

27.10. -
11.11.17

MAGAZIN

SPIELART FESTIVAL
MÜNCHEN



Eine Initiative der Stadt München
und der BMW Group



Panashe Chigumadzi

Von Kokosnüssen, Bewusstsein und Cecil John Rhodes: Desillusionierung und Leugnung der Regenbogennation

Knapp vor meinem siebten Geburtstag, gegen Ende des Jahres 1997, bereiteten meine Eltern mich darauf vor, dass ich bald »in die richtige Schule« kommen würde. Sie sprachen mit mir, kauften die Uniform und sorgten dafür, dass ich mich allein anziehen konnte. Eine Sache galt es jedoch noch zu klären: »Mama, können sie mich nächstes Jahr in der richtigen Schule Gloria nennen?« Gloria ist mein zweiter Name. Meine Mutter schaute mich etwas irritiert an und sagte dann: »Nein. Du heißt Panashe, und so werden sie dich rufen.«

Damals fehlten mir die Worte, um zu erklären, warum ich das Gefühl hatte, dass ich diesen neuen Rufnamen bräuchte. Und so blieb es beim Shona-Namen, der von den weißen Lehrern an meiner mehrheitlich weißen Vorschule so häufig verhunzt worden war. Pinashe, hatten sie gesagt. Oder Panaché. Oder auch Spinasie.

Mit sechs Jahren kannte ich bereits die Melodie, nach der so viele Schwarze in Südafrika tanzen müssen. Unsere Namen sind nur eines der vielen Themen, mit denen wir konfrontiert sind, während wir versuchen, uns mit unserem Schwarzsein in Räumen zu bewegen, die für uns eigentlich nicht gedacht sind.

Dabei war ich bereits auf dem Weg, der mich in mein Dasein als Kokosnuss führen würde, in diese eigene Klasse »frei geborener« schwarzer Jugendlicher, die man als Fackelträger der Regenbogennation pries. Die Klasse, die jetzt mit an der Spitze der neuen Studentenbewegungen steht, die an den Universitäten und im ganzen Land den Sturz der Denkmale für Cecil John Rhodes fordert.

Die Kokosnüsse sind jedoch zunehmend desillusioniert. Sie fühlen sich angesichts der Idee einer Regenbogennation zurückgesetzt. Wir waren das Ventil für die südafrikanische Absolution von tatsächlicher Versöhnungsarbeit. Man packte uns fort, die Woolies Skhaftins im Schlepptau, sortierte uns in die Pretoria Girls High School und das Michael House. Doch die in die Privilegien der Demokratie gehüllte Generation muckt heute auf. Sie wurde nicht zu vertrauenswürdigen Mittlern zwischen Schwarz und Weiß, sondern orientiert sich an einer schwarzen Identität und mobilisiert

wütend gegen das Konzept der Regenbogennation selbst. Man hatte die Fantasievorstellung eines farbenblinden, post-rassistischen Südafrikas auf uns »Coconuts« projiziert, doch unsere gelebte Erfahrung ist alles andere als frei von jedem Rassismus.

Entsprechend twittert der Politaktivist Andile Mngxitama in einem ironischen Kommentar zu den Rhodes-Must-Fall-Protesten (am 12. März 2015): »Der weiße Rassismus zwingt die Kokosnuss, sich als Teil der großen Menge schwarzer Ausgegrenzter zu sehen. Ihre Nähe zum Weiß-Sein macht sie zum Aktivposten.« Eine interessante Sichtweise.

Ich habe untersucht, warum die Kokosnüsse trotz ihrer Privilegien ein schwarzes Bewusstsein entwickelt und sich der Arbeiterklasse im antirassistischen Kampf angeschlossen haben. Gespräche mit zehn Kokosnüssen sind der Gegenstand meiner heutigen Analyse. Zunächst müssen wir jedoch meine Verwendung des Begriffs selbst dekonstruieren. Die Reaktionen auf mein Interview auf Kaya FM in der vergangenen Woche zeigen, dass das Wort viele bewegt und die Frage aufwirft, warum abgesehen von denen, die sich vor Selbsthass verzehren, Schwarze dieses Etikett überhaupt verwenden. Ich wurde mein ganzes Leben lang Kokosnuss genannt. Also müsste ich eigentlich diejenige sein, die sich beleidigt fühlt. Sei's drum. Beginnen wir mit der Dekonstruktion.

Wir wissen ja alle, was eine Kokosnuss ist. Oder? Sie ist ein Mensch, der so spricht, wie ich. Sie ist ein Mensch, der »außen schwarz und innen weiß ist«. Die Bezeichnung kam in den letzten Tagen der Apartheid in Südafrika auf, als schwarze Kinder auf ehemals weiße Schulen geschickt wurden. In der Sprache des Black Consciousness gehen Kokosnüsse bestenfalls als »nicht-weiß« durch. Schlimmstenfalls sind sie jedoch ein »Onkel Tom«, ein »Handlanger der Weißen«, der so genannte »Hausneger« in der 1963 von Malcolm X entwickelten »Hausneger-Feldneger«-Dichotomie.

Das ist allerdings nicht die Bedeutung, die ich mit dem Begriff assoziiere. Vielmehr verwende ich das Wort als schlichte Referenz an die durch den Besuch einer Model-C- oder Privatschule erfolgte Sozialisierung in der »weißen Grammatik«, wie meine Mit-Kokosnuss Eusebius McKaiser sie nennt. Kokosnuss McKaiser erklärt,

dass jemand, dem die »weiße Grammatik« vertraut ist, beispielsweise weiß, dass ein »Sarmie« ein »Sandwich« ist, und das »bru« und »oke« im Weißsprech für »mfwethu« stehen.

Überdies ist die Erfahrung der Kokosnuss nicht neu, sondern lässt sich auf die frühesten Kolonialbegegnungen zurückdatieren. UCT Professor Xolela Mangