes Werkzeug, um die eigenen Ziele anhand konkreter, gemeinsamer Erlebnisse in den Plattformen fortzuentwickeln.

Damit könnte Shared Spaces dem Schicksal vieler institutionalisierter Netzwerke entgehen, die trotz mangelnden Engagements der Mitglieder weiter bestehen.

„Man kann Teil eines Netzwerkes sein, ohne aktiv etwas zu diesem beizutragen. Eine Komplizenschaft hingegen fordert eine bewusste und aktive Beteiligung. (...) Man kann von Komplizenschaft als Intensivierung von Netzwerken sprechen“, so Ziemer. Die Lust an der Etablierung alternativer Strukturen, die komplizitären Verflechtungen innewohnen, zeigt sich bei Shared Spaces auch an einer Idee, die am zweiten Tag des konstituierenden Treffens eine erstaunliche Karriere hinlegte: Das KVS hat im Zuge seiner Zusammenarbeit mit der Tanzcompagnie Les Ballets C de la B, die von Alain Platel gegründet wurde, einen Notfallfonds eingerichtet. Beide Seiten legen jährlich einen bestimmten Teil ihrer Gelder zur Seite, um Dinge zu ermöglichen, für die es keine oder keine kurzfristig abrufbaren Fördergelder gibt. So konnte unter anderem die Reise einer jungen Tänzerin aus Kinshasa zur Aufnahmeprüfung an der Brüsseler Schule P.A.R.T.S. finanziert werden. Diese Idee wurde neben Kreation, Mobilität und Training unter dem Titel „Feuerwehr“ zum vierten offiziellen Ziel von Shared Spaces. Das Ziel umfasst alle Handlungen, die sich durch einen kreativen Umgang mit den institutionellen Ressourcen der Mitglieder auszeichnen und aktiviert werden, sobald ein Mitglied Unterstützung benötigt. Indem alle Kompliz*innen ihr Potential voll ausschöpfen, entsteht ein Pool überraschender Möglichkeiten und kreativer Umwege. Solche Bündnisse werden auch für die europäischen Partner*innen immer wichtiger, wie Goossens betont: „Europe is in a huge crisis. We’re still much better off in the cultural sector than partners around the world but the question is really how much longer.“ Solidarität aus Zuneigung, nicht aus Pflichtgefühl – diese Forderung Goossens ist auch, was die Künstler*innen der ersten Plattform immer wieder als Anspruch an ihre Zusammenarbeit mit der internationalen Kunstszene formulieren. Mit ihrer Forderung nach aufrichtigen Beziehungen verweigern sie sich der daraus resultierenden Abhängigkeit von finanzstarken Förderer*innen. Diese Haltung ist oftmals aus konkreten Erfahrungen in der künstlerischen Biografie erwachsen. Am Beispiel zweier Theatermacher*innen, welche die erste Plattform sowohl durch künstlerische Beiträge als auch kritische Beratung bereicherten, wird im Folgenden die Möglichkeit erörtert, einen politischen Liebesbegriff auf die Arbeit von Shared Spaces anzuwenden.



FAUSTIN LINYEKULA

Der Choreograph Faustin Linyekula ist die düsteren Geschichten über seine Heimat müde, wie er zu Beginn seiner Arbeit *Drums and Digging* in die dunkle Anfangsszenerie seufzt. In der Stadt Kisangani, in der die belgische Besatzung ihren Anfang nahm, gründete Linyekula einen geradezu utopischen Ort: Die Studios Kabako bieten knapp 30 Menschen einen Ort zum Proben, Aufführen, Diskutieren und Leben. Gemeinsam mit der deutschen Architektin Bärbel Müller fragte sich Linyekula, wie ein Ort gestaltet sein müsste, in dem mit den Mitteln zeitgenössischer Kunst mit den Bewohner*innen Kisanganis kommuniziert werden kann. Ihre Lösung: Wenn man mehr als einen Ort besetzt, kann Architektur wie Akupunktur wirken und tatsächlich Wirkungen auf eine gesamte Stadt entfalten. Die Studios bestehen deshalb aus einem öffentlichen Ort für Aufführungen im Stadtzentrum, einem internen Labor und einem think tank, der in dem am stärksten vernachlässigten Stadtteil Kisanganis situiert ist. Linyekula begreift sich als Mitglied der Zivilgesellschaft. Gemeinsam mit seinen Kolleg*innen, die er als Familie betrachtet, will er die Aktivitäten des Studios wachsen lassen und Infrastruktur aufbauen.

Eine Trennung zwischen Familie und Netzwerk zieht Linyekula bewusst nicht. Für ihn sind Loyalität und Respekt die höchsten Tugenden der Zusammenarbeit. Im Kongo, wo Tanzen nicht als Beruf akzeptiert wird, brauchen Künstler*innen die Sicherheit, dass sie Verbündete haben, die immer für sie da sein werden. Sie finden zusammen, weil sie die gleichen Werte teilen, und inspirieren sich so gegenseitig trotz der manchmal unüberwindbar erscheinenden Hindernisse im Kongo weiterzumachen.

Mit dieser Haltung hat Linyekula einer ganzen Reihe von jungen Tänzer*innen den Mut gegeben, selbst etwas auf die Beine zu stellen. Linyekulas Familie reicht über den Kongo hinaus und findet so einen verblüffend informellen Weg, die Isolation zu durchbrechen. Anderen, auf dem Reißbrett entstandenen Netzwerken erteilt der Kongolese eine Absage. Oftmals seien sie Produkte einer außerafrikanischen Initiative, deren Mitglieder nicht viel mehr teilten, als auf dem gleichen Kontinent zu leben. Er begegne immer wieder Menschen,

die nach drei Projekten auf dem Kontinent als Afrika-Expert*innen posierten und zu Diskussionsveranstaltungen eingeladen würden. Auf der anderen Seite würden Afrikaner*innen zu schnell die Rolle der Hilfe Empfangenden annehmen, ohne die Selbstgerechtigkeit der Europäer*innen zu hinterfragen, mit der diese sich inszenieren. Auch an solchen Initiativen merke man, dass wir noch immer in einem kolonialen Kontext leben.



BOYZIE CEKWANA

Während Linyekula jede seiner neuen Produktionen zuerst in Kisangani zeigt, bevor er auf Tour geht, performt Boyzie Cekwana gar nicht in Südafrika. Im Unterschied zu Linyekula musste er sich dafür zwar nicht erst eine Bühne bauen, doch „what doesn't exist is the climate to make it possible that those spaces are filled with our work.“ Daraus ergibt sich, dass sich Cekwanas Netzwerk hauptsächlich außerhalb seines Landes befindet. „In a way it's a very privileged way of living. It's an ideal way because then people are not based on sharing a common history because we are black, but no, we share something because we share something.“ Ein wichtiger Kontakt für ihn ist Anja Dirks, die seine Arbeit schon seit vielen Jahren begleitet. „Her motivation is to deal with people and to deal with real situations that people are working with. Whether they are European or South American or North American, whoever, doesn't matter. You are dealing with people. And so how do you use this impersonal ‚thing money‘ – it has very impersonal rules, puts people into boxes and numbers – how do you take this thing, that's dehumanizing, and humanize it?“

Auch Cekwana sucht also nach persönlichen Beziehungen, statt allein in Kontakte zu investieren, die kurzfristige Karriere versprechen. „I think for me it's really like a relationship. (...) And you find ways to go deeper into this and then start to build things.“ Diese Haltung entwickelte er als Reaktion auf die Zusammenarbeit mit einem Festival, das seine Arbeit zwar koproduzierte, aber nach Fertigstellung nicht zeigen wollte. Statt sich nach dieser verletzenden Erfahrung zurückzuziehen, entwickelte Cekwana neue Grundsätze für seine Arbeit. So bietet er seine neuen Projekte niemandem zur Koproduktion an; wenn Festivalleiter*innen einsteigen wollen, müssen sie den ersten Schritt machen. Zusammen mit seinem Interesse an echter, intellektueller Partnerschaft will er so verhindern, noch einmal die eigene Gestaltungsmacht an den Festivalbetrieb zu verlieren. „Because from the very beginning it was clear to me that I wanted to find a different way. For sure more difficult, but also more free.“ Zudem reflektiert Cekwana nun die auf ihn als schwarzen, südafrikanischen Mann projizierten Klischeebilder explizit in seinen Performances und thematisiert so das machtvolle Ungleichgewicht zwischen sich und seinem westlichen Publikum. Als die Idee für seine Trilogie *Influx Controls* entstand, waren es Sandro Lunin und Anja Dirks, die den Mut hatten, diesen neuen Weg mit ihm zu gehen. „I think it has a lot to do with trust. And also, I think, friendship and loyalty which is very rare and I was very fortunate to have that from them.“



SOLIDARITÄT UND FREUNDSCHAFT? DIE VERFAHREN DER LIEBE

Paul Frijters hält Liebe für einen „attempt of the unconscious mind to bargain with something that is believed to be capable of fulfilling desires and that is perceived to be too powerful to be possessed by direct means.“ Liebe ist damit nur eine andere Form der Gier, die aber nicht über die üblichen Praktiken der Besitznahme funktioniert und strukturelle Machtunterschiede ausschaltet. Sie erscheint damit als das passende Prinzip für *Shared Spaces*: Die Kurator*innen und Künstler*innen sind hungrig auf Welten, die sie noch nicht erobert haben, aber sie weigern sich, im Zuge dieser anstehenden Eroberungen überwältigt zu werden oder als Überwältigte aufzutreten. Freundschaft, Loyalität und Vertrauen erscheinen ihnen als die probaten Mittel, ihr Ziel zu erreichen. Diese Taktik beschreibt Michael Hardt in einer Publikation für die *documenta 13*, in der er nach einem politischen Liebesbegriff sucht. Liebe stellt sich ihm als „gleichzeitig antiinstitutioneller und institutioneller Prozess“ dar, weil sie sowohl alle Regeln außer Kraft setze als auch keinerlei Veränderung zulasse. Hardt sucht deshalb nach einem dritten Weg, „[einer] Liebe, die ebenso die verändernde Kraft eines Ereignisses wie auch die Dauerhaftigkeit einer Bindung besitzt.“ Genau dies ist es, wonach auch die Idee vom informellen Netzwerk strebt, das *Shared Spaces* sein möchte. Um zu verstehen, wie dieser Weg aussehen könnte, muss man zuerst betrachten, wie Menschen zusammenfinden. „Love comes as a surprise to the individuals involved: while they can manipulate the degree to which they are vulnerable to love, they cannot simply choose to love something.“, meint Frijters. Gleichwohl ist Liebe kein vom Schicksal vorherbestimmtes, unbeeinflussbares Ereignis: Laut Hardt besteht jedes Individuum aus einer Vielzahl von Eigenschaften, die sich mit denen seiner Partner*innen zusammensetzen können. Das Individuum bleibt dasselbe, obwohl es in verschiedenen Partnerschaften verschiedene Eigenschaften betont, um sie zu Gemeinsamkeiten zu konstruieren. Übereinstimmung ist somit nicht auf die eine ideale Paarung beschränkt, sondern „zeigt vielmehr den Grad an Vermögen zweier Multiplizitäten an, in denselben Zusammenhang einzutreten und einen neuen Körper zu bilden.“ Zumindest auf der Ebene der Gesellschaft bleiben diese Verbindungen nicht stabil, sondern neigen dazu, im Lauf der Zeit pluralistische Zusammenhänge zu bilden, „die stets dazu neigen, sich wieder aufzulösen und in kleinere Multiplizitäten zu zerfallen, bevor sie in neuen Begegnungen zusammentreffen.“

Shared Spaces ist ein solcher pluralistischer Zusammenhang. Alle Mitglieder haben auf irgendeine Weise eine Verbindung zu bestimmten anderen Mitgliedern des Netzwerkes. Um ihre vielseitigen Interessen in Einklang zu bringen, organisiert *Shared Spaces* Plattformen, die nicht zuletzt Begegnungen fördern sollen. In der Begegnung kann Liebe entstehen, doch damit diese auch außerhalb des geschützten Rahmens der Plattformen Wirkung entfaltet, müssen nach Hardt Wege gefunden werden, „der Zeit einen neuen Rhythmus [aufzuzwingen].“ Der Literaturwissenschaftler findet diesen Weg im

Werk des französischen Autoren Jean Genet, der Zeremonien zum wichtigsten „Mechanismus zur Verlängerung oder Wiederholung von Begegnungen“ erklärt. Erst Zeremonien ermöglichen es, liebevolle Begegnungen langfristig zu stabilisieren, ohne sie in einer klaren Form erstarren zu lassen. Indem die Zeremonie immer wieder nach den Gründen des Zusammenseins fragt und an die gemeinsame Vergangenheit erinnert, gibt sie sowohl die Chance, den Bund zu verlassen, weil er nicht mehr den eigenen Vorstellungen entspricht, als auch ihn neu zu bekräftigen.

„In Genets Vorstellung der Liebeszeremonie deutet sich eine faszinierende Vorstellung der Institution an. Die Liebe ist eine Art Ritual, durch das wir immer wieder zu jenen Menschen und Dingen zurückkehren, mit denen wir im Sinne von Spinoza übereinstimmen, das heißt jenen, mit denen die Multiplizitäten, aus denen wir zusammengesetzt sind, in produktive Zusammenhänge eintreten können.“ Indem sich Shared Spaces die Aufgabe stellt, sich regelmäßig in Plattformen nach dem Vorbild der ersten zusammenzufinden, wird der Grundstein für ein gemeinsames Ritual gelegt. Shared Spaces wird so zu einer Institution, die nicht nur den Handel mit Performances fördert, sondern sich auf die Produktion von Liebe spezialisiert.



EINE HERAUSFORDERUNG FÜR DIE KULTURPOLITIK

Shared Spaces ist ein Netzwerk, das sich auf verschiedene Weise existierenden Machtverhältnissen entzieht: Es setzt nicht nur auf ein gleichberechtigtes Verhältnis von Menschen verschiedener Kontinente, sondern will auch Autonomie von den Vorgaben der Förderinstitutionen gewinnen. Für kulturpolitische Konzeptionen ist es darum besonders interessant zu beobachten, welche Arbeitsmodelle Shared Spaces stattdessen fördert, um daraus eine praxisorientierte Kulturpolitik abzuleiten.

Eines der größten Probleme für interkontinental agierende Netzwerke besteht darin, dass Kulturförderung noch immer vorrangig regional oder national orientiert ist, wobei auf einen recht konservativen Begriff dieser Konzepte referiert wird. Das Programm TURN, das die Bundeskulturstiftung 2012 erstmalig auflegte, will „deutschen Institutionen und Akteuren (...) Anreize bieten, ihr Profil um neue Themen, Arbeitsweisen und Perspektiven zu erweitern.“ Und in den Eröffnungsreden der Theaterformen 2013 wurde betont, wie stark das Festival die Internationalität der Messestadt Hannover widerspiegelt. In beiden Fällen werden ausländische Künstler*innen nicht als Bestandteil „unserer“ Kulturszene angesehen. Sie bleiben temporäre Gäste, die das „deutsche“ Publikum mit neuen Themen, Ideen und Formaten bekannt machen. Ob sich die künstlerischen Partner*innen beider Seiten auf diese Konzeption einlassen, werden wir erst in Zukunft beobachten können, aber die Rhetorik der Förderer*innen ist eindeutig. Sie begreifen Kultur noch immer als nationale Organisationseinheit während Künstler*innen wie Cekwana und Linyekula in Wirklichkeit innerhalb globaler Netzwerke agieren und so längst auch Teil der deutschen Kulturszene geworden sind. Ihre Realität ist die vieler Menschen in einer Welt, die an Mobilität rasant zugenommen hat. Die interkulturelle Stadt, wie sie Mark Terkessidis beschreibt, hat sich auf überraschende Weise über ihre geografischen Grenzen hinaus erweitert. So erlebt es auch Shared Spaces-Mitglied Jan Goossens: „I think Brussels and Kinshasa are enormously linked. If there is trouble in Kinshasa we feel it very directly in several areas of Brussels.“



Statt sich weiterhin auf die Förderung einer imaginierten deutschen Kultur zu beschränken, schlägt Terkessidis die Implementierung des Prinzips der Vielheit (Michael Hardt spricht von *multitude*) vor, „deren kleinste Einheit das Individuum als unangepasstes Wesen ist, als Bündel von Unterschieden. Die Gestaltung der Vielheit muss für dieses Individuum einen Rahmen schaffen, in dem Barrierefreiheit herrscht und es seine Möglichkeiten voll ausschöpfen kann.“ Statt Künstler*innen zu zwingen, sich an Gemeinschaftskonzepten zu orientieren, die für sie keine Bedeutung haben, sollte eine an lokaler Blüte interessierte Kulturpolitik translokal denken. Ein erster Schritt dazu wäre eine veränderte Förderpolitik, die nicht lokal ansässige, sondern lokal verbundene Künstler*innen fördert.



Spätestens mit der Gründung von Netzwerken wie Shared Spaces wird es nötig, nicht nur regional, national oder kontinental zu denken, sondern eine Kulturpolitik zu gestalten, die genauso mobil ist wie ihre Akteur*innen. Der Austausch von Good practice-Beispielen kann die Grundlage für einen Dialog über gemeinsame Probleme legen. Denn staatliche Kulturförderung ist mit dem Problem konfrontiert, als wichtiger Bestandteil öffentlicher Haushalte an sich dauerhaft infrage gestellt zu werden. Dabei geht es nicht nur um instabile Staaten: Das Beispiel der Niederlande und Ungarns zeigt, wie abhängig die Kulturszene vom politischen Willen tatsächlich ist. Zum einen geht es also darum, ungewöhnliche Allianzen zu bilden und sich in den lokalen Kämpfen für politische Anerkennung zu unterstützen. Zum

anderen muss an allen Orten der Aufbau einer starken Zivilgesellschaft betrieben werden, die Künstler*innen im Notfall auffangen kann und darum für die wirkliche Freiheit der Kunst sorgt. Doch die Involvierung in die Kunstszenen der anderen wird nicht ohne Folgen bleiben, wie Günther Hasenkamp bilanziert: „Es bleibt unser Wunsch und manchmal unser Wunschdenken, dass es ausreichend sein möge, Dinge nur anzustoßen, um sie dann, nach ‚empowerment‘, in die alleinige Obhut der Partner im Ausland zu entlassen.“ Interkontinentale Kooperationen arbeiten an einer sich immer enger ineinander verstrickenden Welt, in der der Rückzug ins Nationale nach und nach unmöglich wird. Für die Seite der Künstler*innen ergibt sich aus der Beobachtung von Shared Spaces vor allem die Forderung nach erleichterter Mobilität. Eine Reform des Zuwanderungsgesetzes oder kostenfreie Visa für Künstler*innen wären erste Ansatzpunkte. Kulturpolitik muss die Rahmenbedingungen überprüfen, um interkontinentalen Kooperationen optimale Handlungsräume zu bieten. Zusätzlich muss sie verstärkt in absichtslose Aufenthalte investieren. Nur diese ermöglichen, „dass im Modus der individuellen Begegnung eine Auseinandersetzung mit der nichteigenen und der eigenen Perspektive stattfindet.“ Dass Anja Dirks das wichtige Stipendiat*innenprogramm der Theaterformen bisher ausschließlich als Anhängsel anderer Projekte realisieren konnte, zeigt, wie nötig es ist, in diesen Bereich zu investieren. Nur durch solche Projekte können internationale Festivals einen Sinn jenseits der Repräsentation exotischer Welten entfalten. Darüber hinaus zeigt Shared Spaces, wie wichtig Freundschaft, Solidarität oder Komplizenschaft für künstlerische Arbeit auf Augenhöhe sind. Eine moderne Kulturpolitik interessiert sich deshalb genauso für die Qualität der Zusammenarbeit wie für das Ergebnis am Ende des Prozesses. Dazu muss sie jedoch aus der Konklave geheimer Fördermittelsitzungen hinaus und selbst Beziehungen eingehen.



Eine involvierte, um nicht zu sagen liebevolle Kulturpolitik kennt ihre Partner*innen auf und hinter den Bühnen sehr genau, weiß um deren Geschichte und Entwicklungschancen. Um sie optimal begleiten zu können, tut sie vor allem eines: Sie hört zu und organisiert

im Sinne Michael Hardts „die Wiederkehr erfreulicher, förderlicher sozialer Begegnungen“. Dass sich die Mitglieder von Shared Spaces immer wieder deutlich gegen Förderkonzepte mit starken inhaltlichen und formalen Restriktionen aussprechen, soll nicht als Argument gegen eine initiierte Kulturpolitik per se sprechen. Aber es ist ein Hinweis darauf, dass Förderer*innen zu schwerfällig auf neue Entwicklungen reagieren und nicht sensibel genug für die tatsächlichen Bedürfnisse von Künstler*innen sind. Anja Dirks schlägt deshalb eine Rückkehr zu offenen Förderungen ohne Eingrenzungen bei Sparten und Themen nach dem Vorbild der Bundeskulturstiftung vor: „Auch ich, als sogenannte Kuratorin, finde die tollen Themen eigentlich immer bei den Künstlern. (...) Insofern sollte sich die Gesellschaft in Form von Sponsoren und Geldgebern viel reaktionsfähiger halten für das, was von den talentierten Künstlern kommt.“

Auch der Festivalstipendiat Simon Allemeersch betont, dass erst wenn Künstler*innen die Möglichkeit haben, die Kontexte, Formate und Orte, in denen sie arbeiten möchten, frei zu wählen, wirklich Neues entstehen könne. Echte Innovationsförderung in der Kunst entsteht also aus der Frage, wie Kreativität ermöglicht werden kann, statt sie zu lenken. Nicht zuletzt muss Kulturpolitik dazu die Kontrolle abgeben und einem Credo von Mark Terkessidis folgen: „Der Wandel ist nicht die Aufgabe einer humorlosen Pädagogik, sondern ein Spiel der radikalen Imagination.“



FAZIT

Reziprozität, Komplizenschaft und Liebe – die im Rahmen dieser Arbeit versuchsweise auf Shared Spaces angewandten Begriffe aus anderen Disziplinen haben einen deutlichen Distinktionsgewinn gegenüber dem allgemein vorherrschenden Netzwerkbegriff ergeben. Das frisch gegründete Netzwerk birgt das Potential, ein Vorbild für organische und hierarchiearme Institutionen zu werden. Aus einer stark moralisch geprägten Analyse der Ungleichgewichte zwischen den weltweiten Tanz- und Theaterszenen entwickelt es das Primat der persönlichen Beziehung. Die Etablierung und Pflege von Freundschaften ist somit die größte Herausforderung interkontinentaler Netzwerke. Sie bilden die wichtige Grundlage, um die Hoffnungen der Netzwerkmitglieder auf reale Machtverschiebungen, Nachhaltigkeit, gemeinsame Lerneffekte und Solidarität Wirklichkeit werden zu lassen. Je unbekannter uns das Terrain unseres Handelns ist, desto stärker müssen wir auf diese grundlegenden Prozesse menschlicher Beziehung Acht geben. Als wichtigste Strategie dafür weist die Erfahrung der Netzwerker*innen das Konzept der Absichtslosigkeit aus. Das Vertrauen auf die Macht der Begegnung wendet sich von Zielvorgaben ab und gibt Künstler*innen und Kurator*innen den Raum, spontanen Impulsen zu folgen und Eindrücke ausreichend zu verarbeiten. Absichtslose Reiseprogramme tragen der translokalen Wirklichkeit Rechnung und unterstützen Kunstschaffende, die sich als Weltbürger*innen begreifen.

Eines der ambitioniertesten – und bisher auch am wenigsten definierten – Projekte von Shared Spaces ist die Idee der Feuerwehr, die als kollektiv betriebener Notfallfonds ermöglicht, was sonst durch das Raster der Förderinstitutionen fällt. Für diese ist das Projekt von besonderem Interesse: Zum einen kann Shared Spaces im Gegensatz zu ihnen durch seine persönlichen Kontakte sehr genau auf akute Bedürfnisse und Herausforderungen reagieren. Zum anderen zeigen sich in den Einsatzgebieten der Feuerwehr die Lücken in der bestehenden Kulturförderung.

