

# Unseren gemeinsamen Boden finden

## Gespräche und Reflexionen über Dekolonisierung im Anschluss an »TAH DAM!«

Coila-Leah Enderstein und Sumalgy Nuro

»Zuhören als Kritik« ist weder die Kunstfertigkeit einer Kritik, die urteilt und eine Utopie vorschreibt, noch die Überheblichkeit einer Kritik, die Hoffnung leugnet; sondern eine Kritik, die öffnet und bescheiden ist, eine Kritik, die beim und durch Zuhören Verständnis schafft.

Rolando Vázquez<sup>1</sup>

### (eine Partitur für dekoloniales Zuhören)

Mach dir klar, wo du bist,  
Vergiss nicht, woher du kommst.

Reise in die Vergangenheit und hör zu,  
Hör zu und überwinde Unterschiede.

Mach dich frei von dem, was du weißt,  
Und sei offen für Widersprüche.

Lass dich beeinflussen.

Triff die Seele deines Instruments,  
Begrüß Interaktion.

Spiel vom Boden in die Zukunft.

Nimm andere mit.

### »TAH DAM!«, 2020. Kapstadt.

Ein Team aus Musiker\*innen und Tänzer\*innen arbeitet am Erd-Lied (The Earth Song), ein Teil aus dem Kinderstück »TAH DAM!«. Die Stimmung ist sanft – wir befinden uns mitten im anstrengenden Covid-Lockdown, haben aber eine Lücke in den Vorschriften gefunden, sodass wir unsere Arbeit als Künstler\*innen fortsetzen können.

Das Erd-Lied handelt von der Beziehung des Körpers zur Erde: Ein Runtergehen kann nicht ohne sein Gegenteil – das Hochgehen geschehen. Was aus der Abfolge von Bewegungen entsteht, die den Körper auf die Erde und von ihr wegbringen, ist *Rhythmus*, unser Ausgangsmaterial in diesem Teil des Stückes. Während wir

den Inhalt entwickeln, schlägt Vintani auf der Djembe-Trommel einen Rhythmus vor, der aus dem traditionellen mosambikanischen Tanz *Xigubo* stammt. Suma nimmt ihn schnell auf und beginnt, die traditionell mit dem Rhythmus gepaarten Bewegungen zu erforschen. Vintani schlägt daraufhin einen anderen Rhythmus vor – den des Mapiko-Maskentanzes<sup>2</sup> aus dem Norden Mosambiks.

Coilas im Westen geschulte Ohren haben Mühe, den »Grundschlag«<sup>3</sup> in beiden Sequenzen zu finden. Vielleicht weil der Schwung der Musik und der Bewegung von unten nach oben geht und nicht umgekehrt, wie es in der westlichen Musik der Fall ist. Wie sieht Coilas Beziehung zu diesem Material aus und was kann sie mit dem Klavier Sinnvolles beitragen? Als sie beim Ausprobieren durcheinandergerät, behalten sich Suma und Vintani jegliche Kritik vor, und lassen ihr einfach die Zeit, die sie braucht, um den Sound zu verinnerlichen.

### Eine Kritik, die öffnet

**Coila:** Wo ist dir der Begriff »Dekolonisierung« zum ersten Mal begegnet?

**Suma:** Ich nehme mal an in der Grundschule. Im Zusammenhang mit der Unabhängigkeit Mosambiks, also es ging um politische und strukturelle Veränderungen.

**Coila:** Wie hat sich deine Idee von diesem Wort im Laufe deines Lebens und in verschiedenen Kontexten verändert?

**Suma:** Als Tänzer und Musiker in Afrika muss man in gewisser Weise sein Denken dekolonisieren. Weil es eine Vorstellung davon gibt, wie man Sachen macht, und weil Kunst oder Musik und Tanz nicht eingeordnet werden können. Zumindest wurden sie in meinem eigenen Zuhause nicht als etwas angesehen, das man machen kann. Deshalb musste ich in gewisser Weise die Denkweise der Kolonisatoren durchbrechen. Nach ihnen muss eine Person zur Schule und zur Universität gehen und etwas »Normales« studieren wie Buchhaltung oder Medizin. So hab ich mich schon in jungen Jahren wegen meiner Leidenschaft für die Kunst von diesem Schubladendenken verabschiedet.

