

Die „Möbelpacker der Entkolonialisierung“ entrümpeln und erneuern die Oper *L’Africaine* von Giacomo Meyerbeer

Interview mit Lionel Poutiaire Somé, Philipp Amelungen und Michael von zur Mühlen (Oper Halle)

*von Natascha Ueckmann und Christoph Vatter
(Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)*

Abstract (Deutsch)

Giacomo Meyerbeers Grand opéra L’Africaine (1865) wurde in der Spielzeit 2018/19 von einem europäisch-afrikanischem Team neu bearbeitet und von September 2018 bis Juni 2019 an der Oper Halle in vier Etappen gezeigt. Ziel dieses Prozesses war, das koloniale Erbe der Oper zu hinterfragen und an einer „Afrikanisierung“ des Werks zu arbeiten. Im hier dokumentierten Gespräch vermitteln Regisseur und Performer Lionel Poutiaire Somé sowie die Dramaturgen Michael von zur Mühlen und Philipp Amelungen (Oper Halle) Einblicke in diesen Prozess und die damit verknüpften interkulturellen Herausforderungen. Das Interview wurde von Natascha Ueckmann und Christoph Vatter (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) im März 2019 im Opernhaus Halle (Saale) geführt.

Schlagwörter: Oper, postkolonial, Afrika, kulturelle Zusammenarbeit, interkulturelle Interaktion, kulturelles Gedächtnis

Abstract (English)

Giacomo Meyerbeer’s Grand opéra L’Africaine (1865) was radically restaged at the opera of Halle (Germany) in 2018/19. The European-African team aimed at questioning the opera’s colonial heritage, attempting an “africanization” of the play. The results of this process were presented to the public in four stages from September 2018 to June 2019. In this interview, the director and performer Lionel Poutiaire Somé and the dramatic advisors Michael von zur Mühlen and Philipp Amelungen (Halle Opera) give insights in the production process and talk about the intercultural challenges linked to it. The interview was conducted by Natascha Ueckmann and Christoph Vatter (Martin Luther University of Halle-Wittenberg) at the Halle Opera House in March 2019.

Keywords: Opera, postcolonial, Africa, cultural cooperation, intercultural interaction, cultural memory

Natascha Ueckmann / Christoph

Vatter: Ihre transkulturelle Version der Oper *L'Africaine* (1865) von Giacomo Meyerbeer spielt 2018/19 in vier Etappen an der Oper Halle und dann in Lübeck. Könnten Sie uns Ihren Ausgangspunkt schildern: Warum haben Sie sich genau für diese Oper entschieden? Inwiefern ist das Genre Oper mit postkolonialen Fragen verbunden? Ist Meyerbeers *L'Africaine* ein typisches Zeugnis der europäischen Kolonialgeschichte?

Lionel Poutiaire Somé: Für mich liegt der Ausgangspunkt hier in Halle. Es gab ein Treffen unseres Kollektivs¹ mit Michael v. zur Mühlen zu einem experimentellen Projekt namens „You can change yourself into gold“, einer Mischform aus Oper, Slam, Video- und Soundinstallation. Was ihn interessiert hat, war zum einen, dass wir mit Stereotypen spielen – den Repräsentationen von Afrika aus Sicht der Europäer und Europabildern aus Sicht der Afrikaner – und zum anderen, dass wir in unserer künstlerischen Arbeit einen postkolonialen Diskurs entwickelten.

Michael v. zur Mühlen: Es war in der Tat ein Interesse an der Gruppe. Ich kannte die Arbeit von Thomas Goerge und ich habe auch eine Inszenierung gesehen, die er mit Lionel Somé und Kader Traoré als Performancekünstler an der Staatsoper Berlin gemacht hat, und ich kannte auch ihre Verbindung zur Arbeit von Christoph Schlingensiefel. Für uns als Oper war es interessant etwas im Bereich der Transkulturalität zu machen. Also haben wir hier ein gemeinsames Projekt begonnen. Daraus entstand die Idee, vielleicht eine Oper über den burkinischen Panafrikanisten und anti-imperialistischen Staatsmann Thomas Sankara, den „afrikanischen Che Guevara“, zu machen. Aber in Halle gab es damals die Situation, dass das ehemalige Hotel Maritim in eine Erstaufnahmestelle für Geflüchtete umgewandelt wurde. Und das war dann der eigentliche Ausgangspunkt für *L'Africaine*. Zuerst hatten wir daran

gedacht, ein Festival in diesem Hotel zu veranstalten; in diesem Zusammenhang ist die Idee zu *L'Africaine* entstanden.

Im zur Flüchtlingsunterkunft umgewandelten Hotel Maritim wollten wir mit Künstlern arbeiten, die nicht-europäischer Herkunft sind. Und warum *L'Africaine*? Hat die Grand Opéra etwas mit der Kolonialgeschichte zu tun? Ich würde sagen ja; denn man könnte sagen, dass man in fast allen Kolonien, zu einer bestimmten Zeit, versucht hat Opernhäuser zu bauen, in Manaus im Nordwesten Brasiliens oder in Kairo in Ägypten zum Beispiel. Die Oper im 19. Jahrhundert war die komplexeste Kunstform, die das Potenzial Europas zeigte. Auf kultureller Ebene war dies etwas, das es zu exportieren galt, und somit integraler Bestandteil der kulturellen Kolonialisierung. Die Handlung von *L'Africaine* bezieht sich auf die Reisen des portugiesischen Seefahrers Vasco da Gama, der als erster Europäer auf dem Seeweg Indien erreichte, durch Umschiffung des Kaps der Guten Hoffnung. Dies gehört zum Beginn der Epoche des transatlantischen Sklavenhandels. Der Westen beginnt, den Rest der Welt zu unterwerfen. Bei dieser Geschichte, die auf sehr exotisierende Weise erzählt wird, handelt es sich also um eine Oper, aus der man interessante postkoloniale Problemstellungen entwickeln und die Perspektive geraderücken kann.

Natascha Ueckmann: Meyerbeers Oper ist Ausgangspunkt Ihrer Reflexion, aber Sie lassen sich auch von anderen Genres und Materialien inspirieren. Sie bringen den europäischen Komponisten Giacomo Meyerbeer an der Seite der Afrikanerin Sarah Baartman auf die Bühne – eine Frau, die gewaltsam von Südafrika nach Europa verschleppt, versklavt und in Europa wegen ihres großen Gesäßes ausgestellt wurde, wo sie den Spitznamen „Hottentotten-Venus“ erhielt. Könnten Sie uns erklären, warum diese zwei historischen Persönlichkeiten als Zeugen (oder Zuschauer oder Vorfahren) der kolonialen Vergangenheit und der Operngeschichte an der Aufführung teilnehmen?

Lionel Poutiaire Somé: Unsere Inszenierung ist eine Collage aus mehreren künstlerischen Ausdrucksformen. Ausgangspunkt ist die Oper als Genre mit dem Chor, den Solisten, der Musik, die wir mit der Performance in Dialog bringen, mit Schauspielern, die mit dem Ensemble interagieren. Beim Bühnenbild arbeiten wir auch mit Videoelementen und all den verschiedenen Ebenen der Narration und Ausdrucksstilen, die sich aneinanderreihen, um ein neues Genre zu schaffen. Giacomo Meyerbeer und Sarah Baartmann, die wir auf der Bühne zum Leben erwecken, repräsentieren für uns sowohl den europäischen Vorfahren, als „Superstar“ seiner Zeit, und selbstverständlich den afrikanischen Vorfahren, auch ein „Superstar“ möchte ich sagen, der sich aber eher einer traurigen Berühmtheit erfreute. Wir haben versucht zwei Erzählebenen zu entwickeln: die erste geht von einem Reinigungsritual aus; über vier Stufen gelangt man zu einer Metamorphose, die lang erwartete Entkolonialisierung des Geistes. Die erste Stufe ist die Auseinandersetzung mit den Ahnen (*Fotouona djami yélé*), die zweite die Versöhnung (*Boo a san pkaminé*), die dritte dann die Reinigung (*Piir a sién*), um schließlich zur Verwandlung (*Nisalbliéfo*) zu gelangen. Wir wurden von einem Ritual meines Landes inspiriert. Ich komme aus der Ethnie der Dagara aus dem Südwesten von Burkina Faso. Wir haben immer noch sehr enge Beziehungen zur Natur. Wir praktizieren immer noch den Ahnenkult, wir haben den gleichen Gott wie alle anderen, aber der Vermittler zwischen uns ist nicht Jesus, Mohammed oder Buddha, sondern es sind unsere Ahnen. Das könnte mein Großvater sein, der vor einigen Jahren gestorben ist, dem ich mich näher fühle als irgendeinem Propheten zum Beispiel. Wenn es in der Gemeinschaft zu schweren Ereignissen kommt, die Traumata hinterlassen, ist ein Ritual nötig, um das Gleichgewicht wiederherzustellen und beiden Seiten eine Heilung zu ermöglichen. Europa und Afrika leiden unter einer PTBS (Posttraumatischen Belastungsstörung),

deren Ursprung in der Barbarei der kolonialistischen Ideologie liegt. Das Ritual ist eigentlich ein Plädoyer, das sich an die psychisch kranke Gesellschaft richtet, in der wir leben: die sich trotz des Scheiterns verschiedener westlicher Therapien weigert, nicht-westliche Lösungen oder Heilmittel auszuprobieren. Wir haben Parallelen zwischen Meyerbeers und Baartmanns Geschichte gezogen, die zur gleichen Zeit spielen; und natürlich erlauben wir uns in unserer künstlerischen Arbeit, die Geschichte zu manipulieren, in die Irre zu führen, neu zu erfinden, um die Aufmerksamkeit auf die Existenz verschiedener Paradigmen zu lenken, die die Geschichte selbst definieren, um beim Publikum einen persönlichen Reflexionsprozess anzustoßen. Was ist die Wahrheit? Wer hat das Monopol darauf? Die Geschichte in den USA, wie der Rapper KRS One in seiner philosophischen Reflexion „Black Oustory“ sagt: „History is not my story, it's literally his story. The white man colonialist story, the story of the world through his eyes. So we have to write ourselves our story.“ Michael von zur Mühlen hat uns dramaturgisch geholfen, gerade auf der Ebene der verschiedenen Repräsentationen des Anderen, des Fremden, des Exotischen, welche es im Theater und der europäischen Oper im 19. Jahrhundert gab. Das Ziel unseres Projektes ist es also, eine bereits bekannte Geschichte aus einer neuen Perspektive zu erzählen. Denn die Geschichte wurde zu lange vom Kolonisator erzählt und geschrieben. Der Kolonisierte hat keine Geschichte. Aber ich denke, jetzt ist es an der Zeit, dass man auch die Geschichte aus der Perspektive des Kolonisierten hört.

Christoph Vatter: Inwiefern stellt die Oper bzw. das Theater einen prädestinierten Ort für diese postkolonialen Verhandlungen dar?

Michael von zur Mühlen: Was am Theater interessant ist, ist die Idee der Repräsentation, denn die Oper ist ein Genre der Repräsentation, insbesondere der Repräsentation von Macht. Das

Theater eröffnet eine gewisse Möglichkeit, ein Spiel mit den Repräsentationen. Eine Oper zu nehmen und sie in zwei Teile zu schneiden und andere Materialien einzufügen, zielt auf eine Dekonstruktion und eine Rekonstruktion der Geschichte ab.

Natascha Ueckmann: Welche Rolle sollte die Oper, als Ort des Austausches, der Partizipation und der Repräsentation in der aktuellen Debatte bezüglich der asymmetrischen postkolonialen Beziehung zwischen Europa und Afrika spielen? Welche Rolle – in Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik – bei der aktuellen Frage von Migration und Asyl spielen?

Christoph Vatter: Wir sitzen hier im Opernhaus Halle, in einem sehr repräsentativen Gebäude. Inwieweit können derartige Institutionen hegemoniale Repräsentationen überhaupt stören und vielleicht sogar durch solche performativen Ansätze ein anderes Publikum gewinnen – und gleichzeitig auch dem ästhetischen Anspruch und der Operntradition gerecht werden?

Philipp Amelungen: Ich habe den Eindruck, dass durch die gemeinsame Arbeit an *L'Africaine* sowohl künstlerische als auch kulturelle Welten hier am Haus zusammentreffen. Zum einen gibt es Performende, die keinen Stadttheater-Hintergrund mitbringen und zusätzlich noch eine andere Migrationsgeschichte haben als die meisten unserer Sänger und Sängerinnen. Diese Menschen treffen zusammen und lassen es zu einer Begegnung von Oper und Performance kommen, die dann wiederum auf ein vielfältiges Publikum stößt. Das wirft viel mehr Fragen auf als Antworten auf kulturelle und soziale Konflikte. Genau das versuchen wir transparent zu machen. Dabei stolpern wir auch selber manchmal, und kommen darüber auch jenseits der Bühne ins Gespräch, sei es in Dialogformaten oder in persönlichen Begegnungen. In diesen verschiedenen Vermittlungsleistungen merken wir sehr stark, vor welchen

Herausforderungen wir stehen. Ein Beispiel ist, dass eine Inspiration für die ersten beiden Teile von *L'Africaine* – und im Prinzip auch für die Gesamtdramaturgie über die vier Etappen hinweg – aus der Praxis des Rituals aus Burkina Faso kommt. Wir haben schnell gemerkt, dass dieses Ritual sehr schwierig auf einer deutschen Theaterbühne zu vermitteln ist, denn es gibt ja kein Vorwissen um Rituale aus Burkina Faso. Und sobald so eine Ritualhandlung auf der Bühne vollzogen wird, kann das mit einer Exotisierung einhergehen. Wir können uns auf keinen gemeinsamen kulturellen Referenzraum beziehen. Jetzt kann man natürlich fragen, gibt es denn überhaupt diese festen kulturellen Referenzräume oder ist in transkulturellen Konzepten nicht sowieso alles fließend? Aber, wenn hier eine mehrheitlich weiße Stadtbevölkerung in ein Opernhaus ‚pilgert‘, mit einem konventionellen Anspruch an Oper, dann merkt man schnell, wie eng kulturelle Räume sind und wie schwer die Vermittlung anderer kultureller Perspektiven oder Praktiken ist. Wenn der Bezug zum Ritual beim Publikum nicht da ist, läuft die Inszenierung Gefahr zu einer Art Dokumentation über Afrika zu avancieren, einhergehend mit der Bestätigung exotistischer Klischeebilder. Die Inszenierung eines Rituals, die eigentlich gut gemeint ist, kann so mitunter zur Bestätigung der eigenen regressiven Vorstellung werden.

Natascha Ueckmann: Wodurch wird das Ritual denn auf der Bühne konkret aufgerufen? Woran erkennt der Zuschauer, dass es um eine Reinigung, eine Dekonstruktion, eine Rekonstruktion und am Ende um eine Transformation geht?

Lionel Poutiaire Somé: Der erste Schritt war zunächst die Inszenierung der dramatischen Geschichte von *L'Africaine*, dieser schönen Oper des 19. Jahrhunderts, Meyerbeers Grand opéra, die wir auf unsere Art und Weise interpretiert haben. In dieser Interpretation inszenierten wir eine Schauspielergrup-

pe afrikanischer Herkunft, Performende – wir sind zu sechst auf der Bühne, ich bin Sié Sankoumine, der Schamane. Ich habe eine Weissagung meiner Ahnen erhalten, die von mir verlangt ganz bestimmte Personen zu suchen, mit ganz speziellen Fähigkeiten und sie zusammenzubringen, um ein Heilungsritual zu vollführen. Jede dieser Personen repräsentiert eines der fünf Elemente der Kosmologie der Dagara: das Wasser, das Feuer, die Erde, die Mineralien, die Natur; und der „Hase mit dem Schluckauf“, eine mystische Kreatur, ist der Wächter des Übergangs zwischen Leben und Tod, dessen Anwesenheit es bedarf, um das Ritual auszuführen. Während der Ouvertüre knien sich die fünf Elemente in Begleitung des Hasen vor die Puppen von Meyerbeer und Baartmann, transportieren sie auf zereemonielle Weise, um sie jeweils auf einen Hochstuhl (mit Stelzen) in der Höhe zu platzieren und ihr Leben zu feiern: dieser Abend ist also ein Abschiedsfest. So wird das bei uns, den Dagara, gemacht. Wenn jemand stirbt, stellt man ihn in seinen schönsten Gewändern aus, man feiert ihn 10 oder 15 Tage lang, bevor man ihn begräbt. Ein Teil der Inszenierung des ersten Blocks von *L'Africaine* ist von diesem Ritual inspiriert. Wir haben versucht eine neue Repräsentation zu schaffen, ausgehend von der Erfahrung jeder/s Einzelnen unserer transkulturellen Gruppe, und so einen neuen Diskurs in die Oper und das europäische Theater im Allgemeinen einzubringen. Jede Etappe dieses Rituals repräsentiert einen Zustand, eine Probe, die es zu bestehen gilt, um zur nächsten Etappe zu gelangen. Eigentlich bin ich Filmregisseur, kein Theater- oder Opernregisseur, aber ich hatte die Gelegenheit mit einigen zusammenzuarbeiten, mit denen ich diese Welt aus einem anderen Blickwinkel entdeckte, und fing an, über dieses künstlerische Universum nachzudenken. Die Frage, die mich in unserer aktuellen Inszenierung beschäftigt, ist die Stellung eines Afrikaners hier in Deutschland im Theater oder in der Oper. Viele Theater können sich nicht vorstellen, eine Schwarze

Frau zu engagieren, um einen europäischen Klassiker zu spielen.

Michael v. zur Mühlen: Das Theater hat einen sehr großen Anteil daran, wie Subjektivität und Wahrnehmung konstruiert werden. Ohne bestimmte Frauenrollen hätte sich zum Beispiel manche Vorstellung von Psychologie und Hysterie nie herausbilden können. Das ist das Schöne am Theatermachen: auf der Ebene der Repräsentation kann man solche Verschiebungen sehr direkt stattfinden lassen. Für uns ist es in mehrerer Hinsicht sehr wichtig gewesen, dieses Projekt zu machen: Zum einen haben wir es mit zunehmenden Anforderungen durch bestimmte politische Kräfte zu tun. Da gibt es die Forderung an das Theater, es müsse wieder europäischer, gar deutscher werden. Zum anderen wollen wir provozieren, explizit eine andere Form von kulturellem Verständnis dagegensetzen. Das ist vielleicht auch eine Besonderheit dieses Projekts. Es gibt viele Theater, die mit Migrantinnen und Migranten Theater machen, allerdings verbleiben die Darsteller oft in der Position des Migranten oder der Migrantin. Wir dagegen wollen Autorinnen und Autoren haben, die eben nicht aus der Position des Schwächeren heraus erzählen, sondern, im Gegenteil, die Perspektive umdrehen. Und da gehört es dazu, dass die Oper selbst, am Anfang der Inszenierung, auch so eine Art Ahnin ist, die man sich genau anschaut – aber diesmal mit dem umgekehrten ethnologischen Blick. Da kommen die „Möbelpacker der Entkolonialisierung“, wie wir die Performer genannt haben, schauen sich dieses Objekt *L'Africaine* an, lassen es fremd werden. Im zweiten Teil führen sie dann eine Diskussion darüber und rütteln an diesen Herkunftsmythen, ob das gute europäische Theater, die europäische Oper, nicht vielleicht auch aus Afrika kommt, was sein oder auch nicht sein kann. Es macht auf jeden Fall Spaß an diesen kulturell vorgeprägten Dingen zu rütteln. Eine Stadt wie Halle kann so eine gewisse Vorreiterrolle mit Blick auf die Frage einnehmen, wie eine



Abb. 1: Die Möbelpacker der Entkolonialisierung greifen ins Operngeschehen ein (L'AFRICAINNE II: BOO A SAN PKAMINÉ - Versöhnung), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel

Natascha Ueckmann: In den ersten Teilen der *L'Africaine* sind es die Weißen, die singen, und die Schwarzen, die als Störer auftreten, nur mit dem gesprochenen Wort ausgestattet. Die Oper steht in Konfrontation mit dem Sprechtheater. Was sind die Perspektiven für die dritte und vierte Inszenierung? Gibt es Veränderungen in Hinblick auf die Frage, wer singt und wer spricht?

Philipp Amelungen: Im vierten Teil gibt es neu komponierte Musik von Richard van Schoor. Er hält Meyerbeers musikalischen Welten des 19. Jahrhunderts Zeitgenössisches entgegen; und auch die Performenden übernehmen einen musikalischen Part. Aber das ist letztlich auch eine technische Frage: Die Performenden sind keine ausgebildeten Sänger und Sängerinnen, so dass man die Rollen nicht einfach tauschen kann. Ein Opernsänger kann nicht ohne Weiteres zum Sprechtheater und ein ausgebildeter Schauspieler kann nicht einfach zur Oper wechseln, d.h. die Akteure bleiben zum Teil in ihren jeweiligen Welten verhaftet. Uns geht es um bestimmte Randgebiete: Wo kann man sich gegenseitig spiegeln? Wo kann man sich auf einen Moment der Begegnung einlassen?

Der dritte Teil entfernt sich von der musikalischen Form der Oper. Brachte der erste Teil von *L'Africaine* noch historische, große symbolische Gesten der Oper auf die Bühne, so setzen wir dem jetzt eher Rap und Popkultur entgegen. Es handelt sich also auch um eine Suche nach neuen Formsprachen und Positionen, die von einem postkolonialen Bewusstsein geprägt sind. Vielleicht gibt es auch noch stärkere Ausdrucksformen als die Oper, vielleicht ist die Oper auch ein problematisches Kulturgedächtnis, was uns erst bewusst wird, wenn wir uns produktiv mit ihr auseinandersetzen. Vielleicht sind andere Kunstformen wie in der Popkultur schon viel stärker, wenn man sich zum Beispiel ansieht, wie Beyoncé als wichtige emanzipatorische Schwarze Stimme aus Amerika mit ihren Bildwelten und ihrer Musik Ikonen schafft, z.B. mit dem Video zu „Apushit“ mit Jay-Z, bei dem es diese große Aneignung weißer Kunst durch die Aufnahmen im Louvre gibt.² Dies schafft viel stärkere und heute auch viel verstehbarere Bilder für ein großes Publikum als die Meyerbeer-Oper. Uns geht es darum, diese Ausdruckswelten miteinander in Beziehung zu setzen. Die Herausforderung ist zu prüfen, ob sich Popkultur und Opernwelt nicht doch etwas zu sagen haben. Im 19. Jahrhundert war ja die Oper die Popkultur ihrer Zeit, aber

heute gibt es andere Bilder und neue Formsprachen. Gemeinsam ist beiden Ausdrucksformen, dass sie auf Größe, auf Überzeugung, gar Überwältigung zielen und letztlich durch Bilder auch Politik machen. Da treffen sich die beiden Ästhetiken und das versuchen wir zu thematisieren.

