

POST —  
KOLONIALE  
VERSTRICK  
— UNGEN

IN THEATER, TANZ UND PERFORMANCE

Ein Reader zum Projekt SCHULD  
Festival Theaterformen 2018

# THEATERFORMEN NETZWERK

## ARTIST IN RESIDENCE-PROGRAMM 3X30

### PRODUKTIONEN

- Saigon** **Caroline Guiela Nguyen**  
Valence . Frankreich | Ho-Chi-Minh-Stadt . Vietnam
- Race Cards** **Selina Thompson**  
Birmingham . Vereinigtes Königreich
- Collisions** **Lynette Wallworth**  
Melbourne . Australien
- Independent Living** **Takuya Murakawa**  
Kyoto . Japan
- £¥€\$** **Ontroerend Goed**  
Gent . Belgien
- Because I Always Feel Like Running** **Ogutu Muraya**  
Amsterdam . Niederlande | Nairobi . Kenia
- Mitleid** **Milo Rau**  
Zürich . Schweiz | Berlin . Deutschland
- O que não acontece** **Sofia Dias, Vítor Roriz**  
Lissabon . Portugal
- The Chemical Valley Project** **Kevin Matthew Wong**  
Toronto . Kanada
- Schuldfabrik** **Julian Hetzel**  
Amsterdam . Niederlande
- Antoine m'a vendu son destin. Sony chez les chiens** **Dieudonné Niangouna**  
Brazzaville . Republik Kongo | Paris . Frankreich
- Fractured Memories** **Ogutu Muraya**  
Amsterdam . Niederlande | Nairobi . Kenia
- Jungfrau** **Jade Bowers**  
Johannesburg . Südafrika
- Solo für Maria** **Maria Domingos Tembe, Panaibra Gabriel Canda**  
Maputo . Mosambik
- Theka** **Horácio Macuácuá, Idio Chichava**  
Maputo . Mosambik
- Samedi détente** **Dorothee Munyaneza**  
Kigali . Ruanda | Paris . Frankreich

- Tito Aderemi-Ibitola** – Lagos . Portugal | New York . Vereinigte Staaten von Amerika
- Kamogelo Moloby** – Johannesburg . Südafrika
- Janeth Mulapha** – Maputo . Mosambik

### HERKUNFT DER BETEILIGTEN

#### FESTIVALAKADEMIE

Ägypten  
Australien  
Deutschland  
Mosambik  
Kanada  
Kenia  
Namibia  
Portugal  
Ruanda  
Südafrika  
Vereinigtes Königreich

#### WATCH & WRITE

Ägypten  
Deutschland  
Elfenbeinküste  
Kamerun  
Kenia  
Mosambik  
Nigeria  
Senegal  
Südafrika  
Tansania

#### THEATERFORMENBLOG

Afghanistan  
Deutschland  
Japan  
Mazedonien  
Schweiz  
Syrien

POST —  
KOLONIALE  
VERSTRICK  
— UNGEN

IN THEATER, TANZ UND PERFORMANCE

# INHALT

- 
- 5** Einleitung  
*Martine Dennewald*
- 
- 10** Notizen aus dem Vortrag WAS GEHT DAS BRAUNSCHWEIG AN?  
*Joshua Kwesi Aikins*
- 
- 12** Auszüge aus einem Gespräch mit Ananda Breed und Josephine Apraku zu WAHRHEIT UND VERSÖHNUNG  
*Dorothee Munyaneza*
- 
- 18** Die Achse Maputo-Braunschweig  
*Quito Tembe*
- 
- 22** Von Drachen und Unsicherheiten – Eine Reflexion  
*Ogutu Muraya*
- 
- 28** Ein Interview zum Theaterstück JUNGFRAU  
*Jade Bowers*
- 
- 36** Eine Übersetzungsperspektive zur Installation RACE CARDS  
*Nadiah Riebensahm*
- 
- 38** Ein Erfahrungsbericht zur Installation RACE CARDS  
*Hala Koutrach*
- 
- 42** Ein Essay zum Theaterstück MITLEID. DIE GESCHICHTE DES MASCHINGEWEHRS  
*Miaïna Razakamanantsoa*
- 
- 46** Ein Essay zur Performance THE CHEMICAL VALLEY PROJECT  
*Marvin Dreiwes*
- 
- 52** Eine Grundlegung zum Thema THEATER ALS WIDERSTAND  
*Dieudonné Niangouna*
- 
- 58** Anmerkungen zum Stipendiat\_innen-Programm FESTIVALAKADEMIE  
*Julian Warner*
- 
- 62** Über das Residenzprogramm 3x30  
*Elisa Liepsch*
- 
- 74** Ein Bericht zum Kulturjournalismus-Workshop WATCH & WRITE  
*Parfait Tabapsi*
- 
- 84** WATCH & WRITE — Eine Sammlung von Stimmen
- 
- 98** Ein Rückblick  
*Kyra Mevert*
- 
- 104** Pressestimmen  
*Judith Hartstang*
- 
- 112** Über das Festival Theaterformen
- 
- 130** Impressum & Förderer
-

# EIN



# LEI T

von **Martine Dennewald**

Von außen betrachtet ist das Festival Theaterformen ein elftägiges Event, das kurz auf der Bildfläche erscheint und wieder verschwindet. Für mich, die es seit vier Jahren leitet, ist es ein Organismus, etwas durchgängig Lebendiges. Die Zusammensetzung des Teams, sein Arbeitsmodus, seine Sprache, sein körperlicher Zustand verändern sich mit dem Rhythmus der anfallenden Tätigkeiten und entwickeln sich von Jahr zu Jahr weiter. Mein Team und ich stellen uns gemeinsam den Herausforderungen und Thematiken, die Künstler\_innen und ihre Werke artikulieren. Wir möchten ihren Ansprüchen nachkommen bis ins letzte konzeptionelle und organisatorische Detail. Ihre Bildwelten, ihre kulturellen, geopolitischen und sozialen Kontexte verfolgen uns bis in den Schlaf. Sie fließen ein in unsere Träume.

Es ist ein sehr einfacher Vorsatz, dem wir uns Jahr für Jahr stellen: Das Festival als Institution, als Gesprächspartnerin, als Arbeitszusammenhang soll nicht zurückbleiben hinter den künstlerischen Werken, die es präsentiert. Es schließt sich aus, hinter den Kulissen dogmatisch, manipulativ, diktatorisch und unzugänglich zu sein, wenn wir uns auf der Bühne für ein kritisches, egalitäres, respektvolles und freundliches Miteinander einsetzen. In der Kantine, den Garderoben, Besprechungsräumen und Büros entscheidet sich, ob wir der Haltung zur Welt gerecht werden, die wir künstlerisch als wegweisend empfinden.

# UNG

Für die Festivalausgabe 2018 widmeten wir uns postkolonialen Themen – zunächst anhand von Theater, Tanz und Performance vom afrikanischen Kontinent, im Verlauf aber auch mit Produktionen aus Asien, Australien, Europa und Nordamerika. Mit diesem Vorhaben ging notwendigerweise der Versuch einher, das Festival selbst auf neokoloniale Strukturen abzuklopfen: Von der kuratorischen Auswahl und Rahmung bis zum finanziellen Gefälle zwischen dem Festival zweier Staatstheater und den eingeladenen, weitgehend unabhängig arbeitenden Theatergruppen sind sie allgegenwärtig.

Fünf Bereiche der Festivalarbeit haben wir, das lesen Sie auf den folgenden Seiten, in Hinblick auf neokoloniale Strukturen untersucht und – im Vergleich zu den Vorjahren – verändert: Die kuratorische Entscheidungsfindung erfolgte, indem wir sie mit zwei Partnerfestivals in Mosambik und Südafrika geteilt und uns Feedback zur eigenen Arbeit eingeholt haben. Das Engagement des Festivals wurde intensiviert, indem wir nicht nur fertige Gastspiele gezeigt, sondern zwei Arbeiten koproduziert und drei Kurzstücke mit Künstler\_innen aus Mosambik, Nigeria und Südafrika selbst produziert haben. Die Frage, wer die durch die Kunst aufgeworfenen Diskurse rahmt, haben wir aufgegriffen, indem wir Schwarze Moderator\_innen engagiert und mit ihnen gemeinsam ein Gesprächsprogramm entwickelt haben. Wir haben unser Vermittlungsangebot auf vielfältigere Zielgruppen ausgerichtet. Und wir haben aktiv für Feedback aus dem Globalen Süden gesorgt, Kulturjournalist\_innen vom afrikanischen Kontinent zum Festival eingeladen und ihnen vor Ort eine Publikationsplattform ermöglicht.

Die Aufgabe war nicht, dieses eine Mal alles „richtig“ zu machen. Es ging nicht darum, sich die historischen Zusammenhänge und ihre Auswirkungen auf das Heute klar zu machen, den Apparat „Theaterfestival“ daraufhin anders zusammenzuschrauben und sich dann auf die Schulter zu klopfen, weil man ab jetzt auf

der richtigen Seite steht. Diese Absolution gibt es nicht. Was wir aber brauchen und jetzt erreichen können, ist eine Wertschätzung für Stimmen, die bislang zu wenig gehört worden sind. Wir können das „Darf man denn heutzutage nicht einmal mehr...“ zu den Akten legen und stattdessen zur Kenntnis nehmen, dass es uns nicht wehtut, etwas von unserer Deutungshoheit abzugeben. Wir können einsehen, dass es dabei nicht um moralische Bonuspunkte geht, sondern um eine wirkliche Bereicherung, ein Lernen und Wachsen, einen uneingeschränkten Vorteil. Glauben Sie mir! Das Festival Theaterformen betreibt seit 28 Jahren einen Importhandel von Geschichten aus aller Welt. Wir kennen uns da aus.

Die vorliegende Dokumentation ist als Dank an alle Beteiligten zu verstehen, nicht zuletzt an den Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes, ohne dessen Förderung wir ein solches Projekt nicht einmal ansatzweise realisieren könnten.

**THEMEN**



**BEITRÄGE**

# KOLONIALE KONTINUITÄTEN: EINIGE BEGRIFFE ZUR GRUNDLEGUNG

## NOTIZEN AUS JOSHUA KWESI AIKINS VORTRAG „WAS GEHT DAS BRAUNSCHWEIG AN?“

am Samstag, 9. Juni 2018, beim Festival Theaterformen

Kolonialismus bedeutet Aus- und Fortwirkungen, Echos, die uns bis heute begleiten. Meine simple These lautet: Es ist keine Fußnote der Geschichte, keine Randnotiz, sondern es sind Dinge, die Deutschland, Europa und die Welt – und damit natürlich auch Braunschweig – bis ins Mark geprägt haben. Kolonialismus ist ein ganz tiefgreifender Abdruck der Geschichte, ohne den man die Gegenwart gar nicht umfassend verstehen kann.

Kolonialismus ist noch nicht vorbei. Die deutsche Gegenwart ist nur verständlich, wenn wir uns unserer kolonialen Vorgeschichte gewahr sind, denn unsere Gegenwart hat die Eigenschaft davon nach wie vor geprägt zu sein: Wir nutzen in vielfältiger Hinsicht (kulturell, wirtschaftlich, politisch) den Vorteil der Kolonialität: die gewaltsame Landnahme und Aufteilung der Welt gemäß europäischer Ideale und daraufhin das Überkleistern der vielfältigen indigenen Lebensweisen mit einer westlichen Monokultur, das heißt: die kulturelle Hierarchisierung sowie die kulturelle und wirtschaftliche Ausbeutung der Kolonien.

Daraus geht auch der Begriff von „Rasse“ hervor. „Rasse“ ist die Idee der Überlegenheit, eine Fiktion, die Vorstellung von unentrinnbar festgeschriebener Unterschiedlichkeit. Diese Idee der Zuschreibung ist selbst ein Erbe, das auch heute noch täglich wirkt. Es gibt eine rassistische Realität hier im Lande wie auch global. Es gibt Hierarchien, die sich

zum Beispiel auch in der Staatsbürgerschaft niederschlagen. Die deutsche Staatsbürgerschaft wie sie heute ist, geht zurück auf eine koloniale Gesetzgebung, bei der es Ziel war, insbesondere sogenannte „Mischwesen“ zu verhindern. Und die Folge davon ist, dass wir bis heute eine bestimmte Form des Blutrechts haben, die auch ein Teil der Kolonialgeschichte ist.

Doch wer ist dieses „Wir“, das wir mit deutsch sein verbinden? Und was ist eigentlich Deutschland oder was bedeutet deutsch sein? Was wir mit deutsch sein verbinden, ist historisch aufgeladen. Dabei geht es um Kultur, manchmal um Verfassungspatriotismus, aber auch um die Idee der Abstammung und damit der Reinheit. Die Idee von Deutschland ist aus einer Bewegung geboren, aus der romantischen Idee Deutschland zu vereinen. Deutschland entstand aus der Idee, jene Menschen zu vereinen, die eine gemeinsame kulturelle und biologische Abstammung haben. Wie alle anderen Nationalismen ist dies einerseits reine Fiktion, andererseits aber auch eine sehr wirkmächtige Fiktion.

---

Joshua Kwesi Aikins ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bielefeld (Forschungsschwerpunkte: Kolonialität und Erinnerungspolitik in Deutschland, Repräsentation der afrikanischen Diaspora, kritische Weißseinsforschung).



# „**ICH BEGINNE MIT WAHRHEIT. ICH WERDE MIT VERSÖHNUNG**

AUSZÜGE AUS EINEM GESPRÄCH MIT ANANDA BREED UND JOSEPHINE APRAKU ZU „WAHRHEIT UND VERSÖHNUNG“

von **Dorothee Munyaneza**

Wer ich bin? Die Leute kennen noch nicht einmal meinen Namen. Also den Namen, der mir bei meiner Geburt gegeben wurde. Also werde ich damit anfangen. Meine Eltern nannten mich Ningavire Nyaminga. Ningavire bedeutet „die, die von Gott gegeben wurde“ und Nyaminga „die, die auf dem Berge wohnt“. Meine Eltern luden mich also ein, mich zu erinnern, wer ich bin und was ich hier tue. Vielleicht, weil sie gläubig sind, sie glauben an Gott, mein Vater ist Pastor. Und sie ließen mich wissen, durch den Namen „Nyaminga“, dass – was auch immer passieren würde – ich es überstehen würde. Ich werde irgendwo hoch auf einem Berg sein und ich werde dort nicht nur sitzen und meditieren und Yoga machen und die Welt vergessen, sondern ich werde mich um die kümmern, die auch auf diesen Berg kommen, die kämpfen. Und wenn sie einmal oben sind, werde ich mich nicht an ihnen festklammern, sondern ich werde sie einladen, freie Menschen zu sein und diese andere Welt, in der ich bin kennenzulernen. Und sie ließen mich wissen, dass ich tief in meinem Inneren die Kraft habe weiterzumachen.

Immer wenn mich existentielle Fragen quälen, erinnere ich mich an diese Namen, damit ich weiter vorwärtsgehen kann. Munyaneza ist der Name meines Vaters. Nyaneza be-


# ENDEN.“

deutet, „der, der Güte in sich trägt“. Ich versuche diese Güte in mir zu finden. Ich weiß nicht, ob ich sie habe. Aber sie ist irgendwo versteckt.

Und es ist ein Männername. Ihn anzunehmen wurde mir von den Briten aufgezwungen. Ich wuchs in Ruanda auf und wir zogen 1994 nach London, direkt nach dem Genozid. Meine Mutter arbeitete in London und wir gingen zur Botschaft, um Papiere zu bekommen. Mein Bruder, meine Schwester, mein Vater – sie alle gaben ihre Namen an. In Ruanda haben wir jede\_r einen eigenen Namen. Sagen wir, mit unserem Namen wird uns ein Pfad gegeben. Also sagt mein Vater „Munyaneza“, meine Mutter „Nyaramosi“ und so weiter. Aber die Briten verstanden das nicht. Habt ihr verschiedene Ehemänner? Verschiedene Väter? Wir mussten also den Namen Munyaneza annehmen. Jetzt, 20 Jahre später, kann ich diesen Namen verwenden, ohne dass es sich anfühlt, als würde er nicht zu mir gehören. Ich denke: Das bin also ich.

Und was ich tue? Ich versuche eine künstlerische Sprache zu finden, die verwurzelt ist in verschiedenen Sprachen des Körpers, der Erinnerung, durch Musik, durch Geschichte, durch Lieder, durch Geschichten. Ich denke, ich bin Geschichtener-

**Ich denke,  
ich bin  
Geschichten-  
erzählerin.**



zählerin. Ich mag es, Geschichten zu erzählen und künstlerische Mittel dafür zu finden, egal ob es meine eigene Geschichte oder eine größere, globalere Geschichte ist. Ich möchte die Stille füllen. Es geht mir darum, bestimmte Dinge auszusprechen, egal ob es um Gewalt gegen Frauen oder das Trauma durch den Genozid an den Tutsi in Ruanda geht. Ich versuche das Medium zu sein, durch das eine Geschichte gehört werden kann oder besser: Ich versuche ihnen eine Stimme zu geben. Ich bin eine Zeugin. Ich werde zur Zeugin, damit wir alle zusammen Zeug\_innen sein können. Wir nehmen gemeinsam Raum ein – egal ob

**Wahrheit ist wichtig, sie bringt uns zurück zu einem Platz der Geburt, der Nacktheit. An einen Ort, an dem wir nicht lügen.**

als Performer\_in oder Zuschauer\_in. Ich versuche diese Grenzen zu verwischen, damit sich die Geschichten verweben können und weniger ein Gegenüber als ein Miteinander entsteht. Ich suche nach

Geschichten, die mir wichtig sind, die mich wütend machen, die mich bewegen und die mich als Mensch und Künstlerin inspirieren. Es gibt also auch eine politische Dimension, ein politisches Bewusstsein, das sich durch meine Kunst zieht.

Für mich hängen all diese Dinge zusammen. Dieser wunderschöne Kronleuchter zum Beispiel. Wir sehen ihn an und bewundern ihn und vergessen all die harte Arbeit, die nötig war, damit er hier hängt. Der Einen Reichtum baut auf der Ausbeutung Anderer auf. Die politische Position der Einen basiert auf dem Schweigen oder der Kooperation Anderer.

Wenn wir also eine Statue eines Kolonialherren in Portugal bewundern und dabei vergessen, was er in Angola, in Mosambik, in Brasilien getan hat, dann fehlt das Bewusstsein, dass alles miteinander verbunden ist. Wir können nicht als einzelne Atome existieren, sondern es gibt eine Verbindung all unserer Geschichten.

Nina Simone sagte einmal, dass Künstler\_innen nicht außerhalb sozialer, politischer und philosophischer Fragen arbeiten können, da wir Teil dieser Sphären sind. Sich damit auseinanderzusetzen ist also Teil künstlerischer Arbeit. Wir befinden uns bereits in dieser Beziehung. Als ich begann künstlerisch zu arbeiten, war ich mit meiner eigenen Reise beschäftigt. Ich wollte Sängerin werden. Und Tänzerin. Ich wollte meine Werkzeuge perfektionieren. Je länger ich arbeitete, desto mehr fand ich meine eigene Sprache, oder besser meine eigenen Sprachen, die mir erlaubten, die Geschichten in mir zu teilen.

Es gibt Momente, in denen sich Dinge ändern. Bei denen es ein „Davor“ und ein „Danach“ gibt. Ich war jung. Ich war zwölf. Für mich war 1994 so ein Moment, in dem sich alles veränderte. Meine Arbeit ist für mich also immer mit diesem Einschnitt und dieser Veränderung verbunden. Und mit diesem Bewusstsein merke ich, wie schwierig es ist eine Verbindung zu anderen ebenso einschneidenden Momenten aufzubauen. Wenn anderer Menschen Leben sich verändern, wenn Geschichte sich verändert, wenn soziale und politische Grenzen zerbrechen, was bleibt dann übrig? Und dann versuche ich Kontakt aufzunehmen zu Leuten aus Haiti, Syrien, Brasilien und herauszufinden wie ich meine Veränderung, mein Zentrum mit dem anderer in Verbindung bringen kann. Das bedeutet es für mich, engagierte Kunst zu machen, sich Räume anzueignen statt als gegeben hinzunehmen, sie zu gestalten, egal wie groß oder klein sie sind.

Ich beginne mit Wahrheit und ich werde mit Versöhnung enden. Wahrheit ist wichtig, sie bringt uns zurück zu einem Platz der Geburt, der Nacktheit. An einen Ort, an dem wir nicht lügen. Wenn wir unsere Geschichte und Geschichten ansehen, wahrhaftig ansehen, verstehen wir, dass wir miteinander verbunden sind. Und diese Wahrheit ist wichtig, denn sie ermöglicht uns das Gute und Schlechte, das uns verbindet, anzusehen – besonders das Schlechte. Das Schweigen

zu brechen, die Möglichkeit finden zu sprechen ermöglicht auch Vergeltung. Denn Schweigen ist der Feind der Freiheit, der beste Freund von Verbrechen und Ausbeutung. Wenn also diejenigen, denen Unrecht getan wurde, anfangen ihre Geschichte(n) zu erzählen, ist das für mich schon der Anfang von Vergeltung. Gleichzeitig ist das Land denen, die es genommen haben, immer noch so viel wert. Und dieses Land, auf dem heute Wolkenkratzer stehen, wurde nie zurückgegeben, selbst wenn die Landnahme auf einem Genozid beruht. Es gibt also bestimmte Wahrheiten, für die wir noch nicht bereit sind. Die, die das Land und den Reichtum besitzen, sind nicht bereit all das zurückzugeben, es würde sie zu viel kosten. Das betrifft natürlich vor allem ehemalige Kolonialmächte. Sie sind nicht bereit das Gold aufzugeben, die Diamanten, den Kaffee, den Tee. Sich dieser Wahrheit zu stellen, würde bedeuten anzuerkennen, dass alles auf dem du läufst von jemand anderem gestohlen wurde, jemand anderem, der nun unter diesem Verlust leidet. Und das ist nicht nur ein physischer oder ökonomischer Verlust, sondern auch ein spiritueller.

## Ich werde zur Zeugin, damit wir alle zusammen Zeug\_innen sein können.

Die Frage nach Versöhnung hingegen trifft bei mir einen sensiblen Kern. Es wird so viel von den Opfern gefordert: mit den Tätern zu leben, dem Kolonialherren zu vergeben, neben denen zu leben, die das Land gestohlen haben, den *Weißten*, die nach Südafrika kamen. Sie sind nie zurückgegangen und das System der Ausbeutung besteht weiter. Die Opfer sollen sich also auf dieses Level heben – oder herablassen – und sagen: Ich kann in Frieden neben dir leben. Ich werde dir erlauben, neben mir zu wohnen. Ich werde dir den Raum geben, den du zum Existieren brauchst, auch wenn du mir so viel genommen, auch wenn du meine Kinder getötet und

## Schweigen ist der Feind der Freiheit, der beste Freund von Verbrechen und Ausbeutung.

mein Land geraubt hast. Das ist so eine unvorstellbare Anstrengung, mit der ich immer wieder zu kämpfen habe. Das ist eine andauernde Anstrengung, die sich an verschiedenen Orten abspielt. Ich glaube, diejenigen, die diese Verbrechen begangen haben – ob es nun um Kolonisierung, Versklavung, Genozid oder puren ökonomischen Gewinn geht: Wir können sie nicht den Opfern gleichstellen. Die Vorstellungswelt der Herrschenden, der Unterdrückter\_innen muss sich dieser Wahrheit stellen und sich denen zuwenden, denen sie so viel genommen haben. Ich bin also nicht gegen Versöhnung, aber ich will deutlich machen, dass dabei oft sehr viel von denen gefordert wird, die schon so viel verloren haben.

---

Dorothee Munyaneza wurde 1982 in Kigali (Ruanda) geboren. Sie ist Regisseurin, Performerin und Sängerin. Beim Festival Theaterformen 2018 präsentierte sie das Stück **SAMEDI DÉTENTE**.

de Quito Tembe

Um grupo de artistas moçambicanos esteve presente no Festival Theaterformen, na Braunschweig (Alemanha), de 07 a 17 do Junho 2018. Tratou-se de bailarinos, coreógrafos, técnicos e jornalista que representaram a capital moçambicana nas em vários sectores. A cidade de Braunschweig testemunhou a atuação fascinante de três trabalhos moçambicanos, dentre esses trabalhos dois tiveram um particular atenção da nossa parte.

THEKA – do Horácio Macuácuca e Idio Chichava

Depois de uma estreia em Maputo durante o festival Kinani, teve a sua explosão artística no Festival Theaterformen em Braunschweig.

THEKA é uma coprodução entre o festival Kinani e Festival Theaterformen. Esta coprodução proporcionou ao projeto a possibilidade de voltar a fazer uma residência que deu uma outra dinâmica ao THEKA, o resultado foi o que se pode ver em Braunschweig pelo público mesmo sendo um público com outra experiência cultural.

Este projeto constitui um novo olhar no campo das criações de dança contemporânea contendo musicalidades e movimentos tradicionais dentro de um conceito contemporâneo. O tradicional no THEKA vislumbra-se na perspectiva de proporcionar liberdade de linguagem artística e o contemporâneo engaja-se na perspectiva de romper com as molduras tradicionais desenvolvendo uma coreografia sem técnicas específicas nem um "corpo ideal". É, no entanto, uma verdadeira aventura e ousadia (risco artístico) para ambos os festivais produzir e trazer um conceito bastante ousado, em trabalhar com uma expressão tradicional num conceito contemporânea.

# O EIXO MAPUTO- BRAUNSCHWEIG NO FESTIVAL THEATERFORMEN 2018

# DIE ACHSE MAPUTO- BRAUNSCHWEIG BEIM FESTIVAL THEATERFORMEN 2018

von Quito Tembe

Vom 7. bis 17. Juni 2018 waren verschiedene mosambikanische Künstler\_innen beim Festival Theaterformen in Braunschweig: Tänzer\_innen, Choreograf\_innen, Techniker\_innen und Journalist\_innen, die die mosambikanische Hauptstadt in ihren jeweiligen Bereichen vertreten haben. Die Stadt Braunschweig erlebte faszinierende Aufführungen von drei mosambikanischen Stücken, von denen ich hier zwei besonders hervorheben möchte.

THEKA – von Horácio Macuácuca und Idio Chichava

Nach der Premiere in Maputo während des Kinani-Festivals fand dieses Stück seine künstlerische Vollendung beim Festival Theaterformen in Braunschweig.

THEKA ist eine Koproduktion zwischen Kinani und Theaterformen. Durch diese Konstruktion konnten wir nach der Premiere in Maputo eine zweite Arbeitsphase für THEKA einrichten, die dem Stück eine andere Dynamik verlieh. Diese Veränderung war in Braunschweig deutlich zu sehen, selbst für ein Publikum mit einem fremden kulturellen Hintergrund.

Das Projekt ist beispielhaft für ein neues Phänomen im zeitgenössischen Tanz: eine Synthese von Musik und traditionellen Bewegungen innerhalb einer zeitgenössischen Tanzproduktion. Das Traditionelle in THEKA trägt zur künstlerischen Freiheit bei, das Zeitgenössische bricht die traditionellen Formen durch die Entwicklung einer Choreografie ohne bestimmte Techniken oder „Körperideale“. Die Koproduktion war ein Abenteuer und barg ein gewisses künstlerisches Risiko für beide Festivals: Sie ließen sich auf ein recht mutiges Konzept ein, das mit traditionellen Ausdrucksweisen innerhalb eines zeitgenössischen Bezugsrahmens arbeitet.

Este processo, para além dos destacados resultados medidos pela reação do público, começa a surtir efeitos na vida dos próprios artistas que já buscam incorporar nas suas criações conteúdos universais combinados á perspectiva tecnológica. Para além da destacável revelação dum dos bailarinos, que hoje depois de descobrir o outro lado do seu talento através desta experiência, começou a trabalhar a solo e teve sua primeira mostra durante a Semana internacional de Dança Contemporânea em Maputo. Um exemplo inequívoco, que é um projeto que ainda deve ser alimentado e estendido á outras perspectivas criativas e descobrir através do mesmo, jovens promissores da dança contemporânea.

Estes estrondosos resultados que engrandecem esta experiência, são por parte influenciados pela forma profissional como o processo foi gerido, desde as residências, a calorosa recepção durante o festival Theaterformen e toda a produção instalada que sem dúvida estimulou e proporcionou um outro nível de profissionalismo para os artistas que parte deles estavam a ter a sua primeira experiência internacional em teatro de grande dimensão com o de Staatstheater Braunschweig. Por outro lado, o ambiente criado no ponto de encontro num maravilhoso jardim no centro da cidade permitiu uma verdadeira integração entre os artistas num ambiente descontraído e inspirador.

A participação do THEKA em Braunschweig possibilitou a marcação de algumas datas para o próximo ano e para 2020 em França.

**LET'S TALK (I WON'T COMPLAIN) – Solo da Janeth Mulapha**

Esta ideia maravilhosa do Theaterformen em convidar três artistas do continente africano para uma residência em Braunschweig para desenvolver três peças curtas, permiti-



tiu para esta jovem coreógrafa um momento de interceção e de amadurecimento das suas ideias como coreógrafa. Isto porque constitui um espaço de pesquisa e de interação com os outros dois grupos e com a presença de uma dramaturgo a monitorar os trabalhos, foi bem notória e importante para ela ter um olhar externo. A experiencia engradeceu as suas perspectivas de criações e os horizontes das suas obras na medida em que se sanou um dos problemas que ela tinha (nas proposta anteriores) que era justamente a questão da dramaturgia. As duas semanas foram intensas e fundamentais, sobre tudo para estruturar as ideias e o resultado não podia ser melhor.

Sendo que esta peça LET'S TALK (I WON'T COMPLAIN) da Janeth vai ser desenvolvida para uma peça a ser mostrada na próxima edição do Kinani em novembro de 2018.

Abgesehen vom Erfolg des Stücks beim Publikum scheint auch der Probenprozess Auswirkungen auf die weitere Arbeit der Künstler\_innen zu haben. Sie versuchen nun, in ihren zukünftigen Arbeiten universelle Inhalte mit neuen Techniken zu kombinieren. Darüber hinaus hat Vasco Cossa, einer der Tänzer, nachdem er durch THEKA eine andere Seite seines Talents entdeckt hat, alleine zu arbeiten begonnen und kürzlich während der Internationalen Woche des zeitgenössischen Tanzes in Maputo zum ersten Mal ein eigenes Stück gezeigt. Auf jeden Fall sollte dieses Projekt noch weiter gefördert und auf andere kreative Perspektiven ausgeweitet werden, damit wir mehr junge, vielversprechende Talente im zeitgenössischen Tanz entdecken.

Der große Erfolg des Projekts ist zurückzuführen auf die Professionalität, mit der die Arbeitsresidenzen organisiert wurden, und den herzlichen Umgang mit der Compagnie beim Festival Theaterformen von der Ankunft bis zu den Aufführungen, was den Künstler\_innen eine besondere Professionalität abverlangte – für einige von ihnen waren die Aufführungen im Staatstheater Braunschweig die erste internationale Arbeitserfahrung. Hinzu kommt die Atmosphäre im Festivalzentrum, in einem wunderschönen Garten im Zentrum der Stadt. Sie ermöglichte echte Interaktion zwischen den Künstler\_innen in einer entspannten und inspirierenden Umgebung. Aufgrund der Präsentation von THEKA in Braunschweig konnten wir zudem einige Aufführungstermine für 2019 und 2020 in Frankreich verabreden.

**LET'S TALK (I WON'T COMPLAIN) – Solo von Janeth Mulapha**

Die fabelhafte Idee des Festivals Theaterformen, drei Künstler\_innen vom afrikanischen Kontinent zu einer Residenz in Braunschweig einzuladen, um drei kurze Stücke zu entwickeln, gab dieser jungen Choreografin die Möglichkeit, ihre choreografischen Ideen zu reflektieren und reifen zu lassen. Die Residenz bot Raum zum Experimentieren, aber auch zum Interagieren mit den anderen beiden Künstler\_innen. Außerdem stand allen eine Dramaturgin zur Seite, deren Blick von außen für Janeth von großer Bedeutung war. Die Arbeit in Braunschweig hat ihre Perspektive auf choreografische Prozesse bereichert und den Horizont ihrer Werke erweitert, denn gerade in dramaturgischer Hinsicht waren ihre vorhergehenden Stücke nicht zufriedenstellend. Die zweiwöchige Residenz war intensiv und half ganz grundlegend, ihren Ideen Struktur zu verleihen. Das Ergebnis hätte nicht besser sein können.

Das in Braunschweig entwickelte Stück LET'S TALK (I WON'T COMPLAIN) von Janeth Mulapha wird in einer erweiterten Fassung bei der nächsten Ausgabe von Kinani im November 2018 gezeigt.

**Quito Tembe, 1980 in Maputo geboren, ist Licht-Designer, Szenograph und Künstlerischer Leiter der internationalen Biennale für Zeitgenössischen Tanz Kinani in Maputo. Seit 2007 leitet er das Projekt Tridisciplinar, das Studierende der National School of Visual Arts, der Musikhochschule und Professionals aus dem Zeitgenössischen Tanz zusammenbringt.**

# OF DRAGONS AND UNCERTAINTIES

A REFLECTION ABOUT  
FESTIVAL THEATERFORMEN 2018

by [Ogutu Muraya](#)

I was uncertain about presenting work at Festival Theaterformen in Braunschweig. I was uncertain because I don't want to face another Western European festival dealing with historical injustices and colonial crimes. I don't want to be read only as a postcolonial subject. It's not the entirety of my existence. I am also concerned that in Western Europe, post-colonial is becoming a market label. It's losing its focus as earnest practice to decolonize, to shift from colonial mentality and redress huge systemic equalities. Then in my state of doubt, I hear a voice criticizing my agitation, 'But the content of your work deals with historical injustices and colonial crimes. Are you not also framing yourself in the context of the postcolonial?' And I want to reply to this voice with the words of James Baldwin - 'I've been compelled in some ways by describing my circumstances to learn to live with them. It's not the same thing as accepting them.'

So, it is with a lot of push and pull, kicking and cursing that I travelled to Braunschweig. A few days in, I started to have vivid dreams about dragons. In my dreams the dragons were monstrous, furious, unreasonable creatures out for total destruction. The creatures had armored casings and impenetrable skin. In each dream I was outmarched, outmaneuvered and nearing defeat. I woke up frantic, hazy and unclear if I survived the attacks.

I was convinced that dragons infiltrated my subconscious because of two images - the first being the stained glass mural inside the Braunschweig Cathedral depicting the legend of St. George and the Dragon. This one morning, I found myself

# Von Drachen und Unsicherheiten

EINE REFLEXION ÜBER DAS  
FESTIVAL THEATERFORMEN 2018

von [Ogutu Muraya](#)

Ich war unsicher, ob ich meine Arbeit beim Festival Theaterformen 2018 in Braunschweig präsentieren sollte; unsicher, weil ich mich nicht noch einem westeuropäischen Festival stellen wollte, das sich mit historischen Ungerechtigkeiten und kolonialen Verbrechen befasst. Ich möchte nicht nur als postkoloniales Subjekt gelesen werden. Es ist nicht die Gesamtheit meiner Existenz. Es beunruhigt mich, dass Postkolonialismus in Westeuropa zu einem Label wird. Das Thema verliert seinen Fokus als ernsthafte Praktik der Dekolonialisierung, der Abkehr von der kolonialen Mentalität hin zur Herstellung systemischer Gleichheit. In diesem Zustand des Zweifels höre ich dann eine Stimme, die meine Aufregung in Frage stellt: „Deine Arbeit handelt von historischen Ungerechtigkeiten und kolonialen Verbrechen. Stellst du dich damit nicht selbst in einen postkolonialen Kontext?“ Und ich möchte darauf mit den Worten von James Baldwin antworten: „Ich wurde in gewisser Weise gezwungen, meine Umstände zu beschreiben, um zu lernen, mit ihnen zu leben. Es ist nicht dasselbe wie sie anzunehmen.“

Ich bin also mit viel Zerren und Ziehen und einigen Flüchen nach Braunschweig gereist. Nach ein paar Tagen begann ich lebhaftere Träume von Drachen zu haben. In meinen Träumen waren die Drachen monströse, wütende, unvernünftige Kreaturen, die totale Zerstörung suchten. Die Kreaturen waren gepanzert und hatten eine undurchdringliche Haut. In jedem Traum wurde ich überwältigt, ausgetrickst und war kurz vor der Niederlage. Ich wachte wahnsinnig und verwirrt auf und mir war nicht klar, ob ich ihre Attacken überlebt hatte.

staring too long at the mural, and in that time, I believe, the image got engraved in my psyche. Christianity turned this otherwise mythical creature into a monster of darkness and Carl Jung distilled it into an archetype where 'The hero's main feat is to overcome the monster of darkness: it is the long-hoped-for and expected triumph of consciousness over the unconscious.' Since my dragons have nothing in common with the friendlier dragons of Eastern Mythology – I have to assume that mine are based on my Christian upbringing.

The second image, I see daily on my way in and out of the Hotel Deutsches Haus, it's the image of the largest predator known to exist prehistoric – the Spinosaurus, in this case eating a giant fish. Discovered in the Sahara over a century ago by German paleontologist Ernst Stromer, the Spinosaurus is a unique African dinosaur long extinct. With its fossils destroyed during an air raid in Munich in 1944, the only chance to imagine its majesty is as a full-sized 3D printed skeletal model. This one afternoon, I found myself overthinking its extraction from Africa and its extinction both as a predictor and as a fossil. I spent subsequent days at Festival Theaterformen trying to understand how dragons relate

to my uncertainties.

I was born 23 years after colonization as an institution ended in Kenya but colonization as a practice didn't end in 1963. In fact, I was socialized and educated to serve a colonial gaze. Under this gaze Africa was/is the monster of darkness, and Western Europe set out to slay the dragon and fatally wound the 'heart of darkness'. Armed with St. George's conviction, the missionaries invaded, the guns followed, then mercantilism. My teachers were taught and they in turn taught me that, Europe civilized Africa – in other words – conscious prevailed over the unconscious. They believed their teachers and I believed them. In the process, I acquired a deep desire to move to Europe. But when I arrived and started to live and study and work in Europe, I found myself in a world where I was unwanted but tolerated – oppressive tolerance – a friend once told me.

So now I feel stupid, like a child frantically seeking the attention of a father who is absent and a mother who is too distracted. Whether I like it or not Europe infiltrated my world, deconstructed it, and recreated it in Europe's own image. This is why James Baldwin's words in the essay *PRINCES AND POWERS* caused a tremor in my mind and perhaps the true origin of my

uncertainties – 'What had this colonial experience made of them and what were they now to do with it? For they were all, now, whether they liked



it or not, related to Europe, stained by European visions and standards, and their relation to themselves, and to each other, and to their past had changed.'

There is a story told of a boy who woke up to find a dragon in his bedroom, but the boy's mother refused to accept or entertain the idea that the dragon was real – ignoring the dragon only made it get bigger and unmanageable – only when the boy's mother accepted and acknowledged the presence of the dragon, only then did it shrink back to a friendly sized creature. I want to believe my dragons represent ignored problems,

Ich war überzeugt, dass die Drachen mein Unterbewusstsein durch zwei Bilder infiltriert hatten: Zuerst das fleckige Kirchenfenster mit der Legende

Es beschleicht mich das Gefühl, dass der Großteil Westeuropas noch nicht bereit ist, zu akzeptieren, dass es nicht mehr der Mittelpunkt der Welt ist und seine Geschichte nicht eine der Zivilisierung, sondern der Verrohung ist.

von St. Georg und dem Drachen im Braunschweiger Dom. Eines Morgens starrte ich zu lange auf das Wandbild und es brannte sich in mein Unterbewusstsein ein. Das Christentum verwandelte dieses ansonsten mystische Wesen in ein Monster der Dunkelheit und Carl Jung destillierte daraus einen Archetyp, in dem „der Held das Monster der Dunkelheit überwinden muss: Es ist der lang gehegte und erwartete Triumph des Bewusstseins über das Unbewusste.“ Da meine Drachen nichts mit den freundlicheren Drachen der östlichen Mythologie zu tun haben, muss ich wohl davon ausgehen, dass meine Vorstellung auf meiner christlichen Erziehung basiert.

Das zweite Bild, das ich täglich auf dem Weg in und aus dem Hotel Deutsches Haus sah, ist das Bild des prähistorischen Raubtieres, des Spinosaurus', der einen riesigen Fisch frisst. Der Spinosaurus – ein längst ausgestorbener afrikanischer Saurier – wurde vor über hundert Jahren vom deutschen Paläontologen Ernst Stromer in der Sahara entdeckt. Die Fossilien wurden 1944 bei einem Luftangriff vernichtet. Die einzige Möglichkeit, ihn sich in voller Größe vor Augen zu führen, ist ein Modell aus dem 3D-Drucker. Ich begann darüber zu sinnieren, dass der Saurier Prophet und Fossil gleichermaßen ist: Er wurde seinem Ursprung, Afrika, entwendet und ist ausgestorben. Die folgenden Tage verbrachte ich damit herauszufinden, was die Drachen mit meinen Ungewissheiten zu tun hatten.

23 Jahre nach dem offiziellen Ende der Kolonialherrschaft wurde ich in Kenia geboren. In der Praxis endete der Kolonialismus aber nicht und ich wurde erzogen und ausgebildet, um einem kolonialen Blick zu dienen. In diesem war und ist Afrika das Monster der Finsternis und Westeuropa zog aus den Drachen zu erschlagen und verwundete dabei das „Herz der Finsternis“. Bewaffnet mit der Überzeugung St. Georgs zogen die Missionare los, dann folgten die Waffen und dann der Merkantilismus. Meine Lehrer\_innen hatten gelernt und brach-

ten es uns also bei, dass Europa Afrika zivilisiert, also dass das Bewusste über das Unbewusste gesiegt hätte. Sie glaubten ihren Lehrer\_innen und ich glaubte ihnen. So entwickelte sich auch mein sehnlicher Wunsch, nach Europa zu ziehen. Aber als ich ankam und begann in Europa zu leben und zu arbeiten, fand ich mich in einer Welt wieder, in der ich nicht gewollt, nur geduldet wurde – unterdrückerische Toleranz wie ein Freund von mir es nennen würde.

Jetzt fühle ich mich wie ein dummes Kind, das verzweifelt versucht die Aufmerksamkeit des abwesenden Vaters und der abgelenkten Mutter auf sich zu ziehen. Ob ich will oder nicht: Europa hat sich in meine Welt geschlichen, sie zerlegt und nach europäischem Vorbild neu geschaffen. Aus diesem Grund lösten James Baldwins Worte in seinem Essay *PRINCES AND POWERS* ein solches Beben in mir aus – und rührten an den Ursprung meiner Ungewissheit. „Was hatte diese koloniale Erfahrung aus ihnen gemacht und was sollten sie jetzt damit tun? Denn ob sie wollten oder nicht, sie waren jetzt alle mit Europa verbunden, befleckt von seinen Visionen und Standards und ihre Beziehungen zu sich selbst, zueinander und zu ihrer Vergangenheit hatten sich geändert.“

Es gibt eine Geschichte über einen Jungen, der aufwacht, weil ein Drache in seinem Zimmer ist. Doch seine Mutter glaubt

problems that one is in denial of their existence. If I ignore my dragons, they only get bigger and unmanageable. If I accept and confront and face my challenges head on, I stand a better chance at shrinking them into friendly sized creatures. But the more I face colonial histories and their implications the more I feel as if there is something, regrettably impossible with the provocation towards decolonization. I don't want to be cynical.

So what then does decolonization mean, if I cannot unlearn or un-habit my gaze, and the gaze of others upon me? What does it mean, if I can never have a full conversation with my grandmother, without needing the help of a translator? What does it mean to make and perform works that deal with a violent history when you cannot undo the impact of that history? Is decolonization an emancipatory practice? If historically no hegemonic power has peacefully restructured, addressed inequalities and shared power, are we then left toothless, digging up old wounds and exposing them to the elements? Is grieving the only emancipatory practice within current dynamics?

At Festival Theaterformen, despite the attentive curatorial practice, layers of meaning and multiple perspectives, I feel that the majority of Western Europe is not yet ready to wake up to the fact that it is no longer the center of the world, that its history was not one of civilizing the world but of brutalizing it. But for me this brutality is something I've been living in the shadows of, facing it and interacting with it on a daily basis even when I was unconscious of it. Postcolonial theory and practice was developed not as a timeline, but as a critique of colonial mentality, it was crucial at its invention to bring down the structures of oppression, if times have truly changed, then the theory and practice is no longer about addressing the white gaze, centering whiteness, forcing it to look and see its atrocities, it should have shifted to healing the deep intergenerational wounds and

finding a new sense of self. Skeptical, I conclude that the dragons in my dreams represent a blissfully arrogant Western Europe that is in denial; its growing and learning how to spit fire.

Was bedeutet also Dekolonialisierung,  
wenn ich meinen Blick oder den Blick  
anderer auf mich nicht umgewöhnen  
kann?



nicht, dass der Drache echt ist – aber ihn zu ignorieren macht ihn nur größer und unbeherrschbarer. Erst als die Mutter akzeptiert, dass der Drache wirklich da ist, schrumpft er auf die Größe eines freundlichen Wesens. Ich will mir vorstellen, dass meine Drachen ignorierte Probleme sind, Probleme, deren Existenz wir leugnen. Und dass, wenn ich meine Drachen leugne, sie immer größer und gefährlicher werden. Und, wenn ich sie als Herausforderung annehme, ich eine bessere Chance habe sie zu freundlichen Wesen zusammenzuschrumpfen. Aber je mehr ich mich kolonialer Geschichte und ihren Folgen aussetze, desto mehr habe ich das Gefühl, dass dieses Unterfangen in Bezug auf Dekolonialisierung unmöglich ist. Ich will nicht zynisch sein.

Was bedeutet also Dekolonialisierung, wenn ich meinen Blick oder den Blick anderer auf mich nicht umgewöhnen kann? Was bedeutet es, wenn ich ohne die Hilfe eine\_r Übersetzer\_in kein Gespräch mit meiner Großmutter führen kann? Was bedeutet es Theaterarbeiten über eine gewaltvolle Geschichte zu produzieren, wenn ich die Auswirkungen dieser Geschichte nicht ungeschehen machen kann? Ist Dekolonialisierung emanzipatorisch? Stochern wir nur wirkungslos in alten Wunden, wenn wir doch wissen, dass keine Hegemonialmacht jemals friedlich ihre Macht geteilt hat, ihre Ungleichheiten angegangen ist oder ihre Strukturen verändert hat? Ist Trauer die einzig aktuell mögliche emanzipatorische Praxis?

Trotz der aufmerksamen kuratorischen Praxis und der vielfältigen Bedeutungsebenen und Perspektiven beschleicht mich beim Festival Theater-

formen das Gefühl, dass der Großteil Westeuropas noch nicht bereit ist, zu akzeptieren, dass es nicht mehr der Mittelpunkt der Welt ist und seine Geschichte nicht eine der Zivilisierung, sondern der Verrohung ist. Ich hingegen habe immer im Schatten dieser Brutalität gelebt, musste damit täglich umgehen, selbst als es mir noch nicht bewusst war. Postkoloniale Theorie und Praxis wurde nicht als zeitliche Dimension entwickelt, sondern als Kritik der kolonialen Mentalität, und sie war nötig, um Unterdrückungsstrukturen zu zerstören. Wenn sich die Dinge wirklich geändert hätten, dann müssten sich Theorie und Praxis nicht mehr an einen *weißen* Blick richten und eine *weiße* Perspektive zwingen, ihre eigenen Gräueltaten zu sehen. Vielmehr sollten generationenübergreifende Heilung und die Suche nach einer neuen Selbstwahrnehmung im Zentrum stehen. Misstrauisch schließe ich also, dass die Drachen in meinen Träumen das arrogante, goldene Europa repräsentieren, das in seiner Verweigerungshaltung größer wird und beginnt Feuer zu spucken.

Ogutu Muraya ist Schriftsteller, Theatermacher und Geschichtenerzähler sowie Spoken Word Künstler. Er hat Internationale Beziehungen studiert, ist stellvertretender Direktor der Theatre Company Kenia und arbeitet als Redaktionsassistent bei Kwani Trust. Er trat auf vielen inter-

nationalen Festivals auf, u. a. beim Hay Festival (Vereinigtes Königreich), Durham World Heritage Center (Vereinigtes Königreich) und NuVo Arts Festival (Uganda) sowie beim Festival Theaterformen 2018 mit den Stücken BECAUSE I ALWAYS FEEL LIKE RUNNING und FRACTURED MEMORIES.



JUNGFRAU was a process of deep collaboration, adaptation and translation. The collaboration was between Germany and South Africa as represented by Festival Theaterformen and the National Arts Festival respectively. The adaptation component was the astoundingly talented Ameera Patel grappling with Mary Watson's compelling and Caine-prize winning short story.

The translation part was me, Jade Bowers, assembling all of that into a creative ensemble able to breathe all of it to life.

But did I? Did we?

JUNGFRAU war Prozess und Ergebnis enger Zusammenarbeit, Anpassung und Übersetzung. Die Kooperation bestand zwischen Deutschland und Südafrika, repräsentiert durch das Festival Theaterformen und das National Arts Festival. Die Adaption von Mary Watsons überzeugender und Caine-preisgekrönter Kurzgeschichte für die Bühne hatte die talentierte Ameera Patel übernommen.

Meine, Jade Bowers' Aufgabe, war die Übertragung: All das zu einem kreativen Ensemble zusammenzufügen, das alles zum Leben zu erwecken. Aber habe ich das?

Haben wir?

**Q** What was it like to rehearse a play that was going to be presented in Germany?

**A** It was exciting, nerve-wracking and completely terrifying all at the same time. JUNGFRAU marked my European debut as a Director. I have previously toured an existing South African play to a European Fringe Festival (a reworking of Neil Coppins's TIN BUCKET DRUM which I directed) but presenting the world premiere of my new work at Festival Theaterformen was of course a completely different proposition with very different stakes.

**Q** What were the doubts and questions you asked yourself before and during rehearsals?

**A** Initially I was quite anxious that a German audience would be able to relate to the historical context of the work and that this context would be clear for them in the work. The inclusion of German and Arabic surtitles went a long way in helping me get over that anxiety. Festival Theaterformen has previously hosted completely amazing South African artists like Mamele Nyamza and Brett Bailey who are absolute icons in terms

of contemporary performance in South Africa. So, I felt like I had a lot to live up to. And I hope I did. At the end of the day the work always takes precedence for me. And so, as always, I was finally guided by my creative process and the team around me.

**Q** How did you experience the German audience's reactions to JUNGFRAU? Was there a difference to the South African audience's reactions?

**A** I loved that the German audience engaged so deeply with the work – and in such great detail. I made quite a few unconventional choices in terms of the non-verbal aspects of the work: the music, the staging, the way in which the actors moved and interacted with each other and also the way in which the play ends or rather – does not end. I found that German audiences were quite open to this kind of exploration. South African audiences were not different but they could perhaps process the context of the story and the historical backdrop a bit more easily since in is a time which many of the

**F** Wie war es, ein Stück zu proben, das in Deutschland präsentiert werden sollte?

**A** Es war aufregend, nervenaufreibend und erschreckend zugleich. JUNGFRAU war mein Debüt als Regisseurin in Europa. Ich habe zuvor ein südafrikanisches Stück bei einem European Fringe Festival aufgeführt – eine Überarbeitung von Neil Coppins TIN BUCKET DRUM, bei der ich Regie geführt habe. Aber die Uraufführung meiner neuen Arbeit beim Festival Theaterformen war natürlich ein komplett neues Vorhaben mit gänzlich anderen Herausforderungen.

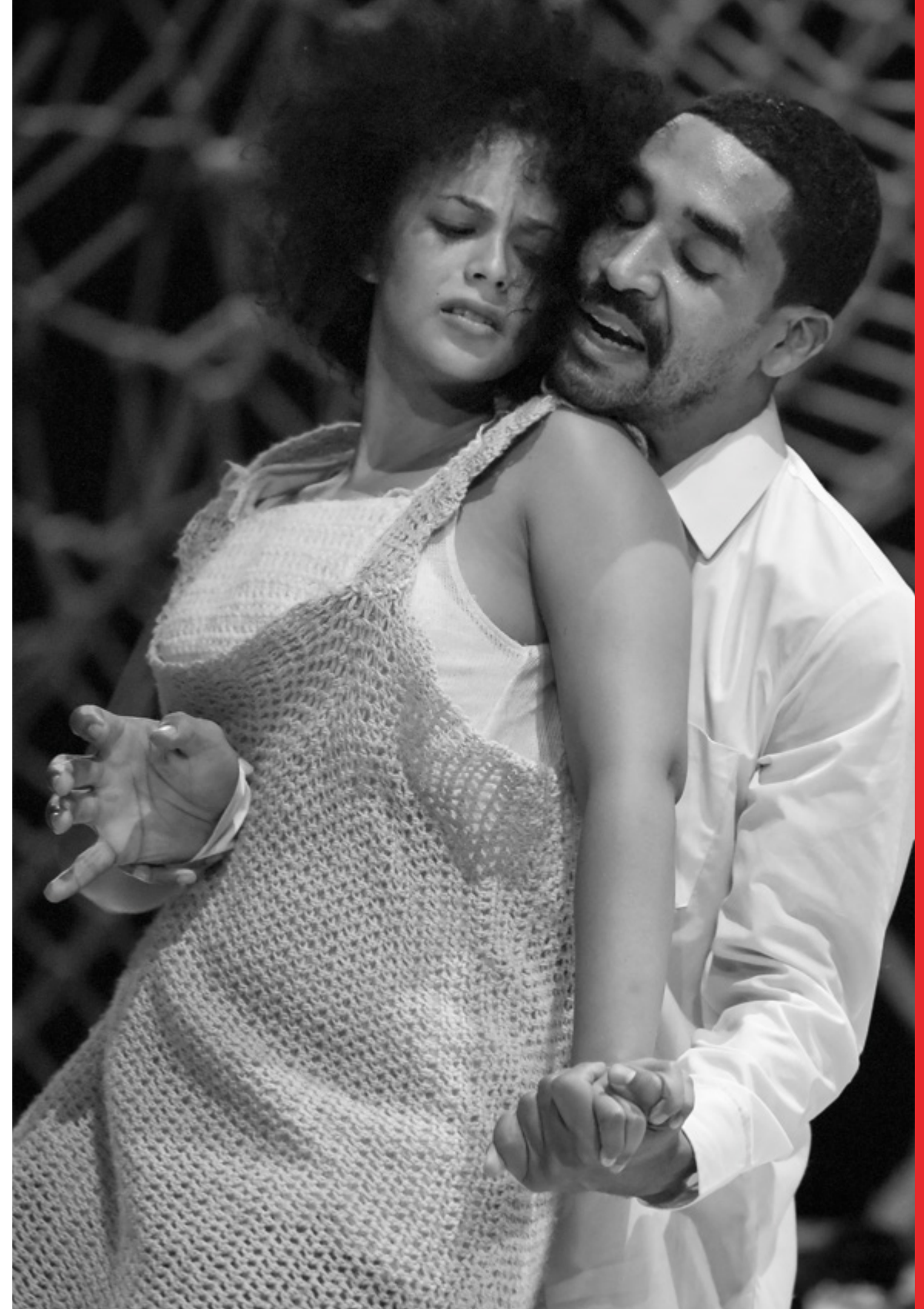
**F** Was waren die Zweifel und Fragen, die sich dir vor und während der Proben gestellt haben?

**A** Anfangs war ich sehr besorgt, ob ein deutsches Publikum Zugang zu dem historischen Kontext der Arbeit finden könnte und ob dieser Kontext für sie in der Arbeit klar würde. Die Verwendung von deutschen und arabischen Übertiteln half mir sehr dabei, diese Angst zu überwinden. Das Festival Theaterformen hat in den Vorjahren einige der beeindruckendsten südafrikanischen Künstler\_innen wie Mamele Nyamza und Brett Bailey präsentiert, die in Sachen

zeitgenössische Performance in Südafrika absolute Ikonen sind. Ich hatte also das Gefühl, dass ich viel zu tun hatte. Und ich hoffe, ich habe es geschafft. Am Ende des Tages hat die Arbeit immer Vorrang für mich. Und so wurde ich wie immer von meinem kreativen Prozess und dem Team um mich herum geleitet.

**F** Wie hast du die Reaktionen des deutschen Publikums auf JUNGFRAU erlebt? Gab es einen Unterschied zu den Reaktionen des südafrikanischen Publikums?

**A** Ich fand es großartig, dass sich das deutsche Publikum so intensiv mit der Arbeit beschäftigte – und auch so detailliert. Ich habe einige unkonventionelle Entscheidungen in Bezug auf die nonverbalen Aspekte der Arbeit getroffen: die Musik, die Inszenierung, die Art und Weise, in der sich die Schauspieler\_innen bewegen und miteinander interagieren, und auch die Art und Weise, auf die das Stück endet – oder auch nicht endet. Ich fand, dass das deutsche Publikum für diese experimentelle, suchende Art ziemlich offen war. Das südafrikanische Publikum war nicht anders, aber sie konnten den Kontext der Geschichte und die historische Kulisse vielleicht etwas



audience at the National Arts Festival lived through. Overall, I found both the European and South African audiences quite open and willing to join us on the journey of the play.

**Q** What are your thoughts on Festival Theaterformen's way of dealing with international artists, postcolonial contexts and its own neocolonial structures? Has this had an impact on rehearsing and performing JUNGFRAU?

**A** In terms of programming I thought it was great that there were no explicit themes around issues of colonialism, postcolonial contexts or neo-colonial structures. These concerns were embedded in the works selected for this year's programme and audiences were invited to unpack and engage with these subjects if they wished or merely to receive and enjoy (or not enjoy) the works for themselves. As a visiting inter-

national I really appreciated the freedom to choose and create a work I found relevant and resonant for where I am as a new director – and also the freedom to explore the subject and shape of that work. And yet, a very clear curatorial vision emerged in terms of the programme and the way in which works 'spoke' to each other. In terms of rehearsal and performance I felt quite free to do what I needed to do without being bound by anyone's rhetoric or agenda.

leichter verarbeiten, da die Zeit, in der JUNGFRAU spielt, eine Zeit war, die viele Zuschauer\_innen des National Arts Festival selbst erlebt haben. Insgesamt fand ich sowohl das europäische als auch das süd-afrikanische Publikum ziemlich offen und bereit, uns auf der Reise des Stückes zu begleiten.

**F** Was denkst du über den Umgang von Festival Theaterformen mit internationalen Künstler\_innen, postkolonialen Kontexten und dem Umgang mit den Festival-eigenen neokolonialen Strukturen? Hat das Auswirkungen auf die Proben und Aufführungen von JUNGFRAU gehabt?

**A** In Bezug auf das Programm fand ich es großartig, dass die Themen Kolonialismus, postkoloniale Kontexte oder neo-koloniale Strukturen nicht explizit herausgestellt wurden. Diese Fragen wurden in die für das diesjährige Programm ausgewählten Werke eingebettet und das Publikum wurde eingeladen, sich mit diesen Themen

auseinander zu setzen und sich mit ihnen zu beschäftigen, wenn sie die Werke für sich selbst erschließen oder genießen (oder auch nicht genießen) wollten. Als internationaler Gast schätzte ich die Freiheit, ein Werk auszuwählen und zu gestalten, das für mich als Regisseurin relevant und resonant war – ebenso wie die Freiheit, das Thema und die Form dieser Arbeit frei erarbeiten zu können. Dennoch ergab sich eine sehr klare kuratorische Vision hinsichtlich des Programms und der Art und Weise, wie die Werke miteinander „gesprochen“ haben. Was die Proben und die Performance anbelangt, fühlte ich mich ziemlich frei, das zu tun, was aus meiner Sicht zu tun notwendig war, ohne an die Rhetorik oder Agenda einer anderen Person oder Institution gebunden zu sein.

---

Jade Bowers, geboren 1987 in Kapstadt (Südafrika), ist Regisseurin und Bühnenbildnerin. Sie hat Schauspiel und Soziologie an der University of Cape Town sowie Bühnenbild und Theaterregie an der University of the Witwatersrand studiert.

# RACE CARDS

## EINE ÜBERSETZUNGSPERSPEKTIVE

von **Nadiah Riebensahm**

Für das Festival Theaterformen 2018 habe ich die Installation RACE CARDS der britischen Performancekünstlerin Selina Thompson übersetzt. Die Künstlerin stellte die Anforderung, dass ihre Arbeit von einer Person of Colour übersetzt werde.

Die intensive Auseinandersetzung mit den *tausend Fragen zu Race* verschaffte mir einen besonderen Zugang zur Arbeit Thompsons. Mein Kontakt mit der Künstlerin fand zunächst per Email und schließlich über Skype statt. Unser Skypegespräch hatten wir so geplant, dass ich zu diesem Zeitpunkt schon alle eintausend Fragen gelesen und in einem ersten Entwurf übersetzt haben würde.

Auf dem Weg dahin begegneten mir in der Arbeit viele kontextuelle Schwierigkeiten. Was an der deutschen Übersetzung zunächst ins Auge sticht, ist wohl, wie viele englische Wörter vorkommen. Das liegt vor allem daran, dass Diskurse um Rassismus im deutschsprachigen Raum auf einem anderen Level stattfinden. Begriffe wie *race* oder *People of Colour* sind im englischsprachigen Raum mit einer Historizität belegt, wie sie die deutsche Sprache nicht zu bieten hat. Im Deutschen gibt es für sie nur einen Begriff mit gewaltvoller Konnotation und eine rassistische Fremdbezeichnung. In Absprache mit Thompson entschieden wir uns also dafür, die deutsche Version von RACE CARDS als nicht vollends ins Deutsche übersetzbar zu akzeptieren und stattdessen die fortlaufenden Diskurse mit dieser Nicht-Übersetzung sichtbar zu machen.

Thompson erlaubte mir, ganz zu meiner Freude, mit der Sprache zu spielen, ihre Möglichkeiten auszutesten. So entschieden wir uns für eine Anlehnung an Lann Hornscheidts Vorschläge zu genderneutralem Schreiben, das sich aus Verbformen ableitet und somit das Handeln und weniger das Sein der Personen hervorhebt: So sind die *artists* in Thompsons Arbeit im Deutschen keine *Künstler, Künstlerinnen, Künstler\_innen* oder *KünstlerInnen*, sondern *Kunstschaffende* – eine Form, die dem gesamten Spektrum der Genderidentitäten eine Identifikationsmöglichkeit bietet und dieses überhaupt erst als nicht-binäres Spektrum anerkennt. Wo diese Schreibweise nicht möglich war, einigten Thompson und ich uns auf den Unterstrich, der, wenn auch weniger subtil, ähnliche Implikationen trägt.

Natürlich ist es als Übersetzer\_in nicht notwendig, Gefallen am Text zu finden oder mit der Bearbeitung dessen grundlegende Fragen zur eigenen Identität zu bearbeiten. Aber es hilft ungemein. Während der Zeit, in der ich übersetzte, suchte ich mir pro Woche eine Frage, die ich in meinen Wochenplan schrieb und mit mir herumführte, um meinen rassismus- und kolonialkritischen Blick auf mich und meine Welt zu schärfen. Viele der Fragen brachte ich einfach direkt mit in mein nächstes Seminar oder meine nächste Theaterprobe, um sie dort zu diskutieren.

Umso erfreulicher war es für mich auf dem Festival Theaterformen 2018 die zweisprachige Installation zu sehen, in der Fragen beantwortet und mitgenommen wurden. Ich kann mir nur ausmalen wie viel Einfluss eine einzelne Frage auf den Alltag und den Blick einer Person haben kann, und bin froh, den Zugang für ein deutschsprachiges Publikum geschaffen zu haben.

---

Nadiah Riebensahm, geboren 1992 in Göttingen, studiert den Master Inszenierung der Künste und Medien in Hildesheim. In ihrer künstlerischen, akademischen und politischen Arbeit setzt sie sich mit Themen der *post-colonial studies*, afrodiasporischer Identität\_en und intersektionalen Feminismen auseinander. Während ihrer Zeit an der Stiftung Universität Hildesheim hat sie die

PoC-Hochschulgruppe mitbegründet. Mit ihrem Performancekollektiv TEAM SOFT erarbeitet sie seit 2016 unterhaltsames Performancetheater mit herrschaftskritischen Ansprüchen. Nadiah Riebensahm arbeitet freiberuflich als Übersetzerin in den Sprachen Deutsch und Englisch.

# WAS HABEN SIE GELERNT?

## ERFAHRUNGEN UND ANTWORTEN ZU SELINA THOMPSONS „RACE CARDS“

von [Hala Koutrach](#)

Bei der Veranstaltung, die ich beim Festival Theaterformen 2018 besucht habe, handelte es sich nicht um ein klassisches Theaterstück, sondern mehr um eine Art Inszenierung einer Installation: eine Art große offene Kiste, an deren Wänden lauter kleine Zettel mit Fragen aufgehängt sind, die den Besucher\_innen gestellt werden – Fragen zu deren persönlicher Meinung, zu eigenen Gedanken, auch politische oder ideologische oder auch einige äußerst einfache oder seltsame Fragen. Wenn man sich jedoch darauf einlässt, stellt man fest, dass die Fragen tatsächlich auf etwas Anderes abzielen. Gemäß dem partizipativen Ansatz der Installation wählt jede\_r dann selbst Fragen aus, die er oder sie auf weiteren noch leeren Zetteln zu beantworten versucht, die auf dem kleinen Tisch in der Mitte der Gedanken- und Fragenkiste bereitliegen.

Gleich beim Eintreten fiel mein Blick auf folgende erste Frage: Was haben Sie seit August 2014 gelernt? Ich habe tatsächlich seither sehr viel gelernt, auf intensive und unerwartete Weise, oder um noch genauer zu sein: Was ich gelernt habe, habe ich sogar noch etwas früher gelernt, und zwar etwa drei Jahre früher, als ich am eigenen Leib erfuhr, was es bedeutet, für seine Rechte, insbesondere das Recht auf Freiheit, einzustehen. Ich habe gelernt, dass der Preis der Freiheit hoch ist. Manche Menschen sterben, andere leben, manche glauben, andere ändern etwas, vielleicht ändert sich das Leben gänzlich, aber niemand kann dem Menschen das Recht auf Freiheit rauben. Daher beschloss ich im August 2014, nach Deutschland als letzte Station zu kommen, von wo mich mein Weg nicht mehr weiterführen würde. Damals suchte ich einfach irgendeinen Weg, um wegzukommen, nur um heute hier zu stehen und diese Frage zu lesen und mich dann zu entschließen, diesen Text zu verfassen, um meine Erfahrungen und meine Antworten zu teilen.

Es gab da noch eine andere Frage: Wie fühlt sich Freiheit an? Ich kann sagen, dass es ein Gefühl ist, das ich momentan sehr genieße. Es ist allerdings bei Weitem nicht jetzt erst so, dass ich mich wirklich frei fühle. Frei sagen zu können, was mir in den Sinn kommt ... lieben, hassen, wollen und auch nicht wollen zu können ... alles, wovon ich mir niemals hätte träumen lassen, es eines Tages offen und angstfrei tun und aussprechen zu können! Dann kam die Frage: Wie würde Freiheit aussehen? Freiheit war in meiner Vorstellung immer sonnig und warm, weit und wohltuend, selbstbewusst und fähig und ich wäre Teil davon ... Wo würde ich sein? Was würde ich tun? Wo und wie würde ich anfangen und wohin würde es mich führen? Die Entscheidungen über mein Leben, meine Entscheidungen und Überzeugungen sind meine und meine ganz allein! So erschien und erscheint mir Freiheit!

Bei einer anderen Frage musste ich spontan lachen: Was gewinnen wir, wenn wir etwas bewusst wahrnehmen? Ich denke, dann gewinnen wir ein Verständnis für das, was um uns herum vorgeht und für die Menschen um uns herum. So wird es leichter, mit Dingen und Menschen umzugehen. Eine andere Frage lautete: Und was verlieren wir, wenn wir etwas bewusst aufnehmen? Ich würde sagen: Wir verlieren Energie, Kalorien, und manchmal werden wir uns dabei dann so sehr einer Sache bewusst, dass wir am Ende sagen: Hätte ich das doch nicht getan!

Manche Menschen sterben,  
andere leben, manche glauben,  
andere ändern etwas,  
vielleicht ändert sich das  
Leben gänzlich, aber niemand  
kann dem Menschen das  
Recht auf Freiheit rauben.

Eine Frage, die für mich zu einem unpassenden Zeitpunkt kam, war: Warum bist du wütend? Denn ich bin, ehrlich gesagt, momentan gar nicht wütend, sondern fühle mich, als sei ich die Einzige, die mit diesem für Deutschland ungewöhnlich heißen „syrischen“ Sommerwetter glücklich ist, als sei ich die Einzige, die sich über die hohen Temperaturen freut, während alle um mich herum unübersehbar unter der Hitze leiden. Die Frage, die dagegen tatsächlich meine Wut erregte, kam erst danach: Wie wütend warst du, als er „Präsident“ war? Ehrlich: Er machte mich wütend – und die Götter. Er erzürnte selbst seine Feinde, obwohl ich

Die Fragen haben mich dazu angeregt,  
über einige Dinge nachzudenken,  
denen ich bisher keine Beachtung  
geschenkt habe oder die ich vielleicht  
auch ignoriert habe.

nichts von ihm wusste als seinen Familiennamen, seinen Vater, nach dem er kam, ich fürchtete mich vor dem Sohn danach, Bashar Hafez al-Assad, für den niemand eine logische, vernünftige, menschlich nachvollziehbare Rechtfertigung gefunden hat, während er vor unser aller Augen Willkür walten lässt!

Ob es Selina Thompson wohl Spaß gemacht hat, all diese und andere Fragen ihrer Installation RACE CARDS aufzuschreiben? Ich zumindest würde es hoffen, denn ich meinerseits habe heute damit eine erfreuliche Erfahrung gemacht. Die Fragen haben mich dazu angeregt, über einige Dinge nachzudenken, denen ich bisher keine Beachtung geschenkt habe oder die ich vielleicht auch ignoriert habe. Ich schreibe diesen Beitrag in dem Park, der neben dem Festivalgelände liegt, wo die Atmosphäre angenehm ist.

Hala Kotrach, geboren 1986 in Damaskus (Syrien), studierte Journalismus an der Fakultät für Medien (Universität Damaskus). Sie begann 2008 für diverse Medieninstitutionen zu arbeiten, darunter das internationale syri-

sche Fernsehen sowie Radiosender in Syrien, Istanbul und Deutschland. Seit 2015 lebt sie in Hannover und arbeitet als freie Journalistin. Dieser Beitrag ist erstmals erschienen auf [blog.theaterformen.de](http://blog.theaterformen.de).

عرض اليوم ليس بعرض مسرحي كلاسيكي، عرض اليوم عبارة عن غرفة بشكل صندوق مفتوح، تملأ جدرانها أوراق صغيرة تحمل أسئلة مختلفة تطرح نفسها بنفسها على الجمهور. أسئلة تدور حول الآراء الشخصية لمعاني هذه الأسئلة تتعلق بعدة أفكار شخصية، سياسية وأيديولوجية، إضافة إلى أسئلة شديدة البساطة وأخرى غريبة، لكن بمجرد التعمق، يكتشف واحدنا الفكرة المقصودة من وراء السؤال. بعد ذلك، ومن مبدأ التشاركية القائم عليها العرض، يختار كل منا أسئلة ليحجب عنها على أوراق فارغة أخرى موضوعة على الطاولة الصغيرة؛ وسط صندوق الأفكار والأسئلة.

بمجرد أن دخلت، وقعت عيني مباشرة على السؤال الأول، ماذا تعلمت منذ آب ٢٠١٤.. حقيقة لقد تعلمت الكثير منذ ذلك الوقت، بشكل مكثف وعلى حين غرة، ولأكون أكثر دقة، ماتعلمته فعلاً كان قبل ذلك بقليل، لنقل قبلها بثلاث سنوات، عندما اخترت معنى أن تنتفض من أجل حقوقك وأهمها الحق في الحرية. تعلمت أن الحرية ثمنها غال، قد يموت أناس ويحيا أناس، وقد يؤمن بعضهم ويتبدل البعض، قد يتغير مسار الحياة بشكل كامل، لكن لا يمكن لأحدهم سلب حق الحرية من الإنسان. وعلى ذلك، ففي آب عام ٢٠١٤، اتخذت قرار القدوم إلى المحطة الأخيرة «ألمانيا»، حيث لا رحيل لأبعد من ذلك. وقتها كنت أبحث عن أي طريقة لأرحل، لأقف اليوم هنا وأقرأ هذا السؤال، ومن ثم أختار أن أكتب هذا المقال لأنقل التجربة وإجاباتي.

سؤال آخر طرأ هناك، عن كيف كان هو شعور الحرية؟ أستطيع القول بأنه شعور أتذوقه في هذه اللحظة، لكن لم تكن تلك اللحظة الأولى التي شعرت فيها بأني حرة حقيقة، بعيدة.. حرة في قول ما يحلو لي وما يأتي في بالي.. أحب، أكره، لأريد، لا أريد وكل تلك التعبيرات وكل تلك الكلمات التي لم أكن لأحلم بقولها علانية يوماً بدون خوف! ومن ثم جاء السؤال، كيف ستبدو الحرية؟ فكانت الحرية في رأسي، مشمسة ودافئة، واسعة وبحبوحه، واثقة وقادرة ومعها سأكون أنا.. أين أكون، ماذا سأفعل، من أين أبدأ وكيف سأبدأ وأين سينتهي بي المطاف، كل القرارات التي تتعلق بحياتي وخياراتي وقناعاتي هي ملك لي؛ ولي وحدي! هكذا بدت وتبدو لي الحرية.

واحد من الأسئلة التي جعلتني أضحك عند قراءته؛ ماذا نكسب عندما نستوعب؟ برأيي، عندما نستوعب، نحن نكسب أن نفهم ما يجري حولنا؛ وأن نفهم من حولنا، فيسهل التعامل مع كل شيء كما مع الجميع، أما السؤال التالي فكان عما نخسر عندما نستوعب؟ وأنا أرى أننا نخسر طاقة وحريرات، إلا أننا أحياناً نستوعب لدرجة نقول عندها؛ يا ليتنا لم نفعل!

سؤال أتاني في الوقت غير المناسب، لماذا أنت غاضب؟ بصراحة في هذه اللحظة أنا لست غاضبة أبداً، بل وأشعر أنني الوحيدة السعيدة بهذا الطقس الصيفي السوري غير المعتاد في ألمانيا، أشعر أنني الوحيدة المستمتعة بارتفاع درجات الحرارة، فالكل حولي يعاني من الحر بوضوح لا لبس فيه. أما السؤال الذي يُعبر عن الغضب بعينه، فهو الذي جاء بعد ذلك ليقول: كم كنت غاضبة عندما كان «رئيساً»؟ بصراحة.. أغضبني وأغضب الآلهة وأغضب حتى قتل، من لم أعني منذ ولدت غير اسم عائلته، أبيه وهو من بعده وخوفي من ابنه بعدها، «بشار حافظ الأسد» الذي من غير الممكن أن يجد له أحد مبرراً منطقياً يقبله عقل أو إنسانية، بينما هو يعبث على مرأى منا جميعاً.

هل تظنون أن Selina Thompson استمتعت بكتابة هذه الأسئلة وغيرها العشرات المختلفة من أجل RACE CARDS؟ بالنسبة لي أتمنى ذلك، لأنني بدوري حظيت اليوم بتجربة ممتعة، كما أن الأسئلة جعلتني أفكر بعدة تفاصيل لم ألاحظها من قبل، أو لربما كنت قد تجاهلت بعضها، كما أنني قد كتبت هذا المقال في الحديقة المجاورة ل Theater Formen حيث كل شيء هناك جميل وممتع.. RACE CARDS قائم كل يوم ومستمر حتى نهاية المهرجان، من العاشرة صباحاً حتى العاشرة مساءً، في Staatstheater Großes Haus كما أن هناك العديد من العروض المسرحية على مدار الأسبوع القادم، حتى السابع عشر من هذا الشهر.

# « SAUVER L'AFRIQUE » UNE HISTOIRE D'ALTRUISME ?

UN ESSAI SUR « MITLEID. DIE GESCHICHTE DES  
MASCHINENGEWEHRS » DE MILO RAU

de [Miaïna Razakamanantsoa](#)

Avez-vous entendu parler du « fardeau de l'homme blanc » ? C'est ainsi qu'était nommée la « lourde tâche » que s'étaient attribuée les Européens il n'y a pas si longtemps : celle de « civiliser l'Afrique ». Civiliser l'Afrique. C'est bien ce que l'on disait à l'époque. C'était une belle façon de parler de pillages, de génocides, d'ethnocides et des autres violences dont seuls les « civilisateurs » ne tiraient profit. A-t-on demandé aux peuples africains leur avis avant de mettre en œuvre ces « missions civilisatrices » ? J'en doute.

Nombreux sont ceux qui pensent que, bien heureusement, cette époque est révolue. Oui, le temps de la colonisation et des colonies européennes à travers le monde appartient au passé – et oublions donc l'histoire des pays comme les États-Unis ou l'Australie, c'est plus arrangeant. Pourtant, il existe aujourd'hui un certain nombre de mouvements européens qui, étrangement, sont très similaires à certains phénomènes du passé : le besoin de « sauver l'Afrique », par exemple. Savez-vous combien d'affiches portant le slogan « Sauvez l'Afrique » se trouvent sur votre chemin, lorsque vous partez au travail ? Les avez-vous remarquées dans les gares, dans les stations de métro, dans la rue ? Savez-vous combien d'organisations bénévoles se donne la mission de « sauver » le continent africain de la pauvreté ou

# „AFRIKA RETTEN“ EINE FRAGE DER SELBSTLOSIGKEIT?

EIN ESSAY ZU MILO RAUS „MITLEID. DIE GESCHICHTE  
DES MASCHINENGEWEHRS“

von [Miaïna Razakamanantsoa](#)

Haben Sie von der Bürde des *weißen* Mannes (white man's burden) gehört? So wurde die ach so schwere Aufgabe genannt, die sich die Europäer\_innen vor nicht allzu langer Zeit selbst gegeben hatten: „Afrika zu zivilisieren“. Afrika zivilisieren – so hat man das damals genannt: eine schöne Umschreibung für Plünderungen, Genozide, Ethnozide und andere Gewalttaten, von denen nur die sogenannten „Zivilisateure“ profitierten. Hat jemand die afrikanischen Völker vorher nach ihrer Meinung zu diesen „zivilisatorischen Missionen“ gefragt? Ich bezweifle es.

Viele denken, dass diese Zeit – glücklicherweise – vorbei sei. Ja, die Zeit der Kolonisierung und der europäischen Kolonien auf der ganzen Welt gehört der Vergangenheit an – lassen Sie uns an dieser Stelle kurz die Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika oder Australien unterschlagen, das ist irgendwie einfacher. Trotz alledem gibt es heute einige europäische Bewegungen, die einigen Phänomen der Vergangenheit sehr ähneln, wie das Bedürfnis Afrika zu „retten“. Wie viele Plakate auf ihrem Weg zur Arbeit tragen die Aufschrift „Retten Sie Afrika“? Haben Sie sie in den Bahnhöfen, der Metro, der Straße bemerkt? Wissen Sie wie viele Freiwilligenorganisationen sich an der Mission, den afrikanischen Kontinent vor Hunger und Armut zu retten, beteiligen? Glauben Sie, dass dieses Phänomen aus purem Altruismus entstanden ist?



de la faim ? Pensez-vous que ce phénomène a été créé par pure altruisme ?

Il est important de clarifier certains points. Le premier, certainement le plus important, est que les Africains n'ont pas besoin d'être « sauvés » par les Européens. Aussi surprenant que cela puisse paraître à certains, les pays d'Afrique n'ont jamais demandé à être « sauvés » par l'Europe. Pas besoin des « missions civilisatrices » de l'époque ; pas besoin des « missions espoir » ou autres « missions » prétendument « salvatrices » d'aujourd'hui.

L'un des problèmes de ce phénomène, que certains ont nommé humanitarisme, est entre autres les images et stéréotypes qu'il produit. En parlant toujours de l'Afrique comme un tout, on a réduit un continent entier à une seule image : un enfant souffrant de malnutrition, assis par terre. Vous savez de quelle image je parle. Nous l'avons tous déjà vue. Or, l'Afrique est l'un des plus grands continents du monde, comprenant plus de cinquante pays, des milliers de villes, plus d'un milliard de citoyens. En cachant l'immensité de l'Afrique derrière une simple étiquette, on oublie volontairement la compétence, la force et la souveraineté des pays africains. On les réduit à une simple région du monde qui est incapable de s'en sortir tout seule et qui a besoin d'aide. Quelle blague. La question serait plutôt de savoir d'où vient ce mouvement et quels sont ses répercussions. Est-ce réellement par altruisme que l'on expose dans la rue des affiches comportant des images crues d'enfants souffrant de malnutrition ? L'humanitarisme, à la mode en Occident, n'est-il pas plutôt une façon d'y créer—à nouveau—un sentiment de supériorité, un sentiment d'importance ? En quoi est-ce différent du sentiment paternaliste qu'éprouvaient les « bons civilisateurs » de l'époque ? Je me le demande.

Au Festival Theaterformen 2018, j'ai vu la pièce MITLEID. DIE GESCHICHTE DES MASCHI-

NENGEWEHRS, dans laquelle ont été abordés de nombreux thèmes qui dérangent. Comme l'hypocrisie qui se cache derrière les aides humanitaires. Comme le voyeurisme qui se cache derrière l'image d'un enfant noyé. Comme l'intérêt déplacé de l'Occident pour la misère qui se trouve ailleurs. Pourquoi n'y avait-il pas de réaction du public lorsqu'on a parlé de génocides, de meurtres, de viols et d'autres atrocités ? Pourquoi n'ai-je moi-même pas réagi ? Comment aurais-je pu réagir, d'ailleurs ? Je suis resté sur mon siège, j'ai pris des notes sur mon petit carnet, et à la fin de la pièce, j'ai applaudi.

Je ne sais pas comment réagir face à ces réalités-là. Personne ne m'a appris à réagir correctement, donc je ne réagis pas. Je réfléchis beaucoup, mais je ne réagis pas. Pourtant, ne pas réagir rend la situation encore pire. Nombreux sont ceux qui se demandent : est-ce par manque de compassion que la plupart ne réagissent pas aux drames que l'on voit dans les médias ? Ou par manque de compréhension ? Ou est-ce parce que, comme moi, personne ne sait vraiment quoi faire ? Je veux pourtant réagir, tout comme toi, lecteur, et faire en sorte que le monde aille mieux. Je ne veux pas me contenter de ces conversations creuses telles que « As-tu vu dans les journaux ? Oui, oui, c'est terrible ». Je veux aussi, tout comme toi, lecteur, faire en sorte que ces drames que je vois dans les médias s'arrêtent. Mais je ne veux pas, en aucun cas, tomber dans le piège de l'étiquette et réduire des continents entiers à de simples endroits qui ont besoin d'aide. Alors, que faire ? Comment faire pour aider ? Ai-je même le droit d'aider ? Des questions qui, bien que posées maintes et maintes fois, restent sans réponse.

## Warum habe ich nicht reagiert?

Ich will einige Punkte klarstellen. Erstens und sicherlich am wichtigsten: Afrikaner\_innen müssen nicht von Europäer\_innen „gerettet“ werden. So überraschend das für einige klingen mag: Die Länder Afrikas haben nie darum gebeten von Europa gerettet zu werden. Kein Bedarf an „zivilisatorischen Missionen“ damals, kein Bedarf an vorgeblichen „Rettungsmissionen“ heute.

Eines der Probleme dieses Humanitarismus sind die stereotypen Bilder, die er produziert. Indem über Afrika immer als ein Ganzes geredet wird, haben wir einen ganzen Kontinent auf ein einziges Bild reduziert: ein unterernährtes Kind, das auf der Erde sitzt. Sie wissen von welchem Bild ich rede. Wir haben es alle schon gesehen. Afrika

ist einer der größten Kontinente der Erde und umfasst über 50 Länder, tausende Städte und eine Milliarde Menschen. Indem diese Unermesslichkeit Afrikas hinter einem einfachen Etikett versteckt wird, verstecken wir auch die Kompetenz, die Kraft und die Souveränität der einzelnen afrikanischen Staaten. Man macht sie zu einer Region, die es nicht schafft, sich selbst zu retten, und Hilfe braucht. Was für ein Witz. Wichtiger wäre zu wissen, woher diese europäische Bewegung kommt und was ihre Auswirkungen sind. Hängt man wirklich aus purer Selbstlosigkeit drastische Bilder hungernder Kinder in der Straße auf? Dient der im Westen ach so populäre Humanitarismus nicht nur dazu, wieder einmal ein Gefühl der Überlegenheit zu produzieren, ein Gefühl der Wichtigkeit? Wie unterscheidet

sich dieses paternalistische Gefühl von dem der „guten Zivilisatoren“ damals, frage ich mich.

Beim Festival Theaterformen 2018 habe ich das Stück MITLEID. DIE GESCHICHTE DES MASCHINENGEWEHRS gesehen, in dem viele unangenehme Themen auftauchten: Die Scheinheiligkeit der humanitären Hilfe, der Voyeurismus hinter den Bildern des ertrunkenen Jungen, das fehlgeleitete Interesse des Westens für das Leiden der Anderen. Warum reagierte das Publikum nicht, als über Genozide, Morde, Vergewaltigungen und andere Grausamkeiten geredet wurde? Warum habe ich nicht reagiert? Wie hätte ich überhaupt reagieren können? Ich bin an meinem Platz geblieben, habe in mein kleines Heft notiert und am Ende des Stückes habe ich applaudiert.

Ich weiß nicht, wie ich solchen Realitäten begegnen soll. Niemand hat mir beigebracht, wie ich zu reagieren hätte, also reagiere ich nicht. Ich denke nach, aber ich reagiere nicht. Aber nicht zu reagieren, macht die Situation nur noch schlimmer. Viele fragen sich, ob die Menschen aus Mangel an Mitleid nicht auf die Dramen, die sie in den Medien sehen, reagieren. Oder aus Mangel an Verständnis? Oder weiß einfach niemand, was zu tun ist? Ich möchte trotzdem reagieren, wie du liebe\_r Leser\_in, reagieren auf eine Art und Weise, die diese Dramen beendet. Aber ich möchte auf keinen Fall zum Opfer der Etikette werden und ganze Kontinente einfach zu Orten, an denen Hilfe gebraucht wird, reduzieren. Also was tun? Wie helfen? Habe ich überhaupt das Recht zu helfen? Diese schon tausendmal gefragten Fragen bleiben weiter ohne Antwort.

Miaïna Razakamanantsoa wurde in Genf (Schweiz) geboren. Ihre Familie ist auf der ganzen Welt verstreut, was für Miaïna Razakamanantsoa bedeutete, in verschiedenen Kulturen gleichzeitig aufzuwachsen – in einem unbestimmten Raum, einer Mischung verschiedener Realitäten. Um diese kulturelle Vielfalt mit ihrer Leidenschaft für

Sprache und Schrift zu verbinden, studierte sie Übersetzen in der Schweiz, lebte in Großbritannien und Spanien und absolviert derzeit in Deutschland ihr Masterstudium. Dieser Beitrag ist erstmals erschienen auf [blog.theaterformen.de](http://blog.theaterformen.de).

# DIE HERAUSFORDERUNG THEATRALER REPRÄSENTATION

EIN ESSAY ZU KEVIN MATTHEW WONGS  
„THE CHEMICAL VALLEY PROJECT“

von Marvin Dreiwes

Es mag ein möglicher Anspruch des politischen Theaters sein, jenen eine Stimme zu geben, die zur Sprachlosigkeit verdammt sind. Diese Aufgabe der Repräsentation wäre damit mindestens eine doppelte: Zum einen drängt das Theater auf die Berücksichtigung von Lebenswelten und Erfahrungen, die andernfalls drohen unterzugehen, übergangen zu werden. Zum anderen findet sich eine kritisch-reflexive Wendung: Denn die Tatsache, dass überhaupt eine dritte Instanz im Namen der Sprachlosen sprechen muss, klagt den prekären Stand der vermeintlich Sprachlosen selbst an. Jede Inszenierung weist auf ein Repräsentationsdefizit hin, gegen das sie anrennt.

Was damit neu verhandelt wird, ist die Ursache und Qualität der Sprachlosigkeit, des Repräsentationsdefizits. Dass Menschen oder Gruppen nicht gehört werden, ihre Stimme nicht zählt und höchstens als zu vernachlässigende Laute vernommen werden, weist hier auf ein zweiseitiges Verhältnis. Denn diese Sprachlosigkeit ist kein naturgegebenes Schicksal, sondern vielmehr das Resultat einer Entsprachlichung und einer Hierarchisierung von bedeutsamen und bedeutungslosem Leid. Mit seinem

advokarischen Sprechen übt das Theater so Kritik an diesen Formen der Entsprachlichung: Ihr hört sie nicht, diese Menschen, die täglichen leiden, ihr Klagen hat keine Bedeutung. Dabei werden sie nicht bloß überstimmt in einem Raum gleichberechtigter Stimmen, sie werden nicht durch bessere Argumente wiederlegt in einem gewaltfreien deliberativen Diskurs. Die Leugnung ihrer Stimme überhaupt, schließt sie aus dem Kreis der Menschen aus; reduziert auf den Status sprachloser Objekte, unfähig für sich zu sprechen und deren Berücksichtigung im besten Fall sekundär und marginal ist. So skizziert es beispielsweise Jacques Rancière, wenn er die antike Unterscheidung zwischen jenen Wesen, die der Vernunft mächtig sind, die einen *lógos* besitzen, und jenen tierischen Wesen, die bloß Laut (*phone*) von sich geben, rekonstruiert. Es ist klar, auf welche Seite dieser Unterscheid die Sklaven verortet wurden.

Doch vielleicht ist dieses advokarische Sprechen, das Sprechen im Namen, oder wenigstens im Sinne der Sprachlosen, der Anderen, Fremden und Verdrängten unweigerlich verstrickt in das Spiel der Ausgrenzung. Vielleicht

(re)produziert dieses hehre Drängen nach Repräsentation gerade die subalternen Figuren. Es mag überspitzt sein, zu sagen, dass politisches Theater die Sprachlosen braucht, doch zweifelsohne hat es seinen Anteil darin diese »Sprachlosen« zu konstruieren. Genau hier stoßen wir auf die Paradoxie jenes Anspruchs einer Fürsprache, einer Stellvertretung der Sprachlosen, denn am Ende muss diese Praxis auf ihre eigene Abschaffung hinarbeiten und doch versucht sie sich zu erhalten.

Auf verschiedenen Ebenen erscheint die Praxis einer Repräsentation problematisch: Zunächst wird durch die theatrale Verarbeitung das vormals unerhörte Sprechen immer auch in Idiome einer anerkannten, weil herrschenden Sprache gepresst. Sein Eigensinn wird geglättet. Hier übersetzt und vermittelt Theater zwischen zwei Sphären. Es wäre vermessen zu glauben – und wahrscheinlich tritt kein Theater mit dieser Vorstellung auf – dass dieser Prozess ohne Verluste vonstattengehen könne. Wenn es die Qualität einer gelungenen Übersetzung ist, offenzulegen, dass es sich um eine Übertragung handelt, die eben versucht, *gleiches anders zu sagen* – dann trägt jede

Repräsentation die Züge einer nicht zu tilgenden Differenz.

Am einfachsten wäre es angesichts dieser Problematik vielleicht schlicht mit einer Geste des Empowerments den angeblich Sprachlosen die Bühne zu überlassen. Doch selbst dann, wird man das Gefühl nicht los, die Möglichkeit der Repräsentation würde den Subalternen wie eine milde Gabe überreicht. Selbst der reinste Altruismus hat das Geschmäcke, den Hilfsbedürftigen auf seine Rolle des Hilfsbedürftigen festzunageln. Selbst in dem Versuch, eine unmittelbare Präsenz zu ermöglichen, schreibt sich doch das Theater als Ebene der Repräsentation in das Geschehen ein. Das unsagbare Unrecht zu versprachlichen ver-rät es zugleich. Wir finden uns in einem sprachlichen und ethischen Dilemma, das der Philosoph Jean-François Lyotard in *Der Widerstreit* durchexerziert und das uns an die Grenzen der Sprache führt. Ferner bleibt das Theater in seiner Repräsentationsfunktion Grenzhüter zwischen der Welt des Sag- und Unsagbaren, des Hörbaren und Unerhörten. Es wird ein Ort des Übergangs, der Grenze und genau in dieser Funktion zeigt sich die altbekannte Dialektik der Grenze. So

wie es das Leiden der Sprachlosen in die Sphäre des Sagbaren überträgt, so bestätigt doch jeder einzelne Vermittlungsakt die Grenzen zwischen diesen Sphären, vertieft die Kluft. Und doch lebt Theater von der Brisanz des Unerhörten, zieht seine Spannung aus diesen Polen.

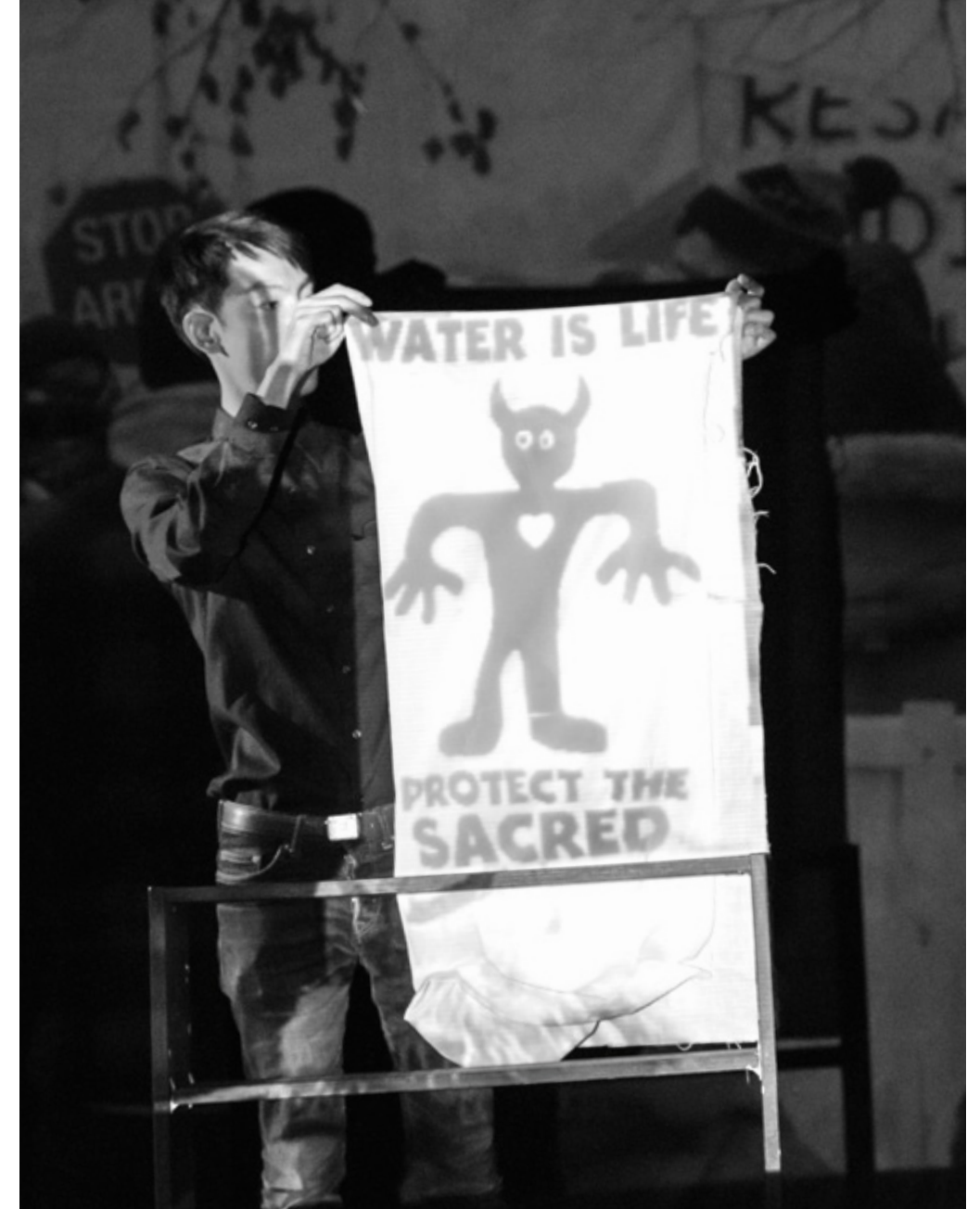
Wenn das Theater – und hier liegen Hoffnung und Beobachtung, näher als ich es mir eingestehen kann – ein Ort des Scheiterns bleiben darf, so wird es immer wieder Wege suchen, mit diesen Aporien der Repräsentation umzugehen: Indem es die eigene Funktion und Stellung thematisiert; indem Theater sich immer auch als Teil von Gesellschaft offenbart, die ihre Identität immer wieder durch Ausschlüsse und Marginalisierungen aufrecht hält. Auch das Theater wahrt die Distanz vor dem Leid, droht es mit jeder Inszenierung und Ästhetisierung, weniger zu unserer Sache zu machen, sondern zu einer Sache des Geschmacks, des Konsums. Vielleicht können wir diesen Gefahren, die jede theatrale Repräsentation politisch aufladen und begleiten, niemals völlig ent-rinnen, aber Theater als Ort ästhetischer Reflexion kann für diese Gefahren sensibilisieren; und zwar nicht allein vor, sondern gleicher-

**Und doch lebt  
Theater von der  
Brisanz des  
Unerhörten, zieht  
seine Spannung  
aus diesen Polen.**

maßen auf und hinter der Bühne. Aber genauso ließe sich fragen, ob der Begriff der Repräsentation überhaupt noch eine Leitkategorie für das Theater sein soll, ob es noch eine quasi magische Bedeutung hinter dem Geschehen geben muss. Ein Sinn, der jede Bewegung auf der Bühne sichert, eine Norm und einen Imperativ, der über die einzelne Inszenierung ausstrahlt. Vielleicht verfangen wir uns mit der Idee von Repräsentation in klassischen Begrifflichkeiten, die überhaupt nicht in der Lage sind einen Ausweg zu zeigen, die vorbeilaufen an der radikalen Immanenz moderne Performances oder partizipativer Ansätze.

Vielleicht muss das politische Theater sein eigenes Sprechen in eine Ohnmacht treiben. Vielleicht muss es sich verwundbar machen, offenhalten: Ein politisches Theater, das die eigene Souveränität aufgibt und darin gewinnt. Theater, das in Zungen spricht wie ein Orakel, ein Medium, völlig durchlässig, porös. Ein Theater, das im wörtlichen Sinn besessen ist von einer untilgbaren und unaussprechlichen Schuld. Ein Theater, das an seinen eigenen Ansprüchen scheitert, das kollabiert und darin letztlich die Widersprüche unserer Zeit fasst.

**Ein politisches Theater, das die eigene Souveränität aufgibt und darin gewinnt.**



Marvin Dreiwes, geboren 1990 in Göttingen, studierte Philosophie, Kultursoziologie und Literatur in Hildesheim und Montpellier. Er forscht und schreibt an der Schnittstelle zwischen Ethik und Sprachphilosophie und widmete sich in seiner Abschlussarbeit dem Phänomen der Fürsprache. Bereits 2017 war er Teil des Theaterformen-Blogs und freute sich 2018 erneut, das Theater als Schauplatz der Vielstimmigkeit in den Blick zu nehmen.

Dieser Beitrag ist erstmals erschienen auf [blog.theaterformen.de](http://blog.theaterformen.de).

# AFRIKA S PIELEN

## THEATER ALS WIDERSTAND

von Dieudonné Niangouna

Das Theater zuerst: Kunst der Konstruktion. Eine Geste, die den Anderen begründet, weil man sich durch ihn wiedererkennt. Theater ist vor allem Spiel und Aufs-Spiel-Setzen. Alles liegt in der Handlung und ihrem Moment. Der Handlung, die uns Zeit einräumt. Sprechen und niemals wiederholen. Tun und niemals nachmachen. Wie René Char sagte: „Die Handlung ist jungfräulich, selbst in der Wiederholung.“

Aber wie kann ich eine Kunst erfinden, die mit dem Boot, mit dem Eindringen der Portugiesen, mit der französischen Kolonisierung zu uns kam, also zur selben Zeit wie

die Syphilis? Wie kann ich eine Geste weiterführen, die in einer anderen Sprache schon vollzogen ist, eine Form, die vollendet scheint, mit klar definierten Techniken und präzisen Begriffen? Wie kann das Theater in einem afrikanischen Körper zu einer Kunst werden, die nicht nur Leihgabe ist?

Das Theater ist ein magischer Ort, wo Gedanken sich im Körper manifestieren und erfüllen; daraus folgt die dringende Frage nach der Sprache im Theater. Denn der Weg, den der Gedanke durch den Körper des Schauspielers nimmt, führt unweigerlich zur Verwandlung des Wortes in etwas Körperliches, und zwar

in Echtzeit, vor Publikum und ohne zu tricksen. Wie soll das denn gehen, mit einem geliehenen Apparat?

Wir profitieren vor allem von unserer doppelten Unbeständigkeit. Ihre Wege sind wir extrem anpassungsfähig, und daraus ergibt sich etwas ziemlich Verrücktes, das ich „die Kunst des Situationisten“ nennen möchte, mit allem, was eine Ästhetik des Prekären an Vorteilen bereithält. [...] Aber um welches Theater soll es gehen? Das, was mit dem Boot gekommen ist? Oder das pseudo-„zeitgenössische“, das mit dem Frachtflugzeug kam, das auch die Demokratie und die Bürgerkriege der

1990er brachte? Man muss sich diese beiden Theater westlicher Eindringung gut

anschauen und sie begreifen: das präkoloniale Theater mit seinen Booten und das postkoloniale mit seiner hegemonialen Pseudo-„Zeitgenossenschaft“. Man muss sie begreifen, um sie verlassen zu können und sein eigenes Ding zu machen.

**Erste Runde:** Von sich selbst ausgehen, sich von allen praktischen Einflüssen nähren, bis sich ein Spielinstinkt gebildet hat, also im Dschungel des Körpers, um eine eigene Sprache zu erfinden. In der Entwicklung der afrikanischen Theatersprachen und ihrer Ausdrucksformen geht es zuerst darum, über die Sprache hinauszugehen, und dann das Korsett der Etikette abzulegen. Man darf sich nie in einem anderen Traum einrichten als demjenigen, eine sich

selbst angemessene Handlung hervorbringen, und dann unablässig das Selbst zu überwinden.

Um in Afrika Theater zu machen, muss man die Situation boxen. Sie hin und zurück boxen. Sie mit Hingabe boxen, um aus der kolonialen Falle zu entkommen, denn die Handlung anhand eines Hilfsgeräts durchzuführen, das einem nicht gehört, ist nicht einfach, es ist und bleibt ein falsches Spiel und etabliert eine falsche Beziehung mit dem „Hier und Jetzt“. Und gerade das ist der Trick in der ersten Runde: die Sprache boxen, um sich ihr einzuschreiben. Und dabei das Spiel neu zu erfinden. Das System über die Sprache neu zu erfinden: die vorgefassten, exotisierenden Meinungen zu überholen, Vorurteile zu dribbeln, ungenutzte Wege zu gehen, sich gegen jede Art von dramatischer Auflage zu wehren, vor allem die der wohlmeinenden und beglaubigten Theaterformen, niemals einen Ausdruck zu übernehmen, sich nicht vereinnahmen zu lassen, sich nie leicht definieren zu lassen, fixen Ideen auszuweichen, sich nie für den einfachen Weg zu entscheiden, mit Nachdruck Neuerfindungen herbeifüh-

ren, über die erzählte Vergangenheit hinauszugehen, die manche das „afrikanische Theater“ nennen. Ohne Unterlass zu experimentieren. [...]

Es geht hier ums *fighten!* Boxen! Boxen! Die Situation boxen!

**Zweite Runde:** Die Frankophonie neu erfinden, so dass sie aus sich selbst heraus atmen kann. Und dafür sorgen, dass die Anderen, also das Gegenüber, ich meine das Publikum, sich darin wiederfinden. Hier verschärfen sich die ewigen Schwierigkeiten des Theaters in Afrika: Man muss dafür sorgen, dass man angenommen wird, in Afrika und anderswo, indem man ein und dasselbe ist, das bedeutet, dass sich jede\_r darin wiederfindet. Die Theater Afrikas, die ich hier „Ausdrucksformen sehr unterschiedlicher dramaturgischer Modelle der Länder Afrikas in Zusammenhang mit der Geschichte und verschiedenen Erfahrungen der Sprache im eigenen Körper“ nenne, werden von den ästhetischen Überbleibseln, die seine wirtschaftlichen Bedingungen diktierten, zur Geisel genommen.

Und selbst daraus, dass dieses Theater aus uns, den Körpern Afrikas auf der Bühne, Frankenstein'sche Monster macht – zusammengefügte Universen, Mischformen, vorbildliche Ikonoklasten, barfüßige Gauner der freien Szene, Anlässe für hybride Bedeutungen –, profitieren wir und legen damit die Theaterindustrie herein. Angesichts dieses Durchlauferhitzers von Jubel, der der kreativen Freiheit ausgesetzt ist, ruft die Politik prompt zum Gegenangriff auf. Und auch da geht es ums *fighten*.

**Dritte Runde:** Nicht vor der Inquisition der Kastrationspolitik in die Knie gehen. *Yes!* Das ist die dritte harte Realität, die uns in die Lage versetzt, auf dem afrikanischen Kontinent, den man dir ins Gesicht wirft wie eine Torte, verschiedene Afrikas zu spielen. Und die Politik mischt immer mit, aber einzig und allein im schlechten Sinn des Wortes. Zullererst, weil vom „Theater mit einem großen T“ die Rede ist, also von einer Bewegung, die traditionelle Kulturen nicht repräsentiert und ganz bestimmt kein Nationalsport ist. [...] Und da es auf dem Kontinent

keine wirkliche Theaterindustrie gibt, und ihre Beziehung zum Westen entweder sehr postkolonial geprägt ist (mit seiner Hegemonie des Zeitgenössischen) oder sehr marktkonform zu sein hat (mit der ganzen Mafia der korrupten Seelen), oft aber beides zugleich, aus all diesen

## Die Sprache boxen, um ihr etwas einzuschreiben.

Gründen muss man bei dem Projekt, Afrika zu schreiben und zu spielen, die eigene Situation ausführlich darlegen, man muss unter den Gründen, weswegen man hier und heute Theater machen sollte, ein Blutbad anrichten. Durchs Theatermachen entsteht Theater. Die Notwendigkeit gesellt sich zur Nützlichkeit, die Sache ist dringend. Schreiben und spielen bedeutet, Afrika schreiben und spielen. Und so entsteht ein Theater des Widerstands. [...]

Dieses Theater ist heute keine Utopie mehr. Es ist auch kein Klagelied vor dem Hintergrund des allgemeinen Pessimismus in den afrikanischen Ländern, die zurückstecken müssen, sondern es handelt sich um ein Schlachtfeld mitten in der Schlacht. Wir durchleben gerade eine wirklich entscheidende Phase! Nach dem Sturz aller Systeme müssen wir sehr dringend unser eigenes Theater erfinden, das mit hartnäckigem Ungestüm die Waffen ergreift, um den Geist zu dekolonisieren, die Gesten zu depigmentieren, die Ausdrucksweisen zu „entmelanisieren“, und alle Kraft voraus für ein Theater, das es noch nie gegeben hat!

Der neue Weg, dieser Unbekannte, der die Gewissheiten ins Wanken bringt, führt uns der Theaterindustrie gegenüber in eine schwierige Situation. Aufführungsorte, Festivals und Institutionen, die sich selbst für die Erschaffer\_innen der Gedanken halten, um sich eine angebliche Urheber\_innenschaft zu garantieren, sind der Ansicht, dass jeder Gedanke, der nicht ihrem kleinen Kopf entsprungen ist, kein Existenzrecht hat, also kein Recht, im Theater zu handeln und zu be-

stehen. Die Theaterindustrie ist mit ihrer merkantilen und postkolonialen Prägung von einer Unkenntnis der Machtart unseres Theaters und der kategorischen Verweigerung von Anerkennung übergegangen zu verschiedenen Arten von Zensur. Spaltungs- und Kooptationsvorgänge sorgen dafür, dass die Jungen, noch bevor sie zu Künstler\_innen heranwachsen können, zu Soldat\_innen des einen oder anderen Systems gemacht, geformt und im schlimmsten Fall verformt werden. Sie werden schnell zu begehrten Produkten, werden wie Stars behandelt, um ihre Schwestern und Brüder zu beeinflussen, die sie dann wiederum in das Haus des Sklavenhändlers locken. Künstlerische Vorgänge verlieren an Menschlichkeit, die Kunst vertrocknet im Menschen, kulturelle Projekte ohne jeden Kunstcharakter nehmen den öffentlichen Raum ein und stilisieren sich zu Retter\*innen aus der Misere. Wir dürfen uns in unserem Afrikanisch-Sein oder dem Reden über Afrika, ja mehr noch im Reden von Afrika aus, nicht selbst genügen. Es darf Afrika nicht mehr reichen, nur im Bauch des eigenen Kontinents gesehen und gehört zu werden. [...]



**Vierte Runde:** Afrika zerreißt sich innerlich. [...]

Sony Labou Tansi hatte mir das Zerschlagen von Mauern beigebracht. Muhammad Ali, die Sachlage zurecht zu

## Das Theater hält nie die Klappe.

boxen, und meine Großmutter, die Geschichtenerzählerin und Quacksalberin, sagte mir: „Der beste Weg von einem Mundwinkel zum andern führt um den Kopf und den Nacken herum.“ In Afrika Theater zu machen ist ein Akt des Widerstands gegen jede Art von Befehlsflut, gegen jede Form von Diktatur, gegen jegliche Letzthargie, gegen die Apathie der Foltersysteme, gegen schläfrige Stimmungen, gegen die Drohungen, die Verbote, die Zensur, das erzwungene Exil und die propagandistischen Angebote, sprich gegen jede Art von geistiger Unterentwicklung. „Ein Krieg folgt auf

den nächsten, aber die Seele des Kriegers ist unbezwingbar.“ Tupac.

Afrika zu spielen, das bedeutet heute vor allem, sich des afrikanischen Minderwertigkeitskomplexes zu entledigen, das Spielen vom Blick des Voyeurs und der Vorstellung des Wild-Spektakulären zu befreien. Man muss sich die richtigen Verbündeten aussuchen, im Westen, in Afrika und überall sonst. Man muss verstehen, dass jede Handlung, die auf der Bühne erfolgt, das Theater von den alten Dämonen erlösen muss, die im Keller eingeschlossen sind. Das ist eine Herausforderung, und man muss sie mit Stolz annehmen, denn derjenige lebt am mutigsten, der der Welt die Welt ins Gesicht schleudert. Es ist ein Krieg, den man nur gewinnen kann, wenn man an vielen Fronten gleichzeitig angreift. So viele Fronten aufmacht wie möglich und ständig seine Kampfstrategie ändert, um sich nicht vereinnahmen zu lassen. Es ist Krieg! Es ist Krieg! Es ist Krieg! Man muss boxen! Boxen! Die Situation boxen!

Wir fühlen zurzeit die Auswirkungen dieses Kriegs: Schwarze erhalten keine

---

In Afrika Theater zu machen, ist ein Akt des Widerstands gegen jede Art von Befehlsflut, gegen jede Form von Diktatur, gegen jede Sorte von Lethargie, gegen die Apathie der Foltersysteme, gegen schläfrige Stimmungen, gegen die Drohungen, die Verbote, die Zensur, das erzwungene Exil und die propagandistischen Angebote, sprich gegen jede Art von geistiger Unterentwicklung.

---

Molière-Theaterpreise, keine Oscars, sie leiten keine Centres Dramatiques Nationaux, sie nehmen nicht an den großen Theaterfestivals wie dem Festival d'Avignon oder dem Festival d'automne teil. Das Theater muss seinen Melaningehalt erhöhen. Das ist der Trick in der vierten Runde: sich über die Grenzen hinwegsetzen.

Über den Köpfen der Menge denken, schreiben, das Spiel erfinden und spielen, um die Situation zu boxen. Immer und immer wieder intelligenter sein als die Situation. Man muss sich bewegen, um die Sonne an einen anderen Platz zu setzen. Der Mut besteht darin, sich neu zu erfinden. Und die Ästhetiken, die ich „prekär“ nenne, bewegen sich, um sich als andere zu erfinden.

Wir weigern uns, an dem Ort zu sein, den man uns zuweist, und die Theaterformen

unserer Schauspieler\_innen, Regisseur\_innen und Dramatiker\_innen dürfen nicht mehr gefällig, mit Minderwertigkeitskomplexen behaftet, geborgt oder im Traum eines anderen gefangen sein. Wir malen sie mit dem Pinsel der Originalität, denn jeder für sich ist ein Fels. [...]

In meinem Stück **LE KUNGFU** schreie ich diese Wut aus mir heraus: „Auf diesem Kampfniveau geht es nur noch um eine Frage: Exil oder Tod? Nun, ich habe mich der Frage verweigert. Für mich gibt es kein Exil, es gibt keinen Tod, es gibt nur Ausweichmanöver.“ Die Inszenierung mit ihren Tücken beseitigt die Überreste und verwischt die Spuren.

**Fünfte Runde:** Man muss den Garten ständig bewässern. Kraft und Mut dem Nachwuchs, denn dieser Krieg

wird erst in der Zukunft zu gewinnen sein. Und die Zukunft ergibt sich daraus, wie wir das Spiel spielen. Es gibt kein größeres Engagement als das, wenn du die Bühne betrittst, stark wie ein Baobab mit all den Geschichten, die unter seiner Krone Platz finden. Wir reden hier nicht nur von den Theatermenschen. Wir reden natürlich vom Theater der Menschen.

Auszüge aus: *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, hrsg. v. Alain Mabanckou, Éditions du Seuil, 2017.

---

Dieudonné Niangouna wurde 1976 in Brazzaville (Republik Kongo) geboren. Er ist Autor, Schauspieler und Regisseur und zählt zu den zentralen Figuren einer jungen, einflussreichen Generation von Theatermacher\_innen vom afrikanischen Kontinent. Dieudonné Niangouna gründete mit seinem Bruder Criss

Niangouna die *Compagnie Les Bruits de la Rue*, ist Leiter des *Mantsina-sur-Scène International Festivals* häufig zu Gast bei Theaterfestivals in Europa, so auch mit dem Stück **ANTOINE M'A VENDU SON DESTIN. SONY CHEZ LES CHIENS** beim Festival Theaterformen 2018.

## ANMERKUNGEN ZUM STIPENDIAT\_INNEN-PROGRAMM FESTIVALAKADEMIE

von Julian Warner

Ich möchte in diesem Text, ausgehend von meiner Funktion als Leiter des Stipendiat\_innen-Programms, anhand ein paar Beobachtungen und Reflexionen argumentative Fluchtlinien und Fragestellungen anreißen, welche der Fokus auf Kolonialität bei den diesjährigen Theaterformen aufgeworfen hat. Insbesondere geht es hierbei um die Begriffe Diversität, Internationalität und Schuld.

Das diesjährige Programm bestand aus zehn jungen Künstler\_innen aus neun verschiedenen Nationen: Fünf der Teilnehmer\_innen identifizierten sich als männlich und fünf als weiblich, zwei Teilnehmer identifizierten sich als queer, sechs der Teilnehmer\_innen als Schwarz, ein Teilnehmer als arabisch und afrikanisch, eine Teilnehmerin als Native American, ein Teilnehmer als Martu, eine Teilnehmerin weigerte sich anfangs, sich als *weiß* zu identifizieren. Durchgeführt wurde das Programm von mir, einem Schwarzen Deutschen mit britischer Nationalität und einem deutsch-türkischen Assistenten, der sich als deutsch identifiziert. Die Stipendiat\_innen wurden von den eingeladenen Künstler\_innen nominiert und von der künstlerischen Leitung und mir gemeinsam ausgewählt. In den elf Tagen des Festivals besuchten und diskutierten wir gemeinsam nahezu alle Produktionen, teilweise mit den Künstler\_innen im Expert\_innen-Gespräch. Zusätzlich stellten die Stipendiat\_innen sich gegenseitig ihre Arbeiten vor. Ergänzt wurde dieses intensive Programm durch einen Tanz-Workshop und ein Gesprächsformat. Gegen Ende des Festivals hatten einige Teilnehmer\_innen bereits eine kleine kollaborative Tanzvideo-Arbeit vor Ort produziert und weitere die Absicht formuliert zukünftig zusammenzuarbeiten.