Für Shared Spaces wird die größte Herausforderung darin bestehen, die in der ersten Plattform entwickelte Ethik für alle zukünftigen Projekte verbindlich zu halten. Das angestrebte informelle Arbeitsmodell erfordert ein besonderes Engagement von den viel beschäftigten Mitgliedern. Sie müssen die Potentiale ihrer Komplizenschaft ausbauen, ihre Institutionen für unvorhersehbare Nutzungen öffnen, Absichtslosigkeit fördern, Kooperationen mit Externen aufbauen und alternative Finanzierungsmodelle entwickeln – ohne sich auf eine Organisation im Hintergrund verlassen zu können. Shared Spaces wird es so lange geben, wie unter den Mitgliedern echtes Interesse an der Zusammenarbeit besteht. Ansonsten verschwindet es wieder – ganz organisch.



LITERATUR

- Frijters, Paul; Foster, Gigi (2013): *An economic theory of greed, love, groups, and networks*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardt, Michael (2012): *Die Verfahren der Liebe*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag (100 Notizen - 100 Gedanken).
- Hardt, Michael; Negri, Antonio (2003): *Empire. Die neue Weltordnung*. Durchges. Studienausg. Frankfurt (Main), New York: Campus.
- Hasenkamp, Günther (2012): *Übergangszeit - Zum Kulturaustausch mit arabischen Ländern*. In: Bernd Thum (Hg.): *An der Zeitenwende - Europa, das Mittelmeer und die arabische Welt*. Stuttgart (Kultur und Außenpolitik), S. 101–111.
- Mörtenböck, Peter; Mooshammer, Helge (2010): *Netzwerk Kultur. Die Kunst der Verbindung in einer globalisierten Welt*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Sennett, Richard (2012): *Together. The rituals, pleasures and politics of cooperation*. London: Allen Lane.
- Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*. Lizenzausg. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung (Schriftenreihe).
- van Reybrouck, David (2012): *Kongo - eine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ziener, Gesa (2012): *Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorkenschaft*. In: Beatrice von Bismarck (Hg.): *Von Schmugglern, Komplizen und Grenzgängern. Smugglers, accomplices and border crossers*. Leipzig: Inst. für Buchkunst an d. Hochschule für Grafik u. Buchkunst (Well Connected. Beiträge zum Kuratorischen, H. 1), S. 9–17.

WIESO EIGENTLICH KINSHASA?

Ein Kolloquium des Festivals Theaterformen und des UNESCO-Chair „Cultural Policy for the Arts in Development“ der Universität Hildesheim zu Sinn und Unsinn internationaler Kulturkooperationen

Austausch, Koproduktion, Netzwerk – klingt erst mal gut. Insbesondere in Richtung des afrikanischen Kontinents zielen seit kurzem einige Kooperationsprogramme aus Deutschland. Aber was erwarten Künstler von einem „Austausch“? Was ist eine „Kooperation“?

Woran misst sich das Gelingen solcher Unternehmungen? Welche Rolle spielen Rassismus und Exotismus in der gegenseitigen Wahrnehmung?



22. Juni 2013

WELCHE ROLLE SPIELT THEATER IN WELCHEN GESELLSCHAFTEN?

mit den Festivalstipendiat/innen

Moderation Daniel Gad



Auszüge

Daniel Gad Dieses erste Round table-Gespräch trägt den Titel „Welche Rolle spielt das Theater in welcher Gesellschaft?“, was voraussetzt, dass das Theater in einem Bezug zur Gesellschaft steht. Das Theater wird als Art der Kommunikation betrachtet. Also ist Kunst eine Art Debattierclub. Vor diesem Hintergrund können Künstler eine entscheidende Rolle in gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen spielen. Ich möchte hier ein kurzes Zitat anfügen, aus einem Bericht an den deutschen Bundestag über „Kultur in Deutschland“. Dort heißt es: „Durch die Künste werden Individualität und soziale Gebundenheit thematisiert. Damit wirken die Künste weit über die Sphäre der künstlerischen Kommunikation in die Gesellschaft und prägen deren menschliche Sinn- und Zwecksetzung.“
Wie würden Sie in Ihrer Situation den Zusammenhang zwischen Theater und Gesellschaft beschreiben?

Djodjo Kazadi Ich komme aus einem Land, wo das Theater keinen großen Raum in der Gesellschaft einnimmt. Es gibt eine Art Volkstheater, das auch im Fernsehen gezeigt wird und das Familiengeschichten oder Geschichten über Hexerei erzählt. Theaterräume wie dieser, mit künstlerischen Ambitionen, existieren eigentlich im Kongo nicht, daher kennt das Publikum nur die Sachen, die es im Fernsehen sieht.
Deshalb haben wir ein schwieriges Verhältnis zum Publikum. Beim Festival Connexion Kin bestand das Publikum hauptsächlich aus Freunden und Bekannten. Die künstlerische Arbeit besteht daher zum Teil darin, junge Leute zu finden und zu unterrichten, an die man seine Kenntnisse weitergeben kann. Das Festival, das ich organisiert habe – das Choreographentreffen für Urban Dance in

Kinshasa – ist zum Teil auch deshalb entstanden, weil ich immer das Gefühl hatte, allein zu sein mit dem, was ich sagen wollte.

Dorine Mokha Ich habe Ihre Frage auch so verstanden: Wie soll man Künstler sein in einer Welt, in der Kunst nicht existiert? Wenn man die Künstler in unserer Gesellschaft einordnen sollte, dann wäre ihr Platz noch unter dem der Arbeitslosen.

Für mich ist ein Künstler vielleicht nur das Zentrum eines Kreises. Und dann kreisen viele Elemente um ihn herum. Der Künstler muss sich damit beschäftigen, was um ihn herum passiert. Wir Künstler können unser Land nicht verändern. Aber wir können unser eigenes Leben verändern und vielleicht das von Einigen in unserer Umgebung.

Marlene Monteiro Freitas Was ich über Kap Verde sagen kann, schließt sich dem an, was Djodjo über die Stellung des Theaters im Kongo sagte. So haben wir zum Beispiel auch keine echte Beziehung zum Theater. In unseren Städten oder Dörfern findet man keine Gebäude, in denen ein Theaterrepertoire aufgeführt würde, sei es Volkstheater oder sonst irgendwas. Aber wir haben eine Beziehung zu Tanz und Musik. Sie helfen, das Leben der Menschen zu strukturieren. Sie bieten Anlass, sich zu versammeln und geben einen Raum für kollektive emotionale Erfahrungen.

Es gibt genauso viele Kapverden im Land selbst wie außerhalb als Migranten. Daher spielt sich ein Großteil der Arbeit an Musik und Tanz auch außerhalb des Landes ab. Ich würde also die Situation des Theaters eher als andauernde Metamorphose beschreiben und nicht feste Parameter definieren oder eine Identität suchen.

Simon Allemeersch In Belgien produziert jeder in seinem eigenen Bereich von Text und Bedeutung. Es gibt bei uns flämische Politiker, die flämische Identität produzieren. Und relevante politische Theater, die relevantes politisches Theater produzieren. Aber wen erreichen sie? Es ist nur ein sehr, sehr kleiner Anteil der Bevölkerung, den sie direkt erreichen. Ich glaube, das Theater hat in Belgien einen großen Symbolcharakter. Immer wenn Wahlen anstehen, wird diskutiert, wie viel Geld das Theater bekommen soll. Aber die Leute, die da diskutieren, gehen selbst fast nie ins Theater.

In den Diskussionen mit den Teilnehmern unserer Gruppe ist mir klar geworden, wie wichtig es ist, den richtigen Kontext zu wählen, und den Ort, die Stadt, in der man arbeitet. Wie beeinflussen sich dein Talent und die Gegebenheiten, die du dir ausgesucht hast, gegenseitig? Und was brauchen die Menschen, um das zu tun? Ich glaube, es geht nicht in erster Linie um Geld. Es geht darum, ob man es schafft, diese Art von Kontext, diese Räume zu wählen, in denen man arbeiten kann. Und von denen man herausgefordert wird, sich weiterzuentwickeln – egal, was man tut. Die Kulturbranche ist oft sehr eng und bietet nicht genügend offenen Raum für viele Menschen.

Vishnupad Barve Indien trägt den Ballast des traditionellen Theaters und das stellt eine echte Herausforderung dar. In Indien wird das Theater hauptsächlich zur Unterhaltung produziert, es ist sehr kommerziell. Wenn wir also von der gesellschaftlichen Rolle des Theaters sprechen, dann würde ich sagen, es dient vor allem der Stärkung von Bindung innerhalb von Gemeinschaften. Es gibt eine Art Theater, das jedes Jahr lokal in jedem Dorf produziert wird. Es wird auf einer Bühne vor dem Tempel aufgeführt, dort, wo sich die Dorfbewohner versammeln. Jedes Jahr werden etwa 5000 solcher Aufführungen produziert. Die Menschen reisen nicht, sie verlassen nie ihre Dörfer, aber sie spielen Theater. Und das ist sehr wichtig bei der Betrachtung des Theaters und seiner Rolle in der Gesellschaft.

Zhao Chuan Für mich besteht die große Herausforderung darin, das Wort „politisch“ zu vermeiden, sowohl in China als auch außerhalb. Also nennen wir uns „soziales Theater“ und genießen damit tatsächlich eine gewisse Freiheit. Wir machen Theater ohne jede Förderung. So haben wir alle Probleme mit der Förderung ausgeschaltet. Unser Theater ist nicht kapitalgesteuert, also fangen wir ganz ohne Geld an. Wenn wir heute beschließen, etwas zu machen, können wir morgen damit anfangen. Und das ist eine Freiheit, die viele Theatermacher, die ich kennengelernt habe, nicht haben. Auch der Eintritt ist frei; Die Zuschauer geben Spenden, so, wie sie wollen. So kann uns auch die Zensur nicht viel anhaben, da wir nie nach einer Erlaubnis für unsere Aufführungen fragen.

Dalia Taha In Palästina sind die Realitäten des Kolonialismus, der Besetzung und Verfügung von Land und all diese Themen sehr dominant und überdecken bisweilen andere Realitäten. Die künstlerische Arbeit wird von dieser politischen Agenda angetrieben, aber nicht völlig vereinnahmt. Sie wird davon geprägt. Das Theater in der klassischen Form ist sehr selten, aber wenn wir über Performance sprechen, ist sie im Alltag Palästinas stark vertreten. Und sie kommt von anderen Bedürfnissen her und von einem anderen Ort, sie kommt aus der Demonstration. Demonstrationen stellen einen wichtigen Teil des täglichen Lebens der Menschen dar und sie nutzen dafür den öffentlichen Raum. In diesen Versammlungen können die Menschen sich den Raum zurückerobern und sich selbst und ihre Forderungen mit ihren Körpern ausdrücken. So findet zum Beispiel in Ramallah, meiner Heimatstadt, jeden Tag irgendetwas im öffentlichen Raum statt, Performances, die gleichzeitig politische Akte sind. Sie tricksen die Machthaber aus, denn sie vermitteln zwar lauter politische Statements, aber sie tun es in einer künstlerischen Form und die Mächtigen können nicht eingreifen.



Humphrey Maleka Ich komme aus einer sehr komplizierten Gesellschaft. Und da gibt es Gesellschaften innerhalb von Gesellschaften. Daher weiß ich nicht, ob es mir gelungen ist, die Bedürfnisse aller Leute dort zusammenzubringen. Ich beschäftige mich eher mit meinen Bedürfnissen als Künstler.

Michael Kranixfeld Wir kommen aus verschiedenen Teilen der Welt, aber die Schwierigkeiten sind die gleichen. Ich kann nur in dem sozialen Kontext arbeiten, aus dem ich stamme. Es ist toll, jetzt diese internationale Erfahrung zu machen, denn sie vergrößert meinen Horizont. Aber sie ist vor allem wichtig für meine künstlerische Arbeit hier in Deutschland. Als Künstler muss ich darüber nachdenken, dass sich mein eigenes Land ständig in einem Entwicklungsprozess befindet.

23. Juni 2013

Podiumsdiskussion

CHANCEN UND HÜRDEN KULTURELLER KOOPERATION

mit Jan Goossens (Künstlerischer Leiter KVS), Mariano Pensotti (Regisseur), Alex Moussa Sawadogo (Afrikamera und Moussokouma Festival Berlin), Prof. Dr. Wolfgang Schneider (Universität Hildesheim)
Moderation Anja Dirks



Auszüge

Jan Goossens Ich bin Künstlerischer Leiter des KVS, des Königlich Flämischen Theaters, und damit seit 2001 künstlerisch für das KVS verantwortlich. Wir haben ein sehr umfangreiches Austauschprogramm mit Künstlern in Kinshasa und der DR Kongo im Allgemeinen entwickelt, und mit immer mehr Künstlern vom afrikanischen Kontinent. Connexion Kin, mit dem Theaterformen dieses Jahr verbunden ist, ist ein alljährliches Festival, das wir seit fünf Jahren in Kinshasa zusammen mit zahlreichen Partnern aus Europa und vor allem aus Kinshasa und dem Kongo veranstalten.

Anja Dirks Man könnte doch meinen, dass sich Ihre Aufgaben als Leiter des Königlich Flämischen Theaters in Brüssel um die flämische Identität und Kultur drehen. Was zum Teufel machen Sie dann in Kinshasa und Ramallah?

JG Unsere Motivation ist es, sogar sehr flämisch zu sein, aber auf eine Art und Weise, die mit der heutigen Zeit verbunden ist. Unsere Zusammenarbeit mit Kinshasa hat ihren Ausgangspunkt in Brüssel. Das KVS ist ein flämisches Stadttheater, das in den 1880ern gegründet wurde – zu einer Zeit, als die Mehrzahl der Brüsseler Bürger Flamen waren und es eine kleine frankophone Minderheit gab, die die gesamte politische und kulturelle Macht innehatte. So sah die Situation in Brüssel damals aus. Die flämische Gemeinschaft begann, sich zu emanzipieren, indem sie ein eigenes politisches und kultu-

relles Leben aufbaute und Kulturinstitutionen wie das KVS gründete. Das Problem ist, dass das KVS mehr als hundert Jahre lang die gleiche Aufgabe erfüllte und nicht bemerkte, dass sich die Welt um das Theater herum dramatisch veränderte. Seit den 1950ern gehen riesige Migrationswellen durch Brüssel. Die flämische Bevölkerung ist weggezogen; aus einer Stadt mit einer flämischen Mehrheit wurde eine Stadt mit einer winzigen flämischen Minderheit. Aber auch die Frankophonen bilden nicht mehr die Mehrheit. Riesige Migrationswellen aus Südeuropa, aus Nordafrika, aus Zentralafrika, aus allen europäischen Ländern (wegen der EU) und aus Nordamerika (wegen der NATO) haben die demographischen Verhältnisse der Stadt komplett auf den Kopf gestellt. Heute ist nur etwa die Hälfte der Brüsseler Bevölkerung belgischer Herkunft, es werden mehr als 100 Sprachen gesprochen und die meisten Haushalte sind sprachlich und kulturell sehr gemischt.

Und in diesem Kontext verfolgte das KVS immer noch dieselbe Mission: „Lasst uns Flamen sein, lasst uns einen flämischen Künstlerischen Leiter haben, mit einem Ensemble flämischer Schauspieler, die ein eher klassisches Repertoire auf Flämisch spielen.“ Und die Zuschauer blieben weg. Zu alledem hatte das KVS alles verpasst, was in der darstellenden Kunst der späten 70er und frühen 80er passierte. Eine unglaublich begabte Generation von Künstlern tauchte auf – Leute wie Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Alain Platel, Needcompany. Alle diese Leute gründeten als Reaktion gegen große Institutionen wie das KVS ihre eigenen Compagnien. Also hatte das KVS nicht nur keine Verbindung mit der Stadt Brüssel mehr, es hatte auch komplett den Anschluss an die faszinierende, zeitgenössische flämische darstellende Kunst verloren. Und so sagten in den späten 90ern viele Leute aus der darstellenden Kunst und der Kulturpolitik: „Lasst uns doch einfach diese großen Institutionen abschaffen.“ Glücklicherweise dachten nicht alle so. Und es war auch ein Glücksfall, dass das KVS in den späten 90ern, als ich anfang dort zu arbeiten, wegen Renovierungsarbeiten aus seinem historischen Gebäude im Stadtzentrum ausziehen musste, in eine recht „harte“ Gegend, wo niemand Flämisch sprach und das Theater noch mehr ein UFO war als im Zentrum. Und dann brach das Projekt, das ich noch nicht leitete, ich war damals Dramaturg, komplett zusammen. Das ganze Ausmaß der Krise wurde sichtbar.

Und damit begannen die spannenden Diskussionen. Als Gruppe junger Leute traten wir vor den Aufsichtsrat und sagten: Wir glauben, dass die Möglichkeiten, die eine Institution wie diese hat, auch angesichts der Geschichte dieses Theaters, heute noch immer die Grundlage eines wirklich interessanten Projekts bilden können. Aber es müssen zwei Dinge passieren: Das Haus muss sich künstlerisch den anderen Disziplinen öffnen. Das Repertoire darf nicht nur aus den vorhandenen klassischen Texten des 20. Jahrhunderts bestehen, sondern muss sich auch auf ein neues Repertoire von Künstlern, die hier arbeiten, konzentrieren. Und zweitens müssen wir wieder eine Verbindung mit der Stadt herstellen und dieses Haus zu einem

lebendigen Stadttheater machen: mehrsprachig, verbunden mit Künstlern und Zuschauern aus allen Gemeinschaften Brüssels, und dabei berücksichtigen, was Brüssel heute ist – eine Stadt, die Wellen der Migration aus anderen Teilen Europas, aus Afrika, von armen und sehr reichen Immigranten erlebt hat. Und Brüssel hat auch eine sehr ausgeprägte Geschichte und Gegenwart in Bezug auf Zentralafrika. Die meisten großen Urbanisierungsprojekte, die während der Herrschaft von König Leopold II. realisiert wurden, wurden direkt vom Kongo finanziert.

Gleichzeitig ist Brüssel auch heute noch teilweise eine kongolesische Stadt. Das zeigt sich aber weder im kulturellen noch im politischen Leben. Wir wollten diesen Teil der Realität zeigen, als flämische Institution, die während ihres ganzen Bestehens eine wichtige Rolle bei der Emanzipation der flämischen Gemeinschaft in Brüssel gespielt hat. Diese Schlacht aber wurde gewonnen und deshalb können wir jetzt versuchen, eine Rolle in der Emanzipation anderer Gemeinschaften zu spielen. Da boten sich die zentralafrikanischen Gemeinschaften als klarer Ausgangspunkt an. Ein wichtiger Schritt war die Aufführung eines Stücks von Hugo Claus, dem berühmtesten belgischen Schriftsteller und Dramatiker des 20. Jahrhunderts. 1969 geschrieben, handelte es von Leben und Werk Leopolds II. und war in Flandern noch nie aufgeführt worden. Unsere Produktion im Jahr 2001 schlug hohe künstlerische und politische Wellen. Aber es war eben doch nur ein Stück von einem weißen Belgier mit einem schlechten Gewissen, das in Brüssel spielt und in dem es nur eine kongolesische Figur (er heißt Bongo Bongo und hat keinen Text), deshalb sagten wir: Das reicht nicht. Lasst uns auch Kontakt mit Brüsseler Künstlern afrikanischer Herkunft aufnehmen, die hier in der Stadt leben. Damit haben wir 2001 begonnen und einige dieser Künstler sind auch heute noch Teil der großen KVS-Familie, die mit dem Theater zusammenarbeitet.

Nachdem wir 2005 einige finanzielle Schwierigkeiten bewältigt hatten, haben wir wieder angefangen, international zu arbeiten. Wir beschlossen, dass sich unser internationales Programm nicht nur um namhafte europäische Hauptstädte wie Paris, Wien, Berlin oder Hannover drehen sollte. Unser internationales Programm sollte das fortsetzen, was wir hier in unserer Stadt tun. Also lasst uns doch losziehen und uns ein paar dieser Orte ansehen, aus denen die Brüsseler Künstler mit internationalen Wurzeln stammen, mit denen wir jetzt zusammenarbeiten. Kinshasa war einer der ersten Orte, die uns einfielen. Ich bin 2005 zum ersten Mal hingefahren, ganz ohne Masterplan. Ich hatte nur ein paar Namen und Telefonnummern von Künstlern, die ich gerne treffen wollte.

Diese erste zehntägige Reise durch die riesige Zehnmillionenstadt war eine unglaubliche Erfahrung und hat mir klargemacht, dass wir hier etwas bewirken konnten. Nicht etwa, indem wir da hingehen und den Künstlern beibringen, was Theater, Tanz oder darstellende

Künste sind – das wissen sie schon sehr gut selbst. Aber sie arbeiten total isoliert. Kinshasa ist einerseits eine globalisierte Stadt, die mit dem Rest der Welt verbunden ist, aber andererseits kommt man nur schwer hinein und wieder hinaus. Man kann nur fliegen. Die Künstler aus Kinshasa verlassen ihre Stadt fast nie und sind durch das Internet mit dem Rest der Welt verbunden. Und sie arbeiten unter sehr schwierigen Bedingungen. Um diese Isolation zu durchbrechen, haben wir eine sehr künstlerig gesteuerte dreistufige Zusammenarbeit zwischen dem KVS, seinem künstlerischen Team und den dortigen Künstlern begonnen. Es ist eine langfristige und wechselseitige Zusammenarbeit, die so lange andauern soll, wie wir im Theater arbeiten. So etwas muss in beide Richtungen gehen. Wir sind nach Kinshasa gefahren, aber wir haben auch von Anfang an Künstler wie zum Beispiel Faustin Linyekula regelmäßig ins KVS eingeladen. So lernten Künstler sich kennen, vernetzten sich miteinander und wollten zusammen neue Projekte machen. Und so begann die zweite Stufe: Wir versuchten diese neuen Projekte zu produzieren, zu koproduzieren oder entstehen zu lassen.

2009 fanden wir, wir bräuchten eine Plattform, bei der diese Projekte auch in Kinshasa gezeigt werden können. Also haben wir begonnen, das Konzept des Festivals zu entwickeln. Zunächst einmal mit zahlreichen Partnern in der Stadt und zahlreichen europäischen oder flämisch-belgischen Partnern. Und aus einem drei- bis viertägigen Festival ist mittlerweile ein elftägiges Festival geworden, das jedes Jahr stattfindet. Und das zwar eine starke Verbindung mit Kinshasa hat, das sich aber auch wirklich gegenüber Künstlern aus anderen afrikanischen Ländern und der ganzen Welt geöffnet hat. Es ist für uns ungeheuer wichtig, in Kinshasa das Lokale und das Internationale miteinander zu verbinden. Wir wollen also die kongolesischen Projekte nur vor dem Horizont der restlichen Welt zeigen.

Manche unserer Vorstandsmitglieder meinten: „Lasst uns den Namen ändern, wir sind doch kein flämisches Theater mehr, dahinter steht so eine schwere Geschichte.“ Aber wir sagten: „Nein, wir sollten ihn beibehalten.“ Angesichts dessen, was heute politisch in Belgien passiert, wo sich hauptsächlich rechtsgerichtete Politiker das Adjektiv „flämisch“ aneignen wollen, haben wir beschlossen, dabei zu bleiben. Aber wir geben dem Wort unseren eigenen Inhalt und gestalten es vielsprachig und mit der ganzen Welt vernetzt. Damit vertreten wir das, was wir heute für unsere flämische kulturelle Identität halten.

AD Vielen Dank. Was Sie da beschreiben, könnte zukünftig auch auf manches deutsche Stadttheater zutreffen. In diesem Gespräch soll es um Chancen gehen, aber auch um Hürden. Ist es angesichts der Geschichte nicht durchaus heikel, als belgische Institution – mit dem Geld, der Macht, den Reisepässen – im Kongo ein Festival zu machen? Die Leute dort sind verständlicherweise sehr empfindlich, wenn es um Machtverhältnisse geht. Wie gehen Sie damit um?

