

INTELLIGENTER
SEIN ALS DIE
SITUATION

MATTHIAS PEES
IM GESPRÄCH
MIT DIEUDONNÉ
NIANGOUNA



Matthias Pees (P) Du hast in Kongo-Brazzaville mit dem Theater begonnen, aber mittlerweile in vielen Ländern gearbeitet und an zahlreichen internationalen Kooperationen teilgenommen. Wie würdest du die Unterschiede zwischen den verschiedenen Arbeitsorten für dich beschreiben?

Dieudonné Niangouna (N) Ich liebe Treffen und Begegnungen, egal, ob es sich um ein Festival in Brazzaville, in Kamerun oder in Mali handelt, um Workshops oder eine Koproduktion mit einem europäischen Partner. Das dient der Regeneration und der Kunst. Ohne diese Begegnungen begänne mein künstlerisches Schaffen zu ersticken, glaube ich, oder es würde sehr eingeschränkt werden und mangels geistiger Offenheit verarmen, weil ich mich selbst nicht mehr infrage stellen würde. Denn wer sich nicht infrage stellt, wer sich selbst feiert und großsprecherisch wird, leitet seinen eigenen Verfall ein. Wie kann es gelingen, dem Erreichten zu entkommen? Der Art und Weise, wie wir an Ideen herangehen, die wir im Kopf herumtragen, bevor wir sie konkretisieren. Ein Regisseur macht eine Begegnung mit einem Text, ein Schauspieler muss Theaterstücke ansehen, bevor er zu seiner eigenen Art zu spielen gelangen kann, und selbst ein Autor, der nur schreibt, muss lesen, um schreiben zu können. Ohne Begegnungen keine Kunst. Je weiter weg sie mir scheinen, je ungewöhnlicher sie sind, desto weiter gehe auch ich. Und je weiter der Weg ist, den ich zurücklege, desto mehr kann ich mein künstlerisches Schaffen und das, was ich gerade in die Welt setze, infrage stellen. Das gibt mir die Möglichkeit, meine Wahrnehmung, die Lesart und Interpretation der Dinge, meinen Blick, mein Spiel zu erweitern. Das, was ich schaffe, wird größer, wenn ich auf etwas treffe, was mir sehr fern liegt. Auf etwas, mit dem ich mich konfrontieren oder das ich integrieren muss. Nur wenn ich an diesen weit von mir entfernten Ort gehe, kann ich weiter gehen. Das ist für mich die Grundlage.

So kam ich nach Kinshasa und Brazzaville, um zu sehen, wie und was dort im Theater gespielt wird. Dann führte meine Neugier mich dazu, frankophone Länder zu verlassen und ich arbeitete in portugiesischsprachigen Ländern wie Angola und Mosambik. Ich überquerte das Mittelmeer, kam nach Frankreich, wurde von den Wiener Festwochen nach Österreich und vom Mousonturm

nach Frankfurt eingeladen. Diese reichen Begegnungen gaben mir die Möglichkeit, Stücke wie *Shéda* oder *Nkenguégi* und *Le Kung-Fu* zu schaffen. Das heißt, dass ich ohne diese Art der persönlichen Infragestellungen zum Beispiel *Le Kung-Fu* nicht oder anders geschrieben hätte. Schon der Titel verdeutlicht meine Philosophie des Theaters, den Aufbau einer Beziehung zu Fremdem und das Verhältnis zum Anderen. In *Le Kung-Fu* spiegelt sich die Neugier wider, die durch diese Begegnungen angefacht wurde. Dadurch entstehen Theaterstücke, deren Qualität sich vielleicht weniger in Kategorien wie gut oder schlecht messen lässt, sondern vielmehr an der Folge der in und mit ihnen aufgeworfenen Fragen. Sie geben dem Publikum die Möglichkeit, eine andere Position einzunehmen, seine „Karriere“ als Zuschauer voranzutreiben.

P Du schreibst auf Französisch, doch gleichzeitig gibt es auch einen Widerstand gegen das Französische in deinen Texten.