# „I DON'T WANT THEIR

Zu Beginn des Festivals hatte die künstlerische Leiterin, Martine Dennewald, dem Programm im Grußwort gegenüber erklärt, dass die Stipendiat\_innen in der Vergangenheit oftmals die Rolle kultureller Übersetzer\_innen übernommen hätten und sie daher auf deren Anmerkungen und Kritik besonders gespannt sei. Entgegen dieses „klassischen“ Verständnisses versuchte ich die Stipendiat\_innen in der ersten internen Gesprächsrunde nicht als Expert\_innen eines national-kulturellen Kontextes, sondern – als überwiegend Künstler\_innen of Color – als Teil eines geteilten globalen, dekolonialen Projektes zu adressieren. Ich versuchte den Teilnehmer\_innen in Kürze die aktuellen Debatten um Rassismus und Kolonialität in Deutschland und deren Implikationen für die darstellende bzw. performative Kunst darzulegen. Im Gegenzug formulierte ich wiederum den Wunsch, von den Teilnehmer\_innen mehr über ihre Arbeit und Auseinandersetzungen mit Kolonialität in ihren jeweiligen Kontexten zu erfahren. Ich wünschte mir einen informellen Austausch über das, was einer der Vordenker der akademischen Dekolonisierung Walter Dignolo als ein „Denken von der Grenze“ bezeichnet. Ein Denken, welches

# GUILT“

ein imperiales Zentrum herausfordern kann, indem es zwischen einem Innen und Außen oszilliert. Es gleicht damit der Anwendung von Walter Benjamins Verständnis der „Passage“ in der Popkultur: Man denke an die Idee des Insiders bzw. Outsiders.

Anfänglich zeigten nur wenige Teilnehmer\_innen Interesse an einer solchen Diskussion. Zu unterschiedlich waren die Auffassungen und Funktionen von „Kunst“, zu spezifisch mein Verständnis der Situation in Deutschland. Ebenfalls zeigte sich hier, dass das tradierte Auswahlssystem der Stipendiat\_innen via der Nominierungen der eingeladenen Künstler\_innen der Etablierung einer thematischen bzw. projektorientierten FESTIVALAKADEMIE widerspricht. Ein Open Call wäre wahrscheinlich der passendere Modus gewesen, um thematisch interessierte Nachwuchskünstler\_innen in ei-

ner Akademie zu vereinen. Jenseits der obigen ethnologischen und organisatorischen Fragen, weist die anfängliche Zurückhaltung vieler Teilnehmer\_innen aber auch auf ein koloniales Problem des in der deutschen Kulturbranche nun gängigen Diversitätsbegriffes hin: das der (ethnischen) Identifikation.

Ich habe eingangs die Teilnehmer\_innen ethnisch situiert, da die Diversität der Gruppe gepaart mit der Diversität des Leitungsduos das Potential hat, die Opposition von international (fremd) und national (eigen) zu destabilisieren und non-nationale interessengeleitete Allianzen denkbar zu machen. People of Color teilen global eine Vielzahl an Erfahrungen, aber der Umgang mit Kolonialität ist verschieden. Die Zuordnung der eigenen Kunst in sozio-biographische Dispositive wie „Herkunft“,





„Rasse“, etc. mit dem Ziel emanzipatorischer Kunst oder „art as pedagogy“ reproduziert koloniale Einschreibungen in Leib, Leben und Handlungsmacht von Künstler\_innen of Color. Gleichzeitig verhilft die (markt-) strategische Selbstessentialisierung zu mehr Sichtbarkeit brennender sozialer Themen und der Künstler\_innen selbst. Im diesjährigen Stipendiat\_innen-Programm war zu beobachten, dass politische Künstler\_innen, kein Problem hatten, sich zu situieren, da dies ihrem Selbstverständnis, ihrer gewählten Sprecher\_innen-Position und ihrem „Segment“ im Kunstmarkt entspricht. Unpolitischere Teilnehmer\_innen wehrten sich hingegen, dieses Korsett der Identität anzuziehen. Durch die, von Produktion zu Produktion, immer wiederkehrende Konfrontation mit dem thematischen Schwerpunkt des Festivals „Schuld“ änderte sich dies allmählich. Tag für Tag wurden unsere Begriffe schärfer. Gerade auch die vom regulären Festival-Publikum spärlich besuchten thematischen Panels er-

gänzten unsere Diskussionen durch vielerlei Hintergrundinformationen erheblich.

Für die Mehrheit der Stipendiat\_innen bildeten drei Produktionen wichtige Wegmarken in ihrer Rezeption des Festivals. Ogotu Murayas Arbeit *BECAUSE I ALWAYS FEEL LIKE RUNNING* markierte für viele das erste Mal, dass sie, also die nicht-weißen Zuschauer\_innen, angesprochen wurden. Ähnlich erging es vielen mit *THEKA* (Hoácio Macuácuá, Idio Chichava), welches zahlreiche Stipendiat\_innen für seine „afrikanische Ästhetik“ feierten. Aus dem für einige Teilnehmer\_innen traumatischen Besuch einer Vorstellung zu Milo Raus *MITLEID* erwuchs eine produktive, wenn auch hitzige, Diskussion um koloniale Gewalt und deren Reproduktion im Theater. Im Mittelpunkt dieser Diskussion stand die Frage, inwiefern die normativen Setzungen der Guckkastenbühnen und der Black Boxes inhärent „gewalttätig“ seien. Die, in *MITLEID* erfahrbare, krasse Adressierung eines

*weißen* Publikums und der Objektifizierung von People of Color veranlasste eine Teilnehmer\_in zu der Aussage „I never felt so not-white“ und einen anderen Teilnehmer zu dem programmatischen Satz „I don't want their guilt“. Beide Aussagen weisen auf ein strukturelles Problem des inhaltlichen Schwerpunktes des Festivals hin. Die Frage der „Schuld“ verbleibt in der Opposition von „Kolonialherr und Kolonialknecht“ und vollbringt es jedoch nicht, ein gemeinsames Interesse zu formulieren. In anderen Worten: Der Schmerz, der von einem *weißen* Publikum in Milo Raus Stück in Kauf genommen wird, um die Widersprüche des eigenen liberalen Denkens erfahrbar zu ma-

chen, ist nichts im Vergleich zu dem Schmerz der Entmenschlichung, die dort abermals reproduziert wird. Rückblickend erscheint es fast so, als sei es die „Schuld“ selbst, die dekolonisiert werden muss. Vielleicht gelangt man so zu einem Dispositiv, das verschiedene Perspektiven und Zukunftsvarianten zu kombinieren vermag, anstatt koloniale Neurosen, wie ich es selbst hier tue, endlos zu wiederholen.



Julian Warner wurde 1985 geboren und hat Theaterwissenschaft, Amerikanische Literaturgeschichte und Ethnologie an der LMU München studiert. Seit Oktober 2015 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturanthropologie der Universität Göttin-

gen. Seine Schwerpunkte sind Black Diaspora Studies, Rassismus- und Popkulturforschung. Er kuratiert Workshops, Performances sowie Stadtteilprojekte und leitete beim Festival Theaterformen 2018 die Festivalakademie.

# GEDANKEN ZU EINLADUNG UND SORGE

ÜBER DAS RESIDENZPROGRAMM „3X30“

von Elisa Liepsch

## IDEE

In Kooperation mit dem Kinani Festival Maputo und dem National Arts Festival Grahamstown wurden beim Festival Theaterformen 2018 drei Residenzen vergeben, die einen künstlerischen Prozess am jeweiligen Arbeitsort der Künstler\_innen und eine dreiwöchige Probenzeit in Braunschweig einschlossen. Die Residenzen umfassten ebenfalls Honorar, Produktionsbudget und die Möglichkeit jeweils bis zu zwei weitere Kollaborateur\_innen einzuladen. Am Ende sollten drei Präsentationen vor Publikum als Teil des offiziellen Festivalprogramms stehen; ob in Form eines Entwurfs, eines Arbeitsstands oder eines Kurzstücks sollte ganz den Künstler\_innen überlassen sein.



Um den Arbeiten nichts vorwegzunehmen, die Künstler\_innen zu labeln oder zu vereinnahmen, sondern eine hohe Freiheit im künstlerischen Prozess mit allen erdenklichen Ausgängen zu ermöglichen, wurde das Programm schlicht 3x30 genannt – ein Verweis auf die drei entstehenden Arbeiten mit ihrer jeweiligen Dauer von circa 30 Minuten. Das Kinani Festival schlug die Choreografin und Tänzerin Janeth Mulapha aus Maputo vor, das National Arts Festival den Choreografen und Tänzer Kamogelo Molobye aus Johannesburg. Die dritte Position, die Performance- und Videokünstlerin Tito Aderemi-ibitola aus Lagos, stieß auf meine Initiative dazu. Alle drei Künstler\_innen brachten jeweils eine weitere Person in den künstlerischen Prozess mit ein.



## VERLAUF

Den Künstler\_innen standen eine Produktionsleiterin des Festivals, eine technische Leiterin und ein Künstlerbetreuer zur Seite. Weiterhin war die dramaturgische Betreuung durch das Festival Theaterformen gewährleistet. Die Festivalleiterin Martine Dennewald hatte mich angefragt, diese Aufgabe zu übernehmen, weil ich über mehrere Jahre das Projekt „Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts“ am Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main betreut und den afrikanischen Kontinent und zwei der derzeitigen Lebensmittelpunkte der Künstler\_innen bereist hatte sowie durch die Auseinandersetzung mit postkolonialen Kontexten und die Realisierung von Residenzen am Mousonturm eine angemessene Expertise mitbrachte.

Wir traten frühzeitig mit den Künstler\_innen in Kontakt, machten Vorgänge transparent, erläuterten meine Position und die Idee in einen künstlerischen Austausch zu treten, der konstruktiv für alle Seiten sein sollte. Unterstützung im Vorfeld und individuelle Betreuung

je nach Bedarf waren ein Angebot, vor allem aber sollten die Künstler\_innen selbst bestimmen, wie sie arbeiten wollten. Niemand sollte für eine Residenz nach Braunschweig kommen, wenn dies für die jeweilige Arbeitslogik nicht sinnvoll oder bereichernd erscheinen würde.

Die drei präsentierten Arbeiten von Janeth Mulapha, Kamogelo Molobyé und Tito Aderemi-Ibitola wurden an einem Freitag- und einem Samstagnachmittag im Haus Drei des Staatstheaters Braunschweig gezeigt und versammelten ein Publikum aus professionell Theaterschaffenden, Stipendiat\_innen und Künstler\_innen des Festivals sowie Braunschweiger Theaterpublikum. Aus unterschiedlichen Perspektiven und mit diversen Mitteln setzten sich alle Künstler\_innen mit Aspekten von Körpern auseinander und setzten eigene Ästhetiken und Dramaturgien um.

Janeth Mulapha beschäftigte sich in ihrer Arbeit LET'S TALK (I WON'T COMPLAIN), die sie gemeinsam mit dem Musiker Ben Muthemba realisierte, choreografisch mit Aspekten von Frausein in Mosambik. Dabei wurde sie inspiriert von der mosambikanischen Kämpferin

und Feministin Josina Machel, die sich in den 1960er Jahren der Befreiungsfront FRELIMO anschloss. Als Ikone der Frauenemanzipation stand und steht sie nach wie vor für Mut und außergewöhnliches Heldinnen-tum in Mosambik – wie auch darüber hinaus. In einer sehr persönlichen Untersuchung befragt Janeth Mulapha ihren eigenen Alltag in Maputo und auch die Last, die sie trägt. Durch den Ausbruch aus einem sinnbildlichen Gefängnis stellt sie ihre eigenen Gestaltungsspielräume über Stoffbündel in einen globalen Kontext und ökonomischen Kreislauf. Dabei debattiert sie auch ein Narrativ der Unfreiheit aller Frauen weltweit und verfällt nicht in die mögliche Rolle des Opfers, sondern geht selbstbewusst ihren eigenen Weg. Auf der Bühne findet eine wahrhaftige Emanzipation statt.

Kamogelo Molobyte widmet sich zusammen mit der Tänzerin Nomcebisi Moyikwa geschlechtlichen Prägungen und Identitätszuschreibungen, die in Kinderspielen angelegt werden. Er bezieht sich auf ein südafrikanisches Versteckspiel, das auch titelgebend für seine Arbeit ist: Mokoko. Molobyte spannt einen Bogen von der Kindheit zum Er-

wachsenwerden bis zur Heirat. Das Spielerische manifestiert sich bei ihm auch in Genderfluiditäten und im damit einhergehenden Subversionspotential einer abweichenden Wiederholung innerhalb einer vermeintlich geschlechtlichen Norm. Mokoko bedeutet in einem weiteren Sinne auch: Wo bist du? Wo stehst du? Ganz explizit verwebt er mit Mitteln des Physical Theatre und zeitgenössischen Tanzes Verweise auf eine tribale Geschichte Südafrikas und aktuelle Diskurse um Drag und befragt darüber kollektive Vorstellungen des Zusammenlebens.

Abschließend zeigte Tito Adere-mi-Ibitola zusammen mit dem Musiker Bola Fagbenle ihre Arbeit BB: U LO JI, die sich mit dem Schwarzen Körper und der Unmöglichkeit seines Seins auseinandersetzt. Der Schwarze Körper, der in einer rassistischen Gesellschaft mystifiziert, verdammt, dämonisiert und zum Tode verurteilt ist. Ein besonderer Fokus liegt auf der Auseinandersetzung mit Räumen: das Innen und Außen, Kunsträume und darüber hinaus verweisende gesellschaftliche Räume und nicht zuletzt Galaxien und schwarze Materie. All dies geschieht vor der Fragestellung, was es für einen



Schwarzen Menschen bedeutet einen Raum zu betreten, der ihn nicht vorsieht. „U lo ji“ heißt „aufstehen, sich erheben“ in Yoruba. Die Befragung der Künstler\_innen schließt eine explizite Kritik der Black Box und der damit verbundenen Diskriminierung und Marginalisierung von nicht-weißen Körpern ein. Die Künstler\_innen nutzten in U LO JI zwei Räume auf zwei Etagen und ließen die Raumfrage praktisch werden. Dabei stellte sich für das Publikum eine Kommunikation über eine Art Videoübertragung her. Die über die den Theaterraum hinaus verweisenden Soundcollagen und Klagelieder, die Anlehnungen an Afrofuturismus und die einzig mögliche (Bühnen-) Existenz von Tito Aderemi-Ibitola als Hexe vor

weißem Publikum in dieser Arbeit aus Konzert, Installation, Videoarbeit und Performance führten strukturelle Raum- und Machtfragen zusammen.

Die Vorstellungen wurden jeweils von einer Einführung und einem Künstler\_innen-Gespräch gerahmt; letzteres stellte ein wichtiges und anregendes Forum des Austauschs dar. Darüber hinaus sorgte das Festival für die Dokumentation der Arbeiten, stellte den Künstler\_innen Video- und Fotomaterial, einen Pressespiegel und einen Technical Rider zur Verfügung, damit die Arbeiten weiterentwickelt und an anderen Orten gezeigt werden können.

# ERFAH- RUNGEN

Im internen Nachgespräch mit der Festivalleiterin, der Festivalassistentin und mir zeigten sich die Künstler\_innen mit ihren künstlerischen Arbeiten zufrieden. Zugleich sprachen sie auch kritische Punkte der Kollaboration an. So beschrieben sie die Zusammenarbeit vor Ort als mitunter unüberschaubar, da Verantwortlichkeiten unklar waren. Auch dauerte die Beschaffung von Materialien, Technik und Requisiten zum Teil sehr lang, was Arbeitsvorgänge verzögerte.

Dies ist meines Erachtens als strukturelles Problem einzuordnen: Das Residenzprogramm 3x30 war als *work in progress* angelegt. Ein Vorgang, der im Stadttheater kaum verbreitet und manchen Mitarbeiter\_innen gänzlich unbekannt ist. Hier prallten unterschiedliche Erwartungen, Gewohnheiten und Arbeitsweisen aufeinander. Weiterhin stießen Festivalspontaneität und Zeitlichkeit des behäbigen Stadttheatertankers aufeinander. Mitarbeiter\_innen des Staatsthea-

ters, die von spontanen Wünschen und Aufträgen überfordert waren, haben ihrem Ärger oftmals ungefiltert vor allen Beteiligten Luft verschafft, was die Arbeitsatmosphäre beeinträchtigte. Obwohl die meisten Mitarbeiter\_innen hilfsbereit waren, waren die mitunter auftretenden Aggressionen im Haus Drei ein Problem. Die technische Leiterin und das Technikteam in Haus Drei versuchten dem Umstand bestmöglich zu begegnen.

Weiterhin bedauerten die Resident\_innen, zwar Teil des Theaterformen-Programms gewesen zu sein, aber darüber hinaus selbst kaum etwas vom Festival mitbekommen zu haben. Leider fanden die Heimreisen der Künstler\_innen zu einem Zeitpunkt statt, als das Festival noch lief und es die Möglichkeit gegeben hätte, weitere Programmpunkte wahrzunehmen oder mit anderen Gästen des Festivals in Kontakt zu treten. So wurde zum Beispiel zu einem früheren Zeitpunkt die Chance vertan, Begegnungen zu initiieren, nachhaltigen Austausch anzuregen und ggf. sogar zukünftige Netzwerke oder Allianzen anzustoßen. Ein Kennenlern-Treffen mit Stipendiat\_innen und Journalist\_innen vom afrika-



nischen Kontinent, die ebenfalls von den Theaterformen eingeladen worden waren, lief unbefriedigend und war wenig konstruktiv mangels Moderation und Adressierung durch die Veranstalter\_innen des Treffens. Die Idee des Festivals, Räume zu schaffen für eben jene Kommunikationsformen, hätte mit größerem Nachdruck verfolgt werden können.

Das Festival hatte für die meisten Festival-Künstler\_innen einen Shuttle-Service zum Flughafen Hannover angeboten. Eine 3x30-Künstlerin allerdings musste allein mit dem Zug zum Frankfur-

ter Flughafen fahren, um von dort nach Hause zu fliegen. Dies war vor dem Hintergrund der in letzter Zeit zahlreich auftretenden Racial-Profilings- sowie Rassismus-Vorfälle durch Polizei und Mitarbeiter\_innen der Deutschen Bahn ein wenig durchdachter und gefährlicher Vorgang.

Darüber hinaus reflektierten die Festivalleitung und ich unsere Rollen im Arbeitsprozess.

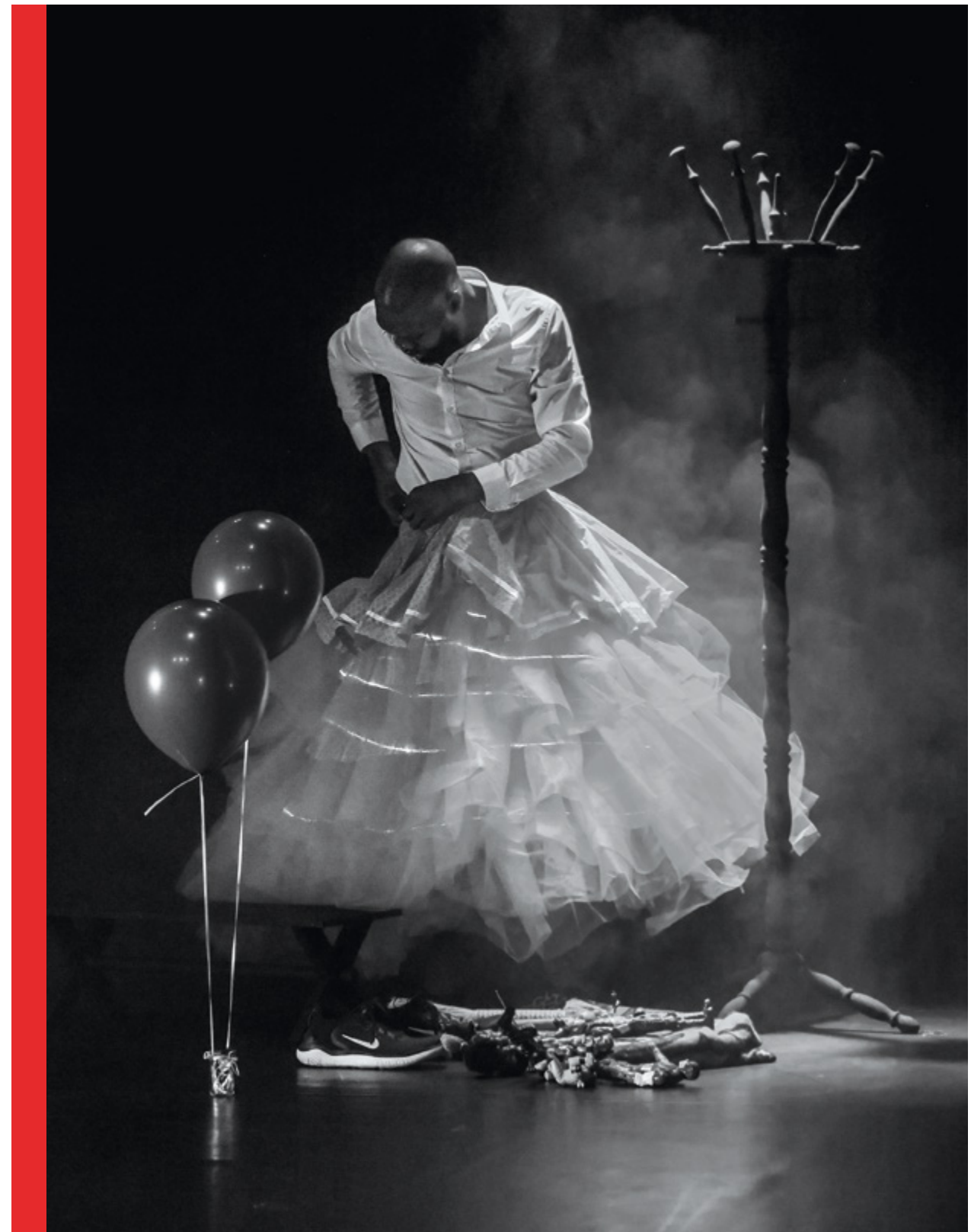
Die Idee, Künstler\_innen als Resident\_innen in die Theaterformen einzubinden, erschien mir ein guter Schritt des Festivals, sich auf

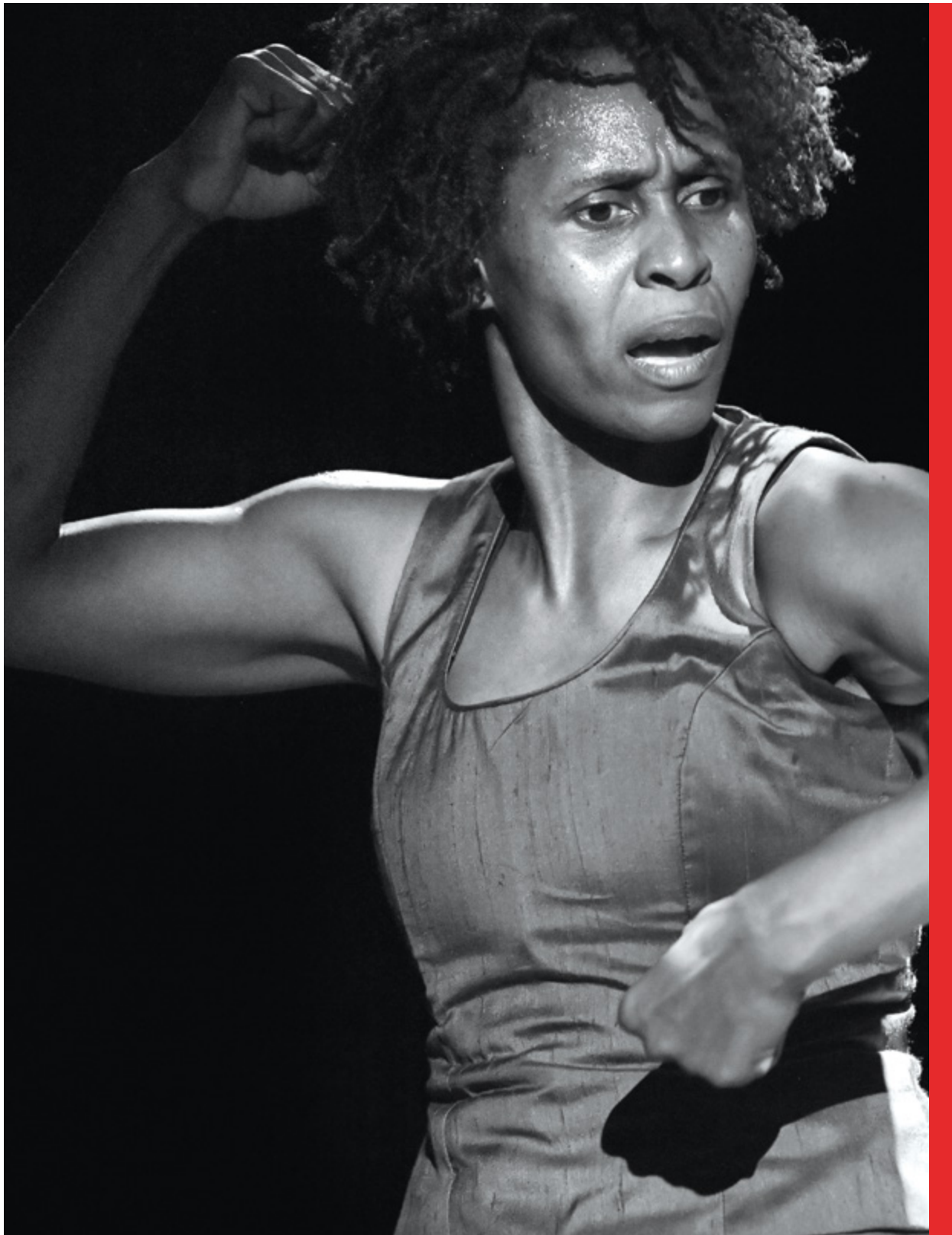
ein Experiment einzulassen und zugleich jüngeren Künstler\_innen Arbeits- und Präsentationsräume zu bieten. Zugleich ist es für eine temporär wachsende Festival-Struktur auch eine Herausforderung, Resident\_innen angemessen zu empfangen, sich zu sorgen und ihnen die nötige Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Ist es konstruktiv für die Arbeit der Künstler\_innen, in Deutschland zu proben und sich zu präsentieren? Diese Frage gilt es nicht nur den Künstler\_innen zu stellen, sondern eben auch der Institution selbst: Kann sie leisten, was sie beansprucht?

Die Erfahrungen der 3x30-Residenzen sind für mich deshalb vor dem Hintergrund eines langsamen Wandels in Deutschland zu lesen: *Weiß*e Kunstinstitutionen beginnen sich machtkritisch mit den eigenen Strukturen und den damit verbundenen Ausschlüssen zu konfrontieren. Dies beinhaltet u.a. die Auseinandersetzung mit Produktions- und Arbeitsweisen, Adressierung und Sorge. Dabei gibt es häufig ein großes Gefälle zwischen dem inhaltlich-programmatischen oder politischen Anspruch einer Institution und der jeweiligen Umsetzung. Vie-

le Institutionen stehen hier am Beginn eines Prozesses; die Umsetzung kann meines Erachtens nur umfassend, d.h. durch Einbezug aller Mitarbeiter\_innen und insbesondere der ausführenden Abteilungen, v.a. der Produktion, erreicht werden. Martine Dennewald hat mit ihrer Umsicht und ihrem hohen Anspruch an genau jene Umsetzung hervorragende Arbeit geleistet. Dennoch wurde gegenüber einigen Angelegenheiten und Bedürfnissen nicht ausreichend Sorge praktiziert. Ein Residenzprogramm mit Künstler\_innen vom afrikanischen Kontinent, die in Deutschland als *People of Color* gelesen werden, verlangt eine umfassende Fürsorge einer eingespielten und verlässlichen Struktur. Diese muss auch dem Umstand begegnen können, dass die Einladung dieser Künstler\_innen durch eine deutsche Institution immer mit einem sehr präsenten Machtgefälle verbunden ist.

