

HAJUSOM Zentrum für transnationale Künste

Ein lang gewachsener Kosmos

Ella Huck, Katalina Götz, Nebou N'Diaye und Dorothea Reinicke

1. Der Anfang und die Menschen von Hajusom

Die eigene Autor*innenschaft – keine konstruierte Spartengrenze akzeptieren – keinen ausgrenzenden Kategorien folgen! Das ist Hajusom.

Aber auch: kontinuierliches, kollektives und künstlerisches Arbeiten mit multiperspektivischen Feedbackrunden und selbstkritischer Reflexion. Und einer solidarischen Haltung. Auseinandersetzung mit Formen der Kunst und Öffnung für die sich darüber entwickelnden Beziehungen, gemeinsames Essen und gemeinsames Kämpfen (für Aufenthaltstitel, eine neue Wohnung, den Schulabschluss, die Aufnahme als Schauspielstudierende usw.). Das Privileg einer gelebten Utopie.

1999 bekamen Dorothea Reinicke und ich, Ella Huck, den Anruf einer befreundeten Leiterin der Erstversorgungseinrichtung Hohe Liedt in Hamburg mit der Frage, ob wir Lust hätten, einen dreimonatigen Theater-Workshop für unbegleitete, minderjährige Geflüchtete zu geben. Ahnungslos, welch visionäre Wucht dieser Workshop haben, welche Geschichte in Gang gesetzt werden würde, sagten wir zu – und konnten nur das anbieten, was wir seit ein paar Jahren gemeinsam vor allem im Theater im Pumpenhäuschen/Münster und auf Kampnagel machten: Performance-Theater mit eigenen Texten, Choreografien, mit selbstgedrehten Videos und viel Musik.

Die ersten Workshopteilnehmer*innen Hatice, Jussef und Omid, drei junge Menschen mit Fluchterfahrung, verbanden ihre Namen und schenkten sie dem ersten Stück: Hajusom. Als Performerin fühle ich mich durch diesen Na-

men mit dem Ursprung von Hajusom verbunden und werde daran erinnert, für wen ich auf der Bühne stehe.

18 Performer*innen auf der Bühne des ranzigen Rock-Konzertsals Schlachthof in Hamburg – alle Aufführungen ausverkauft, ein begeistertes Publikum und – was uns besonders wichtig war: Zuschauer*innen aus allen Gesellschaftsschichten, mit und ohne Migrationserfahrung, Jugendliche und Erwachsene.

Niemand (von außen) rechnete mit diesem Erfolg – wir eigentlich schon. Denn wir fühlten im Proberaum, wie sich ein besonderes Gemisch zusammenbraute aus künstlerischer Forschung, politischem Kampf um Asyl, dem Austragen und Bewältigen von starken Konflikten – gepaart mit einer verrückten Vielsprachigkeit und einem solidarischen Spirit. Es war ein regelrechter Urknall, der hier den Kosmos Hajusom hervorbringen sollte.

Für die nächste Produktion »7 Leben« holten wir Claude Jansen (Dramaturgin) und Jochen Roller (Choreograf) – beide Absolventen des Studiengangs Angewandte Theaterwissenschaften Gießen – dazu; später wurden sie Teil der künstlerischen Leitung (Jochen bis 2004, Claude bis 2009). Der Traum von einem Zentrum HAJUSOM wurde in diesen ersten Jahren skizziert und schließlich 2010 durch die Gründung eines eigenen Vereins und die Förderung von »Aktion Mensch« und der Behörde für Kultur und Medien/Hamburg realisiert. Es entstanden bis heute 24 weitere und z.T. ausgezeichnete Produktionen des Ensembles Hajusom sowie auch der im Zentrum arbeitenden und teilweise von langjährigen Ensemble-Mitgliedern geleiteten Newcomer-Gruppen (u.a. mit dem Bundespreis der Berliner Festspiele, Max-Brauer-Preis der Alfred Töpfer Stiftung, Power of the Arts, Innovationspreis Soziokultur), alle in Koproduktion mit Kampnagel Hamburg. Hajusoms Künstler*innen haben Residenzpflicht oder dürfen nicht ins Ausland reisen. Dann laden wir international vernetzte Künstler*innen & Expert*innen zu uns nach Hamburg ein: Musiker wie Patrick Kabré, Leiter des Eco-Art-Projekts Atelier Silmandé/Burkina Faso, der Puppenspieler Yaya Coulibaly/Mali, der Techno-/Jazz-Musiker Jimi Tenor/Finnland, Künstler*innen aus Trinidad & Tobago u.v.a.m. kamen für einzelne Produktionen und Festivals.