Wann hast du zum ersten Mal von Dekolonisierung gehört?

**Coila:** Wann mir das Wort Dekolonisierung zum ersten Mal begegnete, weiß ich nicht mehr, aber das Gebäude meiner Grundschule stammte aus der Kolonialzeit, und in der Schulhymne kam der »alte Garten des Kap-Gouverneurs« vor.

*»In den Calla-Feldern, vor einem azurblauen Meer, im Schein der goldenen Sonne, lernt man eins ist zwei einmal mehr.«*

Ich ging dort zur Schule nur ein paar Jahre nach dem Ende der Apartheid, es war in dieser komischen Zeit des »Regenbogen-Nationalismus«<sup>4</sup> – dieser naiven Art, Diversität zu feiern, während in gewisser Weise immer noch Kolonialismus gefeiert wurde.

Erst mit den Studentenprotesten in Südafrika, die 2016 begannen – »RhodesMustFall« und »FeesMustFall« –, hörte ich zum ersten Mal von Dekolonisierung als etwas anderes als einen Prozess



»Together At Home, Dance And Music (TAH DAM!)« ist ein Projekt, das 2020 im Rahmen der FRATZ Forschungslabore in Zusammenarbeit mit ASSITEJ South Africa entstanden ist und live beim FRATZ Festival 2022 aufgeführt wurde. Das Projekt wurde von den Performer\*innen Manuela Lucia Tessi, Thalia Laric, Vintani Nafassi, Sumalgy Nuro und Coila-Leah Enderstein zusammen mit der Dramaturgin Nicola Elliot entwickelt, die Rechercharbeit stammt von Faye Kabali-Kagwa, Video von Lindsey Appolis. TAH DAM hat sich aus den Erfahrungen der Performer\*innen in interdisziplinärer Improvisation entwickelt: Im Rahmen des Projekts „Music-Dance“ haben die Performer\*innen aus unterschiedlichen Kunstsparten seit 2019 gemeinsame Wege des Zuhörens und kreativen Schaffens ausgelotet.

der Unabhängigkeit von einer Kolonialmacht. Es ging darum, das Curriculum zu dekolonisieren, und all die anderen sozialen Bereiche, Dinge, die ich als weiße Südafrikanerin für selbstverständlich hielt. Das war der Beginn eines Prozesses, in dem ich über meine eigene »Kolonialität« nachdachte, über meine Rolle als jemand, der das Erbe von Siedlungskolonien fortsetzte. Und dieses Nachdenken wurde später zu einem wesentlichen Teil meiner künstlerischen Praxis und Ausdrucksweise.

Also so richtig habe ich mit politischer Kunst erst später begonnen. Aber wie war es für dich, als du angefangen hast, Kunst zu machen, hast du da schon eine dekoloniale Herangehensweise mit dem Künstlerdasein assoziiert?

**Suma:** Zu der Zeit würde ich noch nicht von Dekolonisierung sprechen, ich würde eher sagen, es war eine Rebellion. Und weil ich ein Rebell war, habe ich viele Sachen ausprobiert und mein Denken hat sich auf eine andere Art geformt. Und weil ich Künstler bin, gab es weniger Grenzen, vor allem als zeitgenössischer Tänzer.

Traditioneller Tanz gehört zu meiner Kultur. Doch während der Kolonisation wurde ihm ein Stempel aufgedrückt. Dieser Prozess vollzog sich über Generationen und Generationen, und auf unserer Seite gab es eine Art Abkommen, dass man Dinge nur auf eine bestimmte Weise machen konnte, sonst gehörte man nicht dazu. Das war schon sehr konservativ.

Als ich dann mit zeitgenössischem Tanz anfing, fühlte es sich wie eine Befreiung an. Meiner Meinung nach kann man die Form und den Ursprung eines bestimmten Materials anerkennen, aber von dort aus weitergehen und es weiterentwickeln. Ich konnte das nur verstehen, indem ich die Dinge von außen betrachtete, und der zeitgenössische Tanz war tatsächlich das, was mir diese Fähigkeit verlieh. Der zeitgenössische Tanz hat mir geholfen, mich zu befreien und Dinge zu entdecken, mich von dem, was draußen ist, beeinflussen zu lassen.

