

244

WAS WÜRDEN  
WENN WEISSE  
NICHT DIE LU  
HÄTTEN?

JULIA  
WISSERT

WIR ATMEN,  
MENSCHEN  
FT ERFUNDEN

# D

er Hype um den deutschen Kolonialismus an deutschsprachigen Bühnen hat meiner Wahrnehmung nach 2016, ein Jahr nach dem sogenannten „Sommer der Migration“, begonnen. Die unterschiedlichsten Bühnen haben sich dem Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem Teil der deutschen Geschichte gewidmet. Je mehr solcher Arbeiten ich sah, umso mehr wurde mir bewusst, dass eine postkoloniale deutsche Ästhetik nie mit dem Gedanken an ein nicht-weißes Publikum geschaffen wird. Oft erlebte ich, wie Rassismen reproduziert wurden. Augenscheinlich mit dem Gedanken, dass nur durch die Reproduktion des alten Rassismus auf jenen unserer heutigen Gesellschaft aufmerksam gemacht werden könne. Oftmals wurden Worte und Sichtweisen benutzt, die ihren Ursprung in Zeiten haben, in denen Schwarze Menschen nicht als Menschen betrachtet wurden, um so angeblich kritisch zu arbeiten. Ein solch freizügiger Umgang mit der Wiederholung rassistischer (verbaler) Gewalt auf deutschen Bühnen verweist in meinen Augen auf drei Dinge: Erstens gehen die meisten Theater immer noch davon aus, dass sie für ein rein weißes Publikum arbeiten, zweitens wird der eigene implizit gelernte Rassismus offengelegt und drittens sieht man anhand solcher Arbeiten entweder, dass keine kritische Schwarze Person oder Person of Color (PoC) Entscheidungsgewalt hatte oder gar Teil des künstlerischen Teams war. Die weiße Perspektive, die Perspektive, die nicht verletzt wird, zum Beispiel durch rassistische Sprache oder Texte, wird als Ausgangspunkt künstlerischen Arbeitens gesetzt. Die stereotypen Besetzungen von Spieler\*innen of Color oder Schwarzen Spieler\*innen oder die Abwesenheit von Schwarzen Künstler\*innen oder Künstler\*innen of Color an deutschsprachigen Bühnen insgesamt werden als gegeben akzeptiert. Wenn sich nun Produktionen mit der deutschen Kolonialgeschichte künstlerisch beschäftigen, ist das richtig und wichtig. Denn da das Thema immer noch ein blinder Fleck in unserer Gesellschaft ist, wurde die eigene eingeschränkte Sprechposition oft nicht mitbedacht. Oder sie wurde gar gelehnet.

Die Frage, die unwillkürlich in mir wuchs, war: Wie würde eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus aussehen, die eine Schwarze (diasporische) Perspektive als Ausgangspunkt wählt und die ein Schwarzes Publikum nicht verletzt? So begann eine immer noch andauernde Recherche, die mich Anfang des Jahres 2017 als erste Station nach Windhoek in Namibia brachte. Es war mein Wunsch, in dieser ehemaligen deutschen Kolonie Schwarze Künstler\*innen zu finden, die durch ihre unmittelbare Erfahrung im (Post-)Kolonialismus auf der Suche nach einer dekolonialen Ästhetik sind. Der folgende Text basiert auf meinen Reisetagebüchern und Gesprächen, die ich vor Ort mit Künstler\*innen geführt habe, und beginnt mit meiner eigenen Theatergeschichte in Deutschland.

## Sorry, Not Sorry

### Freiburg, Deutschland

Ich bin durch einen Zufall am Theater gelandet. Ich saß in einer Straßenbahn, in der ich eine Freundin meiner Mutter traf, die gerade auf dem Weg zu einer Probe war. Sie schlug mir vor, dass ich eine Regiehospitalanz machen könnte. Das war der Anfang meines Berufswegs am Theater. Nach meiner ersten Assistenz in einer freien Gruppe wuchs der Wunsch, in diesem scheinbar so offenen Arbeitsumfeld zu bleiben. Ich mochte, dass Grenzen oder Ausgrenzungen, die ich in meinem Alltag erlebte, hier scheinbar keine Rolle spielten.

Ich komme aus einer Familie, die nichts mit Kunst zu tun hat. Es gab auch niemanden, der mir hätte erklären können: „Überleg dir das noch mal, das ist ein sehr rassistisches und sexistisches Arbeitsfeld, das von *weißen* Männern geschaffen wurde, um die Perspektiven auf die Welt von *weißen* Männern weiter zu tragen.“ Für mich war die Tatsache, dass es kaum andere Schwarze Personen oder People of Color in den Ensembles gab, lange Zeit eine zu akzeptierende Normalität.