Vor diesem Hintergrund möchte ich auch meine Rolle als Dramaturgin in dem Projekt einordnen: Der Aufbau von Vertrauen zu den Künstler\_innen schien mir schwierig zu sein. Zugleich hatte ich eine Position inne, die in den Arbeitspraxen der Resident\_innen





sonst nicht vorkommt. Als Dramaturgin war ich in erster Linie eine *weiße* Frau, die sich nach einer europäischen Idee von Arbeitsteilung „einmisch“ und letztlich die Kontroll-Instanz des Festivals repräsentierte. Die bereits beschriebene Machtasymmetrie trat also auch im Arbeitsprozess permanent zu Tage – eine Tatsache, der aus der Struktur heraus nicht begegnet werden konnte. Neben der künstlerisch wie politisch absoluten Notwendigkeit, weiterhin Künstler\_innen vom Kontinent nach Deutschland einzuladen, habe ich zugleich die Befürchtung, dass diese Einladungen pressierende künstlerische wie politische Fragen Schwarzer, People of Color und *weißer* deutscher Zusammenhänge und somit auch der lokalen Kontexte Braunschweigs umgehen. Durch die (für mich) nicht zufriedenstellende Einbindung der Resident\_innen in das Festival, die Realität Braunschweigs und seine Zusammenhänge erscheint mir die Einladung von Künstler\_innen vom Kontinent für die Theaterformen,

---

Elisa Liepsch, geboren 1980 in Hoyerswerda, studierte Theaterwissenschaft, Anglistik und Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum und Madrid. Nach unterschiedlichen Tätigkeiten in PR, Produktion und Dramaturgie für zahlreiche Institutionen im Theater- und

darüber hinaus aber auch ganz grundsätzlich für den deutschen Theater- und Festivalbetrieb, dringlich zu überdenken.

Ich frage mich ernsthaft, und ich habe hier keine umsetzbare Antwort, wie dem Umstand begegnet werden kann, dass einer Einladung an Künstler\_innen vom Kontinent immer eine Kolonialität eingeschrieben ist, der deutsche Institutionen meines Erachtens (noch) nicht adäquat begegnen können. Oftmals werden Person vom Kontinent in der Rezeption einer weißen sogenannten Mehrheitsgesellschaft als Repräsentant\_innen „aller“ Afrikaner\_innen und „aller“ Schwarzen gelesen, wodurch die Existenz Schwarzen Lebens in Deutschland immer auch ein Stück weit negiert wird. Die künstlerischen, aktivistischen und weiteren Stimmen Schwarzer Menschen und People of Color in Deutschland bleiben dann ungehört. Der Anspruch der Diversifizierung und Öffnung *weißer* deutscher Institutionen und Festivals veranlasst dann nur mehr Ausschlüsse.

---

Festivalbereich arbeite sie bei Theater der Welt 2010 und am Deutschen Nationaltheater Weimar. Beim Festival Theaterformen 2018 war sie Dramaturgin des Residenzprogramms 3x30.

## « WATCH & WRITE » : ATELIER DE JOURNALISTES CULTURELS AFRICAINS AU FESTIVAL THEATERFORMEN 2018

de Parfait Tabapsi

Du 7 au 17 juin 2018 s'est tenue à Braunschweig en Allemagne une édition du Theaterformen Festival. Événement au cours duquel, et pour la première fois, se sont réunis une dizaine de journalistes culturels africains dans le cadre d'un atelier dénommé WATCH & WRITE. Atelier initié par le journaliste culturel Camerounais Parfait Tabapsi, qui l'a également co-animé avec la journaliste allemande Mounia Meiborg, et soutenu par la Kulturstiftung des Bundes. Le présent document en est le substrat et va présenter dans les lignes qui suivent un résumé de cette activité pionnière, les grandes résolutions, l'évaluation par les membres ainsi que des éléments de perspective.

Les journalistes rassemblés avaient pour objectifs entre autres :

- De réfléchir et d'échanger sur les pratiques professionnelles liées à la pratique du journalisme culturel en général et la critique théâtrale en particulier ;
- De poser les jalons d'une organisation panafricaine de journalistes culturels ;
- De couvrir le Festival Theaterformen ;
- De rencontrer et de discuter avec leurs pairs allemands ainsi que d'autres professionnels du théâtre invités ;
- D'envisager l'avenir du réseau de journalistes culturels ainsi créé.



UN  
BILAN

EIN  
BERICHT

## „WATCH & WRITE“: WORKSHOP MIT AFRIKANISCHEN KULTURJOURNALIST\_INNEN BEIM FESTIVAL THEATERFORMEN 2018

von Parfait Tabapsi

Vom 7. bis 17. Juni 2018 fand in Braunschweig das Festival Theaterformen statt und in diesem Rahmen auch eine Veranstaltung, bei der sich zum ersten Mal ein Dutzend afrikanischer Kulturjournalist\_innen in einem Workshop namens WATCH & WRITE trafen. Das Projekt war initiiert von dem kamerunischen Kulturjournalisten Parfait Tabapsi, der gemeinsam mit der deutschen Journalistin Mounia Meiborg moderierte und die Gruppe anleitete. Der Workshop wurde vom TURN-Fonds der Kulturstiftung des Bundes finanziell unterstützt. Der folgende Text wird eine Zusammenfassung dieses neuartigen Projekts, seiner wichtigsten Ergebnisse, der Bewertung durch die Teilnehmer\_innen sowie einige Perspektiven für die Zukunft präsentieren.

Die versammelten Journalist\_innen widmeten sich unter anderem:

- der Reflexion und dem Austausch über berufliche Praktiken im Zusammenhang mit der Ausübung des Kulturjournalismus im Allgemeinen und der Theaterkritik im Besonderen;
- der Schaffung von Grundlagen für eine panafrikanische Organisation von Kulturjournalist\_innen;
- der Berichterstattung über das Festival Theaterformen;
- dem Austausch mit deutschen Kolleg\_innen und anderen Theaterprofis;
- dem zukünftigen Ausbau des so geschaffenen Netzwerks von Kulturjournalist\_innen.



## SUR LA QUESTION DES PRATIQUES PROFESSIONNELLES

En amont de l'atelier, les participants avaient convenu de rédiger un texte sur la vie du théâtre/de la culture dans leurs pays respectifs. Articles qui allaient être publiés par la suite dans le très renommé site de critiques de théâtre allemand [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de). Cela évidemment après édition et traduction, le site ne publiant que des articles en allemand et en anglais.

C'est ainsi que 11 articles (essais, reportages, critiques et portraits) ont été publiés par ce site internet sur des sujets divers : les tendances du théâtre dans les pays respectifs, son effet social et politique, sa vitalité et ses problèmes, la nécessité d'un réseau de journalistes culturels africains, la situation et les acteurs de la culture aux quatre coins du continent africain.

Le 2<sup>e</sup> mouvement de cette section aura été la présentation de la scène théâtrale et de la situation du journalisme culturel dans les pays des participants. Présentations suivies de discussions. Il est ainsi apparu que plusieurs points se recoupaient. Comme par exemple la prise en compte du journalisme culturel dans l'environnement médiatique comme un journalisme à part. Un sérieux déficit qui émaille la production journalistique. Beaucoup de présentations ont ainsi relevé nombre de problèmes qui émaillent la pratique du journalisme culturel en Afrique : l'insuffisance de lieux de diffusion de spectacles ; la relégation des espaces consacrés à la culture, quand ils existent, à la portion congrue dans les médias ; le manque ou l'insuffisance de sessions d'initiation et de mise à niveau des journalistes culturels ; la faible vitalité des regroupements de journalistes culturels pour renforcer leurs actions et revendiquer plus de considération ...

L'autre élément de cette section consistait à discuter des articles rédigés par les participants pour en mesurer le contenu, la struc-

ture, et le style. Histoire de voir quels étaient les points essentiels dans la rédaction d'une note critique s'agissant du théâtre. Cet exercice qui a connu une forte participation des séminaristes a débouché sur un canevas de rédaction après discussion.



## SUR LES JALONS D'UNE ORGANISATION PANAFRICAINNE DE JOURNALISTES CULTURELS

Dès l'entame de l'atelier, les participants avaient convenu après proposition de discuter d'un possible regroupement et de son devenir. Au fil des jours, des modules entiers ont été consacré à ce chapitre très important aux yeux des organisateurs. C'est ainsi qu'il a été retenu un nom (Association of African Cultural Journalists – AFRICULJA). Il a été également décidé quant à son devenir d'étudier la possibilité de son enregistrement à la fois sur le continent et en Allemagne même, ce qui donnerait la possibilité à l'association de postuler à des finan-

## ZUR BERUFLICHEN PRAXIS

Im Vorfeld des Workshops erklärten sich die Teilnehmer\_innen bereit, einen Text über die Theaterbranche bzw. die Kulturlandschaft in ihren jeweiligen Ländern zu schreiben. Es entstanden Artikel, die später auf [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de), einer

Ergänzend dazu präsentierten die Teilnehmer\_innen sich gegenseitig die Theaterszene und die Situation des Kulturjournalismus in ihren jeweiligen Ländern und diskutierten darüber. Es zeigte sich dabei, dass sich mehrere Punkte überschneiden. Zum Beispiel gilt es, Kulturjournalismus im Medienumfeld als eigenständigen Journalismus zu berücksichtigen. Hier besteht vielerorts ein wirkliches Defizit, das die journalistische Produktion behindert. Viele dieser Vorträge zeigten Probleme auf, die die Ausübung des Kulturjournalismus in Afrika bedrohen: die Unzulänglichkeit der vorhandenen Theaterinstitutionen; der Mangel an Platz für kulturelle Themen, wenn sie denn existieren, in den Medien; das Fehlen oder die Unzulänglichkeit von Einführungsveranstaltungen und Fortbildungsmöglichkeiten für Kulturjournalist\_innen; wenig Zusammenhalt und Austausch unter Kulturjournalist\_innen, um ihre Aktivitäten zu fördern und mehr Reflexion zu fordern.

Der zweite Teil des Workshops bestand darin, Artikel zu diskutieren, die während des Festivals von den Teilnehmer\_innen geschrieben wurden, um sich mit Inhalt, Struktur und Stil auseinander zu setzen; zu sehen, was die wesentlichen Punkte beim Schreiben einer Theaterkritik sind. Diese Übung, an der alle stark beteiligt waren, führte nach eingehender Diskussion zu einem modellhaften Redaktionsplan.

renommierten deutschen Website für Theaterkritik, veröffentlicht wurden. Hierfür wurden die Beiträge redigiert und übersetzt, die Seite veröffentlichte nur Artikel auf Deutsch oder Englisch.

So wurden auf dieser Website elf Artikel (Essays, Berichte, Rezensionen und Porträts) zu verschiedenen Themen veröffentlicht: Theaterrends in den jeweiligen Ländern, die soziale und politische Wirkung von Theater, seine Vitalität und seine Probleme. Die Texte warfen ein Schlaglicht auf die Notwendigkeit eines Netzwerks afrikanischer Kulturjournalist\_innen sowie auf die allgemeine Situation und spezifische kulturelle Akteure in allen vier Ecken Afrikas.

## ZU EINER PANAFRIKANISCHEN ORGANISATION VON KULTURJOURNALIST\_INNEN

Zu Beginn des Workshops hatten sich die Teilnehmer\_innen auf den Vorschlag geeinigt, eine mögliche Vereinigung und ihre zukünftigen Tätigkeiten zu diskutieren. Die letzten Projektstage waren ganz diesem wichtigen Thema gewidmet. Dem neuen Netzwerk wurde ein Name gegeben: Verband afrikanischer Kulturjournalist\_innen – AFRICULJA. Es wurde auch entschieden, seine Registrierung sowohl auf dem Kontinent als auch in Deutschland selbst zu prüfen, was dem Verein die Möglichkeit geben würde, leichter europäische Mittel zu beantragen.

cements européens plus facilement.

Par ailleurs, et toujours pour l'avenir, il a été décidé de lancer un site internet devant permettre de poursuivre les discussions sur les pratiques professionnelles, d'échanger et de discuter des articles des membres et de proposer éventuellement des sujets à l'attention d'éventuels acheteurs intéressés par le retour de la culture en Afrique dans leurs médias.

articulations : d'abord les échanges autour des questions sus-évoquées, puis la visite des locaux et la présentation du personnel et des infrastructures de production de l'information.

Des échanges, il est ressorti qu'ici aussi le journalisme culturel bien qu'étant une réalité fait face à des difficultés. Les séminaristes ont néanmoins appris sur l'édition des papiers, les rapports avec les autres services et l'organisa-

Zusätzlich und für die Zukunft wurde beschlossen, eine Website in Auftrag zu geben, um das Gespräch über die kulturjournalistische Praxis fortzusetzen, um Artikel der Mitglieder zu teilen und zu diskutieren, möglicherweise Themen vorzuschlagen und potenziell kommerzielle Partner zu erreichen, die daran interessiert wären, in ihren Medien kulturelle Themen in Afrika zu verbreiten.

tion durch die Räumlichkeiten und eine Präsentation der Personal- und Produktionsinfrastruktur.

Im Austausch hat sich gezeigt, dass der Kulturjournalismus auch hier vor Schwierigkeiten steht. Die Teilnehmer\_innen erfuhren vom Editionsprozess der Zeitung, dem Verhältnis zu anderen Dienstleistungen des Medienhauses und der Organisation der Arbeit im Dienst der „Kultur“.



### SUR LES RENCONTRES PROFESSIONNELLES

Module important de l'atelier, il consistait à rencontrer des consœurs et confrères allemands pour discuter des pratiques professionnelles et des difficultés professionnelles rencontrées ainsi que des astuces pour y faire face. A ce sujet, le journaliste Ronald Meyer-Arlt de la Hannoversche Allgemeine Zeitung nous a reçus dans les locaux du journal à Hanovre, une ville voisine de Braunschweig où se tient alternativement le festival. Ce moment a eu deux

tion du travail au service « Culture ».

La 2<sup>e</sup> rencontre qui devait avoir lieu dans un quotidien de Braunschweig n'a pas pu se tenir du fait d'un impondérable dont évocation sera faite ans le chapitre consacré aux difficultés.

Une rencontre avec les professionnels du théâtre invités s'est tenue dans les jardins du village du festival. Où les journalistes, comédiens et metteurs en scène ont pu échanger sur la vie du théâtre (les vocations, les difficultés, les astuces pour faire exister le théâtre, etc.) dans leurs environnements respectifs.



### AUSTAUSCH MIT DEUTSCHEN KOLLEG\_INNEN

Wesentlicher Bestandteil war auch das Treffen mit deutschen Kolleg\_innen, um berufliche Praktiken und Schwierigkeiten sowie Tipps zum Umgang mit ihnen zu diskutieren. Zu diesem Thema empfing uns der Journalist Ronald Meyer-Arlt von der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung in den Räumlichkeiten der Zeitung in Hannover, einer Nachbarstadt von Braunschweig, wo das Festival jedes zweite Jahr stattfindet. Neben dem Austausch über die oben genannten Fragen gab es auch eine Füh-

Das zweite Treffen, das in einer Braunschweiger Tageszeitung hätte stattfinden sollen, musste ausfallen.

Im Theaterpark, dem Festivalzentrum, fand ein Treffen mit eingeladenen Theaterprofis statt. Dort konnten sich Journalist\_innen, Schauspieler\_innen und Regisseur\_innen über das Theaterleben in ihren jeweiligen Umgebungen austauschen (Visionen, Schwierigkeiten, wie man sie überwindet, um doch Theater machen zu können, usw.).

## SUR LA COUVERTURE DU FESTIVAL THEATERFORMEN

A ce niveau, il a été rappelé aux participants leur engagement à produire des articles sur le festival et dont les destinations pourraient être – à part Nachtkritik – soit le blog dédié au festival, soit leurs médias respectifs. A ce niveau, des articles ont effectivement été publiés sur le blog du festival ainsi que dans les médias en Afrique.

## DIFFICULTÉS

Sur les 12 participants attendus, un a manqué à l'appel à cause d'un refus de visa. Il s'agit du Sénégalais Aboubacar Demba Cissokho. Il a toutefois participé aux travaux en écrivant un article sur le théâtre au dans son pays qui a été publié sur le site nachtkritik.de et sur le blog du festival.

Une participante a eu un malaise qui a paralysé le programme sur deux jours. Heureusement que l'organisation du festival a bien réagi et a pu la renvoyer à temps au pays.

## CONCLUSIONS

- Un nom a été trouvé pour le réseau : Association of African Cultural Journalists (AFRICULJA)
- L'ébauche d'un plan d'action pour le trimestre à venir ;
- Formation des commissions pour aider à ce plan d'action ;
- Décision de légaliser le réseau en Afrique et en Allemagne pour mieux répondre aux appels à projets ;
- La mise sur pied très prochainement d'un site web sur WordPress pour échanger nos articles, en discuter et proposer les projets des membres à d'éventuels acheteurs ;
- Création d'un groupe WhatsApp pour les échanges ;



## BERICHTERSTATTUNG ÜBER DAS FESTIVAL THEATERFORMEN

Die Teilnehmer\_innen wurden an ihr Versprechen erinnert, Artikel über das Festival zu produzieren, die neben [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de) entweder auf dem Festivalblog oder in den jeweiligen Medien der Teilnehmer\_innen veröffentlicht werden können. Einige sind bereits veröffentlicht.

## SCHWIERIGKEITEN

Von den zwölf erwarteten Teilnehmer\_innen konnte einer aufgrund einer Visa-Verweigerung nicht anreisen: Aboubacar Demba Cissokho aus Senegal. Er schrieb jedoch einen Artikel über Theater in seinem Land, der auf [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de) und auf [blog.theaterformen.de](http://blog.theaterformen.de) veröffentlicht wurde.

Eine Teilnehmerin benötigte besondere Unterstützung, die das Programm zwei Tage lähmte. Zum Glück reagierte die Festivalorganisation gut und die Teilnehmerin konnte auf ihren Wunsch schnell nach Hause zurückkehren.

## ERGEBNISSE

- Für das Netzwerk wurde ein Name gefunden: Verband afrikanischer Kulturjournalisten (AFRICULJA)
- Es wurde ein Aktionsplan für das kommende Quartal aufgestellt.
- Es wurden Kommissionen gebildet, um diesen Aktionsplan zu unterstützen und umzusetzen.
- Es wurde die Entscheidung getroffen, für das Netzwerk in Afrika und Deutschland eine Rechtsform zu finden, um besser auf internationale Aufrufe für Projekte reagieren zu können.
- Die Einrichtung einer Website auf WordPress wird bald erfolgen, um die Artikel von AFRICULJA zu veröffentlichen, austauschen und besprechen zu können und die Projekte der Mitglieder potenziellen Partnern vorzuschlagen.
- Es wurde eine WhatsApp-Gruppe für den Austausch gebildet.

A l'issue de l'atelier, les participants ont livré leurs impressions dont l'économie réside dans les points ci-après :

- Opportunité de se connecter avec d'autres journalistes culturels du continent africain parlant le même langage professionnel et disposant d'expériences variées ;
- Bonne sélection des participants qui a donné un bon niveau à l'atelier ;
- L'atelier aurait gagné à plus s'appesantir sur la lecture critique des articles afin de donner plus d'éléments pour une meilleure production dans le futur ;
- L'atelier a permis à certains participants de découvrir de nouvelles esthétiques du théâtre ainsi que de nouvelles techniques de représentation ;
- Beaucoup ont demandé aux organisateurs de

trouver le moyen d'être un partenaire du festival pour le futur ;

- Des problèmes de traduction ont émaillé l'atelier ;
- Cet atelier a permis à certains de trouver leurs voix et voies en tant que journaliste culturel de leur propre aveu ;
- La majorité a souhaité poursuivre ces échanges après l'atelier via le groupe WhatsApp qui a été créé et qui permettra à coup sûr à ses membres de mieux se connaître au sortir du festival ;
- Beaucoup ont souhaité qu'une 2<sup>e</sup> édition du programme soit réalisée ;
- Certains ont souhaité pour les éditions futures que les séminaristes puissent avoir le temps pour souffler et mieux découvrir la ville.

Am Ende des Workshops teilten die Teilnehmer\_innen ihre Eindrücke und hoben Folgendes hervor:

- Die Gelegenheit, sich mit Kulturjournalist\_innen des afrikanischen Kontinents zu verbinden, die die gleiche Fachsprache sprechen, aber unterschiedliche Erfahrungen gemacht haben;
- Eine passende Auswahl an Teilnehmer\_innen, die dem Workshop zu einem guten Niveau verholfen haben;
- Der Workshop hätte der kritischen Lektüre der Artikel mehr Zeit widmen und damit mehr Elemente für eine bessere Produktion in der Zukunft geben können;
- Der Workshop ermöglichte es einigen Teilnehmer\_innen, neue Theaterästhetiken sowie neue darstellerische Techniken kennenzulernen;
- Viele baten die Organisator\_innen, einen Weg zu finden, das WATCH & WRITE-Programm beim Festival Theaterformen weiterzuführen und Partner für das AFRICULJA-Netzwerk zu sein;
- Teilweise haben Übersetzungsprobleme den Workshop überschattet;
- Dieser Workshop ermöglichte es einigen, nach eigener Aussage, ihre Stimme und ihren Weg als Kulturjournalist\_innen zu finden;
- Die Mehrheit will diesen Austausch nach dem Workshop über die WhatsApp-Gruppe fortsetzen, die gegründet wurde, um ihren Mitgliedern zu ermöglichen, sich am Ende des Festivals besser kennenzulernen und den Kontakt zu halten;
- Viele wünschten sich, dass eine zweite Ausgabe des Programms durchgeführt werden würde;
- Einige wünschten sich für zukünftige Ausgaben, dass die Teilnehmer\_innen etwas freie Zeit hätten, um durchzuatmen und die Stadt zu entdecken.

## TEILNEHMER\_INNEN

Nkodo Monica und Stéphanie Dongmo (Kamerun)

Enos Nyamor (Kenia)

Sergio Raimundo (Mosambik)

Ayodedji Rotinwa (Nigeria)

Carla Lever und Milisithano Bongela (Südafrika)

Caroline Uliwa (Tansania)

Ismail Fayed und Heba El-Sherif (Ägypten)

Yvon Edoumou (Elfenbeinküste)

Aboubacar Demba Cissokho (Senegal; hat kein Visum bekommen)

## WORKSHOP-LEITUNG

Mounia Meiborg (Deutschland)

Parfait Tabapsi (Kamerun)

## VERÖFFENTLICHUNGEN U.A. AUF :

[www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de)

[blog.theaterformen.de](http://blog.theaterformen.de)

Parfait Tabapsi ist ein kamerunischer Kulturjournalist und hat zusammen mit Mounia Meiborg beim Festival Theaterformen 2018 das Journalistikprogramm WATCH & WRITE geleitet. Parfait Tabapsi hat an der Fakultät für Informatik und Information an der Universität von Jaunde II

(ESSTIC) studiert. Nachdem er fünf Jahre für die Kameruner Pressegruppe South Media Corporation (SMC) gearbeitet hat, hat er 2010 die Zeitschrift Mosaïques, Arts & Cultures d'Afrique gegründet und fungiert seither als ihr Herausgeber.



# RIGHT AT THE POINT WHERE AMBITION MEETS RE- ALITY ► WO EHRGEIZ AUF REALITÄT TRIFFT

EINDRÜCKE DER AM „WATCH & WRITE“-PROGRAMM  
BETEILIGTEN JOURNALIST\_INNEN

ISMAIL FAYED (ÄGYPTEN) IST KRITIKER UND WISSENSCHAFTLER, DER SICH VOR ALLEM MIT BILDENDER KUNST UND FILM BESCHÄFTIGT.

It was definitely a radical proposition, inviting 12 African journalists (only 11 made it, one couldn't due to, predictably, visa issues) from 9 different countries into one city, in one space to talk and discuss what it means to be a cultural journalist in their respective contexts and in our contemporary reality. But more importantly to watch and engage in the program of Festival Theaterformen 2018. Not all of the journalists were familiar with German theatre or Germany or even European theatre and its particular aesthetics and politics, but then what was even more interesting was that many of the productions in the festival program were from Africa itself. Productions that we, as Africans from different countries, would not have had the chance to watch and engage with (due to visa restrictions, lack of funding, lack of structural support, and the list goes on). It is right at the point between such an ambitious proposition, that Africans meet and talk, and that they meet and talk about productions from both Africa and Europe and the rest of the world and our respective realities, that this experience can be understood. In many ways, it opened doors and possibilities for meeting and encountering other journalists from the continent, and might even launch further projects for collaboration. But it also revealed the dissonance between the politics of cultural production in Europe and in

Africa and the ways in which history affects both disproportionately and the necessity to continue to collaborate, even if it is a learning process and even when reality dictates other conditions and circumstances.

Es war definitiv ein radikales Vorhaben, zwölf afrikanische Journalist\_innen (nur elf schafften es, einer nicht, wie nicht anders zu erwarten, wegen Visa-Problemen) aus neun verschiedenen Ländern in eine Stadt einzuladen, an ein- und demselben Ort zu versammeln, damit sie sich austauschen und miteinander diskutieren, was es bedeutet, ein\_e Kulturjournalist\_in in ihren jeweiligen Kontexten und in unserer heutigen Realität zu sein. Wichtiger noch: Das Programm des Festivals Theaterformen 2018 zu sehen und sich daran zu beteiligen. Nicht alle Journalist\_innen kannten deutsches Theater oder Deutschland oder gar europäisches Theater und seine besondere Ästhetik und Politik. Aber was noch viel interessanter war: Viele der Produktionen im Festivalprogramm kamen aus Afrika selbst. Produktionen, die wir als Afrikaner\_innen aus verschiedenen Ländern nicht hätten sehen, mit denen wir uns nicht hätten beschäftigen können (aufgrund von Visa-Beschränkungen, fehlender Finanzierung, fehlender struktureller Unterstützung und so weiter und so fort). Genau an diesem Punkt, zwischen einem solch ehrgeizigen Vorhaben, Afrikaner\_innen zu versammeln, damit sie sich treffen, und dem Anliegen, über Produktionen aus Afrika und Europa und dem Rest der Welt und ihre, unsere jeweiligen Lebensrealitäten zu sprechen, kann man die hier gemachten Erfahrungen verstehen. In vielerlei Hinsicht öffnete es uns Türen; Möglichkeiten, andere Journalist\_innen des Kontinents zu treffen. Es konnte sogar die Zusammenarbeit an weiteren Projekten geplant und gestartet werden. Gleichzeitig zeigte sich aber auch die Dissonanz zwischen der Politik der kulturellen Produktion in Europa und in Afrika und wie die Geschichte beide unterschiedlich beeinflusst. Darin zeigt sich auch die Notwendigkeit der weiteren Zusammenarbeit, auch wenn es ein Lernprozess ist und selbst wenn die Realität andere Bedingungen und Umstände diktiert.

ENOS NYAMOR (KENIA) SCHREIBT ALS KULTURJOURNALIST VOR ALLEM ÜBER BILDENDE KUNST, LITERATUR UND PERFORMING ARTS. ER ARBEITET UNTER ANDEREM FÜR DIE WOCHENZEITUNG SUNDAY NATION.

From the beginning, it emerged that this year's Festival Theaterformen, anchoring on principles of eclecticism and tolerance, offered a glimpse into our universal human tragedy. Nearly every show, was a reflection on vulnerability, injustice, loss, and guilt, and consistently gnawed deep into the audience's sensibility. Tragedy canopied the festival and reminded us – all those who were honoured to participate in or attend the festival – that there is always a room to become better citizens of our increasingly technological and globalized world. Moreover, it was interesting that the festival almost invariably referenced individual, communal, and even racial dynamics. The magnitude of each production and the modes of imitation were pervasive, and, in some cases, immersive. Indeed, such qualities, as applied in the numerous productions, can be instrumental in not only deconstructing biases and decolonizing institutions but also reinforcing the role of theatre as a medium of expression.

Von Anfang an zeigte sich, dass das diesjährige Festival Theaterformen, das auf Prinzipien von Eklektizismus und Toleranz basiert, einen Einblick in unsere universelle menschliche Tragödie bot. Fast jede Aufführung war eine Reflexion über Verwundbarkeit, Ungerechtigkeit, Verlust und Schuld und nagte unaufhörlich an der Empfindsamkeit des Publikums. Tragik stand über dem Festival und hat uns beständig daran erinnert – all jene, die am Festival als Mitwirkende oder als Zuschauer\_innen teilnahmen –, dass es immer die Möglichkeit gibt, bessere Bürger\_innen unserer zunehmend technologischen und globalisierten Welt zu werden. Interessant, dass das Festival fast immer auf individuelle, gemeinschaftliche und sogar rassistische Dynamiken Bezug nahm. Das Ausmaß jeder Produktion und die verschiedenen Theatersprachen waren allgegenwärtig; es gab auch immersive Aufführungen. Tatsächlich können die Mittel, die in zahlreichen der Produktionen angewendet wurden, nicht nur der Dekonstruktion von Vorurteilen und der Entkolonialisierung von Institutionen dienen, sondern ebenso auch die Rolle des Theaters als Ausdrucksmittel wieder steigern.

CAROLINE ULIWA (TANSANIA) ARBEITET ALS KULTURJOURNALISTIN UND KOLUMNISTIN FÜR VERSCHIEDENE ZEITUNGEN UND MAGAZINE.

“What will freedom look like” – That was the theme, as I met fellow culture journalists from all over Africa. We vigorously pondered this sentiment in the context of our profession back in our respective countries. In this and more I had many a revelatory experience participating in my first Festival Theaterformen, this June 2018. The consideration of inviting culture journalists, bloggers, peer critiques to amp this festival was a genius move from the festival execs in my opinion.

Among my favourite productions was Takuya Murakawa's INDEPENDENT LIVING, with the script in Chinese, Korean and Japanese. His play intelligently slipped a perspective that I am seldom bombarded with. Festival Theaterformen 2018 invited a diverse crowd, as our cultures mingled much was gained, much was felt, as freedom looks something like healing, when we all drop our guard.

