

Was bedeutet Recherche im Kontext interkultureller Koproduktionen?

msonkhano.de/begegnungen.mw – eine Produktion der Solomonian Peacocks aus Blantyre und der
Frl. Wunder AG aus Hannover

Ein eigenes Projekt retrospektiv zu untersuchen kann manchmal so schwierig sein wie - Pardon für ein drastisches Bild im ersten Satz - im verdauten Inhalt eines Magens einzelne Nahrungsmittel zu erkennen. Gerade im Rückblick auf eine internationale Kooperation, die für ihre Teilnehmenden eine veränderte Lebenssituation mit sich bringt, schieben sich professionelle, strukturell-politische und persönliche Ebenen ineinander. Und was präsent bleibt, sind oft banale Momente: Die Gewissheit, in jeder Aufführung eine Packung Schokoküsse essen zu müssen, ist eigentlich das erste, was ich mit diesem Projekt verbinde. Ich werde mir hier dennoch die Freiheit nehmen, zum Produktionsprozess von *msonkhano.de/begegnungen.mw* der Theatercompany Solomonian Peacocks und des Performancekollektivs Frl. Wunder AG einige weitere Gedanken aus der Innenperspektive zu konservieren. Schon der Titel sagt, schlicht aber treffend, was im Projekt verhandelt wird: eine Begegnung. Im Sommer 2014 begegneten sich Theaterschaffende aus zwei Ländern, am Ende stand ein Theaterabend, der in beiden Ländern gezeigt wurde:

Auf der Bühne sitzen wir auf umgedrehten Plastikemern und beschreiben einander. Wir tauschen unsere Kleidung. Dann taufen wir uns, handeln Gleichberechtigung durch Wassertragen aus und zeigen gemeinsame Modekreationen. Wir erzählen von zwei Vogelarten, in die wir uns später verwandeln, fantasieren über Verlobung und gemeinsame Kindererziehung und ändern unsere Gesichtsfarbe. Wir ahmen die Tänze der anderen nach und wollen die Entwicklungszusammenarbeit entpolitisieren. Wir füttern uns gegenseitig mit Rohstoffen und Waffen, klagen einander an, singen gemeinsam. Der Abend endet in einem Grundgefühl zwischen Irritation und Zuneigung.

Mit den Aufführungen auf malawischen und deutschen Bühnen geht eine viermonatige Zusammenarbeit und ein noch längerer partnerschaftlicher Austausch zu Ende. Unser durch den Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes gefördertes Projekt stellt seine Zielsetzung in der Stückankündigung wie folgt dar: „*Vor dem Hintergrund eines offensichtlichen ökonomisch-politischen Ungleichgewichts zwischen Europa und Afrika, testen die Solomonian Peacocks und die Frl. Wunder AG, inwiefern das Zeigen des Eigenen und die Entdeckung des jeweils Fremden für eine Begegnung auf Augenhöhe taugt. Was ist uns gemeinsam, was unterscheidet uns und was können wir voneinander lernen? (...)*“.

Eine so formulierte Grundidee entspricht offenbar dem Interesse des Fonds TURN und wirft gleichzeitig kontroversen Diskussionsstoff auf. msonkhano.de/begegnungen.mw haftet damit unversehens der Stempel eines interkulturellen Projektes an, das vermeintlich suggeriert, eine kleine Gruppe Kunstschaffender wolle ganze „Kulturen“ bzw. Kontinente repräsentieren. Das kann selbstverständlich niemand ernsthaft wollen. Deshalb sollte unser Austausch von Anfang an auf einer individuellen, persönlichen Ebene stattfinden – mithilfe einer gemeinsamen Recherchereise mit geteilten Erlebnissen und Kulturpraktiken.

Mit diesem Arbeitsauftrag traf die Frl. Wunder AG im Juli 2014 bei ihren Kolleg*innen in Blantyre ein, wo die Gruppen sich vier Wochen lang mit ihren Lebensinhalten und Arbeitsweisen konfrontierten: Wir zeigten einander, wie wir arbeiten und was uns als Personen wichtig ist. Wir unternahmen Wanderungen auf Bergen, in den es Geister geben soll, besuchten Diskotheken, Gottesdienste und Beschneidungsfeierlichkeiten in verschiedenen Orten des südlichen Malawis. Briefe, die wir währenddessen einander schrieben, wurden ein dramaturgisches Leitmotiv der späteren Inszenierung. Im Anschluss daran folgten uns die Solomonic Peacocks nach Hannover, um die gemeinsamen Erfahrungen zu einer Inszenierung zu verdichten. Auch in Deutschland gab es Recherchebesuche zur Untersuchung von Kultur und Lebensart: Vergnügungspark und Fitnessstudio, ein Elternhaus und ein autonomes Jugendzentrum sind nur einige Beispiele.