Das änderte sich erst, als ich versuchte, gegen den Gebrauch rassistischer Schimpfwörter vorzugehen, die ich während meiner Arbeit an einem Staatstheater hörte. Der Konflikt, den ich dadurch mit meinem Arbeitgeber hatte, sollte dadurch gelöst werden, dass mir versichert wurde, dass die Worte natürlich nie gegen mich oder meine Hautfarbe

247

gerichtet seien, sondern diese Worte „eben so benutzt“ würden. Zwei Leitungsmitglieder legten mir nahe, das Ganze „nicht so ernst“ zu nehmen und dass ich mich „da nicht so anstellen“ solle. Ab diesem Moment wurde meine Fantasie, dass das Theater ein Ort, der offen für jede\*n, ein Spiegel der Gesellschaft und kritisch gegenüber der Welt ist, zurechtgerückt. Mir wurde bewusst, dass es zwar ein Bewusstsein für gesellschaftliche Ungerechtigkeiten gibt, jedoch die eigene Rolle als Kunst- und Kulturinstitution und die damit einhergehende Verantwortung nicht reflektiert werden. Als einzige Schwarze Mitarbeiterin wurde mir die Deutungshoheit über mein Erleben abgesprochen. So wurde mir klar, dass Gesellschaft im Theater erstmal nur *weiße* Menschen meint.

Durch den kontinuierlichen Gebrauch rassistischer Sprache auf und hinter der Bühne affirmieren die Theater das Bild einer *weißen* deutschen Gesellschaft. Dieses Selbstverständnis wird auch sichtbar, wenn man sich die Strukturen genauer ansieht. Die Ensembles sind überwiegend *weiß*. *Weiß*e Spieler\*innen dürfen alles spielen, während Spieler\*innen of Color und Schwarze Spieler\*innen oft nur als Gäste fungieren. Bei den Besetzungen wird deutlich, dass Schwarze Spieler\*innen oder Spieler\*innen of Color oftmals nur als Stereotype oder Klischees einer *weißen* Fantasie auftauchen. In den Leitungen der Häuser sieht es noch schlechter aus. Es gibt derzeit zwei Schwarze Personen, die in Deutschland Kulturinstitutionen leiten: Wagner Carvalho (Ballhaus Naunynstraße Berlin) und Philippa Ebéné (Werkstatt der Kulturen Berlin). Die Anzahl der Schwarzen Dramaturg\*innen bzw. Dramaturg\*innen of Color ist ebenfalls verschwindend klein. Es fehlen nicht-*weiße* Positionen in den Strukturen. Das Fehlen dieser Perspektiven auf Leitungsebene bedingt meines Erachtens die fortwährende Exklusion von Schwarzen Künstler\*innen und Künstler\*innen of Color in den Stadt- und Staatstheatern. Mensch muss erklären, warum ein Stück nur mit Schwarzen Spieler\*innen inszeniert werden sollte, während das für eine Schwarze Leitung vermutlich selbstverständlicher wäre.

Daraus könnte mensch ableiten: Wenn die Idee einer *weißen* deutschen Gesellschaft im Theater dadurch entsteht, dass Theater von *weißen* deutschen Menschen gemacht wird, wäre der Umkehrschluss, dass Theater in Namibia, einem Land mit einer mehrheitlich Schwarzen Gesellschaft, Produktionen und Strukturen für Schwarze Menschen anbietet. Um diese These zu überprüfen und Gespräche mit Kolleg\*innen in Namibia über ihre Praxis zu führen, begab ich mich auf meine Rechercheise.

## Welcome to the Motherland

### Windhoek, Namibia

Ich begleite eine der bekanntesten Regisseur\*innen Namibias in das Nationaltheater. Sie selbst lebt seit über 40 Jahren in Windhoek, nachdem sie aus Simbabwe geflohen ist. Sie ist *weiß*. Sie will mir das Team vorstellen und das Haus zeigen, in dem sie bereits mehrere Male gearbeitet hat.

