

Und was ist mit dem Schussfaden?

Gedanken zu den Verflechtungen von Kulturen, Überlegungen zum Zeitgenössischen und Kritischen und die Diskussion über Kulturpolitik in der Postkolonie

Von Anuscha Lall



Es ist mein erster Tag auf dem Tanzkongress in Düsseldorf und ich spüre ein vertrautes Kribbeln. Das Gefühl, ein wenig fehl am Platz zu sein. Unangenehm, aber nicht ungewöhnlich für einen Körper, der soeben von Indien mehr als 6.200 Kilometer in acht Stunden zurückgelegt hat. Doch während sich mein Körper auf die neuen Gerüche und Farben, auf die neue Uhrzeit einstellt, weiß ich, dass ich mich mit einem plagenden und dauerhaften Gefühl werde auseinandersetzen müssen. Es ist das ungute Wissen darum, dass man sich in einem fremden Land auf merkwürdige Weise zuhause fühlt und sich gleichzeitig nach dem Vertrauten sehnt. Den Geist des Landes allzu gut zu kennen, ohne zu wissen, in welcher Sprache er spricht. Schockiert festzustellen, dass ich ‚meine Kultur‘ gegenüber einer „anderen“ werde repräsentieren müssen, einer Kultur, die mehr zu mir gehört als meine eigene. Es ist Schwindelei. Es ist, als würde ich mich auflösen. Und in den nächsten Tagen wird dieses Lärmen in meinem Kopf alles andere übertönen.

Meine erste Veranstaltung war der von Gabriele Brandstetter moderierte Salon ‚Interweaving Dance Cultures – Limits of Interweaving?‘. Teilnehmende waren unter anderem die britische Dramatikerin Kaite O’Reilly, der deutsche Anthropologe Klaus-Peter Köpping, die Tanz- und Theaterwissenschaftler André Lepecki, Susan Manning und Philipp Zarrilli aus den USA, Avanthi Meduri und Navtej Johar aus Indien sowie Nanako Nakajima aus Japan. Die Veranstaltung fand nach dem Gespräch zwischen dem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy, Faustin Linyekula und der Moderatorin Claire Rousier am selben Morgen statt. In unserer Diskussion ging es bald um das Stück ‚La Création du monde 1923 – 2012‘ des kongolesischen Choreografen Faustin Linyekula, das am Abend zuvor den Kongress eröffnet hatte. Er hatte eine von Millicent Hodson und Kenneth Archer rekonstruierte Version des sogenannten „ballet nègre“ von Jean Börlin aus dem Jahr 1923 in sein Stück eingebettet.

Es war ein Rätsel. War diese Rekonstruktion, wie jemand aus dem Publikum meinte, eine schlecht konzipierte, naive Wiedergabe des Originals von 1923? Schade, dass er sich für vordergründig afrikanische Elemente wie Masken und Kostüme, aber für eine weiße Besetzung entschieden hatte! Wo war das „Afrikanische“ in der Bewegungssprache? Was wollte er damit erreichen? Die Gruppe fragte sich, warum er es zu diesem geschichtlichen Zeitpunkt und vor einem europäischen Publikum versäumt hatte, seine „wirkliche“ Identität zurückzugewinnen und seine schwarzen, „afrikanischen“ Wurzeln zu behaupten.

Dann wendeten wir uns allmählich dem zu, was ich jetzt als die wirkliche Arbeit des Tanzkongresses betrachte. Jemand sagte, es könne doch sein, dass Faustin jenseits dessen, was wir uns vorstellen können, subversiv war, dass er eine Strategie der Rekonstruktion verfolgt hat, um über die nicht unerheblichen Paradoxien von „Interkulturalismus“ und „Postkolonialität“ zu reflektieren. Vielleicht fragt er uns, ob wir tatsächlich unsere Position, unsere Perspektiven als ‚Kolonisatoren‘ verändert haben. Will er uns dazu zwingen – während schwarze Masken weiße Gesichter offenbaren – uns mit unserer Ambivalenz und Scham angesichts des Rassismus auseinanderzusetzen? Gelingt es ihm nicht, auf brillante Weise unseren kolonialen Blick zurück auf uns zu werfen, einen Blick, der, obwohl veraltet und konfus, immer noch auf alarmierende