N Das ist zwar nicht falsch, aber ganz richtig ist es auch nicht. Es ist kompliziert zu erklären. Es geht nicht darum, sich dem Französischen zu widersetzen oder nicht. Die Sache ist: Ich schreibe als der Mensch, der ich bin. Und ich bin nicht in Paris aufgewachsen. Wäre das der Fall gewesen, hätte ich andere Menschen getroffen, andere Erfahrungen gemacht und nicht so geschrieben, wie ich schreibe. Hier kommt die Frage des Politischen ins Spiel, die Auswirkungen auf die Ästhetik hat. Denn die Ästhetik hängt davon ab, wie das Leben sich entwickelt. Wenn ich zu meinem Stift greife oder am Computer schreibe, dann geht es nicht um das Verhältnis zur französischen Sprache, sondern in erster Linie erzähle ich als Person, ich erzähle mich. Und dieses Ich – wer ist das? Jemand, der im Kongo in die Schule ging, dessen Großmutter Erzählerin war, die in ihrer afrikanischen Sprache sprach und bei der ich meine Ferien verbrachte. Wenn ich versuche, meine Großmutter zu beschreiben, dann finde ich kein passendes Äquivalent auf Französisch, denn diese Sprache sprach sie nicht, und da befinden wir uns in einer ganz anderen Kosmogonie. Wenn ich erzählen will, was sie mir sagte, muss ich mir einen

Weg bahnen. Mein Vater war ein ausgewiesener Fachmann für die Grammatik der französischen Sprache. Er sperrte mich in eine Bibliothek, um mir puristisches Französisch beizubringen. All das hat unauslöschliche Spuren bei mir hinterlassen. Man könnte mein Verhältnis zur französischen Sprache also mit „Ich liebe dich – auch nicht“ beschreiben. All diese Einflüsse treten zutage in dem, was ich auf Papier bringe. Wir alle sind historische Wesen, ob uns das bewusst ist oder nicht.

P Wie war das, als du in Frankreich und für ein französisches Publikum zu schreiben begannst?

N Das war ein großer Schock und eine Mischung von mehreren Dingen. Auf der einen Seite war da eine Art Bewunderung, denn die Menschen dachten: Der kommt aus dem Kongo, schreibt auf Französisch, aber er hat eine seltsame, manchmal sogar äußerst gewählte Sprache, und fast in einem Atemzug verwendet er ganz unflätige Ausdrücke. Das war eigenartig für die Menschen, weil mit Sprache Kategorisierungen verbunden sind. Je nach Ausdrucksweise weiß man sofort, ob jemand Akademiker*in oder Arbeitslose*r ist. Es gab aber auch Zurückweisungen in der Art: Was soll das? Der Typ wiederholt nur, hat keinerlei Methode. Die erste Szene im Stück passt nicht zur zweiten und nicht zur dritten. Keinerlei Rationalität. Er kann seine Herkunft aus den Kolonien nicht verleugnen. Doch man darf sich nicht aufregen, man muss ihm helfen.

Es handelt sich um eine Bestätigung von Macht, die historisch gewachsen und auf die Kolonialisierung zurückzuführen ist. Sie wird noch durch Programme verstärkt, die diese Tendenz nicht auf kolonialer, sondern auf kultureller Ebene fortsetzen. Ich hingegen schreibe Theaterstücke, die zu einem Perspektivenwechsel einladen, auch wenn das nicht das Thema des Stücks ist. Das heißt, dass ich versuche, eine Interkulturalität auf der Basis der Essenz der jeweiligen Kultur zu konstruieren. Ich sage: Erobere dir deine Essenz. Das ist sehr wichtig, heißt aber nicht, dass man nicht der Essenz des anderen zuhören kann. Dabei vergibst du dir nichts. Das muss man klar zum Ausdruck bringen, denn ansonsten passiert etwas, was ich dem afrikanischen Theater immer vorwerfe: dass es als Exportprodukt konzipiert wird. Was natürlich nicht heißt, dass man afrikanisches Theater nicht überall auf der Welt spielen könnte. Aber wenn versucht

wird, dieses Theater an die Erwartungen des kolonialen Systems anzupassen, dann tötet das jegliche Art von kreativem Instinkt und man macht sich zum Erfüllungsgehilfen dieses Denksystems. Dadurch stirbt der Grundantrieb der Kreativität. Man erweist sich selbst damit keinen Dienst, und auch den anderen tut man nichts Gutes. Denn so werden wir daran gehindert, die Dinge anders zu sehen. Es ist eine Art unbewusster Unterwerfung. Deshalb sind Begegnungen so wichtig, denn ansonsten gibt es keine Entwicklung und alles ist, wie Shakespeare so schön sagt, viel Lärm um nichts.