IG Dafür gibt es keine echte Lösung. Es ist sehr wichtig, dass man dieser Diskussion genügend Raum gibt, denn es gibt auf diese Fragen keine endgültige Antwort. Es ist natürlich am einfachsten, nichts zu tun, nicht dorthin zu gehen und sie in ihrer Isolation und ihren harten Bedingungen allein zu lassen. Das ist die einfache Lösung, die die meisten politischen und kulturellen Gruppierungen in Belgien heute bevorzugen. Die allgemeine Einstellung ist: „Ach, der Kongo, da haben wir so viel falsch gemacht. Am besten bleiben wir weg, ignorieren sie und dann finden sie hoffentlich selbst einen Weg aus ihrem Schlamassel. Es ist aber auch eigentlich egal.“ Ich wurde aber im Jahr 1971 geboren, der Kongo wurde 1960 unabhängig. Niemand in meiner Familie hatte in der Vergangenheit eine persönliche Verbindung zum Kongo. Ich brauche wegen dieser Vergangenheit keine Schuldgefühle zu haben. Man kann sie annehmen und sie als Ausgangspunkt dafür nehmen, heute eine andere, gleichberechtigte Beziehung zu gestalten. Und das war schon immer unser Ziel. Haben wir es erreicht? Gibt es in dieser Beziehung keine Ungleichheiten? Natürlich gibt es die, schließlich bringen wir das Geld mit. Aber wie immer, wenn Geld und Macht im Spiel sind, gilt doch, dass es nichts bringt, von vorneherein gegen sie zu sein. Man braucht sie in dieser Welt einfach und es kommt immer darauf an, wie man sie einsetzt. Deshalb versuchen wir, sie für interessante Ziele einzusetzen. Unsere Beziehungen mit kongolesischen Künstlern sind langfristig angelegt. Zum Beispiel Faustin Linyekula arbeitet nun schon seit sieben Jahren mit uns am KVS. Wir waren seit vier Jahren in Kinshasa aktiv, als wir das Festival gegründet haben, und es hat jetzt fünfmal stattgefunden. Es braucht alles seine Zeit, es ist eine Art Lebensaufgabe. Es geschieht wechselseitig: Die Kongolesen, die nach Brüssel kommen, verändern die Institution KVS auch von innen. Man muss sich gründlich auf offene Partnerschaften einlassen, die die Entwicklung eines gegenseitigen Vertrauens zulassen. Schwierigkeiten und Absichten müssen offen diskutiert werden. Durch diese langfristigen, wechselseitigen, offenen Beziehungen haben wir versucht, mit Organisationen und vor allem mit Künstlern Partnerschaften zu gestalten, durch die sie ein Stück weit zu Mitinhabern dessen geworden sind, was wir in Kinshasa machen. Und das finde ich immer noch besser – und ich sage beileibe nicht, dass es perfekt ist – aber ich finde es mutiger und interessanter, als den Kongo zu ignorieren, weil wir das vergeigt haben und jetzt ist das da alles noch schlimmer als 1960, also sollen sie sich selbst was einfallen lassen. Brüssel und Kinshasa sind eng miteinander verbunden. Wenn es in Kinshasa Probleme gibt, dann merken wir das hier in manchen Gegenden von Brüssel ganz unmittelbar. Also ist es meiner Meinung nach billiges Gewäsch, zu sagen, dass wir nichts miteinander zu tun haben und dass wir die Vergangenheit und die Gegenwart, die wir mit dem Kongo teilen, einfach ignorieren können. Aber es kommt immer darauf an, wie man diese Beziehung heute aufbaut.

Hier in Europa denken wir im Zusammenhang mit afrikanischen Künstlern oder Künstlern von anderen Kontinenten immer noch sehr leicht, dass nur wir die Starken sind. Und dass nur wir diejenigen sind, die etwas zu bieten haben, und dass sie immer nur entgegennehmen. Das ist vielleicht eine nette Illusion, aber es stimmt nicht mehr. Die binären Gegensätze „Norden/Süden“, „Geld/kein Geld“, „bieten/entgegennehmen“, in denen wir diese Diskussionen immer noch führen, sind nicht mehr zeitgemäß. Europa befindet sich in einer Krisenzeit. Es geht uns im Kultursektor immer noch viel besser als unseren Partnern in der ganzen Welt, aber die Frage ist: wie lange noch?

Die Mittel, die ich in meinem eigenen Land für das, was wir in Brüssel und in Afrika tun, aufreiben kann, werden immer weniger, also muss ich mich immer mehr nach Partnerschaften in Europa und darüber hinaus umsehen. Was sind also heute Norden und Süden? Wer ist der Norden, wer ist der Süden? Der Süden ist heute in Brüssel sehr gegenwärtig. Faustin Linyekula und andere Künstler – sie sind der Norden! Vielleicht nicht gemessen an ihren Finanzmitteln, aber an ihrem Talent, ihren Ideen, ihrer Vernetzung mit der Welt... Woher stammt Faustin? Natürlich ist er aus Kinshasa und ein großartiger kongolesischer Künstler. Aber das ist doch nicht alles, was er heute ist. Also: Wer entwickelt hier wen? Das ist für mich wirklich eine wichtige Frage. Natürlich können wir dem Kongo etwas mitbringen, aber was die Künstler dem KVS gegeben haben – an Inhalt, an Kunst, dass sie ein Festival mit uns in Kinshasa organisiert haben – das hat uns enorm weiterentwickelt. Die Künstler außerhalb Europas bringen heute großartige Sachen nach Europa. So waren zum Beispiel unter den ersten Arbeiten nicht-europäischer Künstler, die wir im KVS gezeigt haben, Stücke von Faustin und von Lemi Ponifasio aus Samoa und Neuseeland. Beides waren Produktionen, die Peter Sellars für das New Crowned Hope Festival in Wien in Auftrag gegeben hat.

Der Ausgangspunkt dieses Festivals war Mozarts 250. Geburtstag. Okay, lasst uns sein Vermächtnis anschauen, aber nicht, indem wir seine Stücke ein weiteres Mal aufführen, sondern lasst uns schauen, was es der europäischen Kultur gebracht hat, und lasst uns versuchen, es wiederzubeleben und neu zu erfinden. Peter Sellars nahm zum Beispiel als Ausgangspunkt, dass Europa heute neue Requiems braucht. Europa muss darüber nachdenken, was diese spirituelle Praktik bedeutet. Aber er nahm es auch als Ausgangspunkt, zu sagen: „Europäische Künstler sind heute nicht so recht in der Lage dazu, also laden wir doch Faustin ein, uns ein Requiem auf seine Stadt Kisangani zu bringen. Laden wir Lemi Ponifasio ein, uns ein Requiem zu bringen auf die Inseln um Samoa, die wegen des Klimawandels im Pazifik versinken.“ Unter dem Strich könnte es heißen: Wir denken vielleicht, dass wir die Entwickler sind, und vielleicht haben wir auf der formalen Ebene der Kunst allerhand zu bieten, aber wer hat denn heute den Inhalt? Ich bin mir nicht sicher, dass der Inhalt hier bei uns ist. Natürlich ist diese ganze Sache mit

dem Geld essentiell wichtig, aber den ganzen interkontinentalen Austausch nur im Hinblick auf das Geld zu betrachten, reduziert ihn auf eine Ebene, wo es nicht gestattet ist, seinen ganzen Reichtum zu betrachten. Denn was diese afrikanischen Künstler, mit denen wir zusammenarbeiten, dem KVS bringen, ist zwar kein Geld, aber es ist mir hundertmal wichtiger, als es irgendein Geld sein könnte. In diesem Sinne sind manche dieser binären Unterscheidungen um Begriffe wie „Süd/Nord“, „Entwicklung/Geld“ viel unschärfer und komplexer und interessanter, als wir sie immer noch formulieren.



Anja Dirks Würden Sie sich bitte auch vorstellen?

Mariano Pensotti Ich bin Regisseur, komme aus Argentinien und arbeite in Buenos Aires. Ich stelle hier ein neues Stück vor, die erste Vorstellung ist heute Abend. Seit zehn Jahren arbeite ich mit einer Mischung aus auf bestimmte Örtlichkeiten zugeschnittenen Stücken und Bühnenaufführungen. Und seit sechs oder sieben Jahren zeige ich meine Arbeit nicht nur in Argentinien, sondern auch im Ausland. Ich arbeite normalerweise mit einer Gruppe von argentinischen Schauspielern oder einer Gruppe von argentinischen Künstlern, der ich angehöre.

AD Jetzt fragen sich die Leute: Was macht Mariano hier? Er kommt nicht aus Kinshasa, er kommt noch nicht einmal aus Afrika. Aber Sie arbeiten viel im interkontinentalen Austausch oder in Kooperationen. Sie haben Ihren Lebensmittelpunkt in Buenos Aires, aber Ihre Arbeit wird von europäischen Kunstinstitutionen koproduziert und gezeigt. Wie erleben Sie es, als Künstler den Erwartungen der europäischen Institutionen gerecht werden zu müssen, die Sie in ihren Präsentationszusammenhängen einladen?

MP Ich versuche, nicht zu viel darüber nachzudenken. In Buenos Aires gibt es eine riesige Szene freier Theater. Wir bekommen keine oder höchstens symbolische Finanzmittel vom Staat. Es gibt für diese

Zehnmillionenstadt nur zwei Stadttheater und die sind natürlich sehr konservativ. Dagegen gibt es in Buenos Aires heute circa 200 kleine Theater mit vielleicht 50 bis 60 Sitzplätzen. Sie sind also ziemlich winzig, aber die freie Theaterszene ist sehr lebendig. So ist es schon seit 80 oder 100 Jahren. Wenn man sich in Argentinien für ein Leben im Theater entscheidet, muss man davon ausgehen, dass man seinen Lebensunterhalt mit anderer Arbeit verdienen muss, denn im Theater verdient man kein Geld. Und es ist sehr schwer, Geld für dein Projekt zu finden, oder das Projekt muss so klein sein, dass es etwas leichter wird.

Und vor 20 oder 25 Jahren begannen plötzlich internationale Festivals, vor allem aus Europa, Vorstellungen und Filme in Argentinien zu koproduzieren. Das betraf die vorhergehende Generation, nicht meine. Und das war eine komplexe Sache, denn einerseits konnten dadurch viele Künstler neue Filme und neue Theaterstücke entwickeln, die vorher wegen der nicht-existierenden staatlichen Förderung nicht möglich gewesen wären. Andererseits aber hatten wir das Gefühl, dass sich all diese Produktionen jetzt darauf konzentrieren mussten, die Situation in Argentinien oder in Buenos Aires für ein europäisches Publikum darzustellen. Es ging immer um das Leid der armen Südamerikaner, um Diktaturen, Wirtschaftskrisen... meistens ging es um solche Dinge. Also handelten zehn Jahre lang die Filme und Theaterstücke, die von europäischen Festivals finanziert wurden, von diesen Themen, obwohl sie in der Gesellschaft eigentlich gar nicht mehr so präsent waren.

AD Glauben Sie, sie wurden wirklich dafür gemacht...?

MP Ich weiß nicht, ob das bewusst geschah, aber so naiv waren sie wohl auch nicht. Und dann war auf einmal unser Leid nicht mehr in Mode. Jetzt konzentrierten sich die internationalen Festivals auf Filme aus Albanien, dem Iran oder aus Osteuropa. Das brachte uns wieder dazu, uns mit unserer Identität zu beschäftigen. Wie stellen wir uns vor fremden Augen dar? Meines Erachtens ist Buenos Aires eine sehr komplexe Stadt, denn sie ist sehr multikulturell, wenn man dieses Wort dafür gebrauchen kann. Aber Buenos Aires hat sich historisch immer viel mehr auf Europa bezogen als auf das übrige Lateinamerika. In der Mittelklasse von Buenos Aires sehen sich viele Menschen immer noch irgendwie als Europäer im Exil, was ich sehr seltsam und dumm finde. Aber als wir dann anfangen, unsere Arbeit den Europäern vorzustellen, haben wir gemerkt, wie lateinamerikanisch wir doch waren.

Und dann setzte plötzlich eine Veränderung ein. Als meine Generation anfang, in Argentinien Produktionen zu entwickeln, waren wir international nicht mehr trendy. Das war sehr gut für uns, denn wir waren mit der vorherigen Generation uneins und haderten mit dem Gedanken, uns an fremde Augen zu verkaufen. Außerdem kommt meine Generation von Künstlern in Buenos Aires aus ganz unterschiedlichen Bereichen: Wir kommen vom Film, von der bildenden

Kunst oder der Literatur. Wir sind eigentlich nicht so eng mit der Geschichte des Theaters verbunden. Und wir kooperierten erst später mit internationalen Festivals, weil es heutzutage in Argentinien keine anderen Möglichkeiten gibt, Stücke oder Filme zu produzieren. Was mich am meisten verändert hat, war die erste Einladung, ein Stück in Europa zu produzieren. Es war eine Produktion, die vom Kunstenfestival in Brüssel eingeladen wurde. Sie besteht aus neun verschiedenen Szenen, die auf einer echten Straße stattfinden, wo 16 Schauspieler alltägliche Situationen spielen. Damit sollten alle verborgenen Geschichten im öffentlichen Raum erzählt werden. Die Arbeit hing mit der argentinischen Wirtschaftskrise von 2001 oder 2002 zusammen, damals wurden wir irgendwie auf die Straßen gedrängt. Wie Fiktion und Realität miteinander verbunden sind, wurde wieder zu einer bedeutsamen Frage.

Als ich diese Arbeit produzierte, war sie natürlich nur darauf ausgerichtet, in Buenos Aires gezeigt zu werden. Aber dann wurde ich eingeladen, das gleiche Stück noch einmal in Brüssel mit belgischen Schauspielern zu machen – zuerst habe ich gedacht, das ist doch überhaupt nicht möglich. Es sind kleine argentinische Geschichten und sie sind ganz eng mit einer bestimmten Stadt verbunden. Wir würden wahnsinnig viel anpassen müssen und alles würde anders sein. Und tatsächlich haben wir eine Adaption der Geschichten gemacht, um die lokalen Gegebenheiten stärker einzubeziehen. Aber am meisten hat mich überrascht, dass wir gar nicht so viel ändern mussten. Das hat natürlich mit der Globalisierung und diesen universellen Themen zu tun, aber alles schien doch dem, was ich ursprünglich gedacht hatte, viel ähnlicher zu sein.

Diese erste Erfahrung der Zusammenarbeit und des Austauschs auf dieser Ebene war extrem wichtig für mich. Nicht nur einfach aufzutauchen, eine Sache zu zeigen und dann wieder weg zu sein, sondern die Gelegenheit zur Zusammenarbeit mit Künstlern vor Ort zu haben, tief in die Geschichten des Stücks vorzudringen. Am Ende konnte man nicht sagen, ob das nun eine südamerikanische oder eine europäische oder sonst irgendeine Produktion war. Und wenn ich jetzt ein Stück schreibe oder inszeniere, von dem ich weiß, dass es von einem internationalen Festival koproduziert wird, dann versuche ich, nicht zu viel darüber nachzudenken. Das erlege ich mir wie eine Art Übung auf.

Die Arbeit, die wir heute Abend zeigen, erzählt zum Beispiel die Geschichte von vier Filmemachern in Buenos Aires und den vier Filmen, die sie während eines Jahres machen. Das Stück ist voller lokaler Geschichten. Ich versuche, nicht zu viel über die internationale Zusammenarbeit nachzudenken, damit ich meine Arbeit nicht zu einer Art Artikel oder Ware für das internationale Publikum mache – und eigentlich habe ich auch keine Ahnung, was sie für das internationale Publikum bedeuten wird.

AD Glauben Sie, dass es für einen Künstler wichtig ist, irgendwie darauf vorbereitet zu sein, wenn er plötzlich die Aufmerksamkeit der internationalen Szene bekommt und eingeladen wird? Oder dass man zumindest ein gewisses Maß an künstlerischer Stabilität haben sollte, bevor man ins Ausland geht?

MP Ja, ich halte das für sehr wichtig. Als ich meine Arbeit zum ersten Mal im Ausland zeigte, hatte ich schon circa zehn Stücke in Buenos Aires gemacht. Das war für mich enorm wichtig. Wenn ich schon mit meiner ersten oder zweiten Produktion gereist wäre, hätte das für meine künftigen Produktionen künstlerisch wirklich seltsame Auswirkungen haben können.

INTERNATIONALE AKADEMIE DER FESTIVALSTIPENDIATEN

Shared Spaces – gemeinsame (Zeit-)Räume schafft das Stipendium des Festival Theaterformen für junge Theatermacher aus der ganzen Welt schon seit 2010. Im Rahmen der Shared Spaces Gründungsplattform konnte das Programm zu einer wirklich außerordentlichen Erfahrung für die jungen Künstler erweitert werden. Gemeinsam reisten sie zuerst nach Kinshasa zum Festival Connexion Kin und dann nach Hannover zum Festival Theaterformen. Zwei erfahrene

Mentoren begleiteten die Stipendiaten bei allen Vorstellungen, Begegnungen, Treffen und Diskussionen. Drei gemeinsame Wochen unakademischen Fortbildungsprogramms auf zwei Kontinenten waren für die neuen jungen Künstler eine bewusstseinsweiternde Erfahrung, deren nachhaltige Wirkung sich mit Sicherheit in ihren zukünftigen Arbeiten niederschlagen wird. Eine Horizonterweiterung für das Theater von morgen!



STIPENDIATEN UND IHRE ERFAHRUNGEN



Michael Kranixfeld - Deutschland
MULTIPLIZITÄTEN

Als wir nach langer Reise das erste Mal zusammen im Hof eines kleinen Imbiss in Kinshasa saßen und begriffen, dass wir nun die nächsten Wochen miteinander verbringen würden, brach es aus mir heraus: „Ich habe keine Ahnung, was wir hier machen werden. Aber ich bin einfach trotzdem gekommen.“ Die anderen lachten, ihnen ging es ganz genauso.

Das Stipendium von Shared Spaces ist eine Einladung zum Blind Date. An einem Ort, der uns allen auf unterschiedliche Weise unbekannt ist, wird unser Fremdsein zur ersten Gemeinsamkeit. Eigentlich haben wir dann auch den ganzen Rest der Zeit nichts anderes gemacht, als uns immer wieder neu und anders kennenzulernen. Wir haben große Monologe über unsere künstlerische Arbeit gehalten, unsere (unterschiedlich fähigen) Körper in Tanzworkshops ausprobiert und immer wieder gemeinsam über Kinshasa und Hannover gestaunt. Wir haben gelernt, wer gut zusammen zu spät kommen kann, und ungewöhnliche Humorallianzen quer über den Globus geschmiedet.

Das größte Geschenk an diesem Stipendium ist seine Absichtslosigkeit. Weil es keinen Plan für uns gab, hatten wir genug Raum, spontanen Impulsen zu folgen und Eindrücke ausreichend zu verarbeiten. Die Akademie ist eine temporäre, organische Institution, die sich mit jedem Mal neu erfindet. Sie ist die Summe der Übereinstimmungen, auf die wir uns einigen können, und sie fordert uns auf, immer neu nach dem Gemeinsamen zu suchen. Insofern war die Zeit des Stipendiums für mich überaus romantisch.





Dorine Mokha - Demokratische Republik Kongo
DER INTERNATIONALE GEIST

Ich gebe zu, als man mir anbot an dem Projekt der internationalen Akademie teilzunehmen, war ich geradezu beängstigt von der Vorstellung, mit Künstlern aus drei verschiedenen Kontinenten zusammenzuarbeiten, und offen meine Meinung zu den Vorstellungen beim Festival Connexion Kin in Kinshasa und beim Festival Theaterformen in Hannover auszusprechen.

Die ersten beiden Tage in Kinshasa waren sehr mühsam, ich fühlte mich so unwohl mit meinem schlichten Englisch. Aber ein Geist des Miteinanders und der Zugehörigkeit stellte sich schnell ein und machte aus uns eine Einheit. Wir nannten das „L'esprit international“ (Der internationale Geist), den Slogan „L'esprit kinois“ (Der Geist von Kinshasa) imitierend, mit dem in Kinshasa Werbung gemacht wird für das „Nkoyi“-Bier (welches mehr als einen Freund gefunden hat).

Am Ende waren wir eine Familie: im gleichen Hotel schlafen, am gleichen Tisch essen, den gleichen Bus nehmen, die gleiche Rede-weise haben, die gleiche Bühne teilen... wir verbrachten ganze Tage, ohne uns je zu trennen.

Es war eine großartige Erfahrung, ich habe Djodjos Kinshasa neu kennengelernt, und dort, in Kinshasa, bereiste ich auch Michaels und Fannys Deutschland, Zhaos China, Vishnus Indien, Marlenes Kapverden, Simons Belgien, Dalias Palästina, Jaspers

und Humphreys Südafrika, und ich meinerseits zeigte ihnen meine Geburtsstadt Lubumbashi und öffnete ihnen meine Welt.

Das Herzstück dieser Erfahrung waren die Begegnungen, wir besuchten die Ateliers von sehr engagierten Künstlern und diskutierten mit einflussreichen Persönlichkeiten wie Frie Leysen, die ich seit 2011 immer sehr bewundert habe. Aus diesem Treffpunkt des Gebens und Nehmens kam ich hervor mit einer neuen Wahrnehmung der Bühnenkunst, meines Schreibens und meiner choreographischen Recherche.

Als Choreograph habe ich aus dieser Erfahrung sehr viel gelernt, besonders in Kinshasa, wo ich mein Solo zeigte und mit allen Mitgliedern der Akademie und verschiedenen Choreographen aus der ganzen Welt darüber diskutieren konnte. Jeder von ihnen hat etwas beigesteuert, um mir zu helfen, dieses persönliche Projekt weiterzuentwickeln.

Nach der Etappe in Kinshasa hatte ich ein Problem mit einer Verspätung in der Ausstellung meines Visums und begann schon die Hoffnung zu verlieren, mit der ganzen Mannschaft nach Hannover zu kommen, doch glücklicherweise zeigte unser „internationaler Geist“ Überlebenswillen.

Unsere Familie war vollzählig in Hannover und sie wurde noch enger zusammengeschweißt. Das ging so weit, dass ich, als man mich bei einer Sitzung fragte, wie es denn sei, zum ersten Mal in Europa zu sein, sagte: ‚Ich bin nicht in Europa, ich bin auf internationalem Gebiet, gemeinsamem Territorium...‘ Die Frage nach dem physischen Raum war weniger wichtig geworden angesichts des mentalen Raums der internationalen Akademie.



In Hannover war die größte Erfahrung, dass jeder einen Workshop für alle anderen Mitglieder leitete. Auch die Teilnahme am Festivalfrühstück war sehr konstruktiv, denn wir wurden darin bestärkt, das Wort zu ergreifen.

Was ich im Allgemeinen sehr geschätzt habe an diesem Projekt, ist die Idee, Künstler aus aller Welt nicht zusammenzubringen, um sofort ein gemeinsames Projekt zu realisieren, was einfach aber auch sehr fragil wäre, sondern ihnen die Gelegenheit zu geben, starke Verbindungen zu knüpfen, individuelle Erfahrungen innerhalb eines großen Ganzen zu machen und so ein internationales Netz aufzubauen, welches physische Grenzen durchbricht und Gelegenheiten schafft für gemeinsame Projekte. Auf diese Weise bin ich sicher, wird der „internationale Geist“ stärker und dauerhafter.

Wir sind die Finger einer selben Hand, mit eiserner Faust haben wir unseren Differenzen die Stirn geboten, wir haben mentale Grenzen durchbrochen, so dass physische Grenzen uns nie mehr ängstigen können.

Wir sind eine Einheit, Antennen an den vier Ecken des Globus, wir sind der internationale Geist und teilen den gleichen Raum, wir sind der erste Schritt einer wunderbaren künstlerischen Reise, wir sind die Bürger der Welt.