Neben den internationalen Kooperationspartner*innen, die für bestimmte Produktionen eingeladen werden, arbeiten wir mit einem künstlerischen Team vor Ort. Die bildenden Künstler Michael Böhler & Markus Lohmann (Ausstattung) sind ebenso wie der Musiker Viktor Marek seit mehr als 10 Jahren kontinuierlich bei uns, die Kostümbildnerin Andreina dos Santos ist ge-

rade neu dazugekommen. Seit 2021 bilden der Choreograph Josep Caballero García und ich gemeinsam das Team der Künstlerischen Leitung. Er löst damit Dorothea Reinicke (Mit-Initiatorin von Hajusom) ab, die als »outside eye« eine neue Position einnimmt, aber weiterhin künstlerisch-konzeptuell mitarbeitet. Zum Team gehören auch Katalina Götz (Performerin und Koordination-Ensemble) und Vera Heimisch als Koordinatorin für Gastspiele/Netzwerke. Weitere, unzählige wunderbare Wegbegleiter*innen haben unsre künstlerische Arbeit in den über zwanzig Jahren inspiriert und mitgestaltet.

Das Ensemble Hajusom ist ein bewegliches, sehr lebendiges Wesen und verändert sich mit jedem Menschen, der mit uns arbeitet. Auch hier gibt es einige, die schon seit 18 oder 15 Jahren dabei sind, andere erst seit einigen Monaten. Manche machen zwischendurch eine Pause (z.B. für die Familienplanung, für Prüfungsphasen in der Schule, an der Universität, in der Ausbildung). Zurzeit ist die Jüngste 9 und der Älteste 36 Jahre alt. Neuaufnahmen beschließen wir gemeinsam. Es geht dabei nie um »Talent«, ob jemand etwas »kann« oder künstlerisch vorgebildet ist, sondern darum, ob die Person den solidarischen »Spirit« mit uns teilt. Und wie viel Zeit sie mitbringt – denn Hajusoms Zeit ist gedehnte Zeit: Produktionszeiträume erstrecken sich meist über ein Jahr und mehr.

Die künstlerische Arbeit von Hajusom wird stark von den Menschen geprägt, die das Ensemble bilden. Es sind vielfältige Performances, die zentrale Themen aus dem Alltag seiner Protagonist*innen behandeln. Auszeichnend ist, dass alle Performer*innen Platz haben, ihre Sichtweise und Ideen zu präsentieren. Alle werden gehört und sind Teil der Performance. Diese Performances sind das Ergebnis von einem intensiven Austausch nicht nur der Performer*innen untereinander, sondern auch mit dem künstlerischen Team und den kooperierenden Künstler*innen. Sie alle arbeiten selbstverständlich gleichberechtigt, Seite an Seite an der Entwicklung der Performances. Diese Art der Zusammenarbeit wird durch eine intensive Kommunikationskultur ermöglicht, zum Beispiel bei den zahlreichen Feedbackrunden, die jede*n dazu ermutigen, offen Kritik auszuüben oder seine/ihre Meinung und Ideen auszusprechen. Jede Performance ist anders aufgebaut, denn ihre Ausdrucksformen und Ästhetik werden von den unterschiedlichen Skills, die die Performer*innen mitbringen, bestimmt.

Hajusom ist gewachsen. In den letzten zwanzig Jahren haben sich neue Menschen der Arbeit angeschlossen und neue Ideen und Visionen mit sich ge-

bracht, die die alten Strukturen des Ensembles immer wieder herausfordern und seine Fortentwicklung kontinuierlich in Bewegung halten.

Diese neuen Impulse haben sich auch auf den gesamten Kosmos HAJUSOM übertragen. Gerade in diesem Moment befindet sich das Zentrum in einem Prozess tiefgreifender Transformation – strukturell und personell: Lange weiß besetzte Leitungspositionen und intransparente Machtstrukturen werden prozesshaft abgebaut, Entscheidungsgremien neu bestimmt. Ein Workshop mit Tupoka Ogette im April 2020 hat unser Bewusstsein geschärft; Tsepō Bollwinkel begleitet seit September 2020 den Prozess als externer Coach. Die »GROSSE RUNDE« ist ein neues Entscheidungsgremium, gebildet aus den Koordinator*innen und Vertreter*innen unserer wichtigsten Arbeitsfelder wie TRANSFER (Wissenstransfer in Form von internen und externen Workshops und Lectures), LAB (Newcomer Gruppen), MENTORING, ENSEMBLE Hajusom und der Geschäftsführung. Gemeinsam übernehmen wir die Verantwortung für das transnationale Zentrum HAJUSOM und versuchen in dieser Neuausrichtung die unterschiedlichen Perspektiven in unseren Entscheidungsprozessen zu verbinden.