**»TAH DAM!«, 2022. Amsterdam.**

Als wir »TAH DAM!« nach Europa holen, haben wir die Spannungen kolonialer Strukturen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Produktionskontextes sehr stark erfahren. Schon die Reise nach Europa ist für die Teammitglieder aus Mosambik mit verschiedenen Hürden verbunden. Und als die Sicherheitsbeamten am Flughafen dann die Instrumente von Suma und Vintani sehen, fragen sie skeptisch: »Was ist das?« Machtverhältnisse und kulturelle Unterschiede führen im Team zu Reibungen unterschiedlicher Größenordnungen.

Für eine Aufführung in Belgien haben wir das Erd-Lied zusammen mit den anderen Liedern an Kristjan, einen Ersatzpianisten, übergeben. Wie Coilas ist auch Krystians musikalische Ausbildung westlich. *Ka – karah – Ka, ka ka ka – Ka – karah – Ka, ka ka ka*. So hat Suma den Rhythmus der Mapiko-Sequenz transkribiert. Coila zählt

den »Grundschatz« in einem westlichen 2/4-Takt, während Suma und Vintani nach den Tanzbewegungen zählen. Der vokalisierte Rhythmus des *Xigubu – GadING, gadingy ding, gadingy dingy – GadING, gadingy ding, gadingy dingy* – wird zwischen uns zu einer Art Running Gag.

Indem wir die Partitur des Stückes laut aussprechen und mündlich weitergeben, erfahren wir mehr über unsere jeweiligen Bezugsrahmen. Noch einmal laden wir Kristjan dazu ein, nach Belieben auf die ungefähre Wiedergabe des traditionellen Materials zu reagieren, es aufzunehmen und zu transformieren.



### Eine Kritik, die Verständnis durch Zuhören schafft

**Coila:** Kulturelle Aneignung ist unethisch oder verwerflich, wenn eine Person Elemente einer anderen Kultur für die eigene Entwicklung nutzt und dadurch mehr profitiert als die Kultur, aus der die Person die Elemente nimmt. Weiße Komponisten, die Elemente traditioneller afrikanischer Musik verwenden, wurden entweder berühmt, weil ihre Musik im Westen als neuartig und interessant angesehen wurde, oder sie wurden dafür kritisiert, diese Elemente zu verwenden, ohne das auf eine bestimmte Art zu thematisieren. Was dich anbelangt, du tanzst den Mapiko und kommst zwar auch aus Mosambik, aber der Tanz stammt nicht wirklich aus deiner Kultur, weshalb sich einige Leute, so wie du meinstest, angegriffen fühlen könnten. Was macht für dich eine ethische Beziehung zum Material aus?

**Suma:** Ich glaube, dass die Absicht, mit der man sich einem Material nähert, und wie sehr das Material von der Art und Weise, wie man es verwendet, profitiert, das Wichtigste ist. Überall, wo ich Mapiko tanze, erfahren die Leute, warum Mapiko existiert und was er für die Menschen, die ihn tanzen, bedeutet. Bei Instrumen-

ten achte ich nicht nur darauf, dass andere Menschen sie sehen und kennenlernen, sondern ich bin auch offen dafür, dass die Instrumente mich als Individuum und jeden, der mit ihnen in Kontakt kommt, beeinflussen.

Ich habe nicht die Absicht, berühmt zu werden. Ich fühle mich gut mit dem, was ich mache, weil es meine Vision ist, eher dem Kontinent, der Gemeinschaft und den zukünftigen Generationen einen Nutzen zu verschaffen als mir selbst. Ich mag es, von all diesen unterschiedlichen Traditionen umgeben zu sein. Für mich sind die Instrumente Seelen, die mich umgeben, lebendige Seelen, die ich mit mir trage, wohin ich auch gehe. Die Mapiko-Maske nehme ich nicht als etwas Statisches wahr, setze ich sie auf, bin ich nicht mehr ich selbst. Ich gebe dem Material, das ich erforsche, etwas von mir, aber sehe das Ergebnis dieser Verbindung nicht als mein Eigentum an.