Wir haben die Tabus gebrochen, wir haben aus unseren Differenzen eine kraftvolle Diversität gemacht, denn selbst die Religion, die Politik, die Sprache und die Nationalität werden uns nicht teilen, nein sie werden uns helfen uns kennen und akzeptieren zu lernen...

Und vor allem unseren Shared Space zu bauen, dank dem internationalen Geist.

Geschrieben in Kisangani im August 2013



Marlene Monteiro Freitas - Kap Verde
DER UNGEFEGTE RAUM

Ein Raum mit einem Tisch, daran eine Gruppe von Leuten.

Dieser Raum kann ein Garten sein, ein Theater, ein breiter Platz zwischen zwei Theatern, eine Treppe, eine Bar, eine Terrasse, ein Technikraum, eine Küche usw. Die Gruppe sitzt immer wieder um einen Tisch herum.

Der Tisch hatte unterschiedliche Formen, Maße und Materialien (letztere kamen ausnahmslos aus der Erde) und er/sie wurde/n zu Stätten sozialen, politischen und kulturellen Austauschs. Um den Tisch versammelt teilten die Beteiligten ihre Verschiedenartigkeit und bildeten so einen unreinen, unordentlichen Mestizenkörper. Dieser Gruppenkörper wurde zum Empfänger von performativen Akten, von Wünschen, Lyrik, von Versuchen, die Welt zu verändern usw. und bildete zusammen eine Art fragmentierten Bildteppich, ein Puzzle der Welt von heute.

Damit komme ich zu einem Mosaik in Rom, das im Vatikanischen Museum zu sehen ist. Es stammt vermutlich aus der Zeit des Kaisers Hadrian. Es heißt „Der ungefegte Raum“, denn auf diesem Bodenmosaik ist der verstreute Abfall eines Mahls zu sehen.

Der ungefegte Raum bezieht sich auf das römische Bankett: ein Mahl, ein sozialer Ritus, bei dem Unterhaltung, Dichtung, Musik und Tanz, sogar Philosophie und sicher auch Politik Raum hatten. Das Bankett hatte eine Komponente der Unordnung, so fiel zum Beispiel Abfall an, dem eine große Bedeutung beigemessen wurde. Die Überreste standen im Mittelpunkt von Ängsten, Hoffnungen und prophetischen Praktiken. Mit dem Abfall werden Praktiken, Überzeugungen und Aberglauben verbunden, so zum Beispiel Omen (das Voraussagen der Zukunft), der böse Blick, der Überfluss (die Gegenwart mit in die Zukunft zu nehmen), den Tisch nie ganz leer zurückzulassen, alles zurückzulassen, was auf den Boden fällt (es gehört den Toten), den Boden nicht zu fegen usw. Die sorgfältige Darstellung des Abfalls ist eine Sorgfalt gegenüber der Unordnung, der Willkür (alles bleibt so liegen, wie es fällt), die das Schicksal und die Ordnung der Welt verbirgt.

Als Teil der Plattform, die an den Festivals Connexion Kin und Theaterformen teilnahm, fühlte ich mich wie eine kleine tessera, ein marmornes Mosaiksteinchen in einem ungefegten Raum.

Anstelle der fragmentierten Komposition aus Hühnerknochen mit Seeigeln und Tintenfischkopf oder einem Hahn mit Apfelschalen sehe ich eine andere fragmentierte Komposition: die faszinierenden Kleinskulpturen von Dinozord mit den übergroßen, expressionistischen Figuren Konstantin Bogomolows, die bitter-süßen She She Pop mit der Radikalität der Sapeurs, die karnevalesken Kreaturen von Boyzic Cekwana mit den schwindelerregenden, atemberaubenden Tänzern von MJ30, die Launen und das Charisma meiner Kollegen mit der Arbeit der Techniker bei den Vorstellungen, die Herde in Kinshasa mit denen in Hannover, den Konferenz-Brunch mit dem Tischfußball (nur wenige Schritte entfernt), das Schicksal des Abfalls in Kinshasa mit dem Abfall in Hannover... Eine Abfolge von heterogenen Ereignissen, ein Pfad voller Begegnungen und Abweichungen, Drehungen und Wendungen, ein Kabinett, in dem unerwartete Beziehungen möglich waren. Etwas wie aus dem Reich der Vielzahl und der Vorstellungskraft, ganz ähnlich dem Ungefegten Raum.

Lissabon, 31. August 2013.



Zhao Chuan - China

AUSGEWÄHLTE NOTIZEN ÜBER KINSHASA

Eines Tages im Jahr 2010 hielt mein kongolesischer Begleiter in einer staubigen Gasse einen dünnen Mann an, der einen Anzug trug, und das bei Temperaturen, bei denen mir schon im T-Shirt heiß war. Es war offensichtlich, dass der Anzug des Mannes hochelegant war. Bevor wir auch nur ein paar Worte gewechselt hatten, hatte er schon damit begonnen, mir sehr gewissenhaft das Markenetikett jedes Kleidungsstücks zu zeigen. Er löste sogar seinen Gürtel und zeigte mir die Marke seiner Unterhose, nur um zu beweisen, dass wirklich

alles von einer berühmten Marke stammte. Kurz darauf verschwand er in der Gasse. Mein kongolesischer Begleiter war mein Übersetzer, seine Englischkenntnisse waren begrenzt. Damals verstand ich es so, dass in diesem Land trotz seiner Armut kein Mangel an Mode-Extremisten herrschte.



Ein paar Jahre später saß ich mit der Young Artists' Academy diskutierend auf dem Rasen des Institut Français in Kinshasa, als über ein Dutzend Leute auftauchten, die wirklich absonderlich angezogen waren. Sie gingen nicht einfach nur, sondern begleiteten ihren Gang mit merkwürdigen Bewegungen ihrer Gliedmaßen, die ihre Kleidung noch betonten. Als wir sie befragten, erklärten sie uns, dass sie sogenannte „Sape“ waren. Diese Bezeichnung ist von dem Begriff „Sapeur“ abgeleitet, ein Akronym für Société des Ambianceurs et Persons élégants, also Menschen, die elegant gekleidet sind und Geschmack und Atmosphäre verbreiten. Sie waren von Kopf bis Fuß in europäische Markengarderobe gekleidet, die in dieser nach weltweiten Wirtschaftsstandards extrem armen Stadt teuer und schwer zu bekommen sein musste.

Sie waren nicht einfach nur Leute, die sich komisch benahmen, vielmehr erzählte man sich verschiedene Versionen ihres – unbekanntenen – Ursprungs und ihrer – legendären – Einstellung. Einer Version zufolge traten sie zuerst in den 1920ern und 30ern in Erscheinung, in der hochwertigen Kleidung der Weißen, mit der sie schnell Zugang zu den europäischen Clubs erhielten, wo Schwarze normalerweise nicht verkehrten. Es wird gesagt, dass ihr hochgestochenes und

geheimnisvolles Benehmen einerseits ein Versuch war, ihre modischen Ambitionen zu unterstreichen, andererseits aber auch ihr wortloser Widerstand gegen die Kolonialisten, die den sozialen Raum eingenommen hatten. Eine andere Version, die zahlreiche westliche Medien übernahmen, besagt, dass sie in den 1960ern und 70ern aus zivilem Ungehorsam gegen Mobutu auf den Plan traten, den damaligen Präsidenten Zaires (das Land änderte 1997 seinen Namen zu Demokratische Republik Kongo). Während seiner Regierung wurde westliche Kleidung mit der Kolonialgeschichte in Verbindung gebracht. Anzug und Krawatte wurden verboten und die Menschen mussten Reformkleidung tragen, ganz ähnlich wie die Mao-Jacken, die uns vorgeschrieben wurden.

In keiner dieser Ursprungsversionen wird bezweifelt, dass sie einerseits stark von der französischen Mode beeinflusst wurden. Andererseits fragt man sich, ob sie mit ihrem Imponiergehabe nicht durch den Hinweis auf die Ungleichbehandlung ihrer Körper gegenüber der Qualität ihrer Kleidung die koloniale und rassistische Unterdrückung bekämpfen wollen. Oder hat vielmehr ihre Ablehnung der Unterdrückung im Kampf gegen den Kolonialismus und für Unabhängigkeit zu einem Streben nach Individualität und materiellem Wohlstand geführt? Der historische Wandel hat bei den Menschen zu unterschiedlichen Erfahrungen des Leids und seiner Bewältigung geführt. Oder vielleicht gilt auch beides gleichermaßen?



Heute erscheinen diese Zyniker in ihren teuren Klamotten in bestimmten Vierteln von Brazzaville und Kinshasa, an beiden Ufern des Kongo. Dort gibt es Orte, wo sie sich zeigen und miteinander wetteifern können, zum Beispiel bestimmte Bars in der Gegend. Am Ende müssen sie sich jedoch in ihren eigenen einfachen, unzureichenden Hütten zum Schlafen legen. Die eigentliche Tragik liegt jedoch darin, dass die Unabhängigkeit Afrikas nun schon seit vielen Jahren besteht und die Menschen, ob elegant oder ärmlich gekleidet, endlos auf dem Thema des Kolonialismus herumkauen und trotzdem noch keine Gleichberechtigung erlangen konnten mit dieser Kleidung, die immer noch die Macht verkörpert, mit ihren teuren westlichen Marken, die immer noch in wunderbarem Glamour erstrahlen. Abgesehen von den historischen Spuren des Widerstands, ist „Sape“ eine einzigartige Ästhetik, entstanden in der Maßlosigkeit der kolonialen Erfahrung – oder klammern sich ihre postkolonialen Körper immer noch an ihre komplizierte Herzensreise des Widerstands?



Humphrey Maleka - Soweto - Südafrika

Hallo, ich möchte mich als erstes bei Connexion Kin und Theaterformen dafür bedanken, dass ich und andere Künstler Young Artists-Stipendiaten sein konnten. Es war ein großes Vergnügen, Teil der Gruppe zu sein und die Festivals in Kinshasa und Hannover erleben zu können. Ich möchte auch Jasper Walgrave und Elisabeth Schack für ihre Geduld mit uns danken und für ihre Bemühungen darum, dass bei unseren Begegnungen alles geklappt hat. Und auch Fanny Frohmeyer möchte ich nicht vergessen, die mit ihrer Kommunikationsfähigkeit, ihrem Einsatz und ihren Kenntnissen für die Organisation sorgte.

Es war einfach großartig, südafrikanische Landsleute außerhalb des Landes zu treffen, denn wir sehen uns zu Hause selten, weil jeder zu beschäftigt ist. Es war wirklich spannend zu sehen, wie sie mit dem Stress auf Reisen umgehen, wenn etwas einmal nicht so läuft, wie

erwartet. Was mich in Kinshasa außerdem besonders inspiriert hat, war zu sehen, wie die Kongolesen trotz all ihrer Nöte daran arbeiten, dass interessante Dinge stattfinden, und zu hören, wie sie dies erreicht haben und was sie dazu inspiriert, weiterzukämpfen. Ich wäre so gerne alleine durch die Straßen von Kinshasa gelaufen, aber wegen meiner fehlenden Sprachkenntnisse und meiner Paranoia war das leider nicht möglich. Aber vielleicht geht es ja beim nächsten Mal, wenn ich fließend Französisch spreche und meine Paranoia überwunden habe.

Die Young International Artists waren eine wirklich tolle Mischung. Sie kamen aus verschiedenen Ländern, brachten unterschiedliche Backgrounds, Erfahrungen und Ansichten mit und das machte die Gruppe so interessant. Ganz wichtig waren auch die Eins-zu-eins-Begegnungen mit Festivaldirektoren, Kuratoren, Theatermachern, Performern und Technikern. Es war großartig, denn unsere Gespräche gingen wirklich in die Tiefe und es war sehr hilfreich zu hören, was sie über die Zukunft des Theaters denken. Es war sehr großzügig von ihnen, sich mit Künstlern zu treffen, die es noch nicht so weit gebracht haben, und sich ihre Probleme anzuhören. Ich weiß das wirklich zu schätzen. Alles Gute für die Zukunft, ich hoffe, wir sehen uns bald wieder. Mit herzlichen Grüßen, Humphrey



Simon Allemeersch - Belgien
ABGESCHLAGEN

Wir hatten gerade versucht, das Stadion des Rumble in the Jungle zu besichtigen und Humphrey und ich waren weit vom Rest der Gruppe abgeschlagen. Unser Spaziergang um das Stadion wurde eine größere Runde um dieses Viertel von Kinshasa, mit der Schule für Seeleute und dieser anderen portugiesischen Schule, bis wir schließlich die Place Victoire von der anderen Seite als der erreichten, von der wir sie ein paar Abende zuvor gesehen hatten. Und dann, kurz bevor wir an der Place Victoire ankamen, haben Humphrey und ich uns so richtig verlaufen. Glücklicherweise spreche ich als Belgier, und damit

einer der „uncles“, Französisch. Ich trage einen Bart und am Abend vorher hatte mich beim Festival eine Dame sehr höflich angesprochen, ob sie mich wohl fragen dürfe: „Vous êtes juif, monsieur?“ Und ich log sie zur Antwort an: „Je suis un bon Chrétien comme vous, madame.“ Diese Lüge tröstete sie. Aber sie wollte doch noch wissen: Warum dann der Bart? Also sprachen Humphrey und ich am nächsten Tag über die Sache mit der Religion, vor dem Bild des mundele Jesus auf der portugiesischen Wand, wo er ein gemaltes Brot verteilt und ein gemaltes Buch in der Hand hält. Ein paar Schulkinder hielten uns an und fragten mich, ob ich Jesus Christus sei? Aber nur wegen des ungewöhnlichen Barts und der blauen Augen und ein paar andere Leute baten um Geld. Und eine Woche später in Hannover sagte ich, dass sie einen nur als Geldsack sehen. Dagegen widersprach Dalia sehr „objektiv“. Junge, Junge – sie konnte vielleicht heftig widersprechen. Ich versuchte, in der Diskussion standzuhalten, aber ich schämte mich, das gesagt zu haben. Das wollte ich Dalia nicht zeigen. Ich glaube, ich war in Deutschland nur müde und ich hatte auch ein bisschen Heimweh, aber damit meine ich: Heimweh nach Kinshasa. Und als Humphrey und ich stehenblieben, um uns den Bart des gemalten Christus anzusehen, vermuteten wir, dass in dieser Stadt Juden nur eigenartige biblische Gestalten waren. Und dann sagte Humphrey, dass es in Südafrika auch schwarze Juden gibt. Und dass sie mit den weißen Juden nicht einig sind. Aber ich dachte, dass das nun wirklich zu weit hergeholt wäre, um wahr zu sein und zum ersten Mal dachte ich, dass Humphrey sich das, hinter seinem ganzen ruhigen Aussehen, dass er sich das alles nur ausdachte.



Diese ganzen verrückten Geschichten aus Soweto, über die Schnapsleute und das schicke Herausputzen. Aber als wir weitergingen, erzählte er mir von all diesen Religionen, die es in Südafrika gibt, und vielleicht hatte er doch Recht. Wir hielten an und schauten zu, wie Fanny Zuckerrohr kaufte. Fanny und die Gruppe müssen also doch ganz in der Nähe gewesen sein. Und Humphrey erzählte mir von einem Mädchen, das er kannte, das aus einer schwarzen jüdischen Familie kam – und wir sprachen über Werte und Familie. Ich erzählte von meinem Vater und seinen linken 68er-Ideen, meiner atheistischen Erziehung und der Aufklärung in Europa. Aber das klang alles komisch auf der Hauptstraße, die zur Place Victoire führte, mit ihrem dauernden Markttreiben, den Toyota Lite Ace-Transportern und den Leuten, die ihre besten Klamotten trugen, weil es Samstag war. Und in diesem Lärm und dem Durcheinander klangen meine Worte albern und erfunden. Nicht Afrika ist abgeschlagen, sondern die europäischen Städte müssen aufpassen, dass sie nicht den Anschluss verlieren, hat ein berühmter Architekt mal gesagt. Humphrey schaute sich das alles mit seinem ruhigen Lächeln an und ich traute mich nicht, ihn zu fragen, wie er den einen Zahn verloren hatte. Ganz ruhig beschloss er, dass die anderen jetzt zu weit weg waren und dass wir uns jetzt wirklich verlaufen hatten. Ich dachte immer noch: Vielleicht meinte er schwarze Muslime und nicht schwarze Juden. Wie Mohammed Ali höchstpersönlich. Vielleicht hätten wir rechts abbiegen müssen, sage ich, um wieder zu Bienvenus Atelier zu kommen. Und genau da kam ein Kinois in einem wunderschönen Anzug auf uns zu und sagte „die mundele sind da lang gegangen“. Zum Glück verstehe ich Französisch. Und gleich darauf liefen wir in diesem Verkehrsstau aus weißen Transportern mit und ich merkte, dass das gar kein Stau war, sondern dass sie vielmehr vorwärtskamen. Ich komme aus Belgien und ich hatte gedacht, bei dieser Reise ginge es um die Beziehung zwischen mir und der DR Kongo, aber dann war da diese kleine Gruppe netter Leute. Mein Bruder meine Schwester ich bin so durcheinander. Aber es ist so schön, so durcheinander zu sein. Es waren nur 15 Minuten in den Straßen um die Place Victoire, aber es ist so herrlich, sich zu verlaufen. Zhao, Du hast noch meine kleine Broschüre über den Rumble in the Jungle.



Vishnupad Barve - Indien

Wer bin ich? Warum gerade ich? Was soll ich tun? Was soll ich sagen? Fragen, Fragen und Fragen, die ich mir vor der Abreise aus meinem Heimatland stellte. Diesem Land mit seiner schweren kolonialen Vergangenheit, Gegenwart und vielleicht sogar Zukunft. Intellektuell, politisch, sozial, wirtschaftlich und in vielerlei Hinsicht auch künstlerisch. Als Künstler aus diesem Land, das noch immer so häufig abgestempelt wird. [Jemand sagte, dass die Leute in Indien Menschenfleisch essen. Ja, bei einem informellen Treffen in Europa.] Ich weiß, es klingt ein bisschen gemein und selbstgefällig. Aber es ist so. Und mit all diesen Gedanken habe ich meine Reise begonnen [manche beschäftigen mich immer noch].

Eins war klar: Dass ich ein Gast war, ein Außenseiter, nur ein Beobachter, der die Dinge betrachtet und, wenn es möglich ist, auf sie reagieren kann. Ich war ein Künstler. Ein künstlerischer Beobachter, würde ich sagen. Aber zu meiner großen Erleichterung war ich nicht alleine, ich war zusammen mit einer Gruppe von Leuten, die auch Gäste waren.

Das erste Land, in das ich reiste, war die Demokratische Republik Kongo. Es war auch das erste afrikanische Land, das ich je besuchte. Und kaum angekommen, merkte ich, dass mir die ganze Gemeinschaft dort sehr bekannt war, sehr vertraut, als wäre es meine eigene Nachbarschaft. Ullalla.



Und hier traf ich dann meine ganze Gruppe: Autoren, Tänzer, Choreographen, Theatermacher, Regisseure... „Wir“, ja wir. Von diesem Moment bis heute heißt es „wir“. Und ich liebe es. Wir schauten, wir diskutierten, wir lachten, wir kritisierten und wir trafen Künstler, Sponsoren, Festivalmacher, Kuratoren, Autoren, Verleger, Regisseure, Designer und beinahe jeden dort. Wir haben uns gestritten, haben debattiert, gegessen, getanzt, geraucht, Gesetze gebrochen [ich werde nie den Foto-Zwischenfall beim Stadion vergessen] und bei all dem blieben wir immer „wir“... Drei Küsse an die DR Kongo...

War es in Hannover anders? Ja, ganz anders... Nicht was „uns“ betraf, aber jetzt war alles ganz anders... Künstlerisch, kulturell, das Wetter, die Freiheit, beinahe alles...

Die Festivals waren an beiden Orten sehr sorgfältig kuratiert und halfen mir, mich dem Welttheater zu öffnen. Oder vielleicht eher den Schulen des Denkens, Schulen des Körpers, der Technologie, der Politik, der Kultur, den Schulen der ganzen Welt der darstellenden Kunst. Sie alle suchten nach etwas, das gemeinsame Ziele und Verbindungen hat... Ich kann es nicht in Worten ausdrücken, aber ich habe es gefühlt. Über alle Grenzen hinweg und doch mit einer eigenen Basis. Großartig...

Ich gehörte zu den „Stipendiaten“ und das war meine Freikarte. Ich habe sie genutzt, habe Leute getroffen. Als Künstler, als Designer und Regisseur habe ich mir vor allem Räume angesehen, urbane Räume,

Spielorte und – ganz wichtig – ich war dabei, wenn Bühne, Beleuchtung und die übrige technische Ausstattung eingerichtet wurden... danke dafür.

Ich weiß nicht, ob ich alle Antworten bekommen habe, nach denen ich suchte. Aber ich kann wirklich sagen, dass ich Inspiration gesammelt habe... tonnenweise. Sie trägt mich und fordert mich auf zu arbeiten, mich anzustrengen, sehr anzustrengen und objektiv hart zu arbeiten.

Vielen Dank, Theaterformen [als ich meinen Freunden erzählte, dass ich dieses Festival besuchen werde, meinten sie, dass ich mich dort langweilen würde... Sie meinten das als Witz und sprachen es so aus: theater for men, Theater für Männer]. Ich bin Euch sehr dankbar für diese Chance.

Ein Begriff, den ich mitnehme, ist Shared Spaces...



VON CHRISTINE DÖSEL

So viele internationale Gäste wie an diesem Sonntagmittag hat das kleine Kulturzentrum Les Béjarts in Kinshasa garantiert noch nicht gesehen. In kläppigen Mülltonnen, wie so im Straßenbildgang und gäbe sind, werden sie herangeholt und in von Menschen und Fahrzeugen vollgestopften Stadtteilhandlungen verkauft. In Steinhaufen, Pfützen und einem abwassertrüb die umgekehrte Straße durchlaufenden Plastikabfällen: Theateraufführungen und Festivalmacher aus aller Welt. Sie kommen aus Rio de Janeiro, Ramallah, Brüssel und New York, aus Lissabon, Warschau und Zürich, aus Deutschland ebenso wie aus Frankreich, Polen, Kambodscha und Slowenien. Sie sind da, um sich auszutauschen und etwas miteinander zu teilen: Erfahrungen und Know-How. Aber auch die Theaterräume und Orte, die sie vertreten.

„Shared Spaces“ nennt sich dieses ambitionierte Vorhaben, ein weltweites informelles Kulturzentrum zwischen Nord und Süd zu etablieren. Mit dem Ziel, daraufhin in Dialog zu bleiben, Kapazitäten zu bündeln, gemeinsame Plattformen zu schaffen, Produktionen und Koproduktionen zu ermöglichen und deren Austausch zu fördern. An diesem Vortag im Hof des sehr kleinen, mit enormer Kreativität und viel Finanzkraft aus dem staubigen Boden gestüpften Kulturzentrums Les Béjarts in der Hauptstadt der Demokratischen Republik Kongo ist die Gründungsgesung. Sie findet während des zehntägigen Festivals Connexion Kin statt, initiiert und bereits zum fünften Mal in Kinshasa ausgerichtet von Jan Goossens und seiner Konkinière Vianney Schouwburg (KVS), dem Königlich Flämischen Theater in Brüssel.

Will man globale kulturelle Entwicklungen verstehen, führt an Afrika kein Weg mehr vorbei

Dass so viele internationale Künstler und Theaterkuratoren anreisen konnten, ist letztlich der Kulturstiftung des Bundes zu verdanken, die „Shared Spaces“, dieses für sie „verbindliche Projekt“, im Rahmen des Festivals Theaterformen in Hannover mit 192.000 Euro unterstützt. Denn: „An Afrika führt jetzt kein Weg mehr vorbei für den, der sich kulturellen Entwicklungen in globaler Perspektive nähern will“, so Hortensia Völlers, die künstlerische Direktorin der Bundeskulturstiftung.