Diese von uns als „Das Zeigen des Eigenen und die Entdeckung des jeweils Fremden“ beschriebene Strategie der praktischen Erfahrungssammlung ermöglichte uns als Projektpartner*innen erst, miteinander über einander sprechen zu können – denn eine Äußerung über Differenz- oder Ähnlichkeit muss sich mindestens auf ein konkretes Erlebnis beziehen. Wir sind mit diesem Ansatz im Pool der durch TURN geförderten Kooperationen zwischen Künstler*innen aus Deutschland und einem afrikanischen Land nicht allein. Zahlreiche Projekte starten mit einer Recherchephase (siehe *Lampedusa: Bildgeschichten vom Rande Europas* des Spector Book Verlags oder *Die Schutzlosen. Les Zéros-Morts.* des Carrefour International Théâtre de Ouagadougou und dem Theater und Philharmonie Thüringen), der Fonds schrieb in seiner ersten Förderrunde sogar eine Extraförderung nur für Recherchevorhaben aus. Der Idee einer gegenseitigen „Inspektion“, einer Sammlung oder gemeinsamen Reise wird offenbar große Bedeutung im derzeitigen Diskurs beigemessen. Doch welches Potential wohnt Recherche im Kontext interkultureller Koproduktionen inne – welches Wissen, das in die Produktionen fließt, kann gemeinsame „Feldforschung“ aneinander hervorbringen, und was sind die prozessbedingten Filter einer solchen Recherche?

Bevor ich dazu Überlegungen anstelle, muss freilich gesagt werden: Nichts von dem, was ich hier beschreiben kann, soll beispielhaft sein, nichts ist ablösbar von den spezifischen Bedingungen unserer einzelnen Partnerschaft, und alles gefärbt durch meinen subjektiven Blick. Die oben als so

selbstverständlich beschriebene Notwendigkeit von Recherche in einer interkulturellen künstlerischen Begegnung ist auch nur eine Position, die unser Kollektiv als deutsche Hälfte der Kooperation vertrat und in den Prozess einbrachte. Wenn man aber Recherche als dramaturgische Strategie für einen interkulturellen Austausch betrachten will, setzt dies doch eigentlich ein Einverständnis darüber voraus, dass beide Partner mit diesem Gestus arbeiten wollen: voneinander kulturelle Stichproben zwecks Erkenntnisgewinn nehmen. Denn der Erfolg dieser Strategie liegt in der Gegenseitigkeit des aktiven Einander-Beforschens.

In unserer Kooperation wurde der gegenseitige Forscher*innenblick allerdings klar von der Frl. Wunder AG als Modus der Begegnung etabliert: Feldforschung als künstlerische Strategie erprobt das Kollektiv seit mehreren Jahren. Die Solomonic Peacocks verfolgen einen aus unserer Perspektive klassischen, dramatischen Theateransatz mit Literaturvorlagen, einer hierarchischen Regieinstanz und klaren Idealismen, die es von der Bühne aus zu vermitteln gilt. Um bei einer großen deutschen Förderinstitution wie der Kulturstiftung des Bundes erfolgreich zu beantragen, haben wir als Frl. Wunder AG unsere konzeptuelle Expertise genutzt, die auf postdramatischem Theaterverständnis und einer kulturwissenschaftlichen Laufbahn fußt – und die Ansprüche der Förderinstitution einschätzen kann. So war bereits unser gemeinsames Konzept mit seinen darin vorgesehenen Recherchereisen und dem Modell eines Austauschs über Briefe etc. vom methodischen Ansatz der deutschen Gruppe geprägt. Recherche als Probenstrategie hat es durch ein Hierarchiegefälle in das Projekt geschafft, welches sich bereits durch die Förderstruktur eingeschrieben hat: Wo die Gelder von einer deutschen Institution stammen, sind die Kompetenzen von Akteur*innen gefragt, die Fördererinteressen und das deutsche Abrechnungssystem kennen. Durch so eine Grundlage kann sich im Projektverlauf konzeptionell wie inszenatorisch eine nicht gewollte Leitstruktur derer herausbilden, die für die Anwendung der Fördergelder haften. Diese Dynamik müsste an anderer Stelle genauer analysiert werden. Doch kann ich weitere Faktoren benennen, die daran beteiligt waren, dass die Arbeitsweise der deutschen Seite bei uns strukturgebend war: Das Interesse der Kooperation lag in einer kollektiven Stückentwicklung, also einer Methode, in der nur die Frl. Wunder AG in Praxis und Vermittlung erprobt ist. Wir haben reflexive Selbstbeschreibung und Gestaltung von demokratisierten Probenprozessen gelernt und reagieren in einem Prozess, in dem es um gegenseitige Beobachtung und Generierung neuer Bilder voneinander geht, schneller mit konkreten Vorschlägen. Gleichzeitig sind wir jenseits unserer Kompetenzen darstellerisch unflexibel: Von vornherein war klar, dass wir Performer*innen und keine Theaterschauspieler*innen sind. Auch aufgrund dieser Feststellung, dass wir einfach nicht richtig schauspielern können, haben unsere malawischen Partner*innen den Wunsch geäußert, uns entgegenzukommen und sich auf unsere Probenmethoden einzulassen. Und obwohl diese Methoden stets viel Raum für Impulse von allen gelassen hat, sahen wir uns in der Folge immer wieder in der Position, einen nächsten Schritt