Wir alle zusammen sind künstlerisch gereift – dank der langen Zusammenarbeit bei Hajusom sehen sich viele Ensemble-Mitglieder immer mehr in ihrer Rolle als Künstler*innen bestätigt. Diese neue Identität treibt sie an, neue Ausdrucksmöglichkeiten für sich zu suchen und professionellere Arbeitsweisen zu etablieren. Wir übernehmen immer mehr repräsentative und organisatorische Aufgaben und Verantwortung im Ensemble und bei der Gestaltung des Zentrums HAJUSOM. Es gibt zum Beispiel seit Neuestem verschiedene Kleingruppen (aus Performer*innen und dem Team), die die großen inhaltlichen Bögen erarbeiten oder die Verteilung der Gelder mitbestimmen (z.B. des Stipendiums reload/Bundeskulturstiftung).

Seit seiner Gründung ist die Arbeit von Hajusom nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch, weil unsere Existenz politisch ist. Wir wollen nicht als »Vorzeige-Migrant*innen« vorgeführt werden und lassen uns nicht durch starre Kategorien beengen. Wir sind Migrant*innen, einige von uns haben auch eine Fluchterfahrung, und wir machen Kunst – wir sind professionelle Künstler*innen. Auch wenn wir nicht Schauspiel studiert haben, macht Hajusom kein Laien-Theater, sind wir keine Laien, denn wir haben jahrelange künstlerische Erfahrung. Das merken wir vor allem auf internationalen Gastspielreisen. Und trotzdem, egal wie hoch unsere Ansprüche (an unsere Professionalität) sind, unsere Performer*innen können nur in ihrer Freizeit proben, denn viele brauchen ein gutes, festes Einkommen (einen Ausbildungs-

platz oder einen Arbeitsvertrag), nicht nur um sich über Wasser zu halten, sondern überhaupt um in Deutschland bleiben zu können! Sehr häufig sind Chefs*innen und Lehrer*innen beeindruckt davon, wie viel Zeit und Energie unsere Performer*innen opfern, um Teil einer Performance zu sein. Aber diese Bewunderung reicht nicht aus, um die durch unsere Gesellschaft erzeugten Widersprüche zwischen kultureller Teilhabe und einem gesicherten Leben auszugleichen. Für viele kommt irgendwann der Zeitpunkt, an dem sie sich für die Arbeit, das Familienleben oder Haju som entscheiden müssen. Leider können sich nur wenige Haju soms über die Proben hinaus engagieren. Das sind meistens privilegiertere Performer*innen, die sich keine Sorgen um ihren Aufenthalt machen müssen, zur Universität gehen und zeitlich flexibler sind.

*Ella Huck/Künstlerische Co-Leitung
Katalina Götz/Performerin, Koordinatorin Ensemble*

2. Die Theaterkritik und ihre Haltung zu Haju soms künstlerischer Arbeit – (ouff)

Auf einer Website über die Theaterszene Hamburgs beschreibt die Autorin Birgit Schmalmack die Performer*innen des Haju som-Ensembles in einem Beitrag über das Stück »Paradise Mastaz« 2013 als »die Haju som-Flüchtlinge¹«, und in einem Artikel von 2016 über die Arbeit Haju soms in der Deutschen Welle schreibt die Autorin Andrea Kasiske erstaunt: »Flüchtlinge werden wie richtige Künstler behandelt².

Stellt euch das mal vor! Ja, vielleicht weil es sich hier auch um Künstler*innen handelt?

Falk Schreiber schreibt im März 2019 im Hamburger Abendblatt über das Haju som-Ensemble: »Seit 20 Jahren arbeiten die Regisseurinnen Ella Huck und Dorothea Reinicke unter dem Haju som-Label mit Migranten und Flücht-

¹ Schmalmack, Birgit. »Paradise Mastaz – Lasst die Puppen tanzen«, Hamburg Theater, 2013. www.hamburgtheater.de/056660a2c91435f06.html

² Kasiske, Andrea. »Flüchtlinge finden im Theater eine neue Heimat«, Deutsche Welle, 2016. <https://www.dw.com/de/fluechtlinge-finden-im-theater-eine-neue-heimat/a-18935223>

lingen³« – nicht mal gegendert, peinlich. Aber es kommt noch besser; auf dem Portal nachkritik.de beschreibt die Autorin Elske Brault Hajusom wiederholt als »Flüchtlingstheater« und bemerkt über das Stück »Hajusom in Bollyland« im Januar 2011: »Könige sind sie für einen Abend, die 22 jugendlichen Flüchtlinge aus aller Welt, die sonst vor der Ausländerbehörde Schlange stehen für die Verlängerung ihrer Aufenthaltsgenehmigung.«⁴

Wow, wie bitte?