**Coila:** Bei einer Aneignung gibt es in der Auseinandersetzung mit dem Material keinen wirklichen Austausch, so wie du ihn beschreibst, sondern ein gewisses extrahierendes Element. Und genau das ist Kolonialismus.

**Suma:** Ja, es geht um die Prinzipien, wie du was machst und für wen du es machst.

### »TAH DAM!«, 2022. Berlin.

Als in einem Neuköllner Theater das Erd-Lied von den Performer\*innen angestimmt wird, verändert sich die Energie und Aufmerksamkeit des gesamten Raums. Ein abwechselndes Vorwärtsgen und Stampfen führt zu einem stetigen Pulsieren der Musiker\*innen und transformiert schlussendlich das *Ka – karah – Ka, ka ka ka*. Suma spürt, wie sich die Energie des Raums ausrichtet, wenn er diesen explosiven Teil mit kraftvollen Sprüngen (oder Landungen) versieht, synchron zur rhythmischen Intensität von Djembe und Klavier.

Was passiert, wenn Kinder und Erwachsene unterschiedlicher Herkunft in einem Raum sitzen und diesen Moment miterleben? Bedeutet es ihnen etwas, ein Stück zu sehen, in dem verschiedene Traditionen und Ethnien zusammenkommen? Oder wirkt die Diversität oberflächlich? Bestärkt der Verweis auf traditionelle afrikanische Formen die Vorstellung von afrikanischer Kultur als etwas Historisches, Statisches und sehr Exotisches, oder lässt sich erkennen, dass diese Formen sich aufgrund einer Begegnung angepasst und transformiert haben? Wie viel davon kann ein Kind wahrnehmen?

Nach der Aufführung nähern sich die Kinder überaus neugierig den Instrumenten. Lehrer\*innen und Eltern eilen zu den Performer\*innen und bitten um Fotos mit Vintani und Suma.

## Eine Kritik, die bescheiden ist

**Suma:** Wie gehst du in deiner Arbeit mit Dekolonisierung um?

**Coila:** Mein Ziel ist es, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie Kolonialität<sup>3</sup> in der Gegenwart fortbesteht und sie prägt. In den letzten Jahren habe ich sowohl mit dem Klavier als auch mit Orten gearbeitet und versucht, die europäische Kultur und Epistemologie zu de-universalisieren. Und die Konzentration auf das Zuhören und die Wahrnehmung zu lenken. Aber kann ich behaupten, dass ich dekolonisiere? Ich bin keine richtige Aktivistin, ich verfolge eine innere Arbeit, schaffe Bewusstsein, rufe eine Reflexion hervor. Es gibt verschiedene Bereiche, in denen Kolonialität operiert, und deshalb ist Dekolonisierung auch nicht nur eine Sache, und es gibt für verschiedene Menschen auch unterschiedliche Dinge zu tun. Wissenschaftler\*innen, die sich mit Dekolonisierung beschäftigen, betonen, dass Dekolonisierung auf Praxis, Gerechtigkeit und Wiederherstellung beruhen sollte. Das versuche ich zumindest in meinen eigenen Produktionen zu beachten, wo ich mehr Einfluss auf die Finanzen habe.

Das Wort „Dekolonisierung“ ist immer mehr zum Mainstream geworden und daher undurchsichtiger und manchmal auch nicht differenziert genug. Ich denke, dass die Begriffe und die Kritik kontextabhängig sind und sich ständig weiterentwickeln müssen. Koloniale Kritik muss öffnen statt schließen. Ich habe festgestellt, dass ich mich an bestimmte Regeln und Ideen klammere, und dass diese Ideen in einem westlichen oder oft US-zentrierten Kontext stecken bleiben können. Klasse und Ort, die Persönlichkeit ... all das beeinflusst Beziehungen. Ich habe gelernt, dass es ein Gleichgewicht gibt zwischen der Anerkennung der Strukturen, die unsere Erfahrungen und Identitäten formen, und aufmerksam zu sein für das, was vor einem passiert, ohne dabei überheblich zu werden oder sich aufzuregen.