einzuweisen – denn der Regisseur der Gruppe wollte diesmal keine Entscheidungen treffen, und die anderen mussten sich in die neue Zusammenarbeit erst einfinden.

Dennoch ist es für mich nachvollziehbar, dass die „Peacocks“ eher unsere Theaterform kennenlernen wollten als ihre zu vermitteln. In einem Land ohne Ausbildungsinstitutionen sind Kunstschaffende, mehr noch als an anderen Orten, angewiesen auf Autodidaktik, Workshops und Kooperationen, um ihren Erfahrungsschatz zu erweitern. Andere Darstellungsformen werden somit gerne erprobt, und auch der mit einer internationalen Kooperation verbundene Marketingeffekt ist ein wichtiger Faktor: Der Zweck von Kunst scheint mir dort neben Bildung und Empowerment stark verbunden zu sein mit dem Wirtschaftsfaktor Kultur oder sogar damit, einen Anreiz für mehr Tourismus zu schaffen, während in der deutschen Öffentlichkeit das Projekt eher unter ästhetischen, nicht wirtschaftlichen Maßstäben auf dem Prüfstand steht.

So hatten beide Gruppen unterschiedliche Motive, sich auf dieses Hierarchiegefälle einzulassen und den Probetechniken der Frl. Wunder AG den größten Platz einzuräumen. Wenn ich hier also unser Projekt anführe als Beispiel für eine interkulturelle Künstler*innenbegegnung, bei der mit Recherchemethoden gearbeitet wurde, muss klar sein, dass diese Methoden in einem ungleichen Machtverhältnis angewandt wurden und dass alle Erkenntnisse nur meine spezifische Perspektive auf einen Begriff von Recherche widerspiegeln.

Hier also nochmals meine subjektive Frage: Was bedeutet Recherche im Kontext interkultureller Koproduktionen?

Mein westlich geprägter Wissensbegriff mit seinem über Jahrhunderte eingeschliffenen Objektivitätsanspruch führt zu einem Verständnis von Recherche als empirische Informationsgenerierung, als Annäherung an eine Wirklichkeit. Als Fortführung der Idee von Studien- und Forschungsexkursionen bedienen sich Kunstschaffende dieser Strategie, um gegen ihr Nicht-Wissen über ein verhandeltes Objekt anzugehen - ganz im Sinne einer Auffassung von Forschung als „Welt aneignen“.

Was leistet eine solche Recherche in einem Projekt wie unserem, das über eine Gegenseitigkeit funktioniert und seine Beobachtungen nicht ausstellen oder musealisieren, sondern ineinandergreifende Dynamiken und Widerstreite innerhalb einer Partnerschaft in den Fokus nehmen will? In msonkhano.de/begegnungen.mw verstanden wir Recherche als Austausch zwischen Individuen, versuchten, die Beziehung als solche zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Wir bildeten malawisch-deutsche Arbeitspaare, die während der Proben jeweils zu zweit in intensiveren Austausch traten, gemeinsame Projekte fantasierten (wie zusammen eine Kirche zu gründen, ein Kind zu adoptieren, eine Weltreise zu machen) und Gedanken füreinander aufschrieben. Wir zeigten einander wichtige Geschichten, Rituale, Orte unseres Lebens oder führten Stressinterviews mit unangenehmen Fragen durch. Einiges von diesem Material wurde in die spätere Theaterproduktion

miteinbezogen: So verschneiden wir verschiedene Verlobungszeremonien beider Orte miteinander oder erzählen in der ersten Szene persönliche Anekdoten über unsere Beziehung zur*zum jeweils anderen Partner*in. Meiner Auffassung nach funktionieren solche Momente auf der Bühne besonders gut, wenn die persönliche Konnotation erhalten bleibt und damit die Erzählung, dass sich hier nicht zwei Kulturen, sondern zwei Individuen begegnen. Die Darstellung von Verheiraturpraxen hier und dort ist zwar ein „echtes“ Extrakt unserer Recherchephase, auf der Bühne realisiert stellt sie aber kulturelle Differenzen verallgemeinernd aus. Obwohl diese Szene – auch wegen ihres komödiantischen Gestus - in Aufführungen in beiden Ländern gut funktionierte, ist sie für mich kein Beispiel für ein differenziertes Zeigen eines wohlrecherchierten „Anderen“. Viel eher zeigt sie, dass eine interkulturelle Begegnung auf der Bühne leicht im Treibsand klischeehafter Verkürzungen, also in Erzählweisen des Pop landet, um überhaupt etwas über einander sagen zu können.

Die Chance einer gegenseitigen interkulturellen Feldforschung liegt meiner Auffassung nach darin, im Blick des Anderen auf sich selbst Recherche an sich selbst zu betreiben. Da alle normalerweise am besten in der Lage sind, in Beschreibungen und Einschätzungen bei sich selbst zu bleiben, kann dies zu tatsächlichem Mehrwissen führen – allein indem man sich vor die Frage gestellt sieht, was man den anderen von sich selbst überhaupt zeigt. Für unsere Probenwoche mussten sich alle überlegen, welche persönlichen Dinge in der eigenen Solovorstellung Platz finden, und welche Arbeitsweisen wie im Workshop vermittelt werden sollten. Außerdem musste natürlich festgelegt werden, welche „exemplarischen“ Rechercheorte im eigenen Land besucht werden – Man kuratierte die eigene Person, Kultur und Arbeit für den Anderen zurecht. Und bekam danach im besten Fall gespiegelt, woran sich der so genannte Andere stößt und was von ihm als völlig gewöhnlich gewertet wird. Einige dieser Momente gaben für uns Anstöße für Themen, die in der Produktion verhandelt werden: Talents Gedanken zu öffentlichem Händchenhalten in Deutschland führte zu einer Sequenz über Gleichberechtigung und Bekenntnisse, Maltes Erfahrungen als einziger Weißer beim Bad in einer heißen Quelle zu einem Abschnitt über lebenslanges Fremdsein (Bei unserem gegenseitigen Sich-selbst-Zeigen ist allerdings aus postkolonialer Perspektive interessant zu bemerken, dass es in Deutschland keine kulturellen Praxen gab, die unseren malawischen Mitstreiter*innen so fremd waren wie es uns viele Dinge in Malawi waren; vom Glaube an Hexerei bis zur feierlichen Beschneidungszeremonie. Nichts in Deutschland konnte da als Quelle für malawische Verwunderung mithalten. Unsere Kolleg*innen führten dies darauf zurückführten, dass unsere Kultur ihnen viel geläufiger sei als uns ihre ist.) Je nachdem, welche Erlebnisse wir miteinander teilten, wurden also potentiell Inhalte für unser Stück generiert. Dass dies abhängig davon war, was wir einander zeigen wollten, hätten wir auch auf der Bühne thematisieren – und damit den arbiträren Charakter der Bilder, die wir voneinander generiert haben, betonen können. Dies hätte die Bedingungen unserer

Begegnung gut aufgezeigt, anstatt Differenzen und Ähnlichkeiten, die es zwischen uns offenkundig gibt, vor den Zuschauenden noch zu zementieren. Andererseits: Hätte dies einen für beide Publika in Malawi und Deutschland einen interessanten und kontroversen Theaterabend hergestellt? Gerade nicht die Selbsterkenntnisse – die wir uns ohnehin kaum zubilligten-, sondern die gegenseitigen Zuschreibungen gegen Ende des Abends blieben unseren Zuschauenden oft in Erinnerung: „*You guys ask to many questions. -You guys are sexists*“.

Die prägnantesten Eindrücke, die beide Gruppen voneinander – auch untereinander, von einzelnen oder Teilen der Gruppen – bekamen, entstanden dankenswerterweise auch oft durch Zufall: einfach über Ereignisse und Gespräche, für die wir uns Zeit einräumten. Als in Hannover eine riesige Demonstration von Kurd*innen und Unterstützenden an unserem Probenraum vorbeikam, erfuhren wir, dass man in Malawi seine Kinder nicht mit auf Demos nimmt. Das Hannoveraner Protest Camp der sudanesischen Refugees wurde von unseren Kolleg*innen überwiegend mit Argwohn betrachtet, aus Gründen, die uns niemals eingefallen wären. Am Lagerfeuer auf unserem Recherche-Campingplatz tauschten wir endlich - nicht nur leicht erträgliche - Geschichten über Partnerschaften aus, und im Elternhaus von Stephi äußerte Talent angesichts der Innenausstattung: „*Now I really see how far we are apart from each other*“.

Es ist im gegenseitigen Austausch also eine Sache, sich voreinander zu präsentieren und Forschungsformate zu schaffen, doch zufällige Zeugenschaft und nicht einschätzbare private Momente scheinen für unsere Begegnung oft wertvoller und produktiver gewesen zu sein.

Es gilt also für einen interkulturellen künstlerischen Austausch, sich solche Räume zu gewähren. Es gilt, einander in einen Zustand produktiver Öffnung zu versetzen. Wie das funktionieren könnte, muss immer erst herausgefunden werden, und nicht in jedem Rechercheverfahren wird danach gesucht.

Der Zufall ist nur einer unter mehreren Filtermechanismen, die unsere intersubjektive Recherche und deren Präsentation beeinflussten oder erschwerten: Verständlicherweise gab es angesichts des Anspruchs einer fertigen Inszenierung organisatorische Dringlichkeiten, die beispielsweise dazu führten, dass unsere Recherchezeit in Deutschland erheblich kürzer ausfiel als in Malawi. Aus dramaturgischen Entscheidungen und der besseren Verfügbarkeit technischer Geräte heraus begannen wir in dieser Phase auch, Informationen weniger durch Erlebnis und Austausch, sondern vermehrt online zu generieren, auch um brisantere und weniger alltägliche Inhalte in die Produktion zu integrieren. Dabei hatte das Modell der Feldforschung ausgedient.

Des Weiteren hatten wir mit dem Topos der malawischen Praxis heilender und böser Magie einen Recherchegegenstand entdeckt, der auf Reisen und in persönlichen Gesprächen immer wieder großes Thema war - den unsere malawischen Kolleg*innen aber, wie wir erst sehr spät erfahren haben, auf keinen Fall auf der Bühne verhandeln wollten, aus moralischem Skrupel und Respekt vor

der malawischen Zensurbehörde. Hier stehen unterschiedliche Auffassungen von öffentlichem Diskurs und der Rolle von Theater zueinander in Diskrepanz und lassen einen Teil unserer Recherche „unter den Tisch fallen“.