P Aber als afrikanischer Künstler in Europa zu arbeiten, ist doch bestenfalls eine freiwillige Entscheidung, vielleicht sogar eine politische Entscheidung?

N Nein, kein*e Afrikaner*in hat hier eine freie Entscheidungsmöglichkeit. Wenn das Land entwickelt wäre und man alle Möglichkeiten für Inszenierung, Malerei, Tanz hätte, dann könnte man von Entscheidungsfreiheit sprechen, aber das ist nicht der Fall. Im Gegenteil: Ein*e Afrikaner*in, der*die außerhalb Afrikas arbeiten kann, wird Halleluja rufen – gerettet vor Vulkanen, der Sintflut und vielem sonst.

P Ich habe dich nach Frankfurt eingeladen, weil mir sehr gefällt, wie du schreibst und spielst. Aber für eine langfristige Zusammenarbeit brauchte ich die Unterstützung eines Fonds für deutsch-afrikanische Zusammenarbeit und musste die Entscheidung künstlerisch und politisch begründen. Das ist fragwürdig. Warst du schon öfter in einer solchen Situation?

N Andauernd. Die Welt ist aufgeteilt in verschiedene Bereiche – Produktion, Direktion, Machtbereiche und viele andere. Es spiegelt sich bis heute das wider, was 1884/85 bei der Berliner Konferenz passierte, als man Afrika auf- und den verschiedenen Kolonialmächten zuteilte. Kein*e einzige*r Afrikaner*in wurde gefragt. Es gibt die Organisation internationale de la Francophonie mit Sitz in Paris. Sie vergibt Stipendien für Theaterstücke, zahlt Flugtickets, und so weiter. Als Afrikaner*in hast du die Möglichkeit, das anzunehmen oder abzulehnen, aber verhandeln kannst du nicht.

Es gibt keinen Dialog mit den Afrikaner*innen, sondern eine Vorgabe. Das ist die Situation seit der Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten. Man versucht, diese Staaten zu bevormunden. Dabei ist das künstlerische und kulturelle Erbe das Wichtigste. Wenn du die Kultur der Menschen beherrschst, dann bekommst du auch das Gold oder das Öl, über das diese Staaten verfügen. Nur das Gold zu nehmen wäre zu simpel. Nimm nicht die Milch, nimm die Kuh! Und da ich das wusste, lange bevor ich Theater machte, hielt ich mich stets an das, was meine Großmutter sagte: „Man muss klüger sein als die Situation.“ Es geht um die Art und Weise des Denkens. Als ich mit meiner Art von Theater begann, erklärten mir alle, dass niemand das akzeptieren würde. Doch ich fand, man müsse eine andere Art zu denken anbieten, und nicht das akzeptieren, wozu man aufgefordert wird.

Außerdem ist es wichtig, unseren Vorgänger*innen mit Achtung zu begegnen. Selbst wenn man sie kritisiert, sollte man sich ansehen, was sie getan haben. Auch da hat man wieder zu mir gesagt: „Das ist wieder eine von deinen afrikanischen Angewohnheiten – Achtung vor den Alten.“ Aber wenn wir unsere Vorgänger*innen kritisieren, sollten wir uns ansehen, in welcher Zeit sie gelebt haben. Vielleicht hätten wir selbst nicht den Mut gehabt, ein Theater zu eröffnen. Selbst wenn uns manche Dinge, die wir aus der Vergangenheit geerbt haben, nicht gefallen, bringen sie doch ein bestimmtes Wissen, eine Kultur, eine gewisse Energie mit sich. Es geht nicht darum, die Vergangenheit zu verherrlichen, doch eine gewisse Achtung dafür gibt mir die Möglichkeit, die Gegenwart in Frage zu stellen. Sonst fehlt uns der Mut, den wir für das Heute brauchen. Und es geht auch nicht darum, ob wir aufgrund dieses Erbes jemandem etwas schulden oder nicht, sondern darum, dass wir, im Wissen um unsere Vergangenheit, unsere Zukunft gestalten können.