Natascha Ueckmann: Sie spielen *L'Africaine* im Rahmen der „Raumbühne Babylon“, welche die Opernbühne in Halle in einen neuen Theaterraum umwandelt. Der Zuschauerraum und die Bühne verschmelzen zu einem demokratischen Bühnenraum. Was bedeutet das für Ihre Arbeit?

Lionel Poutiare Somé: Im ersten Block hat es szenisch sehr gut funktioniert, musikalisch aber überhaupt nicht. Szenisch schuf es eine Nähe zum Publikum, was ihm, meiner Meinung nach, ein neues Theatererlebnis ermöglichte. Aber auf technischer Ebene gab es ein Problem, zum Beispiel, weil der Chor und die Solisten Blickkontakt mit dem Dirigenten brauchen und sie zudem, wegen der Akustik, in eine bestimmte Richtung singen müssen, zu Ungunsten einiger Zuschauer, die deshalb keine gute Akustik erlebten. Aus diesen technischen Gründen wurde gemeinschaftlich entschieden bei den kommenden Aufführungen wieder klassisch zu spielen.

Philipp Amelungen: Ich würde das gerne ergänzen: Die Raumbühne Babylon hat technische Gegebenheiten, die es erlauben nach allen Seiten hin zu spielen. Warum wir letztlich doch nach vorne und nicht zu allen Seiten spielen, liegt an den genannten Gründen. Aber Performance ist natürlich etwas, was als Kunstform oder als Genre dem Publikum direkt und unmittelbar begegnet. Es gibt keine ‚vierte Wand‘, sie wird eingerissen. Unser Eindruck war, dass die Performenden bisher immer noch die ‚Fremden‘ waren; sie haben es in den ersten beiden Teilen noch nicht geschafft, sich das Publikum zum Komplizen zu machen. Darum ist die

große Aufgabe des dritten Teils, sehr unmittelbar auf die Leute zuzugehen und die Auseinandersetzung mit dem Publikum zu suchen, zum einen auf der Ebene von Erfahrung und zum anderen auf der Ebene von Interaktion. Wir stellen immer wieder fest, wie wenig die deutsche Kolonialgeschichte im Kulturgedächtnis verankert ist; es gibt dazu kaum eine tragfähige Erinnerungskultur. Aber wie vermittelt man Entkolonialisierung, wenn es kaum Erinnerung an den Kolonialismus gibt? Wie können wir auf der Bühne von der deutschen Kolonialgeschichte erzählen? Wir wollten nicht unser Vorgehen aus der zweiten Etappe wiederholen, was in Teilen als zu dozentenartig oder didaktisch daherkam. Wir brauchten ein neues Format, das Wissen vermittelt, aber gleichzeitig auch verführerisches, wenn auch brüchiges oder ironisches Entertainment darstellt. Wir haben uns für eine Quizshow entschieden. Es gibt also eine Kolonialismus-Quizshow, in der auf eine sehr verführerische, hochenergetische Art Dinge gefragt werden, über die man stolpert, weil man sie wahrscheinlich nicht weiß, und dann überrascht oder verblüfft ist. Das Publikum ist dann gefragt, sich ein Stück weit zu offenbaren und zuzugeben: „Oh, das weiß ich jetzt nicht, ich rate trotzdem mal.“



Abb. 2: Postkoloniale Quiz-Show
(L'AFRICAINNE III : PIIR A SIËN -
Reinigung), Bühnen Halle / *L'Africaine* /
Foto: Falk Wenzel

Michael v. zur Mühlen: Darüber hinaus gibt es auch Momente, in denen das Publikum entscheiden kann. Diese Intervention zielt darauf ab, ob das Publikum bereit ist Verantwortung zu übernehmen. Denn der Schluss der Oper ist eigentlich ‚unsäglich‘: Während die Weißen wieder glücklich nach Europa zurücksegeln dürfen, kommt es zum Schwarzen Frauenopfer. Selika stirbt, sie tötet sich selbst, indem sie aus Liebeskummer den giftigen Duft des Manchineelbaums einatmet, was einer äußerst kruden Exotisierung gleichkommt. Will das Publikum dieses Ende sehen? Es gibt wundervolle Musik, die schönste Musik der ganzen Oper, aber zu welchem Preis sieht und hört man das? Bei uns muss das Publikum entscheiden, ob es die schöne Musik hören möchte und dafür das Ende in Kauf nimmt, oder ob es ein alternatives Ende ohne diese Musik annimmt.

Natascha Ueckmann: Das ist eine zentrale Frage: Wie hält man die Balance zwischen dem verführerischen Charme des Theaters und der Gewalt, die es zeigt? Hier ist die Oper durch den kolonialen Hintergrund hochgradig belastet.

Es gilt nicht in Klamauk zu verfallen und eine Ernsthaftigkeit beizubehalten, gleichzeitig darf man auch nicht zu theoretisch werden. Ich glaube, das ist eine ganz besondere Herausforderung.

Philipp Amelungsen: Das ist in der Tat schwierig. In jedem Teil probieren wir etwas Neues aus, ohne zu wissen, ob es klappt oder nicht. Für uns alle ist es eine völlig neue Situation. Im ersten Teil hatten wir vor allem die konventionelle Oper auf der Bühne. Dennoch wirkte sie schräg, weil sie nicht naturalistisch, sondern auf einer hohen Symbolebene gezeigt wurde. Der zweite Teil war eher konfrontativ: Performance gegen Oper, Schwarz gegen Weiß, viel Wissen in einer hochpoetischen Sprache und die Ästhetik der Oper. Es ging um Konkurrenzverhältnisse, was eine interessante Spannung aufgemacht, aber nichts aufgelöst hat. Wir werden auch weiter Probleme aufdecken und Diskursangebote machen, wir probieren ganz verschiedene Ansätze aus, um der Frage auf den Grund zu gehen: Wie kommen wir eigentlich in einen Dialog? Wie kann man so festgefahrene kulturelle Behauptungen oder Konstruktionen auflösen?

Natascha Ueckmann: Inwiefern sollen rassistische Diskurse aufgenommen werden? Spielen Sie – wie schon Jean Genet in *Les Nègres* (1959) – mit verschiedenen Diskursen über Schwarze Menschen? Prangert Ihre Inszenierung die rassistischen Diskurse, die der Entwertung, wie auch die der Idealisierung und der Viktimisierung, an? Sie machen nicht das gleiche wie Genet, das ist klar, aber es ist auch ein theoretischer Zugang, ein Zugang, in den man die bestehenden Diskurse einbeziehen muss, um sie zu dekonstruieren.

Lionel Poutiare Somé: Absolut. Für uns war klar, dass dieses Projekt nicht darauf abzielt die Schuld auf den anderen zu schieben, nämlich dass Europa uns alles genommen hat. Wir versuchen alle möglichen bestehenden Diskurse im größtmöglichen Umfang darzustellen, und die Dringlichkeit zu verdeutlichen, etwas gegen diese Realität zu unternehmen, gegen den oft subtilen Alltagsrassismus, gegen den strukturellen Rassismus, der auf einer kolonialistischen Ideologie gründet, die behauptet, Afrika oder der Rest der Welt tragen nichts, oder schlimmer, hätten nie etwas Konstruktives zur Entwicklung der Menschheit beigetragen. Unser Konzept hat sich den Gegebenheiten unseres Projekts angepasst, um es als Material für unsere Inszenierung zu nutzen: die direkt erlebten Alltagserfahrungen, die Frustrationen durch bewussten oder strukturellen Rassismus und die während der Entwicklung des Projekts aufgetretene Diskriminierung – all das haben wir wieder in unseren künstlerischen Diskurs eingebracht.

Philipp Amelungen: Die Frage zielt auch auf Vielstimmigkeit ab. Wir haben schon in den Diskussionen unter uns gemerkt, dass es sehr viele verschiedene Haltungen zu Rassismus gibt. Empfindet sich eine Performerin oder ein Performer, der schon lange in Deutschland lebt und Alltagsrassismus erfährt, immer noch als Opfer? Entgege ich dem jetzt etwas oder mache ich einfach weiter, weil ich müde bin? Es fängt

schon mit der Selbstbezeichnung an. Sagen die Kollegen, ich bin Schwarz – oder *person of color*? Dazu gibt es sehr kontroverse Meinungen, die wir als Erfahrungen miteinfließen lassen. Wir haben beispielsweise Interviews mit den Performenden gemacht, welche Erfahrungen sie mit Alltagsrassismus machen; daraus haben wir kleine Monologe gebaut und so wiederkehrende Erfahrungsmomente destilliert, z.B. dass Menschen oft das Afrohaar anfassen möchten und dass damit eine Übergriffigkeit einhergeht, weil das überall passieren kann, im Supermarkt oder in der U-Bahn. Die eigene Haut, der eigene Körper ist eigentlich nie geschützt und immer ausgestellt. Wir versuchen diese Erfahrung an das Publikum zurückzuspiegeln, indem die Performer ins Publikum gehen und das Haar oder die Haut einiger Zuschauer berühren. Gleichzeitig wird diese Rassismuserfahrung auf der Bühne inszeniert. Schilderung der Erfahrung, die ich auf der Bühne höre, und dem, was ich selber gerade an meinem Leib erfahre – so entsteht entlang einer geschützten Grenzüberschreitung im Theater eine eigene Reflexion über Rassismus.

Christoph Vatter: Wir sind jetzt schon mitten im letzten Teil des Gesprächs, in dem wir über konkrete Erfahrungen in der interkulturellen Kommunikation und Zusammenarbeit sprechen möchten. Diese funktioniert häufig wie ein Spiel, weil ein offener, kreativer Kommunikationsraum entsteht, in dem die Beteiligten Bedeutungen und Regeln aushandeln – und das häufig in einem Spielmodus. Man tut so als ob, probiert sich aus und kann verschiedene Rollen einnehmen – ähnlich wie auf der Bühne. Wie verhält es sich denn bei *L'Africaine*? Wer spielt hier eigentlich zusammen? Sind es Afrikaner und Europäer, sind es Deutsche und Burkinabé, sind das Performer und Opernleute, sind das Hallenser und in Westdeutschland lebende Afrikaner? Welche kulturellen Unterscheidungen kommen in der Zusammenarbeit auf und welche Konfliktlinien zeichnen sich ab?

Lionel Poutiaire Somé: Was kann ich sagen? Ich denke, dass wir, die Performance-Künstler, vor allem als „die Afrikaner“ betrachtet wurden.

Michael v. zur Mühlen: Was ja auch schon eine Fiktionalisierung ist, nicht wahr?

Lionel Poutiaire Somé: Natürlich, eigentlich müsste das sehr multikulturell sein. Wir haben mit einem heterogenen Ensemble zu tun, das sich aus unterschiedlichen Nationalitäten zusammensetzt. Leider hatten wir auf der einen Seite die Afrikaner, die mit ihrem postkolonialen Diskurs die Oper um jeden Preis „zerstören“ wollten, auf der anderen Seite die Oper, die eigentlich gar nicht mehr ausschließlich europäisch ist (wir haben Chorsänger, Solisten und Musiker, die z.B. asiatisch, russisch usw. sind), die „sich unter gleichem Banner verteidigen“. Es handelt sich also um mehrere Mikrokosmen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, sich aber durch dieses Projekt treffen und eine gemeinsame Arbeitsweise finden müssen. In diesem Fall war es bisher sehr konfliktvoll und ich habe nicht den Eindruck, dass unser künstlerischer Ansatz verstanden wurde oder dass das Denken sich geöffnet hat, um zu versuchen unseren Diskurs zu verstehen.