Und die Journalistin des Hamburger Straßenmagazins Hinz und Kunzt Simone Deckner beschreibt mich gebürtige Hamburgerin nach einem längeren Gespräch mit ihr in einem Artikel von 2014 als »15-jährige Nebou aus Burkina Faso«⁵. Dass ich deutsche sowie burkinische Wurzeln habe, in Hamburg geboren und aufgewachsen bin und meine Muttersprache eindeutig deutsch ist, passte wohl nicht zum »Migrantentheater-Narrativ«, das Deckner beschreiben wollte, also reduzierte sie meine Identität schlicht zur »Migrantin« aus Burkina Faso.

In vielen Medienberichten sind die Performer*innen von Hajusom also in erster Linie Flüchtlinge und Migrant*innen, die Theater machen, nicht Theaterschaffende, die einfach einen sogenannten Migrationshintergrund haben. Wieso werden wir nicht als Künstler*innen mit Fluchterfahrung, sondern in erster Linie als geflüchtete und migrantische Personen, die zufällig Kunst machen, wahrgenommen? Die Stücke von Hajusom können oft nicht einfach Performances oder Theaterstücke sein, sondern werden stets als »Flüchtlings- und Migrantentheater« gebrandet. Ensemble-Mitglied Elmira Ghafoori beschwerte sich in einem Interview nach der Festrede der Kampnagel-Intendantin bei der Jubiläumsgala »If we ruled the world« zum 15-jährigen Bestehen Hajusoms: »[...] Wir dachten wir stehen nach Amelies Rede auf und sagen jetzt reicht's. [...] Sie hat 15 Mal das Wort Flüchtlings benutzt in den ersten 2 Minuten. Hör auf mit Flüchtlinge, Flüchtlinge,

3 Schreiber, Falk. »Kampnagel: Als es laut wird, platzt der Inszenierungs-Knoten«, Hamburger Abendblatt, 2019. https://www.abendblatt.de/kultur-live/kritiken/article216770_041/Kampnagel-Als-es-laut-wird-platzt-der-Inszenierungs-Knoten.html

4 Brault, Elske. »Hajusom in Bollyland – Die neue Produktion des Flüchtlingstheaters Hajusom – Der Prototyp des 21. Jahrhunderts«, nachtkritik.de, 2011. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5105:hajusom-in-bollyland-n&catid=206&Itemid=40

5 Deckner, Simone. »Theaterprojekt Hajusom: Sag das noch mal auf Farsi!«, Hinz und Kunzt, 2014. <https://www.hinzundkunzt.de/sag-das-noch-mal-auf-farsi/>

Flüchtlinge. Wir wollen nicht so bezeichnet werden. Immer machen Migranten Migrantenprojekte. Und Behinderte immer Behindertenprojekte. Haju som sagt doch: Migration ist ein Normalfall.⁶« Warum werden wir nicht einfach aufgrund unserer künstlerischen Leistung als Performer*innen als solche auch ernst genommen? Wieso rückt man stets die Flucht- oder Migrationserfahrung in den Vordergrund? Klar, das Ensemble besteht ausschließlich aus BIPOC, viele davon neu nach Deutschland gekommen, und dies ist insofern relevant, als dass die Performances dahingehend bestimmte Themen und Perspektiven wiedergeben und sichtbar machen. Aber warum steht die Migrationserfahrung immer im Vordergrund? Gibt es einen Migrationsvordergrund? Kann ein Stück von Performer*innen nicht einfach eine Performance sein? Warum betonen, ob überhaupt oder woher und wie die Darsteller*innen nach Deutschland gekommen sind? Was macht die Kunst dadurch anders? Warum spricht man uns somit jegliche Form von Professionalität ab?

Das Narrativ in Veröffentlichungen, Artikeln und Beiträgen über Haju som ist häufig das des erfolgreichen Sozialprojektes für geflüchtete Menschen und Migrant*innen, die ganz gutes Theater machen. Klar, das breite Haju som Netzwerk leistet sehr viel Arbeit im sozialen Bereich, doch in erster Linie geht es um Kunst, Theater, Performance, Schauspiel, Tanz, Musik. Darum, für seine Gefühle und Gedanken einen künstlerischen Ausdruck zu finden.

Trotz aller Betonungen in Interviews, dass Haju som in erster Linie als Kunstzentrum zu verstehen ist, wiederholt sich oft ein Narrativ, das die Anfänge Haju soms als einen »Workshop für geflüchtete Menschen« betont. Man bekommt nicht unbedingt den Eindruck vermittelt, dass Haju som sich von dieser Idee in ein preisgekröntes, transnationales Kunstzentrum mit einem festen, erfahrenen Ensemble und anderen künstlerischen Bereichen entwickelt hat.

Einige neueste Veröffentlichungen über Haju som erwähnen lediglich, das Ensemble bestehe aus Menschen mit und ohne Fluchterfahrung. Eine simple Umformulierung, die der Perspektive der Performer*innen ihre gebührende Aufmerksamkeit schenkt, sie aber nicht in den Vordergrund rückt oder sie als Bedingung der Kunst formuliert.

⁶ Behörde für Kultur und Medien Hamburg. »If we ruled the world – 15 Jahre Haju som«, Elbkulturfonds, 2014. <http://elbkulturfonds.hamburg/foerderungen-2014/4567310/if-we-ruled-the-world/>

Die ständige Verwendung des Wortes »Flüchtling« oder »Migrant*in« reduziert uns als Performer*innen auf ein einziges Merkmal. Es lässt außer Acht, dass es sich um Menschen mit komplexen, vielfältigen Identitäten, Geschichten, Gedanken, Gefühlen, Bedürfnissen und künstlerischen Ansprüchen handelt. Wir werden das Gefühl nicht los, wir müssten uns europäisieren, um als Performer*innen und als Kunstensemble ernst genommen zu werden. Wir müssen der Ästhetik und den Formen des (klassischen) europäischen Theaters entsprechen, um als Künstler*innen und Performer*innen überhaupt wahr- geschweige denn, ernst genommen zu werden. Ansonsten sind wir Flüchtling oder Migrant*in, die durch die Güte einiger fortschrittlicher Intendant*innen auf die Bühne durfte, dem*der eine Stimme gegeben wurde.

Das Konzept von einer »Stimme geben« ist hierbei zu problematisieren. Diese paternalistische Formulierung beschreibt im Grunde, dass eine bestimmte Gruppe Menschen einer anderen bestimmten Gruppe Menschen eine »Stimme«, also einen Anteil am Diskurs, einen Platz am Tisch, gewähren kann. Sie suggeriert, dass ohne das Wohlwollen der Menschengruppe, die jene vermeintliche Stimme einräumt, die andere Menschengruppe gar keine hat, also dass die Stimme nur in Anbetracht des Interesses der einen Menschengruppe existiert. Diese Stimmen gibt es aber schon die ganze Zeit, sie existieren, ihnen wurde nur nicht zugehört. Sie werden im weißen, cis, hetero, männlich dominierten Diskurs marginalisiert, und wenn man sich entscheidet, ihnen zuzuhören, erlaubt man sich allen Ernstes zu sagen, man hätte jemandem »seine Stimme gegeben«. Des Weiteren wird diese Stimme, dieser Platz im Diskurs, oft ausschließlich mit der Erwartung eingeräumt, dass sie sich mit Themen der Migration und des Rassismus auseinandersetzt, ihre Traumata abhandelt, aufklärerische Arbeit leistet und eine Antwort auf alle Konflikte mitliefert, die das Gewissen der Europäer*innen plagen.

Das Konzept der gegebenen Stimme ist eine gute Metapher für den Umgang und die Rezeption der Arbeit Hajusoms. Immer wieder wird in Medienberichten betont, wie exzeptionell es doch sei, dass den Perspektiven und der künstlerischen Arbeit von Menschen mit Fluchterfahrung Gehör verschafft und ihnen Platz eingeräumt wird. Das Narrativ beschreibt, dass die Aufmerksamkeit für die künstlerische Arbeit nicht unbedingt aufgrund der Qualität der künstlerischen Leistung erfolgt, sondern grundsätzlich nur, weil es sich vermeintlich ausschließlich um »Flüchtlinge« handelt. Ich verstehle dieses Narrativ als Selbstbewährung des weißen »Retters«. Es dient zur Beruhigung des eigenen Gewissens und der Vergewisserung, dass man

ja ach so offen und tolerant ist, dass man sich sogar ein Theaterstück von »Flüchtlingen« ansieht. Ganz nach dem Motto »jeden Tag eine gute Tat«, da fühlt man sich fast wie ein*e Unicef-Botschafter*in, die sich mit lächelnden schwarzen Kindern fotografieren lässt. Es suggeriert, dass die Aufmerksamkeit für die Perspektiven von geflüchteten und rassifizierten Menschen eine Art gütiges Geschenk an diese Menschen ist, anstatt zu formulieren, dass diese selbstverständlich Platz auf Theaterbühnen finden sollten. Dies ist auch insofern besonders problematisch, als dass es den ständigen Kampf um Anerkennung und Sichtbarkeit in der Theaterszene und allgemein in der Gesellschaft verkennt. Es entwürdigt die jahrelange Arbeit von Hajusom und zahlreicher BIPOC Künstler*innen, indem dieses Narrativ außer Acht lässt, dass wir unseren Platz in der Theaterszene durch die künstlerische Leistung und Auseinandersetzung über Jahre hinweg aktiv erarbeitet haben und wir nicht aufgrund der Güte oder eines politischen Statements von Intendant*innen und Festivalorganisator*innen irgendwo spielen dürfen, sondern weil die künstlerische Arbeit, die wir leisten, überzeugend und ernst zu nehmen ist.

Nebou N'Diaye/Performerin

3. Theaterwissenschaft und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hajusom und umgekehrt: die Sehnsucht nach neuen Begriffen

Wissenschaftliches Interesse an dem spezifischen Kunst-Verständnis und der künstlerischen Praxis von Hajusom gibt es bereits seit den ersten Jahren des Projekts: Zahlreiche Forschungen von Studierenden unterschiedlicher Fachrichtungen – u.a. der Theaterwissenschaften/Performance-Studies, der Sozialen Arbeit, der Kulturwissenschaften und Anthropologie –, die mit wiederholten Probenbesuchen, Interviews von Performer*innen und künstlerischer Leitung, meist auch dem Besuch einer Aufführung einhergingen, ordneten mit vielfältigen Analyse-Instrumenten die Praxis von Hajusom in unterschiedliche theoretische Bezugsrahmen ein. Begrifflichkeiten aus Theorien des Postkolonialen, Transkulturellen, der Sozialpädagogik, der Traumatherapie, des politischen Theaters, der Care-Praxis wurden angewandt. All diese Untersuchungen (Dissertation, einige Magister-, Master-, Bachelor-Arbeiten) fokussieren jeweils auf Aspekte unserer Arbeit, die tatsächlich relevant sind. Der Kunst-Begriff und das zugrunde liegende künstlerische Konzept für Ha-

jusoms Praxis werden allerdings erst in der Betrachtung der Gesamtheit ihrer Perspektiven erfasst mit der ihr eigenen Gleichzeitigkeit von Aspekten des Ästhetischen und Sozialen, des Politischen und Therapeutischen, Pädagogischen, Aktivistischen. Denn ebenso wie die Performances sich als Montagen unterschiedlicher Ästhetiken und Visionen präsentieren, in denen die verschiedenen Perspektiven aller Beteiligten auf ein bestimmtes Thema manifestiert sind, ist auch das Selbstverständnis der Kunst von Haju som eine Art Montage von verschiedenen Elementen aus diversen Feldern von Wissen(schaft), Alltagspraxis und Erfahrung. Ebenso wie unser Textbeitrag hier nach Montage-Prinzipien gebaut ist.