Eine ihrer Produktionen wurde schon mit deutschen Geldern finanziert, durch den Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes, erzählt sie, während wir auf das Gebäude zugehen. Als wir durch den Bühneneingang gehen, kommen wir in einen Flur, der von oben bis unten mit den Plakaten vergangener Produktionen bedeckt ist. Während wir an den Titeln, die auf Deutsch und Afrikaans über den Köpfen der ausschließlich *weißen* Schauspieler\*innen stehen, vorbeilaufen, erzählt sie mir, dass sie seit 25 Jahren in Namibia Theater macht. Sie hat schon Goethe und Brecht inszeniert: „The same plays you direct in Germany.“ Namibia, sagt sie, sei ihr Zuhause. Es sei viel weniger rassistisch und segregiert als Simbabwe. Hier arbeiteten die Leute zusammen. Sie erklärt mir, dass das Nationaltheater Namibia anders funktioniert als die Theater in Deutschland. In Windhoek muss man dafür bezahlen, dass man das Theater und das Personal „mietet“. 5000 Euro kosten sechs Wochen Probenzeit ungefähr, sagt sie (das durchschnittliche Monatseinkommen in Namibia liegt derzeit bei ungefähr 700 Euro). An Geld zu kommen sei nicht so schwer, erzählt sie weiter, wenn man hartnäckig sei. Das seien viele namibische Künstler\*innen ihrer Meinung nach nicht.

In einem Gespräch, das ich einige Tage zuvor mit einem Performer geführt hatte, erzählte mir dieser von seiner Erfahrung mit dem Nationaltheater. Es ging um dasselbe Thema: Geld. Sein Versuch, am Nationaltheater eine Produktion zu inszenieren, scheiterte genau daran. Obwohl er sich an dieselben Förderstellen wandte, die auch die Regisseurin kontaktiert hatte, bekam er die Summe nicht zusammen. Ob er weniger hartnäckig war, wie sie es über ihre Kolleg\*innen sagt, kann ich nicht beurteilen. Der Unterschied zwischen den beiden Künstler\*innen, der mir jedoch sofort auffällt, ist: Er ist im Gegensatz zu ihr Schwarz. Ich frage mich, ob die Förderstrukturen in Namibia *weiße* Künstler\*innen bevorzugen. In ihrer Erzählung spielt dieser Unterschied keine Rolle.

Wir wandern weiter durch das Theater und landen auf der Bühne. Anstatt einer Probe, wie ich es erwartet hätte, findet eine Pressekonferenz auf der Vorbühne statt, während ich mit der Regisseurin auf der Hinterbühne herumwandere. Sonst ist niemand da. Keine Techniker\*innen, kein anderes Personal. Als ich mich umschaue, bemerke ich, dass die Technik, das Licht, die Züge auf dem neuesten Stand sind. Ich er- tappe mich dabei, wie ich überrascht auf die Technik reagiere, die sich um mich herum befindet. Sandy scheint zu sehen, was ich denke: „I know, it’s a shame.“ All die Ressourcen – und nichts davon kann regelmäßig genutzt werden. Das hätten die Deutschen bezahlt, ergänzt sie.

Einige Wochen später sehe ich mir auf derselben Bühne das Musical *District Six* an. Ich bin mit neuen Freund\*innen hier, die ebenfalls Theater machen. Wir suchen unsere Plätze und mir fällt auf, dass das Publikum fast genauso aussieht wie in Freiburg oder Hamburg: überwiegend *weiß*. Als wir uns setzen, wird der Effekt noch verstärkt, als die Personen um mich herum sich auf Deutsch unterhalten. Ich bin wieder in Deutschland.

Auf der Bühne stehen überwiegend Schwarze Spieler\*innen in einem schlichten Bühnenbild, das den Sixth Municipal District of Cape Town darstellen soll. Das Musical dreht sich um die gewaltsame Räumung („urban relocation“) und Umwidmung eines vorrangig von Schwarzen und PoCs bewohnten Stadtbezirks Kapstadts im Jahr 1968, dem District Six. Das Nationaltheater hat kein festes Ensemble und alle Spieler\*innen, die an diesem Abend auf der Bühne stehen, sind Gäst\*innen. In einem

Interview, das ich mit einer Darstellerin führe, sagt sie, dass die Proben wie ein Teilzeitjob sind. Das heißt, die Gagen sind so gering, dass alle Teammitglieder noch andere Jobs nebenbei haben.

Bevor ich nach Namibia flog, sah ich ein Stück, bei dem Schwarze Gastperformer\*innen sich auf der Bühne mit den Konsequenzen *weißer* Gewalt gegen Schwarze Körper auseinandersetzen. Blick und Ansatz der Inszenierung waren aus einer *weißen* Perspektive. Das Publikum war, wie auch hier in Windhoek, fast ausschließlich *weiß*. Jetzt, zwei Monate später, sitze ich in Namibia, wieder in einem überwiegend *weißen* Publikum und sehe Schwarze Gastperformer\*innen auf der Bühne, die für sie singen und tanzen. Als ich die Zusammensetzung des Publikums anspreche, bemerkt einer meiner Freunde, dass keine Schwarze Person aus Namibia ein Musical über eine der gewaltsamsten Zwangsräumungen von Schwarzen Menschen in Südafrika auf die Bühne bringen würde. „Warum?“, frage ich. „Warum sollten sie schöne Lieder singen über die Apartheid? Sie lebten in der Apartheid.“