**Suma:** Offener zu sein, von anderen beeinflusst zu werden.

**Coila:** Ganz genau. Was bedeutet dekoloniale Arbeit gerade für dich?

**Suma:** Andere Wege finden wollen, nicht glauben, dass eins plus eins nur zwei sein kann. Mich interessiert die Transformation »traditioneller« Formen. Ich spiele alle möglichen Instrumente, und spiele sie anders als sie dort, wo sie herkommen, gespielt werden. Manche Leute würden das als Beleidigung empfinden. Der Mapiko-Tanz wurde fast ausgelöscht, weil man nicht wollte, dass er die Dörfer verlässt. Die Leute, die den Tanz tanzten, konnten mit ihm nichts verdienen. Deshalb gab es viele Versuche, ihn auf die Bühne zu bringen und bekannt zu machen. Auch ich möchte Menschen über Instrumente informieren, Material aus der Vergangenheit sichtbar machen und Menschen in der Gegenwart inspirieren.

Ich habe die letzten fünf Jahre Musik studiert, nicht indem ich die Schulbank drückte, sondern durch ausführliche Recherchen und aufmerksames Zuhören, indem ich gelernt habe, wie man Instrumente herstellt und wie man sie repariert. Und ich habe nach Instrumenten gesucht, von denen die Leute nicht einmal mehr wissen, dass sie existieren. Jetzt möchte ich gerne sagen: »Jeder kann zu mir nach Hause kommen und spielen. Diese Instrumente sind nicht nur für mich da.«

Nimm andere mit.

Spiel vom Boden in die Zukunft.

Begrüß Interaktion,  
Triff die Seele deines Instruments.

Lass dich beeinflussen.

Sei offen für Widersprüche,  
Und mach dich frei von dem, was du weißt.

Hör zu und überwinde Unterschiede,  
Reise in die Vergangenheit und hör zu.

Vergiss nicht, woher du kommst.  
Mach dir klar, wo du bist.

## (eine Partitur für dekoloniales Zuhören)

- 1 Rolando Vazquez: Towards a Decolonial Critique of Modernity Buen Vivir, Relationality and the Task of Listening. In: Raúl Fomet-Betancourt (Ed.): Raúl Fomet-Betancourt (Hrsg.): Kapital, Armut, Entwicklung. Capital, Poverty, Development. Capital, Pobreza, Desarrollo. Dokumentation des XV. Internationalen Seminars des Dialogprogramms Nord-Süd, Denktraditionen im Dialog: Studien zur Befreiung und Interkulturalität, Band 33, Mainz 2012
- 2 Mapiko ist ein Maskentanz des Makonde-Volkes, der die traditionellen Werte des Stammes vermittelt und die Seelen der Ahnen leitet.
- 3 Der betonte Grundschatz, in der Regel der erste in einer Abfolge regelmäßiger Takte.
- 4 »Regenbogen-Nationalismus« fasst eine Reihe von Narrativen zusammen, die von der südafrikanischen Regierung verwendet wurden, um die Einheit über Herkunfts- und Wirtschaftsgrenzen hinweg nach 1994 zu fördern. Der Ausdruck wird mit einer oberflächlichen Feier des Polykulturalismus assoziiert, und lenkt von dem Mangel an Gerechtigkeit für die Verbrechen der Apartheid und des Kolonialismus ab.
- 5 »Kolonialität«, ein Begriff, der dem peruanischen Wissenschaftler Anibal Quijano zugeschrieben wird, bezeichnet das Weltsystem, das mit dem europäischen Kolonialismus ab dem 16. Jahrhundert geschaffen wurde mit all seinen fortlaufenden Ausprägungen auf die Gegenwart. In dieser Denkweise besteht Kolonialität fort und basiert auf der Auslöschung anderer Welten und Wissenssysteme und wird durch den Diskurs der Moderne über Entwicklung und Fortschritt angeheizt.