Die Theaterformen wiederum, abwechselnd ausgerichtet in Braunschweig und Hannover – dieses Jahr in Hannover –, sind beim 5. Festival Connexion Kin ebenfalls als Partner goodwilling, was in diesem Festival die Gründungsgesung, was in Hannover einen Kinshasa Schwerpunkt im Programm haben, Titel „Kinshasa Connection“ – nicht nur eine wohlklingende Afrika-Bezeichnung, wie sie derzeit bei vielen Festivals ein Vogue ist, sondern eine konzentrierte Rede mit Theater, Filmen und Musik aus und über Kinshasa respektive über den Kongo, dieses vielgesichtige, widersprüchliche, von seiner Regierung schändlich im Stich gelassene Land im Herzen Afrikas.

So sind diese Tage in Hannover gleich drei afrikanische Kulturereignisse zu sehen, die von den Theaterformen koproduziert und zuvor beim Festival Connexion Kin vorgestellt wurden: „Drums and Digging“, das neue Stück von Faustin Linyekula, dem internationalen, wahrscheinlich bekanntesten kongolesischen Bühnenkünstler (im Juli auch beim Festival d'Avignon), „La fin de la légende“, ein wild-theatrales Schauspiel-Recherche-Projekt und Legenden-Begräbnis mit Textauschnitten von Heiner Müller und Sarah Kane, inszeniert von dem 1976 in Brazzaville (Republik Kongo) geborenen Diodoro Ntangua. Der selbst Autor und Regisseur in seinen Stücken mit explosiver Sprachwucht gewöhnlich das ein, was seine Compagnie schon im Namen trägt: Les Bruts de la Rue – die Geräusche der Straße. In diesem Jahr ist er als erster schwarzafrikanischer Künstler „artiste associé“ in Avignon.

Und drittens wäre da noch „In case of fire, run for the elevator“, eine ironisch-komische Auseinandersetzung mit dem Thema Essen und Ernährung in Guyane. Cokwan. Der stammt zwar nicht aus dem Kongo, sondern aus Südafrika, ist aber mit Faustin Linyekula eng befreundet und mit seinen Arbeiten beim Festival Connexion Kin regelmäßig vertreten.

Von wegen „Herz der Finsternis“? Kinshasa ist höchst lebendig, wenn auch schlecht beleuchtet

Eine vierte Koproduktion, Brett Baileys „Macheth“ nach der Oper von Verdi, interpretiert von schwarzen Sängern und Darstellern als Geschichte aus dem Ostkongo – und dafür von Fabrizio Cassol neu orchestriert – würde auf nächstes Jahr verschoben. Es handelt sich um eine internationale Großproduktion, an der von Wien über Paris bis Kapstadt viele renommierte Festivals und Theater beteiligt sind. Brett Bailey, das ist jener weiße Südafrikaner, dessen weltweit toisende Inszenation „Edith Piaf“ mit schwarzen menschlichen Exponenten, wie sie in den Völkerversuchen „Menschensohn“ des 19. Jahrhunderts überliefert waren, große Aufmerksamkeiten erlangt und letztes Jahr in Berlin – wenn auch offenbar nur dort – eine Debatte um Rassismus und postkoloniale Hierarchien auslöste.

Auch sein postkolonialer „Macheth“ dürfte polarisieren, so viel lässt sich nach einer ersten ausschnittartigen Präsentation des Projekts sagen. So ungewöhnlich-theaterklassisch die Geschehnisse (genauer: noch) sind – in der Rahmensetzung der auf Shakaspeere beruhenden Oper gibt sich Bailey eminent politisch, angefangen bei einem kongolesischen Flüchtlingsschiff über einen „Kindersoldaten“-Einsatz bis hin zu konkreten Anspielungen auf die



Trommeln und buddeln in Kinshasa

Der Kongo ist ein desolates Land, seine Künstler aber sind enorm vielfältig und kreativ – ein Besuch beim Theaterfestival Connexion Kin



Manchmal kommt einem Kinshasa tatsächlich so surreal vor wie auf den Fotografien von Kiripi Katembé (oben). Die Szene unten (von links) auf dem Tanz- und Choreografen Faustin Linyekula in seinem neuen Stück „Drums and Digging“; zu sehen derzeit bei den Theaterformen Hannover.

blutige Geschichte des Kongo. Etwas wenn die schon ihre Lady Macbeth als Schlächterin in die Geschichte einbrachte, das ist das Händel-Abhängen gehörte Ende des 19. Jahrhunderts zu den grauenvollen Bestrafungen – und Kontrollmaßnahmen, mit denen die systematische Ausbeutung der belgischen Kongo-Kolonie unter Leopold II. vorangetrieben wurde.

Aber auch die heutige Ausbeutung des Ostkongo – reich an Gold, Zinn, Erz und dem für unsere Mobiltelefone unentbehrlichen Coltan – ist bei Bailey Thema. So zeigt er Macbeth als akropolitanen Wärdler, aufgebracht von der Shakespearischen „Herrschaft in Gestalt profitgieriger Vertreter multinationaler Konzerne. Schwer zu sagen, wo das die kritische künstlerische Reflexion aufhört und die Holzhammer-Kolportage anfängt.

Bailey, den man bei seinem Vortrag erleben haben muss, um seine Wut und Ernsthaltung zu verstehen, beruft sich bei seinem „Macheth“ auch auf Joseph Conrad, der in seiner berühmten Erzählung „Herz der Finsternis“ von 1899 die Plünderung des Kongo-Freistaats unter den belgischen Kolonialherren beschreibt: „Dem Inneren des Landes seine Schätze entzählen, das wollten sie, mit nicht mehr moralischen Skrupeln behaftet als Einbrecher, die sich über einen Sack hermachen.“ In Wahrheit, sagt Bailey, hätten Kerle wie der von Conrad beschriebene Monster-Kolonialist Kurtz den Kongo nie verlassen.

Armut, Elend, ethnische Konflikte, Krieg – es sind eigentlich nur Negativ-Assoziationen, die der Kongo, auch in seiner heutigen Staatsform als Demokratische Republik, in der Ersten Welt auslöst. Der Titel „Herz der Finsternis“ hat das Seine dazu beigetragen. Dabei ist der Kongo, erst recht Kinshasa, gar nicht so „finster“, wie man abends schlecht beleuchtet – er hat durchaus seine hellen Seiten.

Kinshasa zum Beispiel ist bei aller nicht-baren Verunstaltung eine extrem lebendige Stadt, voll mit kreativen Leuten, deren Brillanz und Erfindungsgeist einem immer wieder umhaut. Es gibt Kulturzentren wie Les Béjarts oder das umtriebige K-Mu Théâtre im Stadtteil N'djili, die gegen alle Widrigkeiten, ausgestattet nur mit dem Allerhöchsten – Plastikstühle unter freiem Himmel in irgendwelchen Innenhöfen – Theater und Filme zeigen, Konzerte, Lesungen und Workshops veranstalten.

Es gibt die „Sapeurs“, die sich inmitten der großen Armut in schicken Designer-Klamotten gefalten und diese schön mit Tanz und stepping in flammend brennenden Performances durchführen. Es gibt Künstler wie Freddy Tamba, der aus Patronenstößen, rostigen Löffeln und sonstigen Schrott die hoffnungsvollsten Skulpturen schafft, Kumpfe schwängerer Frauen zum Beispiel als Zeichen für das Leben, das sich immer wieder Bahn bricht.

Oder wie Steven Nanga, den die „Festive de la poubelle“ nennen, den Mülltonnenkünstler, weil es seine lustigen Roboter, UFOs und futuristischen Sci-Fi-Objekte aus dem Mülltonnenhaufen, was er auf der Straße findet. Oder einen Fotografen wie Kiripi Katembé, der in großartigen, großformatigen Aufnahmen ungewöhnliche Ansichten seiner Stadt von oben oder gegenseitig im Wasser zeigt – Bilder von geradezu surrealer Anmutung.

Ganz zu schweigen von der Musik in Kinshasa, die auf traditionellen Sokoos mit seinen Rumba-Anleihen hin zu modernen Afrobeat-, Folkrock- und R&B-Varianten Kinshasa rockt. Und ganz, fast immer in Bewegung: Die Live-Konzerte bei Connexion Kin vergründen diese spirituelle Kinshasa-Power. Dargestellt wurden sie jedes Abend im dann vom Geruch der Anti-Moskito-Sprays durchgezogenen Garten des Institut Français, dem Hauptausgangsort des Festivals. Da konnte man

hoffig bejubelte Lokalmatadorinnen wie BJ 30 oder die Frauenband Basi za Maki erleben, aber auch Croque wa Jupiter (die Ökonomie, und Besson, „de la rue“, der Rapier und Steinkinder-Freund aus dem fantastischen Dokumentarfilm „Kinshasa Kids“, trat mit seiner Band Trioxys auf. Weltklasse.

Es ist diese pulsierende, künstlerisch-kreative Seite Kinshasas, die die Theaterformen-Leiterin Anja Dirks bei ihrem Festival in Hannover vorziehen möchte: „Das enorme Potenzial, das es da zu entdecken gibt“, dirks findet, „das in unseren Köpfen zum Teil noch eine koloniale Denkmalschuld, das gibt es in Afrika keine Kultur, jedenfalls nichts, was nicht wie Europäer erst hinhingehört hätte.“ Ihr geht es darum, afrikanische Künstler „ganz selbstverständlich“ und „gleichwertig“ mit Kinshasern aus anderen Ländern ins Programm zu nehmen, ohne diesen „Afrika“-Mitschuld zu geben, ohne dass „jedenfalls kein Festivals-Gestus nach dem Motto: ‚So, jetzt helfen wir denen mal ein bisschen.“

Es mag noch so viel Talent geben in Afrika – man landet schnell im Entwicklungshilfe-Modus

Ganz so leicht ist das in der Praxis dann allerdings nicht: In Afrika mag noch so viel Talent vorhanden sein – die Bedingungen sind miserabel, und das Geld haben nur mal die anderen. Da landet man bei jeder Zusammenkunft nolens volens ganz schnell wieder im Entwicklungshilfe-Modus. Und wer zahlt, schafft an. „Wir sind letztendlich noch immer ein Kolonialstaat“, konstatiert Faustin Linyekula nüchtern. „Wie können wir als Gleichberechtigte miteinander reden, wenn ihr das Geld habt?“

Notre Edjabe aus Kapstadt, Herausgeber des panafrikanischen Kultur-Magazins

Chimborangi, formuliert es beim „Shared Spaces“ Treffen noch radikaler: „Ich brauche euch Geld, nicht euch.“ Ein Weg aus diesem Postkolonial-Dilemma führt vielleicht über das, was Linyekula und Edjabe mit dem Schlüsselwort „Respekt“ bezeichnen. Zum anderen, das hört man von allen Seiten, ist das größte Problem der afrikanischen Künstler ihre Isolation. Diese aufzubrechen, ihnen den Zugang zu Werkzeugen anderer Künstler und den Austausch mit Kollegen zu ermöglichen – international ebenso wie innerhalb des eigenen Landes oder Kontinents – ist etwas, das Festivals wie Connexion Kin oder die Theaterformen oder eine Initiative wie „Shared Spaces“ tatsächlich leisten können. „So ist so wichtig, andere Perspektiven kennenzulernen“, sagt der polyglotte Linyekula. „Schauen Sie sich an, wie die Leute hier leben. Die meisten denken, das sei normal. Sie kennen nichts anderes.“

Linyekula, zu Gast auf den Bühnen der Welt, hat sich bewusst für ein Leben in Kinshasa entschieden. Vor zwölf Jahren kehrte er in sein Heimatland zurück und gründete die Studios Kabako als Zentrum für Performance und Tanz, ein Labor für Recherche, Ausbildung und Produktion, das seit 2006 in Kinsangani im Norden des Landes heimelhaft ist. „Die Studios Kabako sind zuallererst ein materieller Ort“, sagt Linyekula, „ein ideeller Ort, um zu zeigen, dass es noch immer möglich ist, von diesem abgetriebenen Land aus zu träumen.“ Experimentiert werde dort insbesondere mit der „Kunst, an uns selbst zu glauben“.

Faustin Linyekula kann gut reden, und er kommt dabei ausgesprochen überzeugend und authentisch rüber. Der schmächtige 38-Jährige gilt in der jungen afrikanischen Tanz- und Theaterzene als Lichtgestalt. Kluge Klänge hoheln ihm viel zu verstanden, der 25-jährige Tänzer und Hip-Hopper Patrick Mbuaya Boyoka zum Beispiel, der sich Dinzoro nennt und sechs Jahre lang das Schicksal der „Shegus“ genannten Straßenkinder von Kinshasa verfolgte, weil sie als „verhext“ gelten. In seinem Tanz-Solo „Boyoka“ erzählt er vom diesem Leben.

Es war Linyekula, der Dinzoro zum Tänzer aufbaute und in vielen Produktionen besetzte. Mit dem schon etwas älteren Stück „Sur les traces de Dinzoro“ sind im Anfang Juli beim Festival Forum Affaires in Berlin zu Gast. Es geht darin, wo so oft bei Linyekula, um die Frage: Was ist im Krieg- und krisenverwundeten Kongo aus den Träumen der Menschen geworden?

„Drums and Digging“ ist eine traurige Geschichte, aber keine hoffnungslose: Es wird gebaut

In „Drums and Digging“, seinem neuen Stück, schlägt er einen resignativen Ton an. „Ich bin in einer Sackgasse, ich weiß nicht mehr, wie weiter“, sagt Linyekula, der als „Geschichtenerzähler“, der die Klänge hoheln über sein Land brüllt, selber auf der Bühne mitwirkt; anfangs rüllos neben einer stummen Holzpuppe auf einer Bank sitzend und in seiner Erinnerung zurück nach Obilo, in das Dorf seiner Kindheit, gebend. Er erzählt, wie das Dorf sich verändert hat, wie die Menschen weggezogen sind, die Neuauspostelnden, Neu-Evangelisierenden alte Traditionen verteuft und vertrieben haben. Selbst dort also, im guten alten Obilo, wird der Erzähler nicht mehr fähig auf seiner „Suche nach Träumen, nach frischem Wind zu atmen.“

Danach obliegt es der strömungswegigen Tänzerin Véronique Kwadoba, an den Ort ihrer Kindheit zurückzudenken. Bei ihr ist das Ghaadole, das auch das Heimatdorf von Mobutu Sese Seko war, dem Diktator mit der Legende, dass er die Welt in den Sechzigerjahren als Präsident von Zaire das kleine Ghaadole zu einem „Versailles des Urwaldes“ aus – mit drei Palästen, zwei Kraftwerken und einem Flughafen für die Concorde. Wie ein Märchen wird diese großwehige, überaus Bauschicht erzählt, als das Traum eines Präsidenten, der jeglichen Wirklichkeit und Menschenbezug verloren hat.

Die verhassten Bewegungen der Tänzer, die Gesänge in Munge und Ngiandji, etwas wunderbar Archaisches, Poetisches, Überzeitliches, (im uns herum sind Rollen, aber auch in uns ...“ – „Drums and Digging“ ist mit Blick auf den Kongo eine sehr traurige Geschichte. Aber keine hoffnungslos, darauf legt Faustin Linyekula wert. Während der Aufführung bauen er und seine Tänzer aus Holzblöcken das Gestell für ein Haus. Das soll als Bild bleiben: der Akt, gemeinsam etwas aufzubauen.

„Drums and Digging“, Trommeln und Graben – der Titel missverständlich ganz gut, wie die kongolesischen Künstler ihre Stoffe generieren und in Beschneidung auf die Geschichte ihres Landes immer auch sich selbst be- und hinterfragen. Die Performance-Arte-Szene, die da in den letzten zwanzig Jahren entstanden ist, hat in anderen Staaten wie Mali oder dem theaterbegleiteten Burkina Faso, nennt der Leiter des „Zürcher Theater Spektakels“ Sandro Lunin „in ihrer Formensprache und Vielfalt ungehört aufregend und reich“; allerdings auch schon wieder einsehlich durch den Identitäts- und das sich abgrenzende fundamentalistische Christentum.

Lunin ist ein ausgewiesener Kenner der (west)afrikanischen Theaterzene und als solcher Juror für den „Turn“-Fonds, den die Bundesregierung letztes Jahr eingerichtet hat. Gefördert werden so mit 14 Millionen Euro Austausch- und Kooperationsprojekte von deutschen Institutionen (aus allen Sparten) mit afrikanischen Partnern. Eine absolute sinnvolle Sache der Rohstoffhandels mit Kultur.

Konzepte-Macher

Der New Yorker Galerist Seth Siegel ist gestorben

Ob er an Kunst glaube, wurde Seth Siegel nie nach vom Kurator gefragt. Schon, antwortete der Kunst-Trommler der New Yorker Konzeptkunst – solange damit nicht das Bild an der Wand gemalt sei. Sondern etwas, das sich selbst infrage stellt und selbst diese Fragen an die Welt richtet. Dabei hatte er Galeristen, Verleger und Sammler durchaus eine sinnliche Ader. Schon als junger Mann sammelte er Teppiche, Stuckereien, Gobelins und sogar Hüte aus allen Winkeln der Erde, als er sich auch für weniger typische Aenderungen der bildenden Kunst zu begeistern begann: die damals taufische Konzeptkunst. Deren Aufkommen wurde durch Siegel in den frühen Sechzigerjahren maßgeblich befördert.

Der 1941 in der Bronx geborene Siegel war gerade mal 25, als er seine Galerie an der 86. Straße in Manhattan nach nur zwei Jahren schon wieder schloss. Das war 1966. An der üblichen Vermarktung von Gegenwartskunst fand er, wie er rasch eingesehen hatte, wenig Gefallen. Stattdessen suchte er Alternativen zur Ausstellung, entwickelte neue Formen der Präsentation für die von ihm favorisierten Künstler, namentlich Robert Barry, Douglas Huebler,

Er wollte Künstler an Wiederverkäufel beteiligen

Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, die heute zum harten Kern der Konzeptkunst gezählt werden. Siegelbilde bekanntestes Projekt war eine Gruppenausstellung in Buchform das „Keros Book“ von 1968. Sieben Künstler hatte er eingeladen, eine jeweils 25 Seiten umfassende Arbeit beizutragen. Im Jahr darauf ließ Siegel die Publikation „March 1969“ folgen, zu der jeder der 31 beteiligten Künstler eine Arbeit für einen Tag beisteuerte. So fand Siegel im Buch ein kongeniales Medium für die ephemeren Werke, die ganz im Zeichen der Dematerialisierung standen.

Zugleich machte sich Siegel für die Rechte der Künstler stark. Mit dem Anwalt Bob Projaneky entwarf er 1971 ein Vertragswerk, das Künstler in eine Art Polyzensur bei Wiederverkäufen und in der Größen beteiligte. „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement“ überzeugte den Ausstellungsmacher Harold Stearns so sehr, dass er es in den Katalog der Documenta 5 aufnahm.

Nun jedoch den ungeschriebenen Gesetzen des Kunstbetriebs zu folgen und ständig neue Künstler in die Szene zu schleusen, hätte Siegel nach eigenem Bekunden „langweilig“ gefunden. Sowohl aus New York als auch aus dem Kunstbetrieb zog er sich 1972 zurück und vertiefte sich in Paris in die Geschichte der Textilien, bevor er 1980 nach Amsterdam zog. Von sich reden machte Siegel im Jahr 2001, als er seine Sammlung und sein umfangreiches Archiv dem Museum of Modern Art vermachte – eine erstranzige Quellen-sammlung zur Grundriss der Conceptual Art. Erst kürzlich hatte er, im Rahmen der Ausstellung „Ends of the Earth“, noch in München gearbeitet. Am vergangenen Samstag ist Seth Siegel in Basel gestorben. Er wurde einundsechzig Jahre alt.

GEORG IMDAHL

NACHRICHTEN

Raillierer Kurswechsel in Budapest
Ungarische Nationaltheater zieht vor einem inländischen Wechsel. Auf den Bühnen der Leopoldstadt folgt der Nationaltheater Attila Vidnyánszky. Seine Bestellung ist Teil des Programms des rechten Regierungsvertrags, die kulturelle Hegemonie der Linken zu brechen. Der Schauspielerei und Regisseur Robert Alföldi hatte Budapest seit 1989 im Amt. In diesem Jahr geht die Kritik würdige seine Bemühungen um ein stilistisch anspruchsvolles, weltweites, sich den Themen der Zeit stellendes Theater. Attila Vidnyánszky, bislang Leiter eines Theaters in Ostungarn, war die Wunschkandidat für den Posten um den rechts-konservativen Ministerpräsidenten Viktor Orban. DPA

Hamburger Elbphilharmonie
Nach der Abstimmung in der Bürgerschaft am Mittwochabend laufen die Arbeiten auf der Baustelle der Hamburger Elbphilharmonie wieder verstärkt an. Nach Angaben von Hochzeit-Sprecher Bernd Pütter befinden sich zurzeit 200 Arbeiter auf der Baustelle der Hamburger Elbphilharmonie. In einer Sonderanstaltung der Bürgerschaft mit den Stimmen der alleinregierenden SPD die von Bürgermeister Olaf Scholz (SPD) ausgehandelte Neuerung gebilligt. Danach übernimmt der Titel „Bauherr“ der Hochzeit-Konzertsaal bis Oktober 2016 zum Preis von 575 Millionen Euro zu Ende. Die Gesamtkosten für den Steuerzahler belaufen sich laut Senat inzwischen auf 788 Millionen Euro. DPA

52 WOCHENENDE

bringt morgen
Kampfdemos Männer und Frauen haben viel diskutiert. Ergebnis: Die Zeiten sind kriegerischer geworden. JUDITH LEBEN
Scherbenodus Urtes-Gleichenslands Junges verbreitet sich: Schläge, Drocks, Passagier Klend des Landes. ALEX BOHL
Wechselmodus 60 Jahre Erfahrungsgüter: Zwischen Homosexuellen reden über Vorurteile und neue Rechte. MARTIN ROLFF

16. JUNE 2018
Kulturstadt Kinshasa

Situationisten mit Sinn für Survival-Eleganz

Freizeit: Montag, 15. Juli



Wehmut und Wut, aber auch trauernde Zärtlichkeit – Faustine Linyekula «Drums and Digging» wirkt wie ein alter, grossmutter Mäuschen. (Bild: Eric de Kler)

Wenig Mittel, viel Phantasie – auf diese simple Formel allein lässt sich natürlich nicht reduzieren, was in der Hauptstadt der Demokratischen Republik Kongo kulturell passiert. Ein Augenschein vor Ort.

Kenate Klett

Den besten Blick auf den gewaltigen Fluss Kongo gibt es von einer schabigen Bierterrasse mit dem Namen «Chez Tintin». In Europa kam der belgische Comicheld vor einiger Zeit in Varruf, als der Bänd «Tintin au Congo» (1930) unter die Lupe genommen wurde: Er wimmelt von Kolonialklichses und Rassismus. Aber in Kinshasa scheint das niemanden zu stören. Der Betreiber des Ufercafés, Pilot der Luftwaffe und bekennender «Tim und Struppi»-Fan, hat die beiden mehrfach in Pappmaché zwischen die Gäste gesetzt – Tintin liest da in einem Buch, das in Riesenlettern verkündet: «Jesus-Christ est notre Dieu par sa puissance».

Von Leopold II. bis Mobutu

Im früheren Mobuto-Anwesen steht unverehrt eine riesige Bronzestatue von Leopold II. hoch zu Ross, zu dessen Privatbesitz auch der Kongo-Freistaat zählte: ein Territorium, 75 Mal so gross wie sein Königreich Belgien. Etwas abseits, im Winkel, befindet sich das zerstörte Abbild von Henry Merton Stanley, seinem Mann fürs Grobe vor Ort. Dieser Teil des Parks wirkt wie ein Freiheitsmuseum für Kolonialgeschichte mit verhärtetem König, der das Land nie betrat, und bestraften Schlichter, der es für ihn ausbeutete. Die berüchtigten «Kongogreuel», zu denen Tausende von abgehackten, gut verspeckten Händen gehörten, die das Vorgehen nach Recht und Ordnung beweisen sollten, sind sicher die dunkelste Zeit dieses an Schrecken so reichen Landes.