Wenn wir also die komplexe praktische Arbeit von Haju som mit ihrer multi-dimensionalen Struktur und Wirkung als Umsetzung viel diskutierter Theorien eines ebenfalls komplexen theater- und kulturwissenschaftlichen Diskurses verstehen, der uns mit seinen Kategorien und Labeln auch gleich die Sprache nahelegt, in der wir unsere Praxis darlegen sollten – dann ist das die paradoxe Erfahrung einer Einverleibung und des Einverlebt-Werdens zugleich. Indem wir selbst unsere Arbeit als transdisziplinär und transnational beschreiben, versuchen wir, unser umfassendes, ganzheitliches Verständnis von Kunst und auch die Besonderheit der Erfahrung der meisten Protagonist*innen von Haju som diskurs-kompatibel und nachvollziehbar zu charakterisieren, und sind in der langen Geschichte unserer Arbeit doch immer wieder unzufrieden und nicht einverstanden mit den Begrifflichkeiten, die uns von wissenschaftlichen Instanzen angeboten werden. Wenn wir an den sich beständig transformierenden Texten für die Website oder eben einem Buchbeitrag tüfteln, Worte und Passagen verschieben, de-, re- und neu-konstruieren, gibt es eine ausgeprägte Sehnsucht nach mehr Poesie, größerer Bildhaftigkeit, ganz neuen Begriffen und Attributen. Wie gehen wir mit diesen (Un)Möglichkeiten, Haju som in Worte zu fassen, um? Was setzen wir den doch naheliegenden Theaterform-Labels wie »postmigrantisch« und dem auch passenden alten »Post-dramatisch« entgegen, die für uns Hilfskonstruktionen sind, weil sie nicht die Form der Beziehungen beschreiben, die wir in unserer Kunst-Praxis realisieren? Wir freuen uns, dass immerhin der Name »Haju som« etwas ausdrückt, was sich nicht eindeutig liest, sich dafür als etwas Rätselhaftes, Kraftvolles, bisweilen sogar Magisches vermittelt – wie ein Wort aus einer unbekannten Sprache für einen neuen Raum, einen Ort, der sich entgegen aller dystopischen Wahrnehmung unserer Welt behauptet, den alle Beteiligten (seit fast 25 Jahren!) beständig neu kreieren, kritisieren, weiterentwickeln. Um diesen realen, utopischen Ort, seine Wirk- und Wider-

standskraft geht es uns, das trifft am ehesten, was wir empfinden und meinen, wenn wir am Ende jeder Probe »Hajusom!« rufen – als Anrufung seines lang gewachsenen, gegenwärtigen und zukünftigen Spirits. »Wissenschaftlich« vielleicht nicht ganz einfach zu erfassen und doch eine Dimension, die wir einbeziehen, wenn wir unsere Arbeit reflektieren.

Jenseits dieses subjektiv formulierten Selbstverständnisses sind wir mit unserem Konzept und unserer Vision Teil eines gesellschaftlichen, politischen Diskurses und haben Hajusom öffentlich dort verortet, wo wir uns auch vernetzen und verbündete Akteur*innen im Feld der Künste und Wissenschaften finden. Nun ist der (theater-)wissenschaftliche Diskurs – wie die Theaterkritik – auch ein Feld der Macht, auf dem Menschen mit akademischen Ausbildungen und insbesondere Gatekeeper*innen wie Kurator*innen, Dramaturg*innen und Intendant*innen über Anerkennung oder Nicht-Anerkennung entscheiden und darüber befinden, ob es sich bei einer Arbeit um Kunst handelt, deren ästhetische und politische Qualitätsmerkmale zeitgemäß und relevant sind. Wir erkennen die Relevanz des Diskurses, wir erhalten durch ihn Impulse, um Hajusom strukturell, ästhetisch und politisch weiterzuentwickeln, um selbst Impulse geben zu können, und kritisieren zugleich solcherlei Deutungshoheiten – entsprechende Exklusionserfahrungen in diesem Feld sind den Künstler*innen von Hajusom geläufig, besonders aus den ersten Jahren. Zwar sind die Grenzziehungen um einen hermetischen Kunst-Begriff seit längerem weiter aufgeweicht und neue theoretische Bezüge auch für den wissenschaftlichen Diskurs relevant geworden, in denen die Werte, die für Hajusoms Arbeit und Kunst charakteristisch sind, als Qualitätmerkmale hervorgehoben werden: wie etwa Donna Haraways politisch-ethischer Care-Begriff, intersektionale Ansätze und insbesondere Anti-Rassismus als politische Dimension, die Kategorie Empowerment. Dennoch erzeugt das sich beständig transformierende Kollektiv Hajusom, seit jeher auch in Bezug auf Bildungswege divers aufgestellt⁷, auf akademischen Foren ebenso wie mit seinen Performances auf den Theater-Bühnen noch immer eine gewisse Reibung, neue, nicht eindeutig zuzuordnende Stimmen, Ästhetiken und Formate gelangen in die Echo-Kammern und Räume des Betriebs.

7 Unsere langjährige Kostümbildnerin Jelka Plate schlug einmal vor, Hajusom mit Blick auf seine Diversität hinsichtlich der sozialen Klassenzugehörigkeit »Arbeiter*innen und Akademiker*innen-Theater« zu labeln, ohne Verweis auf Transnationalität.

Diese Reibung ganz bewusst herzustellen, war und ist uns allerdings ein großes politisches und ästhetisches Anliegen: neue Räume hör- und sichtbar zu machen, die Irritation, Nach- und bestenfalls Umdenken hervorzurufen, den Kanon zu dekonstruieren und Visionen eines »Theaters der Zukunft«⁸ zu entwerfen, sie sinnlich erfahrbar umzusetzen. Die Vision sah der Kurator und Kultur-Anthropologe Julian Warner bei dem Besuch unserer Ensemble-Produktion »Azimut dekolonial – ein Archiv performt« (Premiere März 2019, Kampnagel Hamburg) bereits umgesetzt – und lud die Performerinnen Katalina Götz und Nebou N'Diaye (hier auch als Autorinnen präsent) zu einem Workshop des International Research Center »Interweaving Performance Cultures« der FU Berlin ein, der von Walter Mignolo geleitet wurde (Juni 2019). Die analytischen Reflexionen über »Decolonial Aesthetics in Theater and Performance« – so der Titel des FU-Workshops – schlossen sich direkt mit unseren praktischen Erfahrungen in dem zwei-jährigen Prozess zu »Azimut dekolonial« zusammen und brachten von wissenschaftlich-theoretischer Seite den zentralen Begriff »Dekolonisierung« in den Vordergrund, der für uns seitdem zu einer Art nachhaltigem Leit-Begriff geworden ist. Er benennt anschaulich und treffend, um was es bei unserer Arbeit essenziell geht: Dekolonisierung als tiefgreifenden Prozess des Re-Learning (oder des »Learning to Unlearn«, wie Mignolo es bezeichnet) und historisch hergeleiteten Auftrag an alle Mitglieder des Kosmos Hajusom, unsere gesamte künstlerische Praxis sowie unsere Struktur mit einem »decolonize!« zu versehen, zu hinterfragen und neu aufzustellen – der Prozess läuft.

So zeigt sich Hajusom als ein Kosmos, dessen Bewohner*innen in ihrer Arbeit und ihren Beziehungen die Trennung von Kunstpraxis und Kunsttheorie samt wissenschaftlichem Diskurs demontieren, um Schnittflächen zwischen den Feldern ausfindig zu machen und neue Formate von Vernetzung und Kollaborationen, auch mit Institutionen der Wissenschaft, zu erfinden. Denn uns geht es hier wie dort, in den Künsten, dem Theater und bei den Wissenschaften, um die Entwicklung eines neuen – transdisziplinär entwickelten – Narrativs, das von den Stimmen erzählt wird, die viel zu lange nicht gehört wurden, sich aber zunehmend Raum verschaffen.

⁸ Masters of Paradise: Der transnationale Kosmos Hajusom, Theater aus der Zukunft, TdZ, Berlin 2014.

Wie es z.B. eine strategische Zusammenarbeit mit dem MARKK⁹ (ehemals »Völkerkundemuseum« Hamburg) im Vorfeld von »Azimut dekolonial« möglich machte: Das Ensemble setzte mit einer Intervention dekoloniale Strategien sehr konkret um, indem die Herrschaftsarchitektur des kolonialen Tempels der Ethnologie wirkungsvoll angegriffen wurde. Mittels verschiedener performativer Eingriffe konnten wir eine »Raumnahme« in diversen Teilen des Gebäudes durchführen und die Perspektive der Menschen, die in vergangenen Zeiten hier zu Ausstellungsobjekten degradiert wurden, als eine lebendige Gegenmacht installieren.

Dorothea Reinicke/Ex-Künstlerische Co-Leitung; outside eye

4. Study Up

Study up!

Choose marginalized voices
as primary source for knowledge
not secondary

Study up!

deconstruct the concept of minorities
and whiteness as the norm

Study up!

to examine experiences,
self-perception
listen closely to narratives
acknowledge other realities

Study up!

to change the academic
but also the current discourse

9 Die Selbstbezeichnung MARKK steht für: Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt.

Study up! Pay attention!
with conscious subjectivity
to the wounds – sensibilities – and different truths.
Finally:

Speak up!
break the constant reproduction
of the status quo
To re-learn this world
and ourselves¹⁰

Nebou N'Diaye/Performerin

¹⁰ Gedicht von Nebou N'Diaye, entwickelt für »Azimut dekolonial«. In Anlehnung an ein Konzept aus Grada Kilombas Werk »Plantation Memories«: »Subject-oriented research, as Paul Mecheril argues in his pioneering work on everyday racism, examines experiences, self-perceptions and identity negotiations described by the subject and from the subject's perspective. One has the right to be a subject – a political, social and individual subject – and rather than the embodiment of Otherness, incarcerated in the realm of objecthood. [...] methods that place the voices of marginalized groups as secondary, depriving us of the right to self-representation. This of course, reinforces the importance of conducting research *centered on the subject*, a so-called »study up« [...] (Kilomba 2016, 44-45).