Weise intakt geblieben ist? Vielleicht will er sagen, dass, während wir freundschaftlich beisammen sitzen und uns eine von Kolonialismus befreite Realität vorstellen, wir in Wahrheit mehr denn je in einer tiefgreifenden und finsternen Fortsetzung des Mythos vom „Anderen“ gefangen sind.

Der Begriff „Interkultur“ legt einen Dialog zwischen Kulturen nahe, die eigenständig, ganz und intakt sind. Wir sprechen vereinfachend von dem „Afrikanischen“, als handelte es sich um etwas Einzigartiges und Eigenes, um eine einheitliche Narration. Doch, wie einer der Salonteilnehmer mit Nachdruck sagte, es ist unmöglich sich „andere“, vergangene oder gegenwärtige Kulturen vorzustellen, ohne all das zu berücksichtigen, was durch vielfältige äußere Einflüsse geprägt worden ist. Und es wird noch komplizierter bei Kulturen, die Jahrhunderte lang kolonisiert waren. Noch lange danach herrscht ein „doppeltes Bewusstsein“: „Es ist sonderbar ... dieses Gefühl, sich immer nur durch die Augen anderer wahrzunehmen, der eigenen Seele den Maßstab einer Welt anzulegen, die nur Spott und Mitleid für einen übrig hat.“ Das doppelte Bewusstsein, ein von W. E. B. Du Bois geprägter Begriff, dringt auf schmerzhaft Weise in das Seinsgefühl ein, reißt es auseinander und macht es unvollständig und unversöhnt. „Stets fühlt man seine Zweitheit, ... zwei Seelen, zwei Gedanken, zwei unversöhnte Streben, zwei sich bekämpfende Vorstellungen in einem dunklen Körper, den Ausdauer und Stärke allein vor dem Zerreißen bewahren.“ Ich musste wieder an das denken, was Faustin Linyekula in der Diskussion mit Jean-Luc Nancy am Morgen gesagt hatte: „Hier bin ich zwischen meinen Ruinen. Wie kann ich vorankommen?“

Als jemand, die in den 1980er und 90er Jahren im urbanen Indien groß geworden ist, kenne ich – wie Millionen andere auch – dieses Gefühl des Verlusts und der Entzweiung, diesen schmerzhaften Verweis auf den anderen, der notwendig ist, um sich selbst zu kennen. Und ich frage mich, wie können wir über Austausch, Übersetzung und Übertragung mit Kulturen sprechen, die sich über andere wahrnehmen? In welchem Sinne verweist man auf das „Anderere“, wenn Mitglieder dieser anderen Kultur, speziell diejenigen, die zu diesem Kongress eingeladen wurden, sich mehr mit dir als mit diesem „anderen“ identifizieren? Und wie können wir einen wirklich gleichberechtigten Dialog auch nur beginnen in einer Welt, in der die Demokratische Republik Kongo mehr über Belgien weiß als Belgien über die Demokratische Republik Kongo? Ich frage mich, ob es möglich ist, ein Gewebe nur mit Kettfaden und ohne Schussfaden herzustellen?

Daher fühlte ich mich etwas unbehaglich zu Beginn unserer eigenen Veranstaltung ‚The Contemporary and the Critical‘, die von Gabriele Wittmann, Asoka de Zoysa, Esther Sutter und mir geleitet wurde. Wir untersuchten, was diese Begriffe bezüglich der Tanzproduktion und des Tanzjournalismus in Europa, Indien und Sri Lanka bedeuten. Die Fragen, die wir stellten, sollten die Komplexität, die uns bei unseren Diskussionen über das Zeitgenössische und Kritische begegnet war, zutage fördern. Es ging insbesondere um ein Buch über zeitgenössischen Tanz in Indien und um die Lücken und Verluste, die uns in der Übersetzung auffielen.