Der Choreograf Faustine Linyekula sagt zu Beginn seines neuen Stücks «Drums and Digging», dass er «nicht länger Geschichten des Elends erzählen» will. Aber, so fährt er fort: «If one chooses to tell stories from the Congo past or present, what would they find, other than stories of ruins and mud and blood and tears, stories of suffering niggers, dying niggers.» Und die erzählt er denn auch, allerdings nicht wie aus der Realität herausgeschallten, sondern wie aus einem alten, grossmutter Mäuschen, in dem die Beteiligten an die Orte ihrer Kindheit zurückkehren. Sie tun das mit Wehmut und Wut, erfüllt von einer trauernden Zärtlichkeit, die selbst den bösen König umspült.

Die Schauspielerin Véronique Aka Kwadeba, die «bei Hofe» aufwuchs, sieht ihn nun mit Kinderaugen – das macht den Diktator Mobutu Sese Seko, mit dem sie verwandt ist, zu einer fast schon poetischen Figur, wie er da sein Heimatdorf Gbadolite zum «Versailles des Dschungels» ausbaut und in bizarren Träumen von Katzen und Macht seine megalomane Bauprojekte erfindet. Die Erzählerin fühlt sich beim Graben nach der Vergangenheit wie Alice im Wunderland, fallend durch Zeit und Raum. Auch Linyekula besucht sein Dorf Obilo, den nächtlichen Trommeln seiner Kindheit auf der Spur: Sie aber schweigen, und die geheimen Tänze, zu denen sie riefen, finden nicht mehr statt. Denn die Bewohner haben sich einer christlichen Erweckungskirche angeschlossen, die Wunder verspricht und den Ahnenkult verurteilt. Er zitiert einen chinesischen Dichter des 9. Jahrhunderts: «Wenn der Ton verstummt, werden die Lieder sinnlos.»

«Drums and Digging», das nach der Uraufführung beim Festival Connexion Kin auf Europatournee geht, ist die vielleicht beste Arbeit des begnadeten Geschichtenerzählers Faustine Linyekula: faszinierend, obwohl – oder weil? – über weite Strecken unverständlich, da oft im Äquatorial-Dialekt des Mobuto-Claus gesprochen wird (auch mein Sitznachbar aus Kinshasa versteht kein Wort). Aber die Atmosphäre ist so dicht, die Energie so mitreissend und die Szenenkomposition so exquisit, dass einem der Atem stockt. Die Darstellerinnen und Darsteller singen und tanzen, schreien und flüstern die vergeltliche Suche nach der verlorenen Zeit mit Inbrunst, und sie bauen dabei eine riesige Holzstruktur – Hauswand, Tür, Himmelspforte? –, als wollten sie unbedingt auch etwas Konstruktives hinterlassen. Braucht es einfach nur luzidere Träume, um die Welt zu verbessern? Riesenjubel jedenfalls in Kinshasa, der durchaus hoffnungsfroh und totenlustig klingt.

Kaputte Handys als Kunst-Rohstoff

Die Stadt hat einen schlechten Ruf, in Afrika wie im Rest der Welt: gefährlich, verreckt, verarmt, verkommen. Aber sie ist auch eine der lebendigsten Kulturmetropolen des Kontinents, besonders was Musik, bildende Kunst und Tana angeht. Kinshasa plätscht geradezu vor Energie und Kreativität – noch in den unwirtlichsten Gegenden gibt es kleine private Kulturzentren, die mit wenig Geld und viel Engagement gute Arbeit leisten. Les Bédarts beispielsweise, das seinen Namen mitnichten dem französischen Choreografen verdankt, sondern der Ableitung von «beau éloquentes jeunes artistes»: Die nämlich gibt es in Kin zuhauf, und sie können sich hier präsentieren. Oder das Theater K-Mu, das sich wie Camus spricht, aber für Kinshasa-Mutation steht (solche augenzwinkernde Korrespondenzen sind natürlich kein Zufall). Oder die vom Collectif Sadi betriebene Freiluftgalerie Muji des Arts, wo der Berg klein, aber die Kunst gross ist.

All diese Orte, ebenso die Ateliers, die wir besuchen, sind äusserst schlecht, doch allein, dass es sie gibt, ist eine Leistung, und was darin geschieht, oft verblüffend. So baut Freddy Tsimba riesige Metallskulpturen aus Patronenbüchsen, alten Gaseln, rostigen Macheten oder kaputten Handys: menschliche Formen, schwangere Frauen ohne Kopf, Rückenansichten mit steifen Beinen und erhobenen Händen, zusammengekauerte Opfer und begehare Hütten. Für Alain Platele im nächsten Jahr geplanten Stück «Coup fatal» entwirft Tsimba das Bühnenbild – dies wird eine Kinshasa-Produktion, mit dem phantastischen Countertenor Serge Kaludji, bekannt aus Plateles «Pitié», und 13 lokalen Musikern, die Mündel und Chuck à l'Africaine spielen. So wirkt Connexion Kin zurück auf Europa statt umgekehrt, bravo!

Der «Müllkünstler» Eivervu Nanga sucht sich seine Materialien auf der Strasse zusammen und baut daraus Roboter und Raumschiffe. Kiripi Katambo Silo fotografiert Strassenmärkte aus der Höhe mit verschobener Perspektive, die Menschen und Waren in surreale Muster auflöst. Die Sapeurs des Collectif Sadi dagegen stellen sich selbst und ihre Extravaganz aus: in verrückten Klamotten machen sie die Stadt zum Laufsteg – kongolesische Situationisten mit Sinn für Humor und Survival-Eleganz. Die Lokalmatadore treten auch beim Festival auf, ebenso wie der von seiner Familie als Hexer verstossene, von Linyekula als Tänzer entdeckte Dinazord, der in seinem Solo «Boyoko» vom Leben auf der Strasse erzählt.

Ein Hexenritual im Stehstanz

Das eben ist das Schöne an Connexion Kin, das in diesem Jahr zum fünften Mal stattfindet: Da hat der Antritt des blutjungen Tänzers Dorine Mokha mit seinem Solo «Entre deux...» genauso viel Gewicht wie die imposante szenische Lesung des berühmten belgischen Autors Tom Lanoye; alle sehen alles, diskutieren, vergleichen, begutachten, und jeden Abend gibt's hinterher Gratiskonzerte populärer Kinshasa-Bands. Das KVS Brüssel (Königlich Filiaisches Theater) als Hauptveranstalter hat inzwischen grosse Kenntnis und Erfahrung und beweist viel Fingerspitzengefühl bei der Auswahl.

Meine grösste Überraschung heisst Marlène Monteiro Freitas. Die Tänzerin aus Cabo Verde, die in Lissabon lebt, benutzt in ihrem Solo «Gyftiche» heimtliche Traditionen von Karneval und Trancetänzen, um daraus ein radikal zeitgenössisches Deformations-Theater zu erschaffen. Beide Beine fest im Boden verankert, lässt sie bei anaufblühendem Beckenkreiser ihren Oberkörper mutieren: Grimassen von Gesicht und Gliedern, Fratzen wie aus Eerschrecken und Wahnvision – ein ganzes Hexenritual im Stehstanz. Der zweite Teil ist chaplinesk und komisch, taghell, wie befreit von den schweren Träumen der Nacht. Eine afrikanische Valetske Gert, zelebriert Freitas verzerrte Mienen und Begierden mit ungläublicher Kraft und Präzision, so schamlos und heilig, als würde sie das Gesamtwerk Johann Heinrich Füssli in sich zum Leben erwecken.

Grosse Geste, rüde Sprache

Auch Dieudonné Niangouna aus Brazzaville will Urgewalten entfesseln, wobei er dem Wort mehr vertraut als dem Körper: «La fin de la légende» ist eine Anhäufung von Theaterbildern, teils sehr radikalen, teils merkwürdig antiquierten. Ungewöhnlich ist das allemal, gut nicht immer, aber die krude Mischung aus Bach und Beethoven, Heiner Müller, Niangouna und Sarah Kane: grosser Geste und rüder Sprache macht durchaus Eindruck. Ob das Ende der Legende auch das der Welt meint, bleibt unklar – viel verzerrt christliche Symbolik deutet darauf hin. Aber da die Vorstellung jeden Abend verändert wird, ist ja vielleicht noch Hoffnung. Boyzle Cekwanas Stück «In Case of Fire, Run to the Elevator», an dem das Beste der Titel ist, bleibt dagegen eher schwach. Es will sudafrikanische Stereotypen und Gewohnheiten aufspieseln, wirkt aber seltsam lust- und harmlos.

Brett Bailey, der andere Sudafrikaner des Festivals, stellt sein Projekt fürs nächste Jahr vor: Yerdis «Macheth» in den Ostkonzo versetzt, mit Warlords, die wegen der Bodenschätze (Coltan!) übereinander herfallen und gar nicht merken, wie sie dabei von den Hexen (hier: die multinationalen Konzerne) manipuliert werden. Baileys Auftritt ist eine «lecture performance» im besten Sinne: Er trägt sein brillant formuliertes Konzept vor und illustriert es mit einzelnen Szenen, entsprechend dem Stand der Probenarbeit. Man darf gespannt sein. Von der Zeitgeschichte lässt sich auch der marokkanische Choreograf Taoufik Idrissi inspirieren. Sein eindrucksvolles Tanzstück mit dem schönen Titel «Rev'illusion» handelt von Aufstieg und Fall des «arabischen Frühlings» und ist von einem geradezu verzweifelten Optimismus geprägt.

Nachrichten aus Afrika müssen schlecht sein, sonst sind sie uninteressant für westliche Medien. Diese hier sind das Gegenteil: ein tolles Festival mit spannenden Aufführungen und exzellenter Organisation, einem neugierigen Publikum und zahlreichen internationalen Gästen. Ein richtig dicker, verdienter Erfolg! Und ein neues Netzwerk wird auch noch gegründet: Shared Spaces, ein lockerer Zusammenschluss von Künstlern, Produzenten, Kulturinstitutionen und Festivals aus vier Kontinenten.

Das, so ist zu hoffen, wird sein wie sein Geburtsort: laut und wild und voller Überraschungen.

Natur, ideal arrangiert

WELTKULTURERBE Kassel steht auf Unesco-Liste

Der Bergpark Wilhelmshöhe in Kassel ist von der Unesco in die Liste des Kultur- und Naturerbes der Welt aufgenommen worden. Das Welterbekomitee würdigte bei seiner Jahrestagung in der kambodschanischen Hauptstadt Phnom Penh die Anlage als „einzigartiges barockes Gesamtkunstwerk aus Kunst, Technik und Architektur“.

Ab 1696 wurde im Grunde kontinuierlich an dem Ensemble gearbeitet, das unterhalb einer Herkulesstatue auf einem als „Riesenschloss“ angelegten Oktagon auch die künstliche Ruine der Löwenburg sowie ein ausgeklügeltes Wasserfallsystem umfasst, in dem bis zu 750.000 Liter Wasser über mehrere Kaskaden 80 Meter bergab geleitet werden, um in der großen, 50 Meter hohen Fontäne zu enden – unweit von Schloss Wilhelmshöhe mit seinen bedeutenden Sammlungen.

Der Park gilt auch deshalb als „einzigartiges Beispiel des europäischen Absolutismus“, weil er als Hybrid der Gartenbaukunst verschiedener Epochen tatsächlich einmalig ist. Die Anlage vereint Merkmale italienischer Gärten des Barock mit französischen Parks derselben Epoche – wobei die Gärten nie so gewaltig und die Parks nur in der Ebene angelegt waren. In seinem unteren Bereich erinnert der Bergpark eher an englische Landschaftsgärten, wo die Natur in idealer Weise arrangiert und vor allem die eigentliche Grenze des Gartens kunstvoll verwischt ist.

Adelstütel und Pflicht

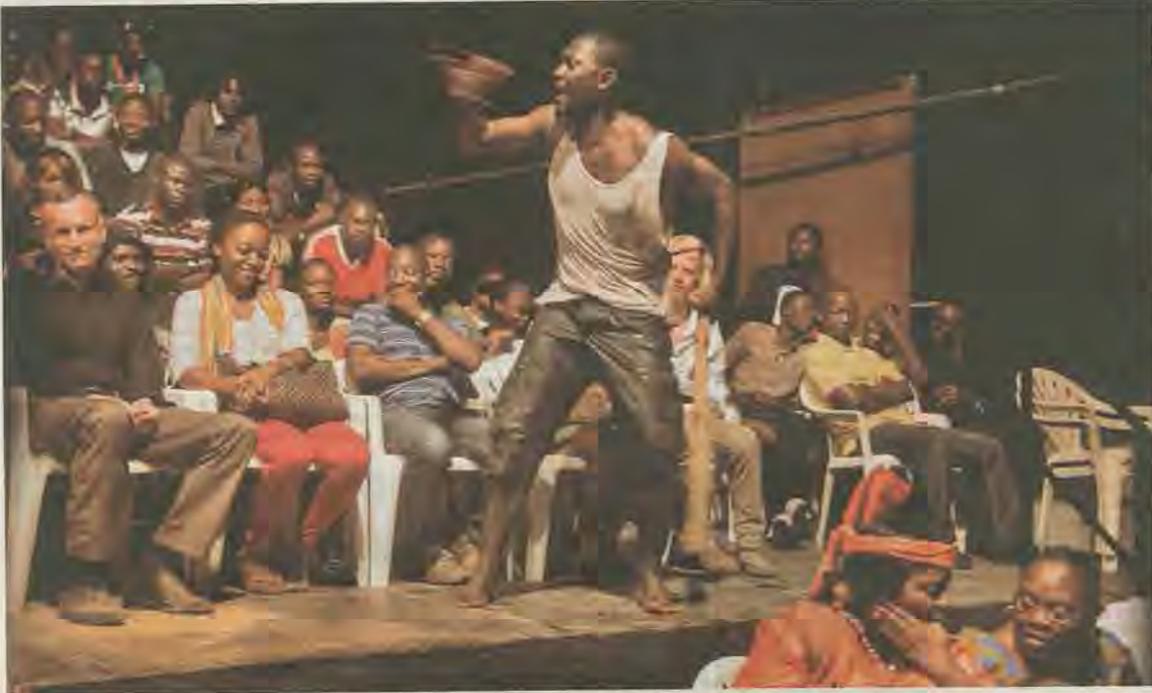
Als Landgraf Karl vor mehr als 300 Jahren den Grundstein zu dem Bergpark legte, wollte er eine kulturelle Aufwertung Kassels gegenüber anderen politischen Zentren im Reich bewirken. Heute, im Jahr ihrer 1100-Jahr-Feier, wird die Adeligkeit durch die Unesco von vielen Bürgern der Stadt genau in diesem Sinne empfunden. Der Bergpark ist die 38. Welterbestätte in Deutschland und die 6. in Hessen. In Phnom Penh sind 19 Stätten neu in die Welt- und Naturerbeliste aufgenommen worden, unter anderem die namibische Namib-Wüste, das Universitätsviertel von Coimbra in Portugal und der heilige Berg Fuji in Japan.

Damit stehen weltweit nunmehr 981 Stätten auf der Liste. Der Eintrag bringt Vorteile mit sich, weil dadurch Touristen angelockt und Subventionen erleichtert werden. Er verpflichtet die Teilnehmer aber auch zur Erhaltung. So verlor 2007 Dresden den Titel „Weltkulturerbe“ für die Elbtal-Landschaft, als die Stadt den Bau einer Brücke quer durch die Landschaft beschlossen hatte. Als „besonders gefährdet“ hat das Komitee diesmal sieben Stätten eingestuft. Sechs davon liegen in dem vom Bürgerkrieg heimgesuchten Syrien.

ARNO FRANK

BERICHTIGUNG

Gestern druckten wir ein Interview mit dem türkischen Musiker Burak Tamer von der Band Replikas ab, in der Unterzeile dazu stand etwas von den „Demonstrationen um den Gezi-Park“. Die Proteste sind natürlich räumlich nicht auf den Park begrenzt, sondern finden in mehreren Städten des Landes statt.



Das Obzöne und das Gewalttätige: Aufführung von Dieudonné Niangounas Stück „La fin de la légende“ in Kinshasa Foto: Eric de Milt

Im Mahlstrom der Geschichte

KINSHASA CONNECTION Das Festival Theaterformen in Hannover startet in seiner 14. Ausgabe mit einem eindrucksvollen Schwerpunkt, auf Bühne und Leinwand werden Koproduktionen aus dem Kongo gezeigt

VON NATRIN BETTINA MÜLLER

„Ich bin Kongoleser und kenne die Geschichte von Deutschland, Frankreich, Belgien“, erzählt die Stimme auf dem Audioguide, „aber nichts habe ich in der Schule in Kinshasa über den Kongo gelernt.“ Die Stimme ist Teil der „Congo Connection“, einer Installation in der volkrekundlichen Abteilung des Landesmuseums in Hannover, für die sechs Hannoveraner kongolesischer Herkunft aus ihrer eigenen Geschichte erzählen, aus der ihrer Eltern und Großeltern und der ihres Landes. Andreas Kegelmann und Anja Mayer, die gemeinsam die Agentur Kritwamasow bilden, haben die Interviews gemacht und zusammen mit einer Zeitzeugin über die koloniale Eroberung des Kongos und die Ausbeutung seiner Bodenschätze bis in die Gegenwart in das Museum gebracht.

„Congo Connection“ ist Teil des Festivals Theaterformen in Hannover (bis 30. Juni), das diesmal den Kongo als Schwerpunkt an den Beginn setzte. Die Collage der Interviews zu hören lohnt sich, denn sie übersetzen die Daten der Zeitzeugin in viele einzelne Geschichten und Perspektiven. Das Konzept, dies alles zwischen den Vitrinen mit Artefakten aus Afrika, Südamerika oder Indonesien zu hören, geht allerdings nicht ganz auf. Zwar ahnt man die Absicht, die volkrekundliche Ordnung als Bestandteil der kolonialen Vergangenheit mit einer kritischen Perspektive zu überschreiben, doch Hör- und Lesetexte erfordern so viel Aufmerksamkeit, dass für die visuelle Sprache der Skulpturen und Objekte nichts mehr übrigbleibt. So werden sie wieder funktionalisiert, diesmal als Beutestücke der am Gewinn der Kolonialzeit Beteiligten, und anders kaum zum Sprechen gebracht. Die Wiederaneignung einer verlorenen Vergangenheit, ihre Rekonstruktion als Baustein der Identität, sie ist so einfach nicht.

Wie kann man eine kongolesische Geschichte erzählen, wenn niemand mehr vom Elend und Leid, von Kriegen und Krisen hören will, fragt sich Faustin Linyekula zu Beginn seines Tanzstücks „Drums and Digging“. Die Sprachen des Stücks sind Lingala, Swahili und Französisch, teils mit deutschen Untertiteln, teils von einer lautmalerschen Expressivität, die auch ohne wörtliche Übersetzung die Emotionen transportiert. Uraufgeführt wurde „Drums and Digging“ Mitte Juni in Kinshasa, beim Festival Connexion Kin. Linyekula, dessen Stück noch in Avignon, Berlin und Zürich zu sehen sein wird, ist gefragt auf Europas Festivalbühnen.

Vom Dorf der Kindheit

2001 gründete er in Kinshasa die Studios Kabako, die seit 2006 in Kisangani arbeiten. In „Drums and Digging“ sitzt der 39-jährige selbst am Rand der Bühne und erzählt von seinem Versuch, das Dorf seiner Kindheit wiederzufinden. Das Stück, das er mit Schauspielern und Tänzern entwickelt hat, gilt der Bestürzung und der Trauer im Blick auf die jüngste Vergangenheit, die Verwüstungen der eigenen Kultur.

Voll Zorn, grimmig, boshaft, knurrend, fauchend und bitter lachend wiederholt ein Tänzer den Satz „Es war einmal ein Traum“. Er krümmt sich in diesen Satz hinein, der ein fernes Echo an Reden von Martin Luther King oder Muhammad Ali anklängen lässt, er spuckt ihn aus, das hat etwas von einem Exorzismus. Ein anderer Traum wird erzählt wie eine Komödie, ein Traum von Joseph-Désiré Mobutu, legendärer Diktator des Kon-

Voll Zorn, knurrend und fauchend wiederholt ein Tänzer den Satz „Es war einmal ein Traum“

go, der sich und seine Familie bereicherte und eine Kleinstadt zum „Versailles des Dschungels“ ausbaute. Die Träume sind besetzt, korrupt und damit selbst die Ressource der Vorstellungskraft gebrochen.

Eine der Schauspielerinnen, Véronique Aka Kwabeda, stammt aus der Familie von Mobutu und erinnert sich, wie fasziniert sie als Kind von dessen Gärten und Palästen war. Sie entrollt eine lange Kette von Namen, den Familienstammnamen, während die anderen Tänzer und Schauspieler ein komplexes Geflecht von Linien mit ihren Schritten auf dem Boden markieren, wie die tief in die Vergangenheit treibenden Wurzeln des Baums. Dann aber stürzt Véronique Aka Kwabeda in eine Wehklage, wieder und wieder die Worte „Was ist hier passiert, hier ist nichts mehr“ wiederholend. Ihre Sprache vibriert vor Empörung, Anklage, Schreien und Scham, sie klingt vorwurfsvoll und ratlos. Aber in diese Tirade hinein setzt Faustin Linyekula einen vorsichtigen Tanz, langsam lässt er eine Bewegung zwischen seinen Handwurzeln aufsteigen, zeichnet in die Schleifen ihrer Stimme, die wieder und wieder gegen eine Wand zu rennen scheint, weiche Bögen hinein.

An solchen Transformationen zwischen Erzählfragmenten, Sprachmelodien, Emotionen und Bewegungen ist „Drums and Digging“ reich. Die tänzerischen Elemente sind dabei reduziert, wie etwa ein Ablauf von Wegen, die an eine Landkarte erinnern, mit kleinen Schritten, geknicktem Kopf, eine gebückte und bedrückte Haltung. Manchmal entstehen Bewegungen im Kreis, aus Stille und Verhalten wird langsam ein ekstatischer Tanz. Der kulturelle Reichtum an eigenen Tanztechniken und Ritualen klingt an, aber wie ein isoliertes Fragment, das keine Verbindung mehr zur Gemeinschaft herstellen kann. Am Ende zitiert Linyekula einen chi-

Die Stücke blicken selbstkritisch auf die Arbeit an einer afrikanischen Identität

nesischen Dichter: „Wenn die Hoffnung tot ist, ist das Lied nutzlos geworden.“

Noch zwei weitere Produktionen des Festivals Theaterformen, „La fin de la légende“ von Dieudonné Niangouna aus Brazzaville und „In Case of Fire, Run for the Elevator“ von Boyzie Cekwana aus Südafrika, haben ihre Uraufführung zuvor in Kinshasa erlebt. Denn das Festival Theaterformen ist in diesem Jahr als Partner und Koproduzent von Connection Kin in Kinshasa eingestiegen. Möglich wurde das mit Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes. Was alle drei Produktionen miteinander verbindet, ist ein selbstkritischer Blick auf die Arbeit an einer afrikanischen Identität, auf die Sehnsucht nach Stärke, nach demonstrativen Gesten der Macht.

Das Thema Unterwerfung

Die Theaterformen in Hannover, die Anja Dirks inzwischen seit fünf Jahren leitet, sind nicht das einzige Festival mit einem Afrika-Schwerpunkt. In Avignon ist dieses Jahr Dieudonné Niangouna als künstlerischer Kodirektor eingeladen. Seine Gruppe heißt „Les Bruits de la Rue“ auch schon deshalb, weil sie auf der Straße spielen müssen, da die Bürgerkriege der neunziger Jahre in der Republik Kongo auch Kulturinstitutionen und Clubs zerstört haben.