Als das Stück vorbei ist, fahren die Performer\*innen wieder nach Katutura, einem Township in Windhoek. Das Publikum fährt nach Klein Windhoek oder Olympia, zwei der reichsten Gegenden der Stadt. Das *weiße* Publikum ist auch hier der Ausgangspunkt für künstlerisches Arbeiten. Ich frage mich, was für eine Arbeit wir kreieren würden, wenn wir einen neuen Ausgangspunkt annehmen würden?

## “Who no know go know”

*Fela Kuti*

### **Windhoek, Namibia**

Ein Teil meiner Recherchereise wurde durch das Goethe-Institut München finanziert. In der Vorbereitung auf meine Reise nahm ich mit einer Mitarbeiterin vor Ort Kontakt auf, um Verbindungen zur lokalen Kunstszene zu bekommen. Die Emailadressen der Kolleg\*innen in Namibia, die mir geschickt wurden, nutzte ich, um ihnen über meine Recherche-Vorhaben zu

Julia Wissert — Was würden wir atmen,  
wenn *weiße* Menschen  
nicht die Luft erfunden hätten?

251



schreiben und zu erzählen, dass ich mich gerne mit ihnen über ihre Arbeitspraxis und die Auswirkungen des deutschen Kolonialismus unterhalten würde. Am Anfang der E-Mail stand immer, dass ich ihren Kontakt vom Goethe-Institut Namibia bekommen habe. Zunächst bekam ich keine Antworten. Als ich in Windhoek landete, machte ich mich zuerst auf den Weg zum dortigen Goethe-Institut.

Das Gebäude, in dem sich das Goethe-Institut Windhoek befindet, steht auf demselben Gelände, auf dem über einhundert Jahre zuvor deutsche Soldaten Herero und Nama internierten. Vergangenheit und Gegenwart fallen an diesem Ort für mich zusammen. Eine seltsame Ambivalenz traf mich dort. Von dem renovierten weißen Haus befindet sich nur einige Gehminuten entfernt die Alte Feste, das einstige Hauptquartier der Kaiserlichen Schutztruppen für Deutsch-Ostafrika. Der Soldaten, die für den Genozid an den Herero und Nama verantwortlich waren. Die Schwere der deutschen Geschichte, die diesen Ort umgibt, kann aber im schön begrünten Innenhof des Institutsgebäudes fast vergessen werden. Erst wenn mensch sich die personellen Strukturen ansieht, fällt eine klare Hierarchie auf.

Ich ging durch die weiße Tür in einen klimatisierten Raum. Auf der rechten Seite eine Leseecke, auf der linken Seite eine kleine Bibliothek. Ich hörte, wie die Dame am Empfang mich fragte, ob sie mir helfen könne. Sie nannte mich „Sweetie“ und sofort merkte ich, dass sie mich Teil von etwas sein ließ, von dem ich nicht Teil sein würde, wäre ich *weiß*. Als ich ihr sagte, dass ich gerne mit der Mitarbeiterin sprechen würde, mit der ich Kontakt hatte, realisierte sie, dass ich Deutsche war und wechselte in ihrer Anrede zu „Miss“.

Das zweite Gespräch knapp zwei Wochen später war mit der mir bereits bekannten Mitarbeiterin, dem Leiter des Instituts und meiner Kollegin aus Deutschland. Wir wollten über meine Recherche sprechen und darüber, wie ich mit dem Material weiter verfahren wollte. Es schien Verwunderung darüber zu geben, dass ich so schnell Zugang zu den Künstler\*innen gefunden hatte, und der Leiter wollte wissen, wie mir das gelungen sei, da sie Schwierigkeiten hätten, das nötige Vertrauen zu gewinnen „Ich bin Schwarz“, ist alles, was ich dazu sagte.