Philipp Amelungsen: Mein Eindruck ist, dass wir uns zunächst auf einer ganz grundsätzlichen Ebene als Menschen begegnen, die durch einen Arbeitskontext zusammengekommen sind. Theater ist eine sehr hierarchisch strukturierte Institution, weil alles eine Funktion und eine Bezeichnung hat. Lionel ist nicht nur Mensch, er ist auch Regisseur und nimmt damit eine sehr wichtige Funktion innerhalb dieser Institution ein. Von ihm wird erwartet, dass er Ansagen macht, Regie führt, die Dinge zusammenführt. Und diese Funktion innerhalb des Theatermachens spielt auch in der zwischenmenschlichen Begegnung eine Rolle. Zusätzlich trifft die Oper auf eine andere Kunstform

und das hat Konsequenzen. Ein gutes Beispiel für Konflikte ist die Regieanweisung, dass dem Publikum die Verantwortung übergeben wird zu entscheiden, ob die Sängerin der Selika am Ende ihre Arie singen darf oder nicht. Als Sängerin ist sie natürlich totunglücklich über diesen Eingriff, denn sie brennt dafür, die Arie zu singen. Sie übt ihren Beruf mit einer großen Professionalität und Leidenschaft aus. In ihrem Selbstverständnis als Sängerin handelt es sich also um einen massiven Eingriff in das Werk und ihres Könnens, Teile nicht zu spielen aus Gründen, die innerhalb der Logik der Oper überhaupt nicht legitim sind. Dieses Anerkennen der eigenen Kunstform und einer anderen Kunstform mit anderen Gesetzmäßigkeiten stellt die eigenen Konventionen infrage bzw. tritt dazu in Konkurrenz. Das ist ein sehr komplexer Verhandlungsprozess, bei dem immer wieder die Frage aufkommt, was oder wer hat jetzt eigentlich Vorfahrt? Wir finden es letztlich interessant, dass das Publikum aufgefordert ist, auch eine moralische Entscheidung zu treffen: Frauenopfer mit schöner Musik oder eben kein Frauenopfer und keine Musik.

Michael v. zur Mühlen: So lassen sich die Spielformen und die inhaltlichen Konflikte auf einer Ebene spiegeln. Für Opernsängerinnen und -sänger könnte es immer so weitergehen; sie sind sicher, in dem was sie tun – und genauso ist man sich als weißer Mensch auch meistens sicher, dass es immer so weitergehen könnte. Die Performance ist quasi die Ausnahme, die Unterbrechung von den Dingen. Insofern wird auf der Ebene der Form der Konflikt nochmal verhandelt und affirmativ potenziert. Die Performer sind sozusagen die „afrikanischen Möbelpacker de Entkolonialisierung“ und werden so zu Repräsentanten erhoben, ebenso wie die Oper etwas Bestimmtes repräsentieren soll.

Philipp Amelungsen: Es ist ein Ringen um Privilegien. Durch das Zusammenreffen dieser Welten wird auch an be-

stimmten Privilegien gekratzt und das ist nicht immer ein einfacher Prozess.

Christoph Vatter: Gibt es in diesem Prozess der Aushandlung Vermittlerfiguren? Man spricht in der Forschung häufig von *intercultural interfaces* oder *médiateurs interculturels*, die für eine gelungene interkulturelle Kommunikation einen entscheidenden Beitrag leisten können.

Philipp Amelungen: Klassischerweise ist das die Position des Dramaturgen, der zwischen allen Ebenen, Werken, Ausdrucksformen und Beteiligten in diesem Prozess moderieren und kommunizieren muss. Das ist in diesem Projekt eine besondere Herausforderung, denn wir haben dafür erstmal keine Ausbildung. Wir können nur auf unseren Erfahrungsschatz zurückgreifen. Bei *L'Africaine* musste auf vielen Ebenen vermittelt werden. Das ist auch für mich nicht einfach gewesen. Manchmal war das Problem: wie sagt man etwas? Ich gebe mal ein Beispiel: Nehmen wir an, Kollegen treffen aus einer interkulturellen Perspektive problematische Aussagen, z.B. „Ich erkenne Flüchtlinge auf der Straße.“ Wenn so ein Satz in einer Probensituation fällt, dann intervenieren die Kollegen, die tatsächlich einen Migrationshintergrund haben und nicht zu den weißen privilegierten Europäern gehören: „Du kannst doch nicht sagen, dass du Geflüchtete erkennst, wenn du hier durch die Straße läufst, das ist doch rassistisch.“ Dann kommt natürlich eine Reaktion wie: „Ich bin kein Rassist, ich mag Ausländer, ich kenne auch Ausländer und wie könnt ihr mir das jetzt unterstellen? Das verletzt mich.“ Es geht in solchen Fällen um Fragen der Generalisierung und Stereotypisierung. Über was für einen Begriff von Rassismus oder Diskriminierung sprechen wir hier eigentlich? Warum reagierst du da so angespitzt? Wahrscheinlich haben wir alle erstmal Rassismen in uns, mit denen wir uns auseinandersetzen müssen. Das ist jetzt vielleicht gar nicht als Beschimpfung „Du bist Rassist.“ gemeint,

sondern eine Bemerkung gewesen, die rassistisch ist. Plötzlich ist man in sehr komplexen Debatten und es ist nicht immer leicht dafür eine angemessene Sprache zu finden. Ich kann nicht davon ausgehen, dass alle an dem Projekt Beteiligten mit postkolonialen Theorien oder mit *Critical Whiteness* etwas anfangen können. Das Opernhaus als Institution ist ein Betrieb von Handwerkern, von Leuten, die ganz unterschiedlichen Berufen nachgehen. Für viele ist es ein ganz neues Thema, das jetzt plötzlich alle Beteiligten betrifft. Verfahrensweisen für die Kommunikation darüber zu finden, ist schon eine Herausforderung.