Straßentheater also, denkt man und rechnet dann nicht mit einem Parforceritt durch Texte der europäischen Dramatik, von Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès und Sarah Kane. Sie werden als Monologe vorgetragen, in einem klangvollen, musikalisch reichen Französisch und gerahmt von einer Körpersprache

der Zombies und der sexuellen Gier. Das Obzöne und das Gewalttätige, die Berauschung am Exzess, liegen eng beieinander in den Texten und in den Aktionen der Schauspieler. Von Kulturesimismus ist das eine wie das andere durchgezogen. Man kann hier nicht mehr auseinanderdividieren, was sich auf Afrika, was sich auf Europa bezieht in diesem Mahlstrom der Geschichte.

„Alles in der afrikanischen Kultur dreht sich um Unterwerfung.“ Dieser Satz hallt nach in dem Stück „La Fin de la légende“. Er stammt von einer jungen Boxerin in dem Film „Victoire Terminus, Kinshasa“, der in einer der Theaterformen begleitenden Reihe von sieben Filmen aus Kinshasa am ersten Festivalwochenende lief. Die junge Frau bringt hier ihre Erfahrungen aus Beziehungen und aus dem Blick auf die Machthaber des Landes auf den Punkt, um fortzuführen, aber „Unterwerfung hat Grenzen“. Das ist einer der Gründe, der sie zum Boxen brachte, aber auch die Hoffnung, anders als mit Prostitution genügend zum Überleben verdienen zu können. Ob das gelingen kann, bleibt in dem Film von Renaud Barret und Florent de Tullaye offen.

Pendelnd zwischen Filmen und Stücken stellte sich so auf dem Festival das Gefühl ein, dass ein Puzzlesteinchen neben das andere fällt. Ein Film, „Blood in the Mobile“ von Frank Pisecki Poulson, beschäftigt sich mit den schlechten und gefährlichen Arbeitsbedingungen im Abbau von Coltan, und das zu thematisieren ist auch ein Anliegen von Douglas Ngoma, der inzwischen in Hannover lebt und zu den Interviewten der „Congo Connection“ gehört. Er hat darüber einen Song geschrieben, den er mit seiner Band beim Fête de la Musique auf der Bühne hinter dem Schauspielhaus spielte. Es war nicht zuletzt diese Verzweigung in die Stadt hinein, die der Kinshasa Connection des Festivals so Hand und Fuß gab.

TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

Agentur Kriwomasow – Deutschland (TF)

ist ein freies und transdisziplinäres Autoren- und Produktionskollektiv des Regisseurs und Hörspielautors Andreas Kebelmann, der Videokünstlerin Anja Mayer, des Sound- und Lichtdesigners Peter Göhler, des Schriftstellers und Regisseurs Robert Schmidt sowie des Sozialwissenschaftlers und Verlegers Dominik Scholl. Die Agentur entwickelt und produziert seit 2005 in enger Zusammenarbeit mit Institutionen, anderen Künstlern und Zuschauern Installationen und Performances an der Schnittstelle von Theater, Film, bildender Kunst und ethnografischer Recherche. Städtische Wirklichkeiten bieten dabei das Rohmaterial, aus dem die Agentur unterschiedliche erzählerische Formate (Theater, Performance, Intervention, Text, Hörspiel, Film) entwickelt.

<http://www.agenturkriwomasow.de>



Simon Allemeersch – Belgien (FS)

studierte englische und niederländische Literatur in Leuven und Theaterregie an der RITS School of Arts in Brüssel. Während seines Studiums arbeitete er am Nieuwpoorttheater in Gent an verschiedenen Produktionen und soziokulturellen Projekten. Für seine Performance „Marre de

Boire“ (2006) bekam er den Preis für Young Theatre des Theater Aan Zee-Festivals. Seitdem arbeitet er mit verschiedenen Theatern und Gruppen, in Belgien und im Ausland, an eigenen Produktionen. Mit seinem letzten Stück über den heiligen Christophorus wurde er zum nationalen Theaterfestival Belgien eingeladen.

Awesome Tapes From Africa – USA (TF-Konzert)

<http://www.awesometapes.com/>



Martin Baer – Deutschland (TF-Film)

(*1963) ist Kameramann, Autor und Regisseur. Er hat Dokumentarfilme vor allem zu historischen Themen und über Afrika realisiert, unter anderem „Befreien Sie Afrika!“ und „Weiße Geister – der Kolonialkrieg gegen die Herero“ (1999).

Er ist Autor verschiedener Texte zur

Geschichte Afrikas, unter anderem von „Eine Kopfjagd – Deutsche in Ostafrika“. Sein Dokumentarfilm „Kinshasa Symphony (2010)“ wurde unter anderem für den Deutschen Filmpreis und den Grimmpreis nominiert.



Brett Bailey – Südafrika (CK, TF)

ist ein Dramatiker, Regisseur, Designer und Künstlerischer Leiter von THIRD WORLD BUNFIGHT aus Südafrika. In den letzten Jahren erregte er vor allem mit ortsspezifischen Produktionen Aufmerksamkeit, mit denen er schon zweimal beim Festival Theaterformen zu Gast war

(2010 „Exhibit A“ und 2011 „Orfeus“). Thema seiner emotional aufgeladenen und bildstarken Arbeiten sind immer die brutalen Realitäten der postkolonialen Welt. Bis 2011 war er zudem Künstlerischer Leiter des Festivals „Infecting the City“ in Kapstadt.

Sammy Baloji – Demokratische Republik Kongo (CK)

(*1978 in Lubumbashi) ist Fotograf, mit Ausstellungen u.a. in Kapstadt, Paris, Amsterdam und Brüssel.

Er begann seine Karriere als Cartoonist, bevor er sich der Videoart und der Fotografie zuwandte. Seine Arbeiten entstehen zum großen Teil in Katanga, der Provinz, in der er aufwuchs und Literatur studierte. Er arbeitet unter anderem zu den Themen Architektur, Urbanismus und Ausbeutung der Landschaft. Er gewann mehrere Preise, darunter den African Photography Encounters Award und die Prinz Klaus Auszeichnung der Niederlande.



Valérie Baran – Frankreich (NWP)

ist die Direktorin des Theaters TARMAC in Paris. Das TARMAC ist das Theaterhaus für Internationale französischsprachige Bühnenkunst.

TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

Renaud Barret – Frankreich (TF-Film)

(*1970) ist Regisseur, Grafiker und Fotograf. Er interessiert sich mit seinem Partner Florent de La Tullaye vor allem für die urbane Kultur afrikanischer Großstädte. Seit seiner ersten Arbeit „La danse de Jupiter“ 2006 drehte er fünf weitere Dokumentationen, darunter „Victoire Terminus, Kinshasa“ (2008) und „Benda Bilili!“ (2010).



Vinshnupad Barve – Indien (FS)

(*1985) studierte an der National School of Drama in Neu Delhi. Er arbeitete für diverse Theaterproduktionen als Regisseur, Designer und Schauspieler und war zu Festivals in Indien, China und Deutschland eingeladen. Derzeit arbeitet er als freier Raum-, Licht- und Medien-Designer und Performer in Indien.

Bebson Elemba aka Bebson De La Rue – Demokratische Republik Kongo (CK-Konzert)

(*1990) ist Sänger, MC und Frontman der Gruppe Tryonix. Er stammt aus Kinshasa und wurde international bekannt durch den Film „Kinshasa Kids“ (2012) in dem er als Schauspieler mitwirkt und für die Musik verantwortlich zeichnet.



Eduardo Bonito – Brasilien (NWP)

leitet das Festival Panorama de Dança in Rio de Janeiro/Brasilien. Außerdem arbeitet er als Kurator, Produzent und Bildender Künstler.



Gabrielle von Brochowski – Belgien (NWP)

betreute das Festival Récrcréâtrales / Burkina Faso für die EU und arbeitet als freie Beraterin u.a. für die europäische Kommission.



Panaibra Gabriel Canda – Mosambik (NWP)

studierte Theater, Tanz und Musik in Mosambik und Portugal. Seit 1993 entwickelt er eigene Stücke und eröffnete 1998 das Kulturzentrum CulturArte in Maputo. Er zeigt seine vielfach ausgezeichneten Arbeiten in Afrika, u.a. auf der Biennale „Danse l’Afrique danse“ und in Europa u.a.

beim Kunstenfestivaldesarts in Brüssel.

Cartel Yolo – Demokratische Republik Kongo (CK-Konzert)

2003 mit neun Musikern gegründet, hat Cartel Yolo einen eigenen Stil entwickelt: eine Mischung aus Hip Hop und kongolesischem Folk, gesungen auf Lingala und Französisch.

<http://www.youtube.com/watch?v=v2Dvf6Bffu0>

Fabrizio Cassol – Belgien (CK)

(*1964 in Ougrée) ist Komponist, Arrangeur, Jazz-Saxophonist und Klarinettist. Nach seinem Studium am Konservatorium in Lüttich studierte er bei verschiedenen Jazzgrößen. 1984 bis 1992 spielte er im „Trio Bravo“ und anschließend mit Michel Hatzegiorgiou und Stéphane Galland in der Fusion-Band „Aka Moon“. Die Gruppe nahm Alben mit Musikern aus West- und Zentralafrika sowie aus Indien auf. Seit 1989 lehrt er Improvisation an der Etterbeek Akademie. Seit 2013 arbeitet er mit Brett Bailey an der musikalischen Umsetzung der Oper „Macbeth“.



Collectif Sadi – Demokratische Republik Kongo (CK)

ist ein interdisziplinäres Kollektiv junger kongolesischer Künstler aus unterschiedlichen Disziplinen: Bildende Kunst, Performance, Video, Photographie und Design. Ihre Arbeiten finden in öffentlichen urbanen Räumen statt, fernab von klassischen Kulturinstitutionen.

<http://sadicollectif.blogspot.de/>



Boyzie Cekwana – Südafrika (CK, NWP, TF)

ist als Tänzer und Choreograph bereits seit vielen Jahren ein Wanderer zwischen der ersten und der dritten Welt. Seit 2009 entwickelt er zunehmend performative Formate, die häufig eigene Texte beinhalten und die Widersprüche und Zerrissenheiten der postkolonialen Welt

thematizieren. 2010 hatte er bei Theaterformen eine Residenz und zeigte dort Teil 1 und 2 seiner Trilogie Influx Controls.

TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

Bugaro International Music – Deutschland (TF-Konzert)

<https://soundcloud.com/bugaro>



Zhao Chuan – China (FS)

arbeitet in Shanghai als Autor, Kunstkritiker und Theaterregisseur von alternativem und politischem Theater. 2005 gründet er das Theaterkollektiv „Grass Stage“. Als Autor erhielt er 2001 den Unita Prize für New Novelists. Seine Texte zu zeitgenössischer Kunst in Shanghai wurden in verschiedenen Medien in China und dem Ausland publiziert.

Dinozord – Demokratische Republik Kongo (CK, NWP)

(* 1987 in Kinshasa) ist Tänzer und Musiker. Beeinflusst vom traditionellen, kongolesischen Tanz ebenso wie vom Rap startete er seine Karriere, die ihn nach vielen Workshops auch auf internationale Bühnen brachte. Seit 2006 arbeitet er kontinuierlich mit Faustin Linyekula zusammen, unter anderem war er Darsteller in der Produktion „more more more...future“, uraufgeführt 2009 in Brüssel. Außerdem hat er in Kinshasa das Musiklabel und Aufnahmestudio „Kinshasound“ gegründet, mit dem er regelmäßig Konzerte in Kinshasa gibt.



Anja Dirks – Deutschland (NWP, TF)

ist Künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen seit 2009. Zuvor war sie unter anderem für die Wiener Festwochen, das Theaterhaus Gessnerallee in Zürich und Theater der Welt 2002 tätig.

Christine Dössel – Deutschland (NWP)

hat Theaterwissenschaft, Politik und Philosophie in München studiert. Von 2004-2007 war sie Jurorin beim Berliner Theatertreffen. Seit 1990 arbeitet sie als Kulturjournalistin und Theaterkritikerin bei der Süddeutschen Zeitung. Sie schreibt für Theater heute und andere Zeitschriften und ist Ko-Autorin des dtv-Theaterlexikons.



Virginie Dupray – Frankreich (NWP)

ist seit 2003 Geschäftsführerin der Studios Kabako, nachdem sie am Institut Français in London und am Centre National de la Danse in Paris in der Kommunikation gearbeitet hat. Sie schreibt außerdem für die Presse (Africultures, African Art, Soldes...) und ist seit 2012 Leiterin des EU-finanzierten Programms „Pamoja.“



Elvira Dyangani – Spanien (NWP)

(*1974) ist seit 2011 Kuratorin für Internationale Kunst an der Tate Modern. Sie kuratiert dort das jährliche Guaranty Trust Bank Projekt, ihr Interesse gilt afrikanischer Kunst und dem Schaffen einer weltweit wahrgenommenen Plattform für afrikanische Künstler.

Didier Ediho – Demokratische Republik Kongo (CK)

ist Tänzer und Choreograph. Er begann seine Karriere bei der Compagnie „Diba Dance“ und arbeitete unter anderem mit Faustin Linyekula und dem KVS in Brüssel zusammen.



Ntone Edjabe – Kamerun (NWP)

(*1970) zog in den 90ern nach Südafrika, wo er als Journalist, Autor und DJ arbeitet. 2002 gründete er das Chimurenga Magazin, das sich mit Kunst, Kultur und Politik aus und über Afrika befasst. Edjabe ist Mitbegründer des DJ Kollektivs Fong Kong Bantu Soundsystem.

<http://www.chimurenga.co.za/>

Fanny Frohnmeyer – Deutschland (FS)

(*1983) studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Giessen. Sie ist als Produktionsleiterin und Koordinatorin, Dramaturgin und Regieassistentin für einzelne Produktionen oder bei Festivals wie der Ruhrtriennale und den Theaterformen in Hannover



TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

tätig. Derzeit arbeitet sie u.a. für das Performancekollektiv She She Pop und die Neuköllner Oper in Berlin und begleitet Heiner Goebbels' „When the mountain changed its clothing“ auf Tour.

Fred Frumberg – USA (NWP)

ist seit 2013 Director of Production beim Singapore International Festival of Arts. Zuvor lebte und arbeitete er seit 1997 in Kambodscha. 2003 gründete er AMRITA Performing Arts, eine Nonprofit Organisation mit Sitz in Phnom Penh. Ziel von AMRITA ist es, zeitgenössischem Tanz und Theater aus Kambodscha einen Produktionsort zu geben und für lokales und internationales Publikum sichtbar zu machen.



Daniel Gad – Deutschland (TF)

ist Diplom-Kulturwissenschaftler und arbeitet seit 2011 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen Auswärtige Kultur-, Bildungs- und Medienpolitik, Internationale Kulturpolitik sowie Kultur und Entwicklung. Als freiberuflicher Mitarbeiter arbeitete er u.a. für den Deutschen Entwicklungsdienst, die Deutsche UNESCO Kommission, den Evangelischen Entwicklungsdienst, das Goethe-Institut und die Heinrich-Böll-Stiftung.



Jan Goossens – Belgien (CK, NWP, TF) (*1971). Nach seiner Studienzeit in Leuven und London arbeitete er zunächst als Assistent der Regisseure Peter Sellars und Wim Vandekeybus. Seit 1999 war er Dramaturg an der Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) in Brüssel, wo er das Theater in ein mehrsprachiges und spartenübergreifendes Stadttheater verwandelte. 2001 wurde er dort zum Künstlerischen Leiter ernannt. Goossens ist einer der Gründer des KVS Kongo-Projekts und Mitinitiator des Shared Spaces Netzwerks.

Henrike Grohs – Deutschland (NWP)

war von 2008 bis 2014 am Goethe-Institut in Johannesburg zuständig für das Programm im Bereich Kultur und Entwicklung. Zuvor arbeitete sie als Kultumanagerin mit ihrer Agentur an interkulturellen Projekten und am Education Programm des Haus der Kulturen der Welt in Berlin sowie für die Berliner Philharmoniker.



Dieudo Hamadi – Demokratische Republik Kongo (CK)

(*1984) macht seit 2007 bei den Studios Kabako eine Ausbildung zum Filmemacher.

Er hat als Produzent, Regieassistent und Cutter gearbeitet, vorrangig mit Suka! Productions (Kapstadt). 2013 drehte er seinen ersten Dokumentarfilm in Spielfilmlänge, „Atalaku“.

Patrick Haradjabu – Demokratische Republik Kongo (CK)

ist Tänzer und Choreograph aus Kinshasa.

http://performancelab.gaara.com/pages/interviews_p.html



Fumiyo Ikeda – Japan (TF)

(*in Osaka) ist Tänzerin. 1979 ging sie an die École MUDRA, die Tanzschule von Maurice Béjart, wo sie Anne Teresa De Keersmaeker kennenlernte. 1983 schloss sie sich ihrer Compagnie ROSAS an und arbeitete in den folgenden neun Jahren bei allen Produktionen mit.

Neben ihrer Tätigkeit für diese Compagnie arbeitete sie mit Steve Paxton zusammen und war an anderen Filmprojekten und Theaterstücken beteiligt. 1997 kehrte Ikeda zu ROSAS zurück und entwickelte sämtliche Produktionen mit, wie z. B. „Just Before“, „Drumming“ und „Kassandra“.

Taoufiq Izzeddiou – Marokko (CK, NWP)

Tänzer und Choreograph aus Marokko, entdeckte in seiner Heimatstadt Marrakesch seine Liebe zum zeitgenössischen Tanz. Neben seiner Karriere als Tänzer erarbeitet Izzeddiou 2000 seine erste Choreographie und gehört inzwischen zu den bedeutendsten Choreographen Marokkos.

<http://taoufiqizzeddiou.com/>



TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium



Jupiter & Okwess International – Demokratische Republik Kongo (CK-Konzert)

Jupiter Bokondji (*1965) ist ein Musiker aus Kinshasa. Er und seine Band veröffentlichten ihr erstes Album „Hotel Univers“ 2013 in Großbritannien. Die Band wurde 1990 gegründet, 2006 widmete sich der Dokumentarfilm „Jupiter’s

Dance“ ihrer Geschichte.

<http://jupiter-okwess-international.com/>

Billy Kahora – Kenia (NWP)

ist Chefredakteur bei „Kwani?“, einem in Kenia gegründeten literarischen Netzwerk. Dieses widmet sich der Entwicklung und Verbreitung einer Kreativen Industrie durch das Veröffentlichen afrikanischer Literatur. Davor arbeitete er acht Jahre in Südafrika und als Redaktionsassistent für AllAfrica.com in Washington D.C.



Kiripi Katembo Siku – Demokratische Republik Kongo (CK)

(*1979 in Goma) ist Fotograf und Koordinator des Film- und Fotokollektivs „Yebela“ in Kinshasa. Ursprünglich Maler, wandte er sich mit 27 Jahren der Videokunst zu. Mit einer Pocket-Camera entstand der Film „Voiture en carton“, der im

Centre Pompidou Paris zu sehen war. Weitere Ausstellungen u.a. bei der Afrikaribu und beim KVS in Brüssel.

Djodjo Kazadi – Demokratische Republik Kongo, Frankreich (FS)

(*1979) Nach einem Schauspielstudium in Kinshasa arbeitete Kazadi im Les Béjart Theater in Kinshasa. Bei einem Workshop mit Faustin Linyekula entdeckte er Tanz für sich. Seit 2003 organisiert er u.a. einen HipHop Wettbewerb in Kinshasa und arbeitet als Choreograph. Als Tänzer und Choreograph arbeitet er weiterhin mit Faustin Linyekula und Meg Stuart und tourt durch Afrika und Europa. Seit 2007 hat er seine eigene Compagnie namens Kazyadance.



Andreas Kebelmann – Deutschland (TF)

Nach verschiedenen Assistenzen und einem Studium der Schauspieltheaterregie in Hamburg, seit 2003 Arbeit als freier Regisseur und Hörspielauteur und Mitglied der Agentur Kriwomasow. Der Schwerpunkt der letzten Jahre lag auf Hörspiel- und Featureproduktionen für den SWR, NDR und Deutschlandradio, daneben Audiowalks, Videoinstallationen und Dokumentarfilme für Festivals und transdisziplinäre Kunstprojekte an Theatern und Spielstätten in Deutschland und der Schweiz. Gastdozent bei den Europäischen Ethnologen an der Humboldt-Universität zu Berlin, bei der Vergleichenden Literaturwissenschaft, FU Berlin sowie an der HafenCityUniversität Hamburg.



Paul Kerstens – Belgien (CK, NWP)

studierte in Antwerpen, Gent und Bayreuth und beschäftigt sich seit über 25 Jahren mit Kultur in und außerhalb von Afrika. Seit 2005 entwickelte er zusammen mit Jan Goossens und verschiedenen afrikanischen Künstlern die Kongo-Projekte des KVS. Kerstens arbeitet

eng zusammen mit Künstlern in Kinshasa, wo er mehrere Monate im Jahr verbringt. Unter anderem organisiert er dort das seit 2009 jährlich stattfindende Festival Connexion Kin, im Rahmen dessen 2013 das Shared Spaces Netzwerk gegründet wurde.

Toto Kisaku – Demokratische Republik Kongo (NWP)

(*1978), studierte am Kunstinstitut in Kinshasa von 1999 bis 2002 Schauspiel. Er ist Theatermacher und Schauspieler, außerdem Direktor des K-MU Theater in Kinshasa, das er 2003 gründet. Dieses Theater ist ein Zentrum für Recherche und Künstlerisches Schaffen im städtischen Raum und fungiert als Treffpunkt für junge Menschen in Kinshasa.

<http://www.rnw.nl/africa/article/k-mu-a-creative-collaboration-between-holland-and-drc>

Renate Klett – Deutschland (NWP)

ist Theater- und Tanzkritikerin, lebt in Berlin, arbeitete als Dramaturgin (Frankfurt, Tübingen, Köln, Stuttgart, Hamburg), als Programmdirektorin/Künstlerische Leiterin für das Festival Theater der Welt (Köln, Stuttgart, Hamburg, München) und als Theater-Kulturkorrespondentin in London, Paris, Rom und New York.



TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

Michael Kranixfeld – Deutschland (FS)

studierte von 2009 bis 2013 Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim. Er organisiert dort Festivals für junge Theatermacher, u.a. transeuropa 2012. Für das Nachwuchsformat Schredder gründete er einen Beirat Hildesheimer Bürgerinnen und Bürger, der zu Gesprächen über „cross-cultural imaginations“ einlud.



Tom Lanoye – Belgien (CK)

(*1958) ist ein flämischer Schriftsteller. Er lebt und arbeitet in Antwerpen und Kapstadt. Er arbeitet in verschiedenen Genres, u.a. Roman, Essay, Drama. 1985 erschien sein erster Text „Metzgersohn mit schriller Brille“. Weitere Werke sind u.a. „Das göttliche Monster“, „Schwarze

Tränen“, „Böse Zungen“ (eine Trilogie über Belgien und Europa) sowie „Die dritte Ehe“. Er gewann zahlreiche Preise für sein Oeuvre, u.a. den Gouden Ganzenveer in den Niederlanden.

Yann Leguay – Frankreich (CK)

(*1981) ist Sounddesigner und lebt in Brüssel. Seine Arbeit umfasst Installationen, Performances und Visual Arts. Er arbeitete u.a. mit Ula Sickle, den Studios Kabako und Tangible Craft in Kinshasa, Amsterdam, Hong Kong und Brüssel. Unter dem Label Phonotopy kreiert er Sounds, die sich mit den Themen Materialität, Teilung und Tautologie beschäftigen und bei Live-Auftritten oder LP-Veröffentlichungen zu hören sind.



Frie Leysen – Belgien (NWP)

(*1950) gründete 1992 das multidisziplinäre Kunstenfestivaldesarts in Brüssel und kuratierte 2007 u.a. das Festival Meeting Points 5 im arabischen Raum. Leysen war Künstlerische Leiterin von Theater der Welt 2010 in Mülheim und Essen; 2012 war sie es beim Berliner

Festival Foreign Affairs. 2014 ist sie Schauspieldirektorin der Wiener Festwochen und gewinnt außerdem den Erasmus-Preis 2014.