Ich versuchte zu erklären, was es für mich als Schwarze deutsche Künstlerin bedeutet, in einer ehemaligen deutschen Kolonie und dabei Kolonisinatorin und kolonisierte Person in einem Körper zu sein. Ich versuchte zu erklären, dass die Rolle, die eine Institution wie das Goethe-Institut in einer ehemaligen deutschen Kolonie einnimmt, sehr kritisch betrachtet werden sollte und dass das Misstrauen wahrscheinlich aus einem Jahrhundert der deutschen Gewalt gegen Schwarze Menschen in Namibia kommt. Der Institutsleiter verstand nicht, wieso wir Schwarze Personen und PoCs nicht eben genau wegen unserer Vorbehalte in die Institutionen gingen, um diese zu „verbessern“. Er sagte, dann könnten die *Weiß*en direkt von ihren nicht-*weißen* Kolleg\*innen lernen. Ich entgegnete, dass Personen wie ich keine Lehrer\*innen, sondern Künstler\*innen seien. Und dass es genug Literatur über genau diese Themen gäbe, die man auch als *weiße* Person erwerben könnte. Während ich immer weiter versuchte, die Problematik einer solchen Aussage zu erklären, erhielt ich unter dem Tisch eine Notiz von einer Mitarbeiterin: „Hör auf das zu erklären oder lass dich dafür bezahlen“, stand darauf. Also hörte ich auf.

Bei der Eröffnungsausstellung der Abschlussklasse des College of the Arts (COTA) in Windhoek traf ich die Mitarbeiterin des Goethe-Instituts. Der Raum war voller junger Künstler\*innen aus den verschiedensten Teilen des Landes. Es waren fast ausschließlich Schwarze Künstler\*innen anwesend und dazwischen ein Fernseherteam, das alles dokumentierte und Interviews führte. Wir gingen gemeinsam in den größeren Saal der Ausstellung, wo die „etablierteren“ Künstler\*innen gezeigt wurden. Wir sprachen über mein Konzept und sie fragte mich, wieso mein Schwarzsein so wichtig für meine Arbeit sei. Sie hielt ihren von Sommersprossen bedeckten Arm neben meinen und erklärte mir, dass wir eigentlich gar nicht so unterschiedlich aussähen und sie auch „dunkler“ als *weiß* sei.

Just in diesem Moment ging das Schwarze Fernseherteam zu dem einzigen *weißen* Jungen im Raum, um ihn nach seiner Meinung über die Ausstellung und den Abend zu fragen. Ich zeigte auf ihn und fragte sie, ob sie ihn sähe. Sie bejahte das und ich entgegnete

ihr, dass sie nicht ihn sähe, sondern das Selbstverständnis, mit dem er durch die Welt ging. Er strahlte geradezu. Die Künstler\*innen, die heute im Zentrum unserer Aufmerksamkeit stehen sollten, verblassten gegen das Privileg, mit dem er großgezogen wurde. Sie sollten strahlen, aber wir sahen nur ihn. Ich fügte hinzu, dass ich ihm die Unschuld seiner Geburt als *weißer* deutscher Mann in Namibia nicht nehmen möchte, sondern ihr zu erklären versuche, was es bedeutet, Schwarz zu sein. Wir sahen an diesem Abend, dass ihm sein Leben lang erzählt wurde, dass er etwas ganz Besonderes sei, dass er einmal erfolgreicher sein würde als alle anderen, dass sein Abitur an der deutschen Schule ihm jetzt schon die Gewissheit gebe, ein Studium in Deutschland sicher zu haben. Die Künstler\*innen um ihn herum sind nicht mit dieser Geschichte aufgewachsen. Aber genauso wusste ich, dass ich in dieser Galerie die *weißeste* Schwarze Person war. Ich habe Privilegien, die meine Kolleg\*innen aus Namibia nicht haben. Ich habe Zugänge, die sie nicht haben. Dessen war und bin ich mir bewusst und ich versuche mit dieser Ambivalenz meiner eigenen Position einen Umgang zu finden.

Wieder fand ich mich in einer Situation wieder, in der ich einer *weißen* Person *weiße* Privilegien erklärte. Im deutschsprachigen Kontext als Schwarze Person in Kunst und Kultur arbeiten zu wollen heißt, meiner Meinung nach, sich automatisch mit dem eigenen Schwarzsein auseinandersetzen zu müssen. Die Institutionen sind *weiß*. In Deutschland wie auch in der ehemaligen deutschen Kolonie. Wenn ich einen Text von Ralph Ellison umsetzen möchte, muss ich erklären, warum. Sobald ich einen Shakespeare-Text machen will, nicht so sehr. Wenn ich Schwarze Spieler\*innen besetzen oder gar fest in einem Ensemble haben will, muss ich erklären, warum. Sobald ich *weiße* Schauspieler\*innen nehmen will, eher nicht. Schwarz und deutsch sind nicht selbstverständlich und der Ursprung dafür lag hier vor mir: in der deutschen Kolonialgeschichte. Diese Formen des strukturellen Ausschlusses sind soziale Konstruktionen, die dazu da sind, die Macht derer, die jetzt diese Positionen innehaben, zu festigen.