Christoph Vatter: Was wären denn die Verfahrensweisen, die man in diesem Zusammenhang anwenden kann? Welche Tipps würden Sie für vergleichbare Projekte geben?

Lionel Poutiare Somé: Es ist sehr schwierig. Sehr unterschiedliche Menschen kommen in einem Projekt zusammen, um ein wichtiges Thema zu analysieren, ein Thema, das uns alle betrifft. Wir sind nicht hier, um jemanden zu überzeugen, wir sind keine Politiker oder Wissenschaftler. Was ich tue, ist ein künstlerischer Akt. Während des Projekts kamen wir an einen Punkt, an dem sich die Beziehungen zum Ensemble (Chor und Solisten), die anfangs noch nicht sehr offen waren, zu verändern begannen. Sie brauchten Zeit, um zu verstehen, auf welches Abenteuer sie sich eingelassen hatten, und um zu verstehen, wie sich der Diskurs entwickelte. Am Ende der vier Phasen von *L'Africaine* schlagen wir eine Hybridkultur vor. Diese hybride, multikulturelle Kultur existiert bereits, man muss nur mit dem Finger auf sie zeigen. Wir wollen diese Idee fördern; ich sehe mich bereits als hybrid. Ich bin mit diesen beiden Kulturen aufgewachsen. Ich bin in Afrika aufgewachsen, aber ich wurde genau wie jeder andere kleine Westler ausgebildet. Wir mögen Unterschiede in Kultur und Lebensumständen haben, aber am Ende haben wir viel mehr gemeinsam, als wir denken. Nach all den

Fortschritten bei diesem Projekt bin ich überzeugt, dass diese hybride Kultur keine Utopie ist, sie ist bereits vor langer Zeit entstanden, als der Globale Süden und der Okzident beschlossen haben, ihr Schicksal durch Willen oder durch Gewalt zu verbinden. Wir müssen nun die Aufmerksamkeit unserer Gesellschaft auf diese Alternative lenken, die es – jenseits von Nationalismen und Essentialismen – bereits gibt.

Christoph Vatter: Es geht also eher darum das Unsichtbare sichtbar zu machen?

Lionel Poutiaire Somé: Genau.

Christoph Vatter: Ich habe noch eine Frage, die über unseren bisherigen Kontext hinausgeht. Ich habe den Eindruck, dass solche Kooperationen im Kunstbereich v.a. mit dem frankophonen subsaharischen Afrika sehr selten sind und dass das v.a. auch an Sprachkompetenzen liegt, die auf beiden Seiten fehlen. Können Sie das für Ihren Bereich bestätigen? Häufig fällt das frankophone Afrika aus Programmen raus, weil viele Menschen vor Ort Französisch und diverse afrikanische Sprachen sprechen, und im deutschen Kontext Französisch aber eine eher marginale Rolle spielt. Dass wir das Interview auf Deutsch und Französisch führen können, ist eine Seltenheit.

Lionel Poutiaire Somé: Ich weiß nicht was da los ist, Frankreich und Deutschland sind Nachbarn. Es gibt so viele Ebenen, auf denen man direkt mit Frankreich oder französischsprachigen afrikanischen Ländern zusammenarbeiten kann. Es war erstmal eine Überraschung, als ich hier in Deutschland ankam und bemerkte, dass nur ganz wenige Deutsche Französisch und wenige Franzosen Deutsch sprechen können. Ich glaube, Sprache sollte eigentlich keine Grenze darstellen. Wenn man wirklich kommunizieren möchte, findet man immer eine Lösung. Bei *L'Africaine* war mir zum Beispiel schon klar, dass die deutsche Sprache eine

Schwierigkeit sein kann, aber wenn ich das als Begrenzung wahrgenommen hätte, hätte ich das Projekt nie begonnen. Wir haben uns schließlich entschieden die Oper auf Französisch zu führen, auch damit diese Sprache als Verfremdungselement auf der Bühne thematisiert wird.

Michael v. zur Mühlen: Es kommt auch auf den institutionellen Kontext an, z.B. im Festival-Bereich und im freien Theater gibt es relativ viele internationale Produktionen und Austausche, sogar mehr mit dem französischsprachigen Afrika als beispielsweise mit dem asiatischen Raum. Aber für das normale Stadttheater trifft das weniger zu. Es ist oft international in den Opernensembles, dadurch dass man eben Sängerinnen und Sänger hat, die aus sehr unterschiedlichen Kulturen kommen. Ich mache da einen Unterschied zwischen international und divers: die Ensembles sind international, aber sie sind nicht unbedingt divers.

Natascha Ueckmann / Christoph Vatter: Wir danken Ihnen für das Interview.

Ein großer Dank an Lisa Bireche für die Unterstützung bei der Transkription des deutsch-französischen Interviews.

Endnotes

1 Das Kollektiv Angermayr/Goerge/Somé/Traoré/van Schoor besteht aus einem internationalen Team: Daniel Angermayr (Österreich), Thomas Goerge (Deutschland), Lionel Poutiaire Somé (Burkina Faso), Abdoul Kader Traoré (Burkina Faso), Richard van Schoor (Südafrika).

2 Im Sommer 2018 veröffentlichten Beyoncé und Jay-Z das Video zum Song „Apeshit“, das im Pariser Louvre gedreht wurde und eine intensive öffentliche Debatte über die Beziehung zwischen Hoch- und Popkultur im dekolonialen Kontext auslöste, v.a. in Frankreich. In dem Musikclip mit ausschließlich nicht-weißen Protagonisten

setzt sich das afro-amerikanische Musiker-Paar als popkulturelle Ikonen in Szene und beansprucht mit Herrscher-Posen symbolische Macht über den Louvre als Ort der Demonstration von europäischem Herrschaftsanspruch und hegemonialer weißer Männlichkeit.