Es ist wichtig, sich bewusst zu machen, dass das, was wir tun, die Frau interessieren muss, die an der Straßenecke Erdnüsse verkauft, damit sie mit ihrem Enkel ins Theater geht, weswegen der Kleine vielleicht eines Tages Schauspieler wird oder selbst Dinge infrage stellt und zu einer gewissen Offenheit des Geistes gelangt. Aber das weißt du erst, wenn du eine

wirkliche Beziehung zu dem hast, was du schaffst. Wenn du meinst, einer Generation anzugehören, die aus dem Nichts gekommen ist wie ein Pilz, der aus der Erde schießt, dann kannst du diese Logik der Entwicklung nicht nachvollziehen.

P Wie entstand dein Festival Mantsina sur scène in Brazzaville?

N Das habe ich aufgebaut, seit ich im Jahr 1998 begann Theater zu machen. Davor las ich Theaterautor*innen aus Frankreich, England, Deutschland. Mir wurde vorgeworfen, mich für Dinge zu interessieren, die einfach nicht zum Theater gehörten. In Brazzaville lehnte man mich ab. Ich sagte: Wir müssen Orte der Begegnung, des Austauschs und eine wirkliche Beziehung zum Publikum schaffen. Einen wirklichen Dialog, indem wir künstlerische Vorschläge machen, die Vorstellungswelten erweitern und Infragestellungen auslösen. Es geht nicht um die Schaffung des Konkreten, da baut man besser Kirchen oder ein Justizministerium. Wir Künstler*innen sind nicht dafür da, um Konkretes zu erfinden, sondern um Vorstellungswelten zu nähren. Mittlerweile kann ich nicht mehr nach Brazzaville reisen. Aber ich fahre nach Kamerun oder inszeniere am Berliner Ensemble und in der RDC (République démocratique du Congo). Das sind Erfahrungen, die meine Vorstellungswelt nähren.

P In Frankfurt hattest du als assoziierter Künstler auch eine Kuratoren-Rolle für unsere dreijährige Reihe *Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts* und hast einen Teil unseres gemeinsamen Programms mitentwickelt. Neben den Stücken von dir und anderen Autor*innen, in denen es in hohem Maße um die Beziehung zwischen Afrika und Europa ging, zeigten wir auch zeitgenössische Kunst. Was hältst du von dieser Initiative, besonders unter dem Gesichtspunkt deines Beitrags als Kurator?

N Ich finde, dass das, was da passierte, interessant war, einfach deshalb, weil es nicht für mich interessant sein musste. Es war nicht nur interessant, weil das Publikum kam, teilnahm und seine künstlerische und kulturelle Vorstellungswelt entwickeln konnte, sondern auch deshalb, weil es Diskussionen mit dem Publikum gab, wodurch wir einen bestimmten Raum

schaffen konnten. Einen Raum für Dialog. Mehr kann es nicht sein, denn ansonsten degeneriert das Ganze zu etwas Fürchterlichem, zu Didaktik, Schule oder Religion. Und das wäre der Tod des Denkens. Es ist wichtig, dass in jedem Gedanken Freiheit inbegriffen ist. Das ist die künstlerische Frage, die mich interessiert: Wie kann man Werte vermitteln, ohne schulmeisterlich zu sein? Wie kann ich vermitteln, dass dies meine Interpretation der Dinge ist? Und dass das, was ich hier vermittele, trotzdem wahr ist? Dieser Ort der Subjektivität, der objektiv für den Künstler bleibt, auch wenn er subjektiv an ihn herangeht. Doch wenn man dabei eine bestimmte Grenze überschreitet, dann kommt man an einen extremen Ort, der die sinnliche und sensitive Lesart des Zuschauers zerstört – und dann hat man die Sache verdorben. Das habe ich bei manchen Theaterstücken erlebt, deren Grundidee mir sehr gut gefiel, doch die Ausführung war derart penetrant, dass sie alles abtötete. Weil die Frage, warum man für ein gegebenes Publikum spielt, einfach ausgeklammert wurde. Und da kommen wir in den Bereich der Lüge und der Götzendienerei.