# Der unmögliche Raum

## Berlin, Deutschland

Vor meiner Reise nach Namibia las ich zwei Kritiken über das Tanzstück einer namibischen Choreografin. *The Mourning* von Trixie Munjama war eine ortsspezifische Performance in der Alten Feste. Eine der Kritiker\*innen beschrieb den Abend als „einen frischen Wind an einem Ort, der andernfalls schon fahl ist, durch eine fehlende Auseinandersetzung mit seiner Geschichte“ (Mukaiwa). Nachdem ich keine Antworten auf meine E-Mails und Facebook-Nachrichten von Trixie Munjama bekommen hatte, schrieb ich ihr noch einmal und bat sie, mich zu googeln, da ich zwar einen deutschen Namen habe, aber Schwarze sei. Zwei Tage später bekam ich eine Nachricht, dass sie sich mit mir treffen würde.

## Windhoek, Namibia

Trixie bat mich, sie im COTA zu besuchen. In dem ehemaligen deutsch-namibischen Konservatorium strömten jetzt Schwarze Kinder und Jugendliche in ihre Musik- und Tanzklassen. Kinder, die früher nicht auf das Gelände des Konservatoriums gedurft hätten. Als ich Trixies Tanzraum gefunden hatte, erlebte ich einen Moment, in dem mir klar wurde, wie sehr ich mich an das *Weißsein* als Grundsetzung in der Kunst gewöhnt hatte: Vor dem Studio standen ungefähr dreißig Ballerinas im Alter von acht und neun Jahren. Alle in hellblauen Outfits, so wie ich sie auch als Kind trug, mit einem hellblauen Rock, wie der hellblaue Rock, den ich auch hatte, mit hellblauen Schläppchen und hellblauen Bändern um ihre Beine, so wie ich sie auch immer um meine Knöchel gebunden hatte. Die ganze Gruppe war Schwarz. Während ich damals das einzige Schwarze Mädchen im Ballettunterricht gewesen war, waren hier alle Mädchen Schwarz. Dieser ehemalige Ort *weißer* deutscher „Hochkultur“ gehörte heute zukünftigen Schwarzen Künstler\*innen. Trotzdem hingen auch hier überall Poster von *weißen* Tänzer\*innen und Bilder von denselben *weißen* Komponisten, wie ich sie auch im Mozarteum in Salzburg, wo ich studiert habe, gesehen hatte.

Dass immer noch die Ikonen ihrer ehemaligen Kolonisatoren in ihren Tanzräumen hingen, war auch für Trixie ein Problem. Sie

habe schon versucht mit der Schulleitung darüber zu sprechen, aber das Verständnis sei immer noch, dass diese Ikonen eben universelle große Künstler\*innen seien. Erst hier wurde mir bewusst, wie tief verwurzelt die Gewalt der Deutschen gegen die Schwarze Bevölkerung in Namibia ist. Selbst in einer Schule, die fast ausschließlich Schwarze Schüler\*innen hat, glaubt man an das *Weißer* als die „richtige“ Kunst. Schwarze Künstler\*innen und Theoretiker\*innen können dagegen kaum bestehen.

„I didn't want to speak about this project anymore. Especially with *white* people. It's painful. The process was painful“, antwortete Trixie mir auf meine Frage, wieso sie mir erst geschrieben habe, nachdem sie wusste, dass ich Schwarz bin. *Weißer* Menschen hätten ihr oft gesagt, dass man doch einfach mal vernünftig über den deutschen Kolonialismus sprechen solle und nicht immer so emotional.

Ich sprach mit Trixie über ihre Arbeit *The Mourning* und darüber, wieso sie an einem Ort arbeitete, der immer noch durchdrungen ist vom Geist der ehemaligen Kolonisatoren. Für sie war der Abend auf der Alten Feste ein erster Schritt zur Heilung ihres Volkes. Tanz ist für sie ein Werkzeug zur Heilung. Die Absicht des Abends war, ins Gedächtnis zu rufen, dass Schwarze Geschichte wichtig ist, dass Schwarze Menschen wichtig sind und dass „wir“ es verdient haben, gesehen zu werden.

Ein Großteil der Bevölkerung in Namibia so wie auch in Deutschland weiß nichts über den Völkermord. Es fehlt an Aufarbeitung und Anerkennung. Das sei, laut Trixie und einiger anderer Performer\*innen, mit denen ich sprach, die Schuld der namibischen Regierung, die wegen der deutschen Entwicklungshilfe immer noch nicht riskieren wolle, Deutschland zu verärgern. Die gemeinsame Geschichte wurde nie aufgearbeitet und soll auch jetzt nicht ans Tageslicht geholt werden. Doch um wirklich zu heilen, sei es wichtig zu wissen, woher die Wunden kommen, die man heilen will.