„Wie wird Freiheit aussehen?“ – Das war das Thema, als ich Kulturjournalist\_innen aus ganz Afrika traf. Energetisch haben wir uns mit diesem Gefühl im Kontext unseres Berufs in unseren jeweiligen Ländern auseinandergesetzt. Hierbei und darüber hinaus hatte ich viele Aha-Momente bei meinem ersten Festival Theaterformen im Juni 2018. Die Erwägung, Kulturjournalist\_innen, Blogger\_innen, Peer-Kritiker\_innen zu diesem Festival einzuladen, war meiner Meinung nach eine geniale Idee des Festival-Teams.

Zu meinen Lieblingsproduktionen gehörte Takuya Murakawas INDEPENDENT LIVING auf Chinesisch, Koreanisch und Japanisch. Dieses Stück eröffnete auf intelligente Weise eine Perspektive, mit der ich selten konfrontiert werde. Das Festival Theaterformen 2018 hat zahlreiche, verschiedene Künstler\_innen eingeladen; die Vermischung unserer Kulturen war ein Gewinn, viele Gefühle kamen auf. Denn Freiheit kann heilend wirken, wenn wir alle unsere Schutzschilder fallen lassen.

AYODEJI ROTINWA (NIGERIA) ARBEITET ALS REPORTER FÜR KULTUR, ENTWICKLUNG UND SOZIALE INNOVATION FÜR DIE TAGESZEITUNG THIS DAY.

The most invaluable piece of the WATCH & WRITE workshop for me was the opportunity to share and connect with, learn from other African colleagues, contemporaries, who speak the same professional language but yet from different countries, regions, experiences. It's not often enough that there is a cross pollination of ideas amongst African journalists, much less cultural ones. The particular selection of people in the room, I think, was peerless and thus elevated the kind of connections and discussions we could have. And of course, being steered by the steady hands of Mounia Meiborg and Parfait Tabapsi helped us reach actionable conclusions. My gratitude to my fellow workshop participants, facilitators and the festival for making this happen is infinite.

Der wertvollste Teil des WATCH & WRITE-Workshops war für mich die Möglichkeit, mit anderen afrikanischen Kolleg\_innen und Zeitgenoss\_innen aus verschiedenen Ländern, Regionen und mit anderen Erfahrungen, die die gleiche Fachsprache sprechen, zu treffen und mich mit ihnen auszutauschen. Zu selten gibt es unter afrikanischen Journalist\_innen eine gegenseitige Befruchtung von Ideen, geschweige denn der Kultur. Die besondere Auswahl von Leuten im Raum war meiner Meinung nach unvergleichlich und verstärkte den Austausch und die Diskussionen. Und natürlich half die Betreuung durch Mounia Meiborg und Parfait Tabapsi, handfeste Schlussfolgerungen zu ziehen. Meine Dankbarkeit gegenüber den anderen Workshop-Teilnehmer\_innen, den Moderator\_innen und dem Festival-Team, die dies möglich gemacht haben, ist unendlich.

**MONICA NKODO (KAMERUN) LEITET DAS KULTURRESSORT DER TAGESZEITUNG CAMEROON TRIBUNE, DAS UNTER IHRER LEITUNG NEU GESTALTET UND AUSGEBAUT WURDE. IHR FOKUS LIEGT AUF THEATER UND FILM.**

Deux semaines passées au cœur du théâtre, auprès de passionnés vivant et défendant l'âme de cet art puissant: Je ne les échangeais pour rien au monde. J'ai vraiment été honorée de faire partie des 12 lauréats qui ont pris part à cette première édition de l'atelier pour journalistes culturels d'Afrique WATCH & WRITE, à l'occasion du Festival Theaterformen 2018 à Braunschweig. Grâce à cet atelier, j'ai rencontré des journalistes, des artistes, des critiques, des metteurs en scène talentueux. Le partage d'expériences a été enrichissant et fourni de découvertes. J'ai vraiment hâte de continuer à collaborer avec mes confrères issus de plusieurs pays du continent, dans le cadre du réseau que, tous ensemble, nous avons convenu de créer.

Ce que je garde du Festival Theaterformen, c'est cette volonté sans cesse renouvelée de proposer des formes de théâtre diverses et originales. Des pièces en 3D comme COLLISIONS, des triptyques comme 3X30 et des fusions entre danse et théâtre comme SOLO FÜR MARIA,

Zwei Wochen im Herzen des Theaters, mit leidenschaftlichen Menschen, die die Seele dieser kraftvollen Kunst leben und verteidigen: Ich würde sie nicht gegen irgendetwas auf der Welt eintauschen wollen. Ich fühlte mich wirklich geehrt, einer der zwölf Teilnehmer\_innen der ersten Ausgabe des Workshops WATCH & WRITE für afrikanische Kulturjournalist\_innen beim Festival Theaterformen 2018 in Braunschweig zu sein. Bei diesem Workshop traf ich Journalist\_innen, Künstler\_innen, Kritiker\_innen und talentierte Regisseur\_innen. Der Austausch von Erfahrungen hat sich gelohnt und bot viele (Neu-) Entdeckungen. Ich freue mich sehr darauf, weiterhin mit meinen Kolleg\_innen aus ganz Afrika als Teil des Netzwerks zusammenzuarbeiten, das wir alle gemeinsam geschaffen haben.

Was ich vom Festival Theaterformen mitnehme, ist dieser immerwährende Wunsch, vielfältige und originelle Formen des Theaters zu zeigen. 3D-Stücke wie COLLISIONS, Triptychen wie 3X30 und Fusionen aus Tanz und Theater wie SOLO FÜR MARIA sind die Fundstücke, die mir in Erinnerung bleiben werden. Ich werde das Theater

ont produit des souvenirs qui sont restés gravés dans ma mémoire. Je ne verrai plus jamais le théâtre dans son expression classique, faite d'une scène, de comédiens et d'un public. Cet art a beaucoup plus à montrer. Je salue également l'organisation du festival dans son ensemble, et particulièrement la mise sur pied de WATCH & WRITE. A revivre absolument !

nie mehr in seinem klassischen Setting sehen, das aus einer Bühne, Schauspielern und einem Publikum besteht. Diese Kunst hat viel mehr zu bieten. Ich lobe auch die Organisation des Festivals als Ganzes und insbesondere den Aufbau von WATCH & WRITE. Auf ein Neues!

**SÉRGIO RAIMUNDO (MOZAMBIQUE) SCHREIBT VOR ALLEM ALS FILM- UND KUNSTKRITIKER. ER HAT ZWEI GEDICHTBÄNDE VORGELEGT UND ARBEITET AUCH ALS KURATOR.**

The Festival for me was a unique experience. In the workshops of cultural journalism, I felt myself being born again in journalism. I felt something like a journalistic baptism. Well, there's the Festival Theaterformen.

Das Festival war für mich eine einzigartige Erfahrung. Im Kulturjournalismus-Workshop WATCH & WRITE fühlte ich mich im Journalismus wiedergeboren. Ich fühlte etwas wie eine journalistische Taufe. Nun, das ist das Festival Theaterformen.



STÉPHANIE DONGMO DJUKA (KAMERUN) HAT BEI DER TAGESZEITUNG LE JOUR DIE KULTURREDAKTION GELEITET UND SCHREIBT INZWISCHEN VOR ALLEM FÜR PANAFRIKANISCHE MEDIEN. ALS TRAINERIN BILDET SIE KULTURJOURNALISTEN AUS, AUSSERDEM VERÖFFENTLICHT SIE KURZGESCHICHTEN.

Je suis reconnaissante au Festival Theaterformen pour les deux semaines que j'y ai passées. L'atelier de journalisme culturel a été enrichissant dans la mesure où j'ai rencontré des collègues d'autres pays d'Afrique qui ont des pratiques et des styles différents qu'il est intéressant de connaître. Le projet de création d'un réseau africain de journalistes culturels a avancé et commence à se concrétiser. Cependant, j'aurais aimé une rencontre mieux structurée, avec un plus grand intérêt porté à la publication des articles.

J'ai aimé participer à un festival international de théâtre. J'ai découvert de nouvelles esthétiques du théâtre. J'ai souvent été impressionnée par la qualité des prestations, à la fois des comédiens et des metteurs en scène, les niveaux d'exigence dans la diffusion du spectacle. Pour la première fois, j'ai vu le sous-titrage au théâtre, j'ai aussi découvert le cinéma en 3D.

Certaines pièces, certains spectacles m'ont beaucoup plus (« Com-

Ich bin dem Festival Theaterformen für die zwei Wochen dankbar, die ich dort verbringen durfte. Der Kulturjournalismus-Workshop hat sich gelohnt, da ich Kolleg\_innen aus anderen afrikanischen Ländern getroffen habe, die unterschiedliche Praktiken und Stile haben, die interessant sind zu kennen. Das Projekt zur Schaffung eines afrikanischen Netzwerks von Kulturjournalist\_innen ist fortgeschritten und beginnt sich zu materialisieren. Ich hätte mir jedoch einen strukturierteren Workshop mit einem größeren Interesse an der Veröffentlichung von Artikeln gewünscht.

Ich mochte es, an einem internationalen Theaterfestival teilzunehmen. Ich habe eine neue Ästhetik des Theaters entdeckt. Ich war oft beeindruckt von der Qualität der Aufführungen, sowohl von den Schauspieler\_innen als auch von den Regisseur\_innen, von den Anforderungen, die an die Realisierung der Stücke gestellt wurden. Zum ersten Mal sah ich Untertitel im Theater, zum ersten Mal einen 360-Grad-Film.

Einige Theaterstücke, einige Shows

passion », SAIGON ) ; d'autres m'ont énérvé ( JUNGFR AU ) ; d'autres encore m'ont marqué ( SONY CHEZ LES CHIENS ). D'autres enfin m'ont laissé perplexe ( SCHULDFABRIK ), et je continue à m'interroger sur cette immense performance. J'ai beaucoup apprécié le fait de regarder toutes les pièces du programme, en moyenne deux par jour. Pour la première fois, je me suis rassasié du théâtre, mais j'en redemande encore.

Ce festival a aussi été pour moi un formidable outil de rencontres d'autres journalistes culturels du continent, mais aussi des artistes de tout bord. Enfin, il m'a obligé à parler anglais chaque jour, et mon niveau de langue s'est beaucoup amélioré. J'en suis ravie.

haben mich sehr beeindruckt (MITLEID, SAIGON); andere ärgerten mich (JUNGFR AU); andere haben mich mitgenommen (SONY CHEZ LES CHIENS). Wiederum andere haben mich schließlich verblüfft (SCHULDFABRIK) und ich habe immer noch offene Fragen zu dieser Riesenperformance. Ich habe es sehr genossen, alle Teile des Programms zu sehen, durchschnittlich zwei Stücke pro Tag. Zum ersten Mal bin ich voller Theater, aber ich will mehr.

Dieses Festival war auch eine großartige Möglichkeit, um Kulturjournalist\_innen des Kontinents, wie auch Künstler\_innen aller Art zu treffen. Schließlich war ich gezwungen, jeden Tag Englisch zu sprechen, und mein Sprachniveau verbesserte sich sehr. Ich bin immer noch hingerissen.

YVON EDOUMOU (ELFENBEINKÜSTE/DEMOKRATISCHE REPUBLIK KONGO) IST KULTURMANAGER UND -ENTREPRENEUR. DANEBEN ARBEITET ER ALS KULTURJOURNALIST UND BLOGGER.

The festival organizers need to be commended for accepting to put together the WATCH & WRITE programme, bringing together a dozen and dozen journalists, bloggers and other arts specialists. It was a novel idea; the baton has now been passed to those participants to transform the two-week gathering into something meaningful.

Die Organisator\_innen des Festivals müssen dafür gelobt werden, dass sie es geschafft haben, das WATCH & WRITE-Programm zusammenzustellen und Dutzende Journalist\_innen, Blogger\_innen und andere Kunstspezialist\_innen zusammenzubringen. Es war eine neuartige Idee und die Teilnehmer\_innen sind nun angehalten, das zweiwöchige Treffen in etwas Sinnvolles, etwas Weiterführendes zu verwandeln.

CARLA LEVER (SÜDAFRIKA) HAT IN PERFORMANCE STUDIES PROMOVIERT UND ZU NATIONALER SÜDAFRIKANISCHER IDENTITÄT GEFORSCHT. SIE ARBEITET ALS THEATERKRITIKERIN UND KULTURJOURNALISTIN UND HAT ALS DOZENTIN UNTERRICHTET.

With travel in Africa being expensive and visas often being challenging, it is rare for me to enjoy small-scale production work from my own continent. What a privilege it was to go to the other side of the world and see so much rich and diverse African talent. The programme was exceptionally curated to hold experiences of marginalised indigeneity, interrogating post-colonial perspectives and conditions across the globe.

I was astounded by my first augmented reality video experience which touched particularly deeply after spending four years studying in Australia. I was introduced to the remarkable, provocative work of Milo Rau (MITLEID) and Julian Hetzel (SCHULDFABRIK).

Above all, I was given the privilege of space – space to talk, to connect, to decide independently how to fill. It is the kind of space so lacking in intercultural exchanges – one that was open to be defined by us writers to be used and shaped as we wanted. What a remarkable set of encounters and reflections that space enabled. I know I grew from the conversations and interactions that I experienced, as I learned how much (and occasionally how little) writers from across my continent have in common with challenges, perspectives and aspirations. The friendships, networks and experiences have greatly enriched me, personally and professionally.

However, we move forward with the network we have formed, it promises to yield some exciting collaborations and thought-provoking exchanges. Festival Theaterformen was challenging, thought-provoking and deeply enriching. Thank you for the opportunity to be a small part of it.

Da Reisen in Afrika teuer ist und Visa oft eine Herausforderung darstellen, ist es selten, dass ich kleine Produktionen von meinem eigenen Kontinent sehen kann. Was für ein Privileg war es, auf die andere Seite der Welt zu reisen und so außergewöhnliche und vielfältige afrikanische Talente zu sehen. Das Programm war mit Sorgfalt kuratiert, um Erfahrungen von marginalisierter Indigenität zu sammeln und post-koloniale Perspektiven und Bedingungen auf der ganzen Welt zu untersuchen.

Ich war erstaunt über meine erste Augmented-Reality-Video-Erfahrung, die mich umso mehr berührt hat, da ich vier Jahre in Australien studiert habe. Ich konnte die bemerkenswerten, provokanten Werke *MITLEID* von Milo Rau und *SCHULDFABRIK* von Julian Hetzel sehen.

Vor allem wurde mir das Privileg „Raum“ zuteil – Raum zum Reden, zum Verbinden, zum selbstständigen Entscheiden. Es ist die Art von Raum, die so selten zu finden ist im interkulturellen Austausch – ein Raum, der von uns Schriftsteller\_innen so definiert, genutzt und gestaltet werden konnte, wie wir es wollten. Was für eine bemerkenswerte Reihe von Begegnungen und Reflexionen, die dieser Raum ermöglichte. Ich weiß, dass ich an den Gesprächen und Interaktionen gewachsen bin, die ich erlebte, und ich erfuhr, wie viel (und gelegentlich wie wenig) Autor\_innen von meinem Kontinent die gleichen Herausforderungen, Perspektiven und Bestrebungen gemein haben. Die Freundschaften, Netzwerke und Erfahrungen haben mich persönlich und beruflich stark bereichert.

Wir machen weiter mit dem Netzwerk, das wir gegründet haben, und es verspricht spannende Zusammenarbeiten und anregende Diskussionen. Das Festival Theaterformen war herausfordernd, zum Nachdenken anregend und zutiefst bereichernd. Danke für die Gelegenheit, ein kleiner Teil davon zu sein.



# WHAT WILL FREEDOM LOOK LIKE

RÜCKBLICK, THEATERFORMEN UND WAS EIGENTLICH NICHT DAZU GEHÖRT

von **Kyra Mevert**

## WHAT HAPPENED EARLIER?

SAIGON, RACE CARDS, BECAUSE I ALWAYS FEEL LIKE RUNNING, £¥€\$, MITLEID, FRACTURED MEMORIES, SCHULDFABRIK, JUNGFRAU, 3X30, SAMEDI DÉTENTE. All diese Performances und Ausstellungen habe ich während des Festivals Theaterformen 2018 in Braunschweig gesehen. Über einige davon habe ich für [blog.theaterformen.de](http://blog.theaterformen.de) geschrieben, für andere habe ich Alec Baldwin gelesen und halte ihn seitdem für ein Genie. Ich habe ein Stück Seife aus menschlichem Fett gekauft und gehofft, damit meine Schuld minimieren zu können, ich habe eine Gruppe Jugendliche ins Theater begleitet und habe im Anschluss mit ihnen über das Gesehene gesprochen. Ich habe die Theaterformen 2018 in Braunschweig als Zuschauende, Bloggerin und Workshopleiterin erlebt. Jetzt habe ich auch noch die Möglichkeit, einen Text für die Dokumentation zu schreiben. Das trifft sich gut. Denn neulich stand ich bei H&M an der Kasse und legte meine neu gekaufte Ware in meinen Theaterformenbeutel mit der Aufschrift „what will freedom look like“. Und, was soll ich sagen, da war er wieder: Dieser stechende Gedanke mit dem Namen „Schuld“.

## WHAT HAPPENED RECENTLY?

Samstag, 4. August 2018, 14 Uhr. Ich stehe auf dem Schlossplatz in Braunschweig. Um mich herum: Menschen mit Tattoos, Menschen ohne Tattoos, Menschen, die heute ihre Regenschirme als Sonnenschirme benutzen (denn es ist wirklich sehr warm), Menschen mit Dreadlocks, Menschen mit Locken, Menschen in orangenen T-Shirts, Flip-Flops, in Sandalen, Menschen in Kleidern, Bundfaltenhosen, Menschen mit Perlenketten um den Hals und goldenen Ohrringen in den Ohren, junge Menschen, alte Menschen, mitteljungalte Menschen ... kurz: Sehr viele, sehr unterschiedliche Menschen. Allen ist zu warm, viele fächern sich mit einem orangenen Flyer Luft zu. Auf dem Flyer steht, warum wir hier sind. Unter den Mottos „Seenotrettung ist kein Verbrechen“ und „Wir bauen eine Brücke zu sicheren Häfen“ versammeln sich viele unterschiedliche Standpunkte, denen eins gemein ist: Das Ziel, sichere Fluchtwege nach Europa zu schaffen. Auch ich fächere mir mit dem orangenen Flyer Luft zu, mir ist sehr warm. Vorne brüllen sie: „Say it loud, say it clear, Refugees are welcome here!“ und „Seehofer, NEIN!“. Das finde ich lustig und kurz bin ich versucht, mitzubrüllen. Doch ich kann mich nicht überwinden. Ich bin nicht gern Teil von Gruppen. Irgendwie hat mein Geschichtsunterricht versäumt, mir ein positives Bild von Menschenmassen und der Macht der Menge zu vermitteln. Auf dem Rücken trage ich meinen Beutel von Festival Theaterformen. Vorne drauf steht: „what will freedom look like“. Innen drin: meine neuen Klamotten von H&M.

## WHAT WILL FREEDOM LOOK LIKE?

Spätestens seit aus dem Nachlass von Hannah Arendt der Essay „Die Freiheit, frei zu sein“ erstmals Anfang dieses Jahres veröffentlicht wurde, ist Freiheit in – wie es so schön heißt – aller Munde. „Warum machen wir nicht mehr aus unserer Freiheit?“ fragt zum Beispiel das „Philosophie Magazin“ in seiner Sommer-Ausgabe und alle haben was dazu zu sagen, auch Richard David Precht. Meine persönliche Freiheit stellt sich mir an manchen Tagen dar wie ein Trampolin. An anderen Tagen schwebt sie eher über mir wie dieses Schwert und es scheint jemand mit sehr tiefer Stimme zu mir zu sprechen: Dies ist dein Leben. Nimm es in die Hand! Denn Freiheit ist leicht und Freiheit ist schwer. Freiheit meint übrigens mindestens zwei Sachen, das habe ich bei Hannah Arendt und bei Claus Dierksmeier im „Phi-

Ich habe ein Stück Seife aus menschlichem Fett gekauft und gehofft, damit meine Schuld minimieren zu können ...

---

Einerseits bedeutet es, frei von etwas zu sein. Andererseits meint Freiheit auch die Freiheit zu etwas. Ich habe also in jedem Moment meines Lebens die Freiheit, etwas zu tun oder zu lassen.

---

losophie Magazin“ gelernt: Einerseits bedeutet es, frei von etwas zu sein. Andererseits meint Freiheit auch die Freiheit zu etwas. Ich habe also in jedem Moment meines Lebens die Freiheit, etwas zu tun oder zu lassen. Wenn man es so sieht, ist es doch eigentlich ganz einfach. Für mich. Denn ich genieße, abgesehen von dem Umstand, dass ich als Frau mit Migrationshintergrund gelesen werde, eine der umfassendsten Freiheiten, die menschlich auf dieser Welt genießen kann: Ich lebe in Deutschland, ich habe einen Reisepass der Europäischen Union, ich arbeite *freiberuflich* als Theaterpädagogin, Theaterschaffende und Autorin, gleichzeitig nutze ich meine Freiheit, um zu studieren, mich zu bilden und zu einem Beruf auszubilden, der mir noch mehr Freiheit verspricht. Hannah Arendt bemerkt in ihrem Essay, dass Freiheit auch eng mit finanziellem Wohlstand zusammenhängt, das heißt, die Freiheit zu etwas ist nur dann möglich, wenn das finanzielle Überleben gesichert ist. Ich kann mir sicher sein, dass meine Welt nicht in Nullkommanix einkracht. Das bringt Sicherheit, die Basis für meine persönliche Freiheit. Doch was mache ich dann mit meiner Freiheit?

Dienstag, 5. August 2018, drei Tage nach der Demo. Ich treffe meine Freundin Sophie, wir sind zusammen zur Schule gegangen. Sophie wohnt jetzt woanders und besucht für ein paar Tage ihre Familie. Gemeinsam laufen wir durch die Stadt, in der wir aufgewachsen sind, trinken Kaffee, bummeln durch ein Drogeriegeschäft, essen ein paar Pommes, lassen uns die Sonne ins Gesicht scheinen. Sophie und ich lassen es uns richtig gut gehen. Wir reden viel über früher, vor allem darüber, wie wir damals waren und wie wir jetzt sind. In einem Buchladen bleiben wir vor den Taschenkalendern stehen und lachen: Als ich sie kennenlernte, war Sophie 16, Schülerratsvorsitzende und hat mich als 15-Jährige mit ihrem immens gefüllten, bunt beklebten Taschenkalender stark beeindruckt. Außerdem hat sie nie ein Blatt vor den Mund genommen, war unbeliebt bei der Schulleitung und hat ihrer Meinung ständig ungefragt Raum gegeben. Jetzt fragt sie sich, warum sie im Erwachsenenalter leiser geworden ist, nicht mehr so häufig die Diskussion sucht, obwohl ihr Wissen um die Dinge gewachsen ist. Warum zieht sie sich eher zurück, als die Konfrontation zu suchen? Was führt dazu, dass sie eher entscheidet, Menschen mit bestimmten Ansichten aus ihrem Kreis auszuschließen, statt sich mit ihnen auseinanderzusetzen? Ich stelle hingegen fest, als Jugendliche immer gedacht zu haben: Wenn wir groß sind, wird das alles anders. Dann wird den Menschen klar, dass sie sich engagieren

*müssen*. Dann werden sie wissen, dass es nichts nützt, nur dem eigenen Trott nachzugehen. Es wird eindeutig sein, dass wir alle die Gesellschaft sind, wir alle sie am Leben halten, wir alle die Chance, die Freiheit und die Verantwortung haben, Situationen, Sprache und Verhaltensweisen zu reflektieren und gegebenenfalls zu ändern. Es wird ganz eindeutig sein, dass es so nicht weitergehen kann. Als Erwachsene stelle ich fest: Offenbar ist der Wunsch, einfach in Ruhe das eigene Leben zu leben, weit verbreitet. Es ist eben auch eine Form von Freiheit, sich zu entscheiden, sich zu entziehen. Es ist eben auch eine Form von Freiheit zu sagen: „Damit möchte ich nichts zu tun haben.“ Es ist eben auch eine Freiheit, die eigene Verantwortung zu vergessen, die eigene Schuld zu ignorieren.

---

Wenn wir groß sind, wird das alles anders. Dann wird den Menschen klar, dass sie sich engagieren *müssen*. Dann werden sie wissen, dass es nichts nützt, nur dem eigenen Trott nachzugehen.

---

Auf dem Nachhauseweg reden wir über die Demo und ich komme dem schlechten Gefühl auf die Schliche, das ich bei all der Sympathie für selbstorganisierte Seenotrettung habe. „Ich glaube“, beginne ich zaghaft, „Ich glaube, was mich stört ist, dass das so einfach ist. Dass jetzt wieder alle dafür sind. Klar, lassen wir niemanden im Mittelmeer ertrinken, vor unserer Haustür, wie es so schön heißt. Aber: Die sterben ja schon die ganze Zeit. In ihren Ländern. Und das lassen wir geschehen, seit Jahren.“ Deshalb, finde ich, lohnt es sich, die große Sympathie für Seenotrettung kritisch zu betrachten, denn auch das rettet zwar punktuell Leben, an der systemimmanenten Problematik jedoch ändert es nichts. Denn auch das gehört zum System. Das ist meine eingeschränkte Freiheit als Bürgerin: Ich darf demonstrieren, ich darf meinen Unmut kundtun. Aber ich bin weiterhin Teil des Systems. Auch diese Demonstration hat, wie der Begriff der Freiheit, mindestens zwei Seiten. Einerseits wird für etwas demonstriert. Darunter aber verbirgt sich der innige Wunsch, sich von der eigenen Schuld freizumachen. Es fühlt sich an wie ein großer „walk of

shame“. Kollektives Händewaschen. Apropos Händewaschen. Zwei Möglichkeiten des theatralen Umgangs mit *weißer* Schuld zeigten sich beim diesjährigen Festival Theaterformen. In **MITLEID. DIE GESCHICHTE DES MASCHINENGEWEHRS** werden Erfahrungen *weißer* Entwicklungshelfer\_innen zu einem wirkungsvollen Monolog verdichtet. Daneben wird das Publikum in eine Interaktion und Aktion geradezu hineingezwungen: In der zynischen Installation **SCHULDFABRIK** des Künstlers Julian Hetzel. In einem Pop Up Store in der Braunschweiger Innenstadt wurde zehn Tage lang die Seife „SELF“ verkauft – gewonnen wird sie aus menschlichem Fett. So könne der Kreis aus Schuld und Verantwortung, Überfluss auf der einen und Mangel auf der anderen Hälfte der Erdkugel laut CEO der Firma **SCHULDFABRIK** ausgeglichen werden. Das Festival Theaterformen 2018 bot zahlreiche Gelegenheiten, sich der eigenen Schuld bewusst zu werden, sich ihr zu stellen und auch, sich in ihr zu suhlen.

Sophie und ich schlendern durch die Nachmittagssonne einer norddeutschen Mittelgroßstadt und fragen uns: Tun wir denn eigentlich gerade wirklich alles in unserer Machtstehende, um die Situation zu ändern? Eine Frage, die jugendlichen Aktivismus adressiert, eine Frage, aus der wir eigentlich rausgewachsen sind. Denn: Welche Situation muss eigentlich genau geändert werden? Und, was liegt alles in unserer Macht, und also auch in unserer Verantwortung, in unserer Freiheit zu handeln? Wir sind ratlos, fühlen uns klein und handlungsunfähig. Unsere Macht und unsere Einflussmöglichkeiten sind begrenzt: Wir können auf Demos gehen, regionales, weniger in Plastik eingepacktes Obst und Gemüse kaufen. Wir können uns belesen und bilden, wir können in den Sommerferien mit einem Schiff aufs Mittelmeer fahren. Wir können ein internationales Theaterfestival besuchen, mit Jugendgruppen arbeiten, dagegen anschreiben. Aber das, was wir eigentlich wollen, steht nicht in unserer Macht: Aus unserer *weißen* Haut aussteigen.

Kyra Mevert mag Theater, ist „irgendwas MitteEndeZwanzig (oh weh...)“. Wird immerzu auf Türkisch angesprochen, versteht aber kein Wort, außer sütlaç (das heißt „Milchreis“, ihr almans). Hat beim Fast Forward Festival für junge europäische Regie die Nachgespräche moderiert und darf für den LOT-Theater-Spielplan schreiben. War schon mal Jurymitglied

beim Superpreis für Literatur. Hat diese Position für ein Germanistikstudium aufgegeben. Lebt in Braunschweig ist Autorin und Leiterin des spoken-word-Kollektivs Loewenmaul und hat beim Festival Theaterformen 2018 sowohl einen Teil der Reihe **IN GUTER (JUNGER) GESELLSCHAFT** geleitet als auch für [blog.theaterformen.de](http://blog.theaterformen.de) geschrieben.