Faustin Linyekula – Demokratische Republik Kongo (CK, NWP, TF)

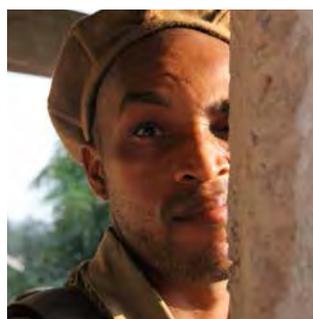
Theatermacher und Choreograph, begann seine Karriere im Exil, zunächst in Nigeria, dann in Europa. 2001 kehrte er in den Kongo zurück und baut seither dort die „Studios Kabako“ auf. Seine künstlerischen Arbeiten zwischen Tanz und Theater

touren weltweit. Bei Theaterformen war er 2010 mit „Pour en finir avec Bérénice“ sowie im Rahmen des Themenwochenendes „Die Gegenwart des Anderswo im Jetzt“ mit seiner Performance „Le Cargo“ zu Gast.

<http://www.kabako.org/>

Sandro Lunin – Schweiz (NWP)

leitete das Schlachthaus-Theater in Bern und war Mitbegründer des Festivals „Blickfelder - Theater für junges Publikum“. Er ist seit 2007 Künstlerischer Leiter des Zürcher Theater Spektakels. 2012 lancierte er gemeinsam mit seinen Ko-Leiterinnen und Ko-Leitern den Schwerpunkt «Short Pieces», bei dem kurze Solos und Duos von Nachwuchskünstlerinnen und -künstlern aus der ganzen Welt zu sehen sind.



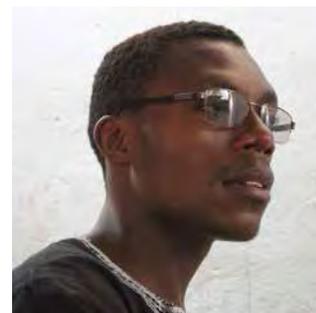
Humphrey Maleka – Südafrika (FS)

begann seine künstlerische Karriere mit Straßentanzformen und Pantsula, bevor er sich mit Afro-Fusion, Flamenco und zeitgenössischem Tanz auseinandersetzte. Humphreys Arbeitsfokus liegt in der Entwicklung von lebenden Installationen und ortsspezifischen investigativen

Performances.

Dorine Mokha – Demokratische Republik Kongo (FS)

begann in Lubumbashi zu tanzen und arbeitet seit 2008 mit Studios Kabako von Faustin Linyekula, als Tänzer und Choreograph. Er assistierte 2013 Faustin Linyekula bei „Drums and Digging“, und schloß im gleichen Jahr den Master in Ökonomie und Sozialrecht an der Universität Kisangani ab. 2014 ist er für sechs Monate Stipendiat der Akademie Schloss Solitude.



TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium



Gregory Maqoma – Südafrika (NWP)

ist Tänzer, Choreograph, Regisseur und Autor, studierte bei P.A.R.T.S. in Belgien. Er gründete 1999 das Vuyani Dance Theatre. 2010 war er Associate Artist Director beim Dance Umbrella Festival in Johannesburg und Künstlerischer Leiter des Afro-Vibes Festival in den Niederlanden.

Unter anderem arbeitete er mit Brett Bailey, Akram Khan und Faustin Linyekula zusammen.

Patrick Marnham – Großbritannien (CK)

(*1943) ist ein englischer Journalist und Verfasser von Biografien und Reiseliteratur. Er schrieb Biografien über Diego Rivera, Georges Simenon, Jean Moulin und Mary Wesley. Seine journalistische Tätigkeit umfasst Artikel u.a. für The Times, Daily Telegraph, Guardian und The Observer. Er gewann den Thomas Cook Travel Book Award und den Marsh Biography Award. 2012 erschien der zusammen mit Manu Riche produzierte Film „Snake Dance“.

Anja Mayer – Deutschland (TF)

Studium der Ethnologie und Theaterwissenschaften an der FU Berlin (Magister über Mali, Westafrika) und Studium an der International Film School in Sydney. Seit 2005 transdisziplinäre Projekte zwischen Kunst und Wissenschaft. Künstlerische Schwerpunkte sind Video/Audioinstallationen, Dokumentarfilm und Filmschnitt. Videoarbeiten am Thalia Theater Hamburg, Maxim Gorki Theater Berlin, Hans Otto Theater Potsdam, Theater und Philharmonie Thüringen, Schauspiel Hannover und Theater Magdeburg. Langjähriges Mitglied der Agentur Kriwomasow.

<http://www.anjamayer.de>

Papy Mbwiti – Demokratische Republik Kongo (NWP)

(*1978) ist Schauspieler, Regisseur und Dramaturg aus Kinshasa. Er ist Künstlerischer Leiter des Mbila Kréation Théâtre, Geschäftsführer des Kulturzentrums Les Bèjarts und kooperiert mit der Compagnie Utafika théâtre. Als Regieassistent und Schauspieler arbeitete er unter anderem mehrfach mit Faustin Linyekula zusammen.



Moya Michael – Südafrika (CK)

(*in Johannesburg) ist Tänzerin. Nach einer klassischen Ballettausbildung sowie Studien in afrikanischem und zeitgenössischem Tanz an der Tswane Universität in Pretoria vollendete sie ihre Ausbildung bei P.A.R.T.S. in Brüssel. Sie war Gründungsmitglied der Akram Khan Company. Eigene Arbeiten sind u.a. „Hatch“ (2005) und „Babel“ (2010). Von 2005 bis 2010 war sie Mitglied bei ROSAs in Brüssel.

Thierry Michel – Belgien (TF-Film)

(*1952 in Charleroi) ist Dokumentarfilmer und Dozent am Brüsseler Institut des Arts et Diffusion, wo er auch studierte. Seit 1973 realisierte er für das belgische Fernsehen zahlreiche Filme. Später drehte er abwechselnd Spiel- und Dokumentarfilme in Brasilien, Afrika und Asien u.a.: „Pays noir, pays rouge“ (1975), „Zaire, le cycle du serpent“ (1992), „The Last Colonials“ (1995) und „Congo River“ (2005).



Marlene Monteiro Freitas – Kap Verde, Portugal (FS)

(*1979) ist Mitbegründerin der Tanzgruppe Compas. Mit dem Musiker Vasco Martins arbeitet sie in mehreren Projekten zusammen. Freitas studierte Tanz in Brüssel und Lissabon. Neben eigenen Arbeiten als Tänzerin und Choreographin

arbeitet sie regelmäßig u.a. mit Emmanuelle Huynn, Loic Touzé, Tânia Carvalho und Boris Charmatz zusammen. Sie ist Mitglied des Kollektives Bomba Suicida in Lissabon.

<http://cargocollective.com/marlenefreitas/marlene-monteiro-freitas>

Alex Moussa Sawadogo – Burkina Faso (TF)

ist Kurator und Festivalleiter. Er hat Kunstgeschichte in Ouagadougou und Kulturmanagement in Hamburg studiert und sich dabei auf Tanz und Film spezialisiert. Er arbeitete in zahlreichen Kultureinrichtungen in Burkina Faso, u.a. beim panafrikanischen Filmfestival FESPACO. 2005 zog er nach Berlin, wo er zunächst als Presse- und Kulturbeauftragter der Botschaft von Burkina Faso tätig war. 2011 kuratierte und konzipierte er das Tanzfestival „Border Border Express“; Moussokouma (Hebbel am Ufer). Seit 2007 ist Sawadogo Künstlerischer Leiter des Filmfestivals Afrikamera.



TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

Fiston Mwanza Mujila – Demokratische Republik Kongo (CK)

(*1981 in Lubumbashi) ist Schriftsteller und arbeitet und lebt in Graz. Studien- und Schreibaufenthalte führten ihn u.a. nach Kinshasa, Nairobi und Brüssel. Sein erstes Theaterstück „Te voir dresser sur tes deux pattes ne fait que mettre l'huile au feu...“ wurde 2009 bei den Theatertagen in Lyon prämiert. Er war Stadtschreiber in Graz und Stipendiat der Heinrich-Böll-Stiftung.

Marie-Louise Bibish Mumbu – Demokratische Republik Kongo (CK)

(*1975 in Bukavu) ist Journalistin und Schriftstellerin. Nach ihrem Studium in Kinshasa, das sie 2002 abschloss, arbeitete sie für *Africultures* und die *Studios Kabako*. Sie arbeitet als Produktionsleiterin für verschiedene internationale Künstler. Sie lebt in Montréal.



Mark Murphy – USA (NWP)

ist Geschäftsführer des Roy and Edna Disney/CalArts Theater (REDCAT). Zuvor war er von 1984 bis 2001 Künstlerischer Leiter von *On the Boards*, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst in Seattle.

Nisreen Naffa – Palästina (NWP)

(*1978) hat einen Bachelor-Abschluss in Wirtschaftsverwaltung. Unter anderem arbeitete sie als Programmkoordinatorin beim *Al Kasaba Theater* in Ramallah und verantwortete die Produktionskoordination für den Kurzfilm „*Neighbours*“ von Georgina Asfour. Seit 2006 ist die Produktionsmanagerin und Komitee-Mitglied beim *Ramallah Contemporary Dance Festival* sowie Leiterin und Koordinatorin des Kultur- und Kunstprogramms der *A.M. Qattan Foundation* in Ramallah.



Bienvenu Nanga – Demokratische Republik Kongo (CK)

(*in Kinshasa) ist ein kongolesischer Künstler. Der Bildhauer, der aus gefundenem Material und Müll, Raumfähren, Roboter und Aliens kreiert, spiegelt mit seiner Arbeit die Spannungen und Differenzen zwischen den Maschinen der Mo-

derne und der sozio-ökonomischen Realitäten der Demokratischen Republik Kongo wider.

Jolie Ngemi – Demokratische Republik Kongo (NWP)

(*1989 in Kinshasa) machte ihre Tanzausbildung am Nationalen Kunstinstitut in Kinshasa. Darüber hinaus besuchte sie vom KVS organisierte Workshops. 2010 war sie an der Arbeit „*Mists*“ von Thomas Steyaert (ehemalig *Ultima Vez*) beteiligt. Außerdem tanzt sie für den Rapper *Lexus* und den Musiker *Lokua Kanza*.



Dieudonné Niangouna – Republik Kongo (CK, TF)

(*1976) ist Autor, Schauspieler und Regisseur. Er begann seine Theaterarbeit auf den Straßen *Brazzavilles* und 1997 gründete er mit seinem Bruder *Criss* die Gruppe „*Les Bruits de la Rue*“. Jedes Jahr organisiert und leitet er das *Mantsina-sur-Scène*

International Festival in *Brazzaville*, mit provokativem Theater, zeitgenössischem Tanz, Aufführungen, Seminaren und Diskussionen. 2005 war *Niangouna* einer von vier ausgewählten afrikanischen Dramatikern für eine Residenz im renommierten *Théâtre du Vieux-Colombier* und war 2007 beim *Festival d'Avignon* mit seinem Monolog „*Attitude Clando*“. 2013 wurde er dort als *artiste associé* Künstlerischer Ko-Leiter des *Festival d'Avignon* und zeigte im Rahmen dessen seine Arbeit „*Shéda*“.

Joanna Nuckowska – Polen (NWP)

ist Kuratorin und Produktionsleiterin am *Nowy Teatr* in *Warschau*.

Stijn Van Opstal – Belgien (TF)

ist Schauspieler. Er studierte Theater am *Studio Herman Teirlinck* in *Antwerpen*. Mit *Tom Dewispelaere*, *Ben Segers* und *Geert Van Rampelberg* gründete er 1999 das Kollektiv *Olympique Dramatique*. Neben Engagements als freie Schauspieler in verschiedenen Theatergruppen verpflichten sie sich, mindestens eine Produktion pro Jahr auf die Beine zu stellen. Die Idee des Kollektivs ist es, sich von der Intervention des Regisseurs zu befreien. Seit 2006 ist das *Olympique Dramatique* im *antwerpischen Toneelhuis* angesiedelt.



TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium



Mariano Pensotti – Argentinien (TF)
(*1973) Der Regisseur und Autor studierte Film, visuelle Kunst und Theater in Argentinien, Spanien und Italien. Nach der Produktion verschiedener Filme (u.a. „El camino del medio“, 1994 und „Soñar lobos y jirafas“, 1996) entwickelte Pensotti mit seiner Compagnie Grupo Marea

in den letzten zehn Jahren mehr als fünfzehn international erfolgreiche Theaterproduktionen. 2010 war er schon mit „El Pasado es un animal Grottesco“ bei Theaterformen zu Gast.

Sello Pesa – Südafrika (NWP)

(*in Soweto) ist Choreograph und Tänzer. Er ist Gründer und Künstlerischer Leiter des Ntsoana Contemporary Dance Theatre, das site-specific arbeitet und interdisziplinäre Projekte macht, die weltweit touren. Sello Pesa leitet regelmäßig Workshops für junge Choreographen und unterrichtet international zeitgenössischen und afrikanischen Tanz und Improvisation.



Carla Peterson – USA (NWP)
ist seit 2011 Künstlerische Leiterin von New York Live Arts. Vorher war sie unter anderem Direktorin des Suitcase Fund, einem internationalen Künstler Austauschprogramm und Geschäftsführerin von Movement research, einem Tanzlabor in New York.

<http://www.newyorklivearts.org/#/home>

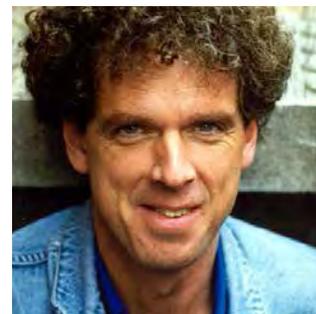
Frank Piasecki Poulsen – Dänemark (TF-Film)

(*1975) ist Filmemacher und Aktivist. Nach seinem Studium an der Nationalen Filmakademie Dänemarks arbeitete Poulsen als Regisseur, Drehbuchautor und Fotograf, hauptsächlich für das dänische Fernsehen. Schwerpunkte seiner Arbeit sind die Thematisierung von Menschenrechten und der Einfluss der westlichen Welt, vor allem in Afrika. Filme u.a. „Review“ (2003) über Ghana, „Democracy“ (2006) über Südafrika und „Blood in the Mobile“ (2010) über den Koltanabbau im östlichen Kongo.



Alain Platel – Belgien (TF)

(*1959 in Gent) ist Choreograph und Regisseur. 1984 gründete er in Gent seine Compagnie Les ballets C de la B. 2007 entwickelte er zusammen mit Fumiyo Ikeda und Benjamin Verdonck die Arbeit „Nine Finger“, basierend auf dem Buch von Uzo-dinma Iweala. Weitere Arbeiten u.a.: „pitié!“ (2008), „Out Of Context - für Pina“ (2010), „C(H)ŒURS“ (2012). Im Jahr 2004 erhielt Platel den Europäischen Theaterpreis für sein Lebenswerk.



Manu Riche – Belgien (CK)

(*1964) ist ein Dokumentarfilmer. Er arbeitete bereits früh für das bekannte Dokumentarmagazin „Strip-Tease“, das vom belgischen TV-Sender RTBF produziert wurde. In den neunziger Jahren arbeitete er an verschiedenen Independentfilmen in ganz Europa. Außerdem beschäftigt er sich anhand

der Persönlichkeiten König Baudouin I. und Georges Simenon mit dem Verhältnis von Fiktion und Dokumentation. 2012 erschien der zusammen mit Patrick Marham produzierte Film „Snake Dance“.

Katharina von Ruckteschell – Deutschland (NWP)

studierte Kunstgeschichte, Germanistik und vergleichende Literaturwissenschaft in Bonn. 2002 übernahm sie die Leitung des Goethe-Instituts in Bangkok. Von 2008 bis 2013 war sie in dieser Position im Goethe-Institut Johannesburg tätig, das als Regionalinstitut für die Koordination der Arbeit in den Ländern Subsahara-Afrikas verantwortlich ist. Seit 2013 ist sie in São Paulo die Leiterin des Goethe-Instituts.

Jacques Sarasin – Schweiz (TF-Film)

(*1955 in Genf) ist Dokumentarfilmer. Bevor er begann Filme zu drehen war er u.a. Schiffsmakler und Exportunternehmer und engagierte sich in humanitärer Hilfe in Afrika und Lateinamerika. Anfang der neunziger Jahre gründete er die Produktionsfirma „Faire Bleu“ und produzierte neben kulturellen Projekten auch diverse Kurz- und Dokumentarfilme. In seinem 2007 erschienenen Film „On the rumba river – Wendo“ spürt er der Geschichte des berühmten kongolesischen Musikers Papa Wendo nach.



TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

Elisabeth Schack – Österreich (FS)

(*1977 in Wien) Studium der Theaterwissenschaft und Spanisch an der Universität Wien und danach Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater, Hamburg. Sie arbeitete als Dramaturgieassistentin und Produktionsleiterin in verschiedenen Theatern in Österreich und Deutschland (Burgtheater, Klangbogen, Theater an der Wien, dietheater, Kampnagel Hamburg, ...) und für das Österreichische Kulturforum in Rom. Sie war von 2003 bis 2007 Assistentin der Schauspieldirektorin Marie Zimmermann bei den Wiener Festwochen. 2007 bis 2013 arbeitete sie als Dramaturgin bei den Wiener Festwochen; im Team der Schauspieldirektorin Stefanie Carp. Seit Herbst 2013 ist sie in der Dramaturgie der Wiener Festwochen unter anderem verantwortlich für das neue Festwochen-Zentrum. Im Rahmen von Shared Spaces war sie Mentorin der Festivalstipendiaten in Hannover.



Dalia Taha – Palästina (FS)

studiert Architektur an der Birzeit University, Ramallah. Sie ist eine der bekanntesten Vertreterinnen der jungen Dichter- und Autorengeneration Palästinas. Ihr Theaterstück „Keffiyeh/Made in China“ wurde in vier Sprachen übersetzt und u.a. in Brüssel und Palästina gezeigt. Taha nahm an der International Playwriting residency des Royal Court Theatre in London teil. Neben Theaterstücken schreibt sie außerdem Romane und Lyrik. Zwei Lyrikbände sind bereits erschienen.

Russel Tshiebua – Demokratische Republik Kongo (CK-Konzert)

Bekannt geworden als Sänger des legendären Les Washiba Orchesters von Moïse Ilunga ist Russel Tshiebua mittlerweile in zahlreichen künstlerischen Projekten aktiv – so auch mit eigener Band.

<http://en.starafrika.com/music/artist/tshiebua-kadima-russell>

Florent de la Tullaye – Frankreich (TF-Film)

(*1971) begann seine Karriere als Fotograf und arbeitet nun zusammen mit Renaud Barret an Dokumentarfilmen mit musikalischem Hintergrund, vor allem in Kinshasa. Tullaye und Barret ermöglichten die ersten Alben von Okwess International und Jupiter's Dance.



Wolfgang Schneider – Deutschland (TF)

(*1954) arbeitet als Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Er ist Inhaber des UNESCO-Chair Cultural Policy for the Arts in Development. Von 2001 bis 2009 war er überdies Dekan des Fachbereichs Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation. Zu seinen Forschungs- und Arbeits-

schwerpunkten gehören Kulturpolitik, Kulturförderung, Kulturelle Bildung, Kommunale Kulturpolitik, Auswärtige Kulturpolitik, Internationale Kulturpolitik, Kulturpolitik für Kinder, Theaterpolitik, Filmpolitik und Soziokultur-Politik; dazu liegen zahlreiche Veröffentlichungen vor.

Ula Sickle – Kanada (NWP)

ist eine Choreographin und Performerin, die in Brüssel lebt und arbeitet. Ihre Arbeiten bewegen sich zwischen Film, Installation und Liveperformance. Nach ihrer Ausbildung bei P.A.R.T.S. reist sie seit 2008 regelmäßig in die Demokratische Republik Kongo und erarbeitete zusammen mit Dinorzod und Jolie Ngemi „Solid Gold“ und „Jolie“. Derzeit entstehen zwei neue Stücke, darunter „The Kinshasa Project“, das 2014 beim Kunstenfestivaldesarts Premiere haben wird.



Djo Tunda Wa Munga – Demokratische Republik Kongo (TF-Film)

(*1972) ist ein kongolesischer Regisseur und Produzent. Er studierte Film an der Filmakademie INSAS in Brüssel. Nach dem Studium kehrte er in den Kongo zurück und arbeitete dort für verschiedene europäische Fernsehkanäle (BBC, Arte, Danish TV). Sein erster Spielfilm „Viva Riva!“ (2010) gewann mehrere Preise bei den African Movie Awards und den MTV Movie Awards.



Jasper Walgrave – Belgien (FS)

(*1974) machte seinen Abschluss in Geschichte, politischer Soziologie und Entwicklung in Brüssel. Seit 2007 ist er Direktor des Johannesburger Verbindungsbüros der Schweizer Pro Helvetia Stiftung. Davor war er Projektkoordinator für das Südafrikanisch-Flämische

TEILNEHMER

Legende: CK = Connection Kin, NWP = Netzwerkpartnertreffen, TF = Theaterformen, FS = Festivalstipendium

Projekt des Ministeriums für Kunst und Kultur in Pretoria und arbeitete für das Dancas Na Cidade (heute Alcantara) Festival in Portugal mit Partnern aus Mosambik, Kap Verde und Brasilien. Im Rahmen von Shared Spaces in Kinshasa leitete er als Mentor die Akademie der Festivalstipendiaten.

Thomas Walgrave – Belgien (NWP)

ist Bühnenbildner aus Antwerpen und seit 2009 Künstlerischer Leiter des Alcantara Festival in Lissabon. In den 90er Jahren schließt er sich dem belgischen Theaterkollektiv TG Stan als Bühnenbildner an und arbeitet bis heute mit ihnen zusammen.



Natasa Zavolovsek – Slowenien (NWP)

ist seit 2000 Direktorin von Exodos Ljubljana, einer freien Theater- und Tanzproduktionsstätte. Seit zehn Jahren findet dort Exodos statt, das größte internationale Festival für Darstellende Künste in Slowenien. 2003 wurde sie außerdem Geschäftsführerin der slowenischen Tanzplattform Gibanica / Moving Cake.



Marja Wethers – USA (NWP)

ist die internationale Projektkoordinatorin des Suitcase Fund bei New York Live Arts und hat dort seit 2007 in der Programmabteilung gearbeitet. Seit drei Jahren hat Wethers ein Austauschprogramm mit Partnern in Afrika entwickelt, das sich nun über 10 Länder erstreckt. Sie forschte

im Senegal und in Mali. Sie ist außerdem Performerin, Choreographin und Tänzerin.

Claus Wischmann – Deutschland (TF-Film)

(* 1966 in Witten) ist Autor und Regisseur von Dokumentarfilmen. Er studierte Jura und Musik in Frankfurt am Main. Er hat über vierzig Dokumentarfilme, Reportagen, Konzertaufzeichnungen und Portraits für viele europäische Fernsehanstalten realisiert. Sein Dokumentarfilm „Kinshasa Symphony“ (2010) wurde unter anderem für den Deutschen Filmpreis und den Grimmepreis nominiert.



Cândido Salomão „Matchume“ Zango – Mosambik (CK)

ist Komponist und Interpret traditioneller und experimenteller Musik. Er arbeitet für Theater, Film und Tanz. Er spielt hauptsächlich auf Instrumenten, die er auch selbst baut, wie die Timbila, Mbira, Xitende und Diembe Trommeln. Er tourte bereits mit verschiedenen Künstlern in Asien und Europa.

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, Katharina Germo, Erik Günther, Kyra Lanman Niese,**
Klaas Werner
Übersetzungen **Elena Krüskemper, Maria Lanman**
Bildnachweise **Borut Bucinel, Andreas Etter, Eric De Mildt**

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

Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig ist eine
Gemeinschaftsveranstaltung 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.

Shared Spaces wurde gefördert durch die