Ein anderer Performer, Jacques Nashilongweshipwe Mushaandja, der Musikalische Leiter des Tanzstücks, beschrieb seine Praxis etwas anders: Für ihn sei es wichtig, sich aus dem *weißen* Blick, dem *weißen* Kanon und langläufig auch der *weißen* Geschichte zu lösen und Kunst zu schaffen, die sich einer

*weißen* Lesart verwehrt. Manche Performer\*innen, mit denen ich sprach, sagten, dass sie sich überhaupt nicht mit dem deutschen Kolonialismus befassen wollten, es aber müssten, weil die Strukturen, in denen sie arbeiten wollten oder sollten, durch *weiße* Deutsche geprägt seien. Die leitenden Mitarbeiter\*innen der Kunst- und Kulturinstitutionen seien *weiß*, während das ihnen unterstellte Personal fast durchweg Schwarz sei. Die Künstler\*innen, die man zitiere oder nach deren Praxis man arbeite, seien *weiß* (obwohl Brecht für einen Performer, wie er sagte, eine Erleuchtung gewesen sei).

Mit dem Dramaturgen Ndinomholo Ndilula sprach ich über Stämme und Nationen, darüber, wie man sich jeden Morgen eine Rüstung anzieht, um in der Kunstwelt überleben zu können, weil die kleinen, stillen Verletzungen die sind, die langfristig bleiben. Wir diskutierten über die Revolution, wie sie aussehen könnte, und über die neue „afrikanische“ Künstler\*innenpersönlichkeit. Wir träumten von der Kunst, die wir machen würden, wenn wir nicht immer alles erklären müssten und dafür Sorge tragen müssten, dass *weiße* Geldgeber und Institutionen sich auch gemeint fühlen. Ich erzählte von einer Dramaturgin, die mir einmal sagte, dass es eine *weiße* Person auf der Bühne geben müsse, weil das Publikum ja sonst keine Identifikationsfigur habe. Ein Performer sprach darüber, dass er und seine *weiße* Frau zusammen über die Frage arbeiteten, wie er als Schwarzer Mann gelesen würde und wie sie die reine *weiße* Frau sei. Wir sprachen darüber, welche Kraft die eigene Sprache hat und wie sehr es *weiße* Menschen ängstigt, wenn sie etwas nicht verstehen. Nach drei Wochen voller Gespräche und Diskussionen über Kunst fragte ich in einer E-Mail: „But what would our art look like?“.

Wir haben ähnliche Schwierigkeiten. Es geht um Zugänge, Gelder, Aufmerksamkeit, Presse und natürlich auch Positionen. In Namibia so sehr wie in Deutschland sind Kunst und Kultur *weiß*. Müssen wir uns dann nicht erstmal zusammentun, um überhaupt herauszufinden, wie „unsere“ Ästhetik aussehen kann?

# The Impossible Space

„What is the importance of art for black people throughout the world? I would prefer to address it in a very vague sense. It is the creation of the space in which making is possible that is so crucial. And to create those spaces, we must do the impossible and find each other in the cracks of the system – find each other as whole beings who remain whole within the world against all odds. From this impossibility, creation emerges.“ — *Thulile Gamedze*

Als ein Ergebnis der Gespräche auf meiner Recherche-reise ist die Idee entstanden, dass eine Gruppe von Schwarzen Künstler\*innen aus Namibia und Deutschland sich gemeinsam auf eine Reise begeben könnte. Wir wollen als eine Gruppe aus zehn Schwarzen darstellenden Künstler\*innen ein Labor schaffen, das sich der gemeinsamen künstlerischen Recherche widmet. Wir wollen einen unmöglichen Raum für Empowerment und professionellen Austausch schaffen. Gleichzeitig wollen wir ein Gespräch zwischen uns etablieren, das unsere gemeinsame Geschichte zwar im Hinterkopf hat, aber nicht als Thema setzt.

Als Labor bezeichnen wir einen Raum (space), in dem wir zusammenkommen, um gemeinsam zu arbeiten. Unsere kollektive Recherche eröffnet den impossible space, einen Raum, in dem Schwarze Künstler\*innen außerhalb eines *weißen* Blickes und eines europäischen Kanons eine eigene Ästhetik entwickeln können. Dieser zukünftige Raum, der unmöglich, aber zu ermöglichen ist, soll es erlauben, grenzüberschreitende Kunst zu schaffen, die die hegemonialen Einschreibungen *weißer* Perspektiven hinter sich lässt. Damit geben wir einer dekolonialen Ästhetik Raum, die für uns als Künstler\*innen aus Europa und dem südlichen Afrika gleichermaßen relevant ist. Wir wollen als individuelle Künstler\*innen einen Raum zum Austausch schaffen und unsere jeweilige Praxis nutzen, um so gemeinsam in Workshops an diesen Themen bzw. Fragen zu arbeiten.