# PRESSE- RESONANZ

von Judith Hartstang

Die Frage nach globalen Machtverhältnissen und ihre Auswirkungen auf individuelle Biographien zog sich wie ein roter Faden durch das Programm, das in vielfältigen künstlerischen Formaten gezeigt hat, wie Lebenssituationen weltweit voneinander abhängen und dass Europa in der Verantwortung steht, sich mit seinem kolonialen Erbe auseinanderzusetzen. Auf dieser Basis fußten unsere Pressearbeit und der Versuch, das kuratorische Konzept zu beschreiben und Themen zu bündeln, ohne dabei Klischees zu bedienen, die sich über den afrikanischen Kontinent – der viel zu groß ist, um über einen regionalen Schwerpunkt sprechen zu können – hartnäckig halten.

Dass ein gelungener Theaterbesuch häufig auch ein soziales Erlebnis ist, zeigt sich daran, dass die Theaterstücke nachwirken, Gefühle und Gedanken anregen und Fragen aufwerfen, die über die Vorstellung hinauswirken, die geteilt und besprochen werden wollen. Die Theaterkritiken, die jedes Jahr in großer Zahl regional und überregional über das Festival Theaterformen erscheinen, sind ein wichtiger und nachhaltiger Bestandteil des Ereignisses Festival. 2018 waren es laut unseres Ausschnittdienstes Argus Data Insights 660 Clippings aus Print- und Onlinemedien, Nachrichtenagenturen und Hörfunk. Beschreibend, bewertend, einordnend und kritisch nehmen sie das temporäre Geschehen und die Stücke unter die Lupe und geben – noch über die Festivalzeit hinaus – Anlass zur Diskussion.



## Auszüge aus deutschen Medien von April bis September 2018

Martin Jasper und Sara Haase von der Braunschweiger Zeitung betrachten das Programm unter dem Aspekt der guten Laune: *Afrikanische Akzente* titeln sie am 12. April 2018 anlässlich unserer Pressekonferenz. Weiter im Artikel heißt es: *Vorsicht, Leute. Allzu spaßig wird's nicht zugehen Anfang Juni in dieser Stadt. Da fallen radioaktiv verseuchte Kängurus vom Himmel. Da wird im Radio zum Völkermord in Ruanda aufgerufen. Ein afrikanischer Despot organisiert einen Staatsstreich gegen sich selbst – mit desaströsen Folgen. Wer nicht aufpasst, dessen Geld verdampft im Bankrott eines Staates. Wer mag, kann sich mit Seife aus Menschenfett von der eigenen Schuld reinwaschen. Wer sich in einen Verschlag wagt, muss quälende Fragen zum Rassismus beantworten.*

Sara Haase und Martin Jasper,  
Braunschweiger Zeitung, 12. April 2018

Stefan Arndt, Hannoversche Allgemeine Zeitung, beginnt seinen Artikel anlässlich der Pressekonferenz mit einem Zitat Dennewalds: „Bei uns erzählt das Theater nicht nur Geschichten, [...] sondern auch Geschichte.“ *Damit benennt die Leiterin des Festivals Theaterformen bei der Vorstellung des neuen Programms gleich im ersten Satz ein wesentliches Merkmal der diesjährigen Ausgabe: Die Produktionen [...] kommen aus zwölf Ländern und blicken zum Großteil aus ungewohnter Perspektive auf die Vergangenheit.* Weiter unten heißt es im Artikel: *Mit Blick auf das ganze Programm vermeidet es Martine Dennewald trotz der vielen Produktionen afrikanischer Theatermacher, von einem afrikanischen Schwerpunkt zu sprechen. Tatsächlich greifen auch andere Produktionen vergleichbare Probleme auf.*

Stefan Arndt, Hannoversche Allgemeine  
Zeitung, 12. April 2018

*Geschichten und Geschichte – Theaterformen thematisieren Kolonialismus*, titelt Stefan Gohlisch wiederum in der Neuen Presse und artikuliert die inhaltlichen Schnittmengen der 17 Theaterstücke so: *Die Theaterformen hatten immer schon die Kulturen der Welt im Fokus. Bei der diesjährigen Ausgabe [...], die im üblichen Turnus in Braunschweig stattfindet, thematisiert das Festival den weißen Blick selbst. [...] Kolonialismus und die langwierige Befreiung davon sind die bestimmenden Themen.*

Stefan Gohlisch, Neue Presse, 12. April 2018

Anlässlich des Eröffnungstages greift Stefan Gohlisch ein Zitat Dennewalds auf, das er durch das Programm als eingelöst betrachtet: „Migration [...] ist weltweit die Norm.“ *In unserer Gesellschaft habe man vergessen, was es bedeutet auszuwandern. „Wir brauchen mehr als nur ein Wissen; wir brauchen ein Gefühl.“ Und dann eröffnet sie in Braunschweig jenes Festival, das dazu angetan ist, dieses Gefühl zu vermitteln: die Theaterformen. [...] Laut und leise, zart und provokant kann [es] sein, und der erste Festivaltag gab schon einmal einen guten Eindruck in die Vielfalt.*

Stefan Gohlisch, Neue Presse, 09. Juni 2018

Ronald Meyer-Arlt identifiziert die kuratorische Linie und schreibt über den ersten Festivaltag in der HAZ: *Die britische Künstlerin Selina Thompson stellt [in Race Cards, Anm. d. Red.] Fragen. Fragen nach der Zugehörigkeit, nach der Hautfarbe, nach Zuschreibungen, die andere vornehmen. [...] Die Installation der 1000 Zettel ist eine schöne Hinführung zum Thema der 19. Ausgabe der Theaterformen, dieses erfolgreichen niedersächsischen Theaterfestivals, das in jähr-*

lichem Wechsel in Braunschweig und Hannover stattfindet. Die meisten Produktionen der neuen Ausgabe, die bis zum 17. Juni in Braunschweig über verschiedene Theaterbühnen geht, widmen sich den Folgen des Kolonialismus.

Ronald Meyer-Arlt, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 09. Juni 2018

---

Ein starker Jahrgang bahnt sich an: Das Festival Theaterformen in Braunschweig verhandelt globale Machtverhältnisse neu, untertitelt Patrick Wildermann vom Tagesspiegel aus Berlin seinen Artikel über das Festival. [...] Eine [...] Ausgabe, die sich den Themen Ausbeutung und Abhängigkeit sowie der Neuverhandlung globaler Machtverhältnisse verschrieben hat. Was programmatisch ein weites Feld öffnet, aber durchaus nicht in Beliebigkeit mündet.

Patrick Wildermann, *Tagesspiegel*, 11. Juni 2018

---

Auf nachtkritik.de schreibt Jan Fischer über die von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Produktionen der Künstler\_innen Janeth Mulapha, Tito Adermini Ibitola, Kamogelo Moloby, Jade Bowers und Ogutu Muraya, dessen Arbeit FRACTURED MEMORIES er folgendermaßen beschreibt: Aus dieser Fülle an Material entsteht auf eine fast beiläufige Weise ein fragmentierter, sprachlich versierter, mal persönlicher, mal historischer Essay der Geschichte der Kolonialisierung, speziell Kenias, und ihrer bis heute spürbaren Folgen. Beeindruckend sind diese Geschichten und die Geschichte, zu der sie zusammengesetzt werden, weil das alles sehr ruhig herübergebracht wird, sehr zurückgenommen, aber eine langsam brennende Wucht entfaltet. Hauptsächlich durch die klug zusammengeschnittenen Perspektiven, die historische Verflechtungen über fast hundert Jahre nach-

zeichnen – und die Folgen der Kolonialisierung für die Kultur der kolonialisierten Länder bis heute verdeutlichen.

Zusammenfassend schreibt Fischer: Gemein ist dabei allen Inszenierungen, dass sie so nur vor dem spezifischen Hintergrund bestimmter Länder funktionieren – weder *Fractured Memories* noch *Jungfrau* oder die *3x30*-Ergebnisse ließen sich ohne die spezielle Expertise und die spezielle Perspektive ihrer Macherinnen und Macher erzählen. Das ist zwar eine banale Erkenntnis – dennoch aber eine, die im Kern eines Festivals wie der Theaterformen liegt, das ja gerade andere Perspektiven zeigen will. So ergeben sich aus den Stimmen, die weder die üblichen Verdächtigen sind, noch in Europa oft gehört werden, wie automatisch selten gesehene Bilder, selten gehörte Geschichten, die sich stellenweise auch mit den gewohnten westlichen Mechanismen und dem gewohnten westlichen Wissen gar nicht entschlüsseln lassen – und auch gar nicht entschlüsseln lassen wollen. Das macht sie zwar manchmal anstrengend – aber eben auch interessant, so dass Kategorien wie "gelungen" oder "misslungen" mehr oder weniger zweitrangig werden.

Jan Fischer, *nachtkritik.de*, 15. Juni 2018

---

Auf Deutschlandfunk resümiert Michael Laages seinen Festivalbesuch: Das Braunschweiger Festival "Theaterformen" widmet sich in diesem Jahr schwerpunktmäßig dem Thema Kolonialismus und dessen Folgen. Es geht um die Wahrnehmung schwarzer Körper und Unabhängigkeitskämpfer, die den ehemaligen Kolonisatoren treu waren.

Von der "mulher mozambican", der mozambikanischen Frau, singt der Chor. Die kämpft sich gerade tanzend aus dem Gefängnis der Geschichte heraus, einen der großen Stoffballen auf dem Kopf balancierend, bricht sie auf aus vergitterter Welt. Die Tänzerin und Choreographin Janet (sic!)

Mulapha aus Maputo hat starke Bilder entworfen zu Beginn eines Pakets mit drei kleinen Stücken, die für Braunschweig koproduziert wurde mit den Festivals in der mosambikanischen Hauptstadt und Grahamstown in Südafrika. [...] Das Braunschweiger Festival lässt sich intensiv ein auf die unterschiedlichen Theater-Spielformen, wie sie aus den Ländern eines Kontinents kommen, wo Theater und Kultur generell nicht gar so wichtig sind. Die Menschen haben andere Sorgen.

Michael Laages, *Deutschlandfunk*, 16. Juni 2018

---

Über SAMEDI DÉTENTE von Dorothee Munyaneza und das mosambikanische Tanzstück THEKA schreibt Andreas Berger in der Braunschweiger Zeitung: Sehr poetisch und optisch assoziationsreich hat Munyaneza die grausame Geschichte ihres Landes nachfühlbar gemacht, indem sie das Einzelschicksal hinter den Zahlen erzählt. [...] Ihr bewegendes Stück bekam respektvollen Applaus, ein paar Jubelschreie waren dem Thema unangemessen.

Die gab es zuvor zuhauf und passend am Ende des eher folkloristisch geprägten Tanzabends THEKA im Großen Haus. Was da völlig übertrieben als "tänzerische Rebellion gegen das Schubladendenken" angekündigt war, blieb weit hinter entsprechenden Unternehmungen des Tanztheaters etwa von Sidi Larbi Cherkaoui oder Akram Khan zurück. Das Stück aus Mosambik war sympathisch zu sehen und zeigte gerade im Kontrast zu den problemorientierten Stücken des Festivals die lebensbejahende, aus den eigenen Traditionen wachsende Kraft der Afrikaner, aber das tut die Show "Mama Africa" auch. Trommeln und Synthesizer, starke Gesänge und energische Bewegungen, mal im lockeren Ausfallschritt, mal im Ganzkörperstaccato, als koboldiger Rasta-Mann oder auratische Dame mit Schleppe, auch mal mit aufgerissenen Mündern fetischhaft Kopf an Kopf, zeichneten das eher traditionelle Bild des feiern-

den Afrikas. Da fehlte es Horácio Macucuas und Idio Chichavas Choreographie tänzerisch wie dramaturgisch an Störungen und Gegenspannung. Power und Charisma hatten die Tänzer freilich, das Publikum tobte.

Andreas Berger, *Braunschweiger Zeitung*, 18. Juni 2018

---

Michael Laages ergänzt seine Kritik, die er für Deutschlandfunk produziert hatte, im Magazin Die Deutsche Bühne um weitere Aspekte: Viele Beispiele afrikanischen Theaters schickte das Kinani-Festival aus Mosambiks Hauptstadt Maputo – riesige Stoffballen auf dem Kopf balancierend, kämpft sich etwa eine junge Frau aus dem Gefängnis der Geschichte hervor. Die Tänzerin und Choreographin Janet (sic!) Mulapha hat starke Bilder entworfen zu Beginn eines Pakets mit drei kleinen Stücken (3x30), die für Braunschweig koproduziert wurden.

Zum Rahmenprogramm schreibt er: Wo's aber politisch besonders korrekt zugehen soll, sind die Peinlichkeiten nicht fern. Mit den bilanzierenden Tischgesprächen schien das Festival das Kind mit dem Bade ausschütten zu wollen und fragte, ob aus dem Theater an sich eine „dekolonisierte Institution“ werden könne. Bisher neige es ja dazu, die im Kolonialismus praktizierte Missachtung fremder Völker fortzusetzen, indem es Kulturen eingemeinde ... Glücklicherweise haben sich die in Braunschweig anwesenden Afrikanerinnen und Afrikaner nicht lange aufgehalten mit dieser eurozentristischen Selbstgeißelung der Erbinnen und Erben von Kolonisatoren.

Die deutsche Bühne, Michael Laages, 01. August 2018

---

Anja Quickert nimmt sich in ihrer Festivalkritik insbesondere die Stücke des im TURN-Fonds der Kulturstiftung des Bundes geförderten Ar-



beiten vor und schreibt in der „Theater heute“: *Um nicht hinter dem Diskurs zurückzubleiben, hat sich Martine Dennewald [...] während der zweijährigen Konzeptionsphase Partner in Afrika gesucht und gemeinsam mit dem Festival Kinani in Maputo (Mosambik) und dem National Arts Festival in Grahamstown (Südafrika) einen Antrag bei der Bundeskulturstiftung gestellt. Die aus dem „Turn“-Fonds geförderten Koproduktionen und Gastspiele des Projekts „SCHULD“ bildeten den diesjährigen thematischen Schwerpunkt der Braunschweiger Festivalausgabe. Programmatisch schlüssig hat Dennewald die postkolonialen Perspektiven aus und um Afrika um weitere internationale und kapitalismuskritische Positionen ergänzt. Quickert schließt ihren Artikel wie folgt: In Achill Mbembes „Kritik der schwarzen Vernunft“ steht fast am Ende der Satz: „Der geschichtliche Prozess war und ist für einen großen Teil der Menschheit an die Gewöhnung an den Tod des Anderen.“ – Zumindest gegen die Gewöhnung ist Kunst ein wirksames Mittel.*

**Theater heute, Anja Quickert, 01. August 2018**

Theresa Schütz beschreibt in ihrem Überblicksartikel, erschienen in der Septemerausgabe der Theater der Zeit, Dennewalds kuratorisches Konzept:

*Um einen Festivaljahrgang zu planen, vergibt Martine Dennewald zunächst einen Rechercheauftrag an sich selbst. Diesem liegt ihr persönliches wie kuratorisches Begehren zugrunde, mit Theater etwas über die Welt zu lernen, den eigenen Horizont zu erweitern. Für den diesjährigen Schwerpunkt „Postkoloniale Verstrickungen“ bedeutet dies, neben dem Abarbeiten langer LeseListen und der gezielten Sichtung künstlerischer Positionen, die sich mit den Nachwirkungen des Kolonialismus beschäftigen, Künstlerinnen und Künstler aus afrikanischen Ländern nicht nur in der Sparte Tanz, sondern auch im Bereich Schauspiel einzuladen; es bedeutet, Menschen für sich*

*selbst sprechen zu lassen, und es bedeutet, ganz bewusst weiße europäische mit schwarzen außereuropäischen Perspektiven zu konfrontieren. Um als weiße, privilegierte junge Frau aus Europa nicht allein über die Auswahl afrikanischer Arbeiten zu entscheiden, etabliert sie in Zusammenarbeit mit dem Festival Kinani Maputo und dem National Arts Festival Grahamstown unter anderem das Residenzprogramm 3x30, um drei Künstlerinnen und Künstler aus Mosambik, Nigeria und Südafrika für eine eigene dreißigminütige Stückentwicklung nach Braunschweig einzuladen.*

Das Journalist\_innen-Programm WATCH & WRITE, das im Rahmen von SCHULD im TURN-Fonds der Kulturstiftung des Bundes gefördert worden war, und deren Rezensionen sowohl auf dem Theaterformen-Blog als auch in Kooperation mit Nachtkritik auf diesem Portal veröffentlicht worden sind, bewertet Schütz positiv:

*Multiperspektivität in der Berichterstattung ermöglicht der TF-Blog, der in diesem Jahr ausschließlich eingeladenen Kulturjournalisten aus zehn afrikanischen Ländern vorbehalten war (Anm. der Red. Der Blog wurde sowohl von Blogger\_innen als auch den WATCH & WRITE-Journalist\_innen bespielt). Dadurch kommen Stimmen zu Wort, die sonst fehlen, und ihre Texte laden ein, die eigenen Geschmackspräferenzen und Bewertungsstrategien einzuordnen und zu relativieren.*

**Theater der Zeit, Theresa Schütz,  
01. September 2018**



# ÜBER DAS



# FESTIVAL

Seit 1990 präsentiert das Festival Theaterformen die Vielfalt zeitgenössischer Theaterproduktionen: neue Formate, aufwendige Produktionen und intime Performances, zeitgenössisches Sprechtheater, dokumentarische Projekte und Arbeiten, die außerhalb des Theaters die Stadt zur Bühne machen. Über die Jahre hat sich auch das Festival immer wieder neu erfunden, neu ausgerichtet, neu aufgestellt. Produktionen von allen Kontinenten haben in der Vergangenheit das Programm ebenso geprägt wie innovative Theatermacher\_innen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Festival hat dabei bis einschließlich 2018 mehr als die Hälfte seiner bisher rund 330 Produktionen als Uraufführungen, deutschsprachige Erstaufführungen und Deutschland- und Europa-Premieren herausgebracht. Viele Projekte wurden speziell für Theaterformen in Auftrag gegeben oder als Koproduktionen möglich gemacht. Im Juni 2018 fand die 19. Ausgabe des Festivals in Braunschweig statt. 2017 war Hannover Spielort, wie auch 2015, als das Festival sein 25-jähriges Jubiläum beging. In den Jahren 1998 bis 2004 haben Braunschweig und Hannover das Festival gemeinsam ausgerichtet. Seit 2007 wechseln sich beide Städte ab – in den geraden Jahren wird in Braunschweig, in den ungeraden in Hannover gespielt. Seit September 2014 ist Martine Dennewald künstlerische Leiterin des Festivals.









Janeth Mulapha . Let's talk (I won't complain)











# IMPRESSUM

## Herausgeber

Festival Theaterformen

Staatstheater Braunschweig  
Am Theater . 38100 Braunschweig

Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH  
Ballhofplatz 5 . 30159 Hannover

## Gestaltung

kalagrafik, [www.kalagrafik.com](http://www.kalagrafik.com)

## Druckerei

online-druck.biz

## Redaktion

Martine Dennewald . Judith Hartstang . Jacqueline Moschkau . Katharina Wisotzki

## Autor\_innen

Joshua Kwesi Aikins . Jade Bowers . Martine Dennewald . Stéphanie Dongmo Djuka . Marvin Dreiwes . Yvon Edoumou . Ismail Fayed . Judith Hartstang . Hala Koutrach . Carla Lever . Elisa Liepsch . Kyra Mevert . Dorothée Munyaneza . Ogutu Muraya . Dieudonné Niangouna . Monica Nkodo . Enos Nyamor . Sérgio Raimundo . Miaina Razakamanantsoa . Nadiah Riebensahm . Ayodeji Rotinwa . Parfait Tabapsi . Quito Tembe . Nils Theivogt . Caroline Uliwa . Luzie Vieler . Jaqueline Vitmanis . Julian Warner . Tim Zerbst

## Redaktionelle Leitung und Lektorat

Jacqueline Moschkau

## Übersetzungen

Nicola Abbas (Bochert Translations) . Martine Dennewald . Caroline Froelich . Jacqueline Moschkau . Johanna Seitz . Katharina Wisotzki

## Bildnachweis

Laura Fouquere (S.124), Andreas Greiner-Napp (alle weiteren)

## Kontakt

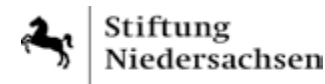
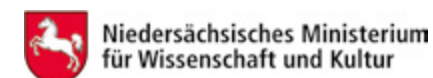
[welcome@theaterformen.de](mailto:welcome@theaterformen.de)  
[presse@theaterformen.de](mailto:presse@theaterformen.de)  
[www.theaterformen.de](http://www.theaterformen.de)

Hannover, 15. Oktober 2018

Dieses Heft dokumentiert das Projekt SCHULD, das im Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes gefördert wurde.

**KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES**

Festival Theaterformen Hannover / Braunschweig ist eine Gemeinschaftsveranstaltung der Staatstheater Hannover und Braunschweig, finanziert durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur, die Städte Hannover und Braunschweig, die Stiftung Niedersachsen und die Stiftung Braunschweiger Kulturbesitz.



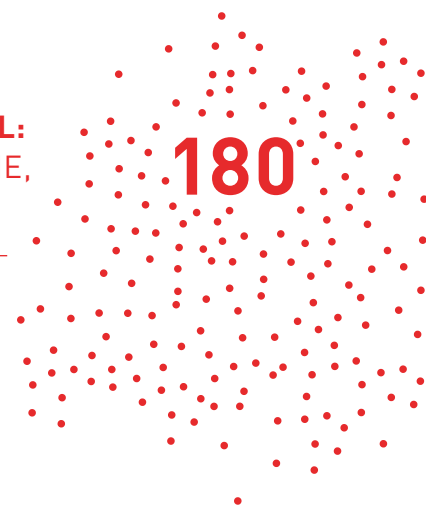
## Schreibweisen

Sprache repräsentiert und reproduziert in der Gesellschaft vorhandene Machtverhältnisse. Wir versuchen daher diskriminierungssensibel zu schreiben und Selbstbezeichnungen statt Fremdbezeichnungen zu verwenden. Das kann sich sowohl auf Geschlecht (z.B. „Künstler\_innen“, „sie\*er“) als auch andere Zuschreibungen beziehen. Wenn von „Schwarz“, „Indigen“, „mixed race“ oder „weiß“ die Rede ist, dann werden damit nicht Hautfarben, sondern gesellschaftliche Positionierungen bezeichnet. „Schwarz“ wird dabei immer groß geschrieben, als Verweis auf die ermächtigende Selbstbezeichnung Schwarzer Personen.

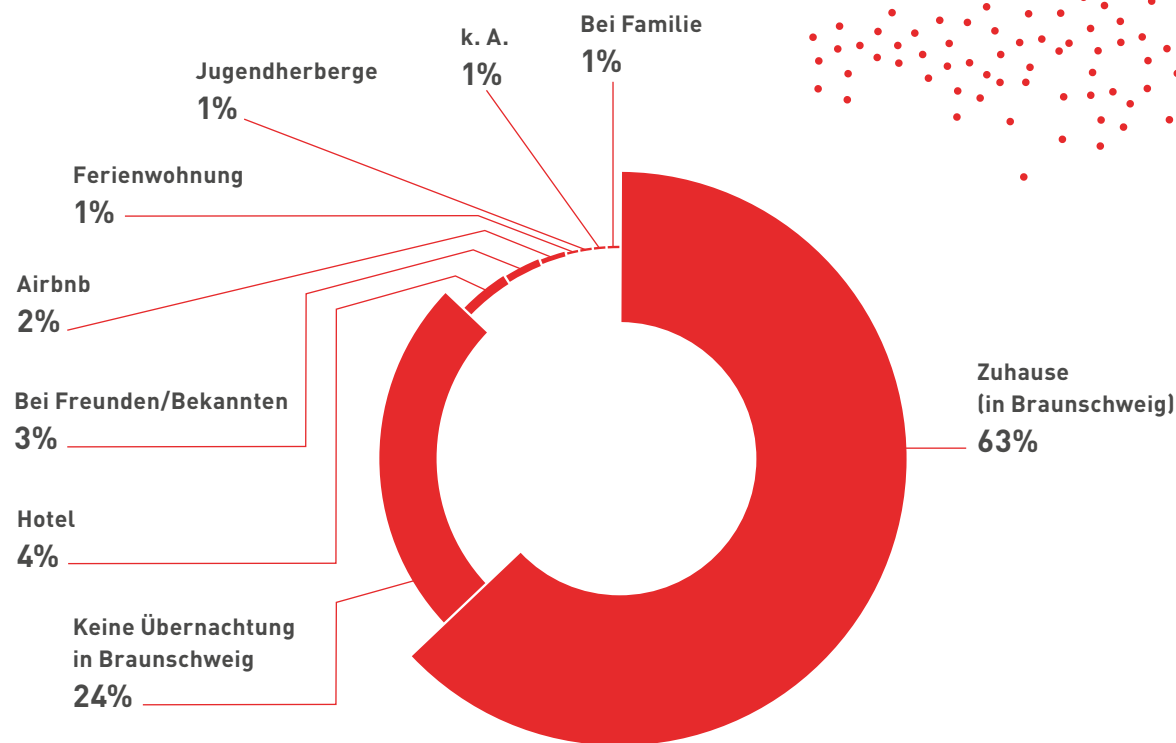


# DAS FESTIVAL IN ZAHLEN

**GESAMTANZAHL KÜNSTLER\_INNEN BEIM FESTIVAL:**  
BETEILIGTE DES PROGRAMMS, 3X30, DER AKADEMIE,  
WATCH & WRITE UND MUSIKER\_INNEN



## WO ÜBERNACHTET DAS PUBLIKUM?



## WELCHE STRECKEN WURDEN VON DEN KÜNSTLER\_INNEN ZURÜCKGELEGT, UM ZUM FESTIVAL THEATERFORMEN ZU KOMMEN?

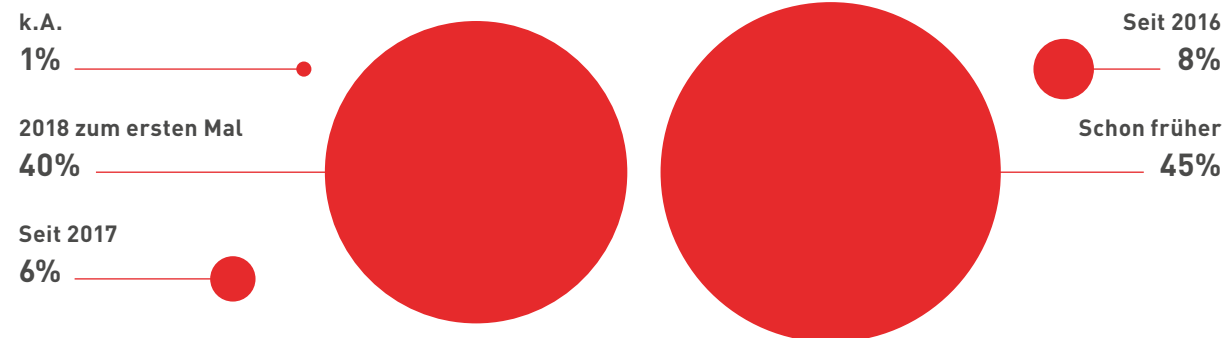


Gesamtsumme der zurückgelegten Flug-Kilometer  
**1.255.275 km (Luftlinie)**

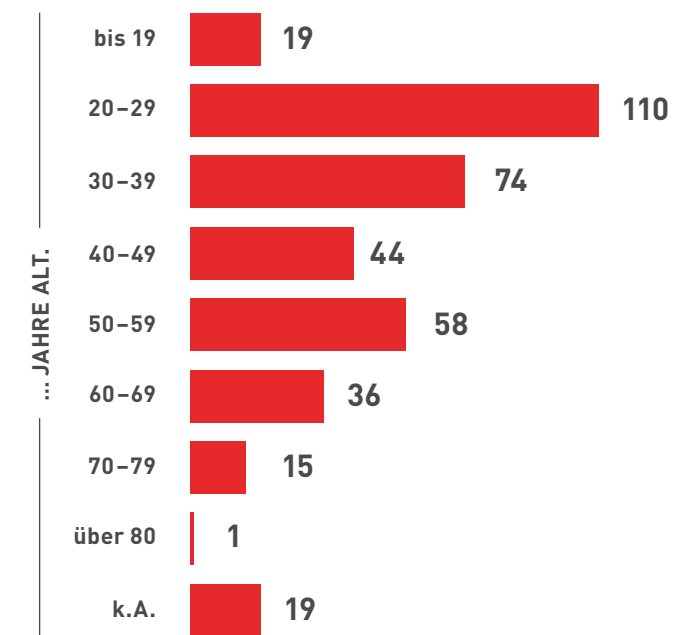


Gesamtsumme der zurückgelegten Bahn-Kilometer  
**32.980 km**

## SEIT WELCHEM JAHR KOMMT DAS PUBLIKUM ZUM FESTIVAL THEATERFORMEN?



## DAS FESTIVAL-PUBLIKUM WAR...



## VISUMSANTRÄGE DER KÜNSTLER\_INNEN

<b>genehmigt</b>	
Südafrika	15
China	2
Mosambik	20
Nigeria	2
Kamerun	3
Ägypten	3
Kenia	3
Tanzania	1
<b>abgelehnt</b>	
Senegal	1

## WIE REIST DAS PUBLIKUM ZUM FESTIVAL AN?



**FESTIVAL**

HANNOVER

**THEATER**

BRAUNSCHWEIG

**FORMEN**