Eine weitere Herausforderung: Sich selbst für einen anderen beschreiben und anbieten funktioniert immer in Abgrenzung zu diesem anderen. Der andere gibt mir in seinem Anders-Sein erst meine (kulturelle) Identität, durch die Differenzen zwischen uns schreibe ich mir zu, wer ich bin. In unsere Partnerschaft ließ sich in Anlehnung daran beobachten, dass malawische wie deutsche Akteurinnen voreinander am sichersten formulieren konnten, was sie NICHT sind. Letztlich hatten aber beide Schwierigkeiten damit, den anderen gegenüber zu zeigen, was sie sind – auch das ist eine Erkenntnis unserer Recherche. Für die Frl. Wunder AG war es schwierig, eine eindeutige kulturelle Identität ohne Pluralität zu repräsentieren. Wir haben versucht, in unseren Positionen persönlich zu bleiben, haben private spirituelle Praxen miteinander verglichen oder über Kindheitserinnerungen gesprochen. Dennoch schweiften wir im letztendlichen Theaterabend gerne zeitweise in spektakulärere Stereotype ab: Als deutsche Kulturpraktik steht Achterbahnfahren und die damit verbundenen Klischees über zuverlässige Ingenieure und künstliche Rauschzustände genauso im Fokus wie die Schwierigkeit der Deutschen, mit Bekenntnissen umzugehen. Währenddessen war es für die malawischen Kolleg*innen ebenso herausfordernd, über sich selbst (kulturelle) Positionen einzunehmen. Neben einer angesichts von etwa 70 verschiedenen Stämmen ohnehin nicht existenten malawischen „Leitkultur“ waren viele der Phänomene, die sie uns als genuinen Teil ihrer kulturellen Identität zeigten, nicht Teil ihrer zeitgenössischen Lebenswelt. Sie verwiesen vielmehr – wie diverse Tänze, Rituale der Landbevölkerung oder touristische Schauplätze – auf alte Praktiken, die zumindest für unsere Kolleg*innen nur wenig Bezug zum eigenem städtischen Leben und Arbeiten haben. Es scheint für mich daher so, als habe die Setzung der gegenseitigen Recherche dazu geführt, dass auf deutscher Seite viele „zeitgenössische“ Kulturpraxen und auf malawischer Seite viel tradierte „Klassik“ ausgefiltert wurde. Dies miteinander in Bezug zu setzen, stellt natürlich eine schräge Dynamik her. Die Gründe dafür mögen mannigfaltig sein und kann ich nicht ansatzweise benennen. Vermutlich hat es aber damit zu tun, dass die Frl. Wunder AG an ihren Partner*innen das zeitgenössische malawische Schauspieltheater weniger interessant fand als traditionellere Formen, und dass sich zeitgenössische Kulturformen, die sich von denen der einstigen britischen Besatzer abgelöst haben, im vor 50 Jahren dekolonisierten Malawi gerade erst wieder etablieren können.

Was also hat die Methode Recherche und kulturelle Feldforschung – neben den vielen politischen und privaten Einsichten, die diese Begegnung für alle Beteiligten mit sich brachte - produktiv für unseren künstlerischen Prozess beigetragen? Für die Inszenierung hat sie einzelne prägnante Momente aus den Reisen geliefert; Beobachtungen, die im Stück anekdotisch auftauchen, aber auf

Größeres verweisen. In unseren gegenseitigen Workshops stießen wir außerdem auf musikalische und tänzerische Elemente sowie auf Storytelling-Techniken der malawischen bzw. süd-ost-afrikanischen Erzählkultur, die den dramaturgischen roten Faden unserer Produktion beeinflussten. Allerdings war der Austausch nach der Recherchephase auf der Probenbühne mindestens genauso wichtig, da wir hier miteinander in Diskurs kamen über ästhetische Kommunikation und Symbole (z.B. über Black- und White-Facing) und über unsere unterschiedlichen Motivationen, künstlerisch zu arbeiten. Die Feldforschung aneinander, wenn man es so nennen will, hörte also in keiner zeitlichen Phase der Begegnung wirklich auf.

Für eine allgemeine Optimierung des Rechercheerfolges notiere ich ganz konkret, dass es hilfreich ist, wenig touristisch vorzugehen, sondern möglichst viele kulturelle Praktiken tatsächlich zu lernen oder beizubringen und möglichst viele Menschen aus dem Umfeld der Projektparter*innen kennenzulernen.

Nach diesem Projekt möchte ich einen Gedanken vorschlagen, mit dem ich ein ähnliches Vorhaben ein nächstes Mal angehen würde: In einer konzeptionell intendierten Suche nach Gemeinsamkeit und Differenz ist bereits angelegt, dass man am Ende auf unüberwindbare Differenzen zwischen einander stößt. Man stößt auch auf Ähnlichkeiten, aber auch diese verweisen schließlich vor allem darauf, dass Differenzen existieren. Wenn man die Lupe als erstes auf die Bipolarität zweier Gruppen, die aufeinander treffen, richtet - was bleibt dabei übrig, außer der „Erkenntnis“, dass die einen anders sind als die anderen, was letztlich vor allem bereits herrschende Grenzziehungen weiter zementiert?