P Der Ideologie.

N Genau. Und das macht jedes dialektische Verhältnis kaputt, jeden Blick, es nimmt dem Zuschauer jegliche Möglichkeit, einzusteigen oder auszusteigen. Damit macht man die Vorstellungswelt der Zuschauer*innen kaputt.

P Sprechen wir über affirmative Maßnahmen in Frankreich und Deutschland im strukturellen Bereich, mit denen versucht wird, die Institutionen zu öffnen, sie zu teilen, strukturell die Dinge zu verändern, diese Macht, die man traditionell den *Weißten* einräumt. Was meinst du dazu?

N Für die *Weißten* mag das richtig sein, aber es wäre schlimm, wenn die Schwarzen die Dinge genau so wie die *Weißten* machten. Ich finde es spannend, solche Programme zu konzipieren, aber es ist sehr kompliziert, dann innerhalb dieser Programme zu arbeiten. Denn oft findet die Arbeit dann gar nicht aus den Gründen statt, derentwegen man diese Programme geschaffen hat.

Die zweite Unbekannte in der Gleichung ist die Frage, wie man mit anderen in dieser Art von Rahmen zusammenarbeitet. Sehr oft berücksichtigen die Menschen die vielen Parameter, vor allen Dingen die historischen Parameter, nicht. Du kannst die Geschichte lesen oder schreiben, wie du willst: Aber sie lebt in den Menschen, die Geschichte, und sie lebt weiter. Manchmal wird man angesehen, als sei man kein Mensch, dann wieder, als sei man ein besserer Mensch. Dabei bist du nur, was du bist, gut oder schlecht, aber das, was du darstellst, hängt mit der Geschichte zusammen. Und die kannst du nie auslöschen. Man kann über die Geschichte hinauswachsen, aber auslöschen kann man sie nicht. Solange diese Geschichte greifbar ist, wirst du zum Stellvertreter für ein Jahrtausend oder ein Jahrhundert. Auch wenn du gar nichts damit zu tun hast. Was mich in der Kunst interessiert, ist die Frage, wie du es anstellen kannst, dass du, der du zu einem gegebenen Augenblick auftauchst, keine Schuld trägst. Hier kommt der Raum des Poetischen ins Spiel, und das ist der Grund, warum ich mich für das Poetische interessiere. Doch wenn wir ein Programm nur politisch oder administrativ anlegen, dann wird es die herrschenden Strukturen nur reproduzieren. Nur der Raum des Poetischen kann sie neutralisieren.

Manchmal sehe ich das bei Festivals in Afrika – alle sind voller guter Absichten, aber das, was sie tun, ist repräsentativ für die herrschenden Strukturen und die Geschichte. Denn die Geschichte ist ein großes Theater mit allen Details, die sich „wie die Laus in die Unterhose der Gräfin einschleichen“, um mit *Nkenguégi* zu sprechen.

P Novalis schrieb: „Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Je poetischer, desto wahrer.“

N Ja genau, der Rest ist erfunden, obwohl man uns diesen Rest als Realität verkaufen will. Der Rest ist erfunden und man verlangt von uns, dass wir uns ihm unterwerfen, wie beim Militär, als wären wir in einer Kaserne, und trotzdem ist es nicht die Realität, sondern das Erfundene.

Das ist genau das Problem bei diesen Theaterprogrammen: Oft sind die Ideen gut, aber es ist, als ob man eine Erfindung in einem Labor gemacht hätte und sofort zur Anwendung übergehen will. Die Zwischenetappen werden übersprungen, und je mehr Etappen man überspringt, desto größer ist die Kluft zwischen Idee und Ergebnis. Ich habe oft zum Institut français gesagt: „Ich kritisiere nicht euer Programm, sondern die Ausführung. Wir brauchen Zwischenetappen bis zur Konkretisierung. Es ist, als ob ich von Trigonometrie träumte und versuchte sie meiner Tochter von sechs Jahren beizubringen. Dazu kommt noch, dass große und interessante Programme eine Geschichte in sich tragen, wie eine große Klammer, doch es hat keinen Sinn von Bismarck zu Dieudonné Niangouna zu springen. Und in der Mitte liegt die künstlerische Ader. Man kann nicht einen Sprung von der Pirogge zur Webcam machen. Wer die Zwischenetappen überspringt, verfällt unweigerlich in afrikanistische Folklore.