Eine Frage war: Wie definieren wir ‚kritisch‘ in den jeweiligen Kulturen? Und ist „criticality“ ein notwendiger Bestandteil eines Werks, um als ‚zeitgenössisch‘ zu gelten, wo doch Begriffe wie ‚klassisch‘ und ‚zeitgenössisch‘ für bestimmte historische, politische und ästhetische Erfahrungen, die sich von denen in Europa unterscheiden, stehen? Das plötzliche Auftauchen des Bharatanatyam als eine ‚klassische‘ Form des Tanzes in einem der kreativsten und radikalsten Momente in der Tanzgeschichte Indiens ist ein Paradebeispiel dafür. Seine Verwandlung in den 1930er Jahren von Sadir, einem regionalen Tempeltanz in Südindien, zu Bharatanatyam, einer in ganz Indien verbreiteten Form mit nationalistischer Ausrichtung, ist inzwischen eine wohlbekannte Tatsache. Dennoch, was bedeutet es, wenn der Mythos dieses Tanzes durch eine Verschwörung zwischen dem Staat und den Verwahrern des Klassischen als eine beständige Tradition mit altertümlichen Ursprüngen weitergeführt wird? Wie wirkt sich diese Auslöschung der Geschichte auf unser Bewusstsein für „criticality“ aus in einer Zeit, in dem eine neue Generation von Tänzern und Tänzerinnen antritt? Und wie schreiben wir – beeinflusst von einer intakt gehaltenen, mythischen Vorstellung – über die Art und Weise, uns mit der gegenwärtigen Realität auseinanderzusetzen?

Aus der journalistischen Perspektive fragten wir uns, ob westliche Standpunkte, die es wagen, offen Kritik zu üben, auch die Kulturen in Indien und Sri Lanka betreffen. Besonders in Sri Lanka, wo der jüngste Krieg zu einer autokratischen Diktatur geführt hat, sind die Bürgerrechte in Gefahr und die Rolle des Kritikers besteht ebenso darin, das Leben der Künstlerinnen und Künstler zu schützen, wie auch offen Kritik zu äußern.

In der zweiten Hälfte der Veranstaltung richteten wir einige dieser Fragen an das Publikum: Was waren Ihre Erfahrungen und Herausforderungen als Journalist oder Journalistin in anderen Ländern zu schreiben oder dort Journalismus zu lehren? Wie gingen Sie damit um? Möchten Sie zu unserem Buch beitragen? Welche Art Buch über zeitgenössischen indischen Tanz würden Sie gerne in Deutschland lesen? Im Gegensatz zum „zeitgenössischen Tanz“ im Westen lehnt der zeitgenössische Tanz in Indien traditionelle Formen nicht ab, sondern baut auf sie auf. Wenn wir das wissen, wie verändert sich dann unsere Wahrnehmung von ihm? Interessanterweise brachte die letzte Frage unterschwellige Annahmen bezüglich des Begriffs „zeitgenössisch“ in den verschiedenen Kulturen zutage. Für einige bedeutete „zeitgenössisch“ „ein offenes Feld“ ohne kulturspezifische Regeln, für andere war der zeitgenössische Tanz einer, „der nicht ist – weder dies noch jenes“. Im deutschen Förderwesen ist der Tanz viel stärker unterteilt, dort steht zeitgenössisch für das Allerneueste und Radikalste. Wir müssen fragen, wie sich dies auf die Entwicklung des Zeitgenössischen im indischen Tanz auswirkt. Da innovative Arbeit zum größten Teil von europäischen Kulturorganisationen wie den Goethe-Instituten gefördert wird und die Märkte vornehmlich im Westen sind: besitzt sie noch die Freiheit, ihre Entwicklung selbst zu bestimmen? Oder werden vorgegebene europäische Vorstellungen von „Neuheit“ die vielfältigen Richtungen, die der zeitgenössischen Tanz einschlagen kann, eliminieren? Oder – und das war die Ursache meines Unbehagens – wird Europa unsere postkoloniale Realität mit ihrem doppelten Bewusstsein insgesamt ignorieren und stattdessen auf den Beweis unseres Exotismus, unseres „Anderseins“ bestehen?