In diesem Sinne erscheint es mir als ein anderer Ansatz in interkulturellen Recherche-Projekten vielversprechend, einen gemeinsamen „common ground“, eine Dringlichkeit, die man teilt, eine utopische Denkblase zu produzieren. Wo eine solche Idee hingehen könnte, wird in msohkhano.de/begegnungen.mw sichtbar in einer Sequenz, in der zwei Performerinnen in Vogelkostümen über postkoloniale Reparationszahlungen in Form von horizontalem, entinstitutionalisierten Bargeld-Regen verhandeln.

Eine gemeinsame „Urgency“, die mich dabei als Stoff interessieren würde, wäre im Falle einer malawisch-deutschen Partnerschaft die gemeinsame Dekonstruktion der Räume und historischen Narrative, die uns separieren, und die das weiter tun werden, wenn wir sie nicht umbenennen. Strategien wie Re-Mapping, Zukunftsszenarien oder Remixe historischer Erzählweisen eröffnen andere Sichtweisen jenseits von kulturellem Essentialismus – Denn in der Menschheitsgeschichte teilen wir einen riesigen, vielschichtig unüberblickbaren Raum, indem alles „Originäre“ als vermeintlich angesehen werden muss. Auch, weil mein Blick auf den Anderen nichts Originäres herausfinden kann, sondern immer nur meinen Blick auf mich selbst spiegelt.

Ist eine Recherche innerhalb einer interkulturelle Künstler*innenbegegnung also nur ein zum Scheitern verurteilter Versuch gegenseitigen Verstehens? Wenn dem so ist, dann wäre produktives Missverstehen die Voraussetzung, um neue Geschichten übereinander zu erzählen.

Diese Sichtweise entspringt natürlich meiner persönlichen Art, Theater zu denken: „Neue Narrative“, „Dekonstruktionen“, das sind Zielsetzungen eines Theaters, das den Anspruch an sich stellt zu zeigen, was (so) noch nie gesehen wurde - ein im deutschsprachigen Raum verbreiteter Kunstbegriff. In Malawi dagegen, erscheint mir, ist formale Innovation momentan viel weniger interessant als die handwerklich kunstvolle Vermittlung konkreter Inhalte. Allein deshalb vertritt mein obiger Vorschlag für eine andere Herangehensweise wieder nur eine Seite der Partnerschaft zweier Gruppen.

Fest steht: Wer recherchiert, archiviert, stellt aus und bestimmt damit Geschichte. Das haben europäische Forscher*innen in exorbitanter Vielzahl getan, auf dem europäischen wie afrikanischen Kontinent. Doch transkulturelle Geschichtsschreibung geht nur dezentral, vielstimmig und widersprüchlich. Um neue Narrative voneinander zu erzeugen, müsste demnach das Feld der Sozialstudien und Archivierung jetzt afrikanischen Akteur*innen überlassen werden. Vielleicht in einem nächsten Projekt mit einer Analyse von Beziehungsentwürfen und Ausgehverhalten deutscher Bürger*innen durch malawische Forschende?

Doch auch das ist wiederum nur ein Vorschlag, der von mir kommt und nicht von denen, über die ich spreche. Das Risiko dieser Instrumentalisierung von Partner*innen steckt in jedem Kooperationsprojekt, in welchem die Gelder nur von einer Seite kommen. Um zukünftige Kooperationen „auf Augenhöhe“ zu schaffen, wie die Kulturstiftung des Bundes sich gerne ausdrückt, muss erst verstärkt in eine afrikanische Stiftungslandschaft investiert werden. Geldgeber*innen aus den jeweiligen afrikanischen Ländern selbst würden dann kuratieren und Kunstschaffende fördern können, die autark agieren und von ihren internationalen Kooperationspartnern unabhängige Positionen beziehen könnten.

Die Begegnung der Solomonian Peacocks mit der Frl. Wunder AG hat jenseits von allen erörterten Bedingungen nicht nur für beide Seiten Erfahrungen ermöglicht und eine zufriedenstellende Produktion hervorgebracht, sondern war auch eine konkrete Investition in die Zukunft zweier Theatergruppen und eine temporäre Existenzsicherung für mehr als die 10 Menschen, die auf der Bühne standen. Auch das gilt für mich als ein erfolgreicher Einsatz öffentlicher Kulturfördermittel.

Dabei hat die Methode der Recherche und der Feldforschung für uns vor allem eines getan: Sie hat uns miteinander ins Gespräch gebracht. Dieses wertvolle Privileg, sich zu vergemeinschaften, zu lernen und Erfahrungen zu machen statt nur abzuliefern, sollte für alle Kunstschaffende erschwinglich werden.