P Inwieweit ist das rassistisch?

N Es ist erstmal nur amateurhaft. Du hast vielleicht eine wunderbare Idee gehabt, doch bei der Konkretisierung bist du amateurhaft vorgegangen. Und deshalb funktioniert die ganze Sache nicht. Und weil sie nicht funktioniert, entsteht ein völlig neuer und naiver Blick – das ist nur ein Blick und keine Arbeit. Insofern wird das Ganze zu Voyeurismus und auch zu einem Rassismus, aber nicht zu einem Rassismus, der beabsichtigt und gewollt war, sondern zu einem Rassismus aufgrund von Unterlassung. Eine Art Unterlassungssünde. All das ist eine lange Erklärung in Klammern in Bezug auf die Tatsache, dass man Zwischenetappen nicht überspringen darf. Ich finde, das war das Spannende in Frankfurt: Die Menschen konnten sich Installationen aus Nigeria und vieles andere ansehen, aber es wurde nie zum folkloristischen Postkolonialismus. Du hast nie zu uns gesagt: „Hier kommt jemand aus Nigeria, wir sehen uns seine Installation an und dann essen wir Maniok und trinken aus Kalebassen.“

P Du inszenierst am Berliner Ensemble das erste Mal auf Deutsch. Wie geht das?

N Für mich ist es verstörend wie ein Gedicht. Das Schöne an einem Gedicht ist das, was jenseits der Sprache liegt, und die Art und Weise, wie man mit diesem Bereich verbunden ist. Mit welchem Bereich? Jenem eines Ausdrucks, der in erster Linie kein Ausdruck in Form einer Sprache, sondern der Ausdruck der Seele ist. Die Seele kann verschiedene Ausdruckskanäle wählen wie die Sprache, den Tanz oder Theater. Da ich nicht Deutsch spreche, muss ich direkt an diesen Bereich der künstlerischen Seele anknüpfen, also an die Mutter der Kunst, bevor sie sich in Sprache und Form ausdrückt. Da bin ich im Herzen der Sache, mitten drin. Ich muss die Kunst als gemeinsamen künstlerischen Nenner mit den Schauspieler*innen finden, bevor ich etwas gemeinsam mit ihnen entwickeln kann, ungeachtet der Tatsache, dass ich mich auf Französisch und sie sich auf Deutsch ausdrücken. Das finde ich interessant, denn die Stärke der Sprachen und ihre Ausdrucksweise, die so reich und vielfältig ist, geben uns die Möglichkeit, viele offene oder verborgene Territorien darzustellen. Diese Erfahrung fordert alles von dir, sie stellt dich sozusagen mit dem Rücken an die Wand. Du wusstest zwar im Vorhinein, dass du bis in die Seele der Dinge vordringen musst und die Darsteller*innen in der Seele der Dinge sein müssen. Aber was macht ein künstlerisches Werk oder eine*n Künstler*in vor der Sprache aus? Bevor man die Sache einkleidet? Die deutschen Schauspieler*innen sind ebenso Schauspieler*innen, wie ich einer bin, und es gibt etwas, das uns zu Schauspieler*innen gemacht hat. Auf diesem gemeinsamen Terrain müssen wir uns finden, denn dort ist die Universalität angesiedelt. Wenn man sie findet, kann man sie auf Französisch, auf Deutsch oder anders ausdrücken. Es geht nicht in erster Linie um die Sprache, sondern um die Seele der Sache. Diese Art von Erfahrung ist sehr stark, und es ist wichtig, dass man konkret ist.

P Du nanntest es „verstörend“?

N Verstörend ist nichts Negatives für mich. Wie gesagt, es ist verstörend wie ein Gedicht, das heißt, es geht um den inneren Atem, den Hauch, denn es ist ja nicht die Form, die erzählt, sondern die Form ist das Ergebnis dieses Hauchs, also der Mutter aller Dinge, bevor die Dinge ihre Form annehmen. Die Matrizen und ihre Gene.