Wie tiefgreifend die Probleme und Paradoxien des europäischen Fördersystems sind, wurde allzu deutlich in dem Workshop ‚Kulturpolitik in der Postkolonie‘. Die von der Theaterwissenschaftlerin Sabine Sörgel moderierte Diskussionsrunde bestand aus Panaibra Gabriel Canda (MZ), Koffi Koko (F, BJ), Faustin Linyekula (CGO, F), Stefan Schwarz (D), Marc-André Schmachtel (D), Stefanie Thiersch (D) und Laurent van Kotte (F). Es wurde sehr bald klar, warum die Organisatoren sich auf den afrikanischen Kontinent beschränkt hatten. Deutsche Organisationen haben – neben den französischen – eine Geschichte der Förderung des zeitgenössischen Tanzes in afrikanischen Ländern. Tanzhaus NRW ist eine davon. Sein Direktor sprach über die lange Geschichte der interkulturellen Zusammenarbeit zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern und skizzierte das Wesen langfristiger Projekte wie etwa ‚Dance Dialogues Africa‘, die Künstler und Künstlerinnen nachhaltig unterstützen. Kulturorganisatoren wie das Goethe-Institut und das Institut Français arbeiten auch mit Partnern vor Ort zusammen, um regionale Initiativen zu fördern.

Doch was sind die Folgen dieser wohlgemeinten Unterstützung der Künste in Afrika, oder auch in Asien und Südamerika? Für die lokalen Künstler und Künstlerinnen in diesen Ländern, die von ignoranten, korrupten und unempfänglichen Kulturbürokraten schikaniert werden, sind die europäischen Förderungen und Festivals die einzigen Finanzierungsquellen ihrer künstlerischen Arbeit. Hat dies einen Einfluss auf die Arbeitsweise, auf was und für wen man produziert? Hat man wirklich künstlerische Handlungsfreiheit, wenn man sich auf dem schmalen Grat befindet, einerseits „afrikanisch“ genug zu sein, um sich von anderen in Europa präsentierten Arbeiten zu unterscheiden, und andererseits „zeitgenössisch“ genug, um anzukommen? Im Umgang mit der Regierung, den Realitäten des Staates und den Forderungen der Geldgeber fragt sich eine Choreografin: „Verkaufe ich mich? Bin ich eine Prostituierte?“

Und welche Auswirkungen hat diese europäische Kulturpolitik auf die afrikanischen Länder? Es stimmt, dass die Fülle an europäischen Sponsoren, Residenzen, Festivals und Kooperationen die „Ausbildung“ und „Entwicklung“ der Künstlerinnen und Künstler in dieser Region unterstützt. Doch fördern sie dabei nicht auch in aller Stille ihre eigenen Ästhetiken, Vorstellungen des Selbst, Werturteile und Ansichten von Modernität und Gesellschaft? Und ist das nicht eine – tragische – Fortsetzung des doppelten Bewusstseins, von dem zuvor die Rede war?

Wie können wir also über interkulturelle Übersetzung sprechen? Welcher Kultur genau möchte man begegnen? Wie ein verzweifelter Faustin Linyekula ausrief: „Kongo ist *keine* Postkolonie! Es existiert keine Kulturpolitik! Es ist eine *Kolonie*, in der Legitimität immer noch von außen kommt.“

Und das Lärmen in meinem Kopf beginnt allmählich abzuklingen.