Gleichzeitig werden wir alle weiterhin versuchen die Themen (Post-)Kolonialität und Dekolonialität in unseren jeweiligen Arbeitskontexten voranzubringen. Wir wollen weiter in den

Institutionen arbeiten, weil wir Teil der Gesellschaften sind, die diese Institutionen abbilden wollen. Im Wissen um all die Herausforderungen und Schwierigkeiten, die sich in unseren beiden Kulturen so sehr gleichen, soll das Labor als ein Ort des Austausches helfen, damit wir nicht alleine kämpfen müssen. Das Netzwerk ist jedoch mehr als nur ein Raum des reinen Austausches. Es wird Ermächtigung, Unterstützung und Beratung ermöglichen.

Die Auseinandersetzungen zwischen den Mitarbeiter\*innen des Goethe-Instituts Namibia und mir weisen auch noch auf ein weiteres Problem hin: Die Frage danach, wie Fördermittel vergeben werden und wer darüber entscheidet. Wie kann eine Person, die selbst vielleicht nicht die Komplexität von strukturellem Rassismus versteht, entscheiden, welche Kunstprojekte eine Förderung erhalten? Das Geld wird von Institutionen oder Personen vergeben, die sich oftmals nicht mit ihrem *Weißsein*, der Macht und der Gewalt, die damit zusammenhängen, auseinandergesetzt haben. Die Zusammenarbeit mit Institutionen heißt für mich immer, entweder einen Kompromiss eingehen zu müssen, da die Themen oder Formen, die man untersuchen möchte, oft nicht verstanden werden, oder als Nischenprodukt eingeschätzt zu werden. Um Gelder zu bekommen, muss mensch sich häufig einer Sprache bedienen, die mensch selbst in der eigenen Praxis nicht benutzen würde, da sie veraltet ist oder nicht der eigenen Selbstpositionierung entspricht. Um arbeiten zu können, müssen Themen oft in *weiß* übersetzt werden. Im direkten Gespräch mit Leitungen kann das heißen, dass mensch immer eine solidarische *weiße* Kolleg\*in dabei hat, die das Erklären übernimmt. Ihre Aufgabe ist es dann, als *weiße* Person anderen *weißen* Personen zu erklären, wieso auch das permanente Nachfragen in einem Gespräch bereits ein gewalttätiger Akt sein kann. Leider bedeutet das auch, dass mensch selbst die eigenen künstlerischen Ideen vielleicht nicht besprechen kann, um sich zu schützen.

Um schon in der Projektentwicklungsphase zu gewährleisten, dass man auch nicht-*weiße* Perspektiven in seiner Institution sichtbar macht, ist es unabdingbar, dass Schwarze Personen und PoCs in die Leitungen



von Kunst- und Kulturinstitutionen aufsteigen. Eine weitere Option ist es, die Institutionen zu verlassen, bis diese sich so weit entwickelt haben, dass ihre Strukturen, Produktionen und politischen Positionierungen nicht mehr nur auf Kosten von bereits marginalisierten Personengruppen bestehen.

Im Februar 2018 werde ich wieder nach Namibia fliegen. Ich werde mich dort wieder mit den Künstler\*innen treffen, mit denen wir an diesem Labor arbeiten. Wir werden einen ersten Workshop gestalten und dann weitergehen. Die Reaktionen auf das Konzept zeigen uns, wie wichtig es ist, dass wir als Künstler\*innen und Personen als Teil der Gesellschaft sichtbar werden.

#### LITERATUR

- Gamedze, Thulile (2017): „Creating Black Futures Within The Present: Oppressed people simply need more space for our imaginations to live, cultivate and comfort each other.“ In: *Huffpost*: [https://www.huffingtonpost.com/entry/black-futures-in-present\\_us\\_58a9c182e4b07602ad55ad31](https://www.huffingtonpost.com/entry/black-futures-in-present_us_58a9c182e4b07602ad55ad31) [20.11.2017]
- Mukaiwa, Martha (2016): „The Mourning. Imperative and incandescent.“ In: *the namibian*: <https://www.namibian.com.na/156432/archive-read/The-Mourning---Imperative-and-incandescent> [11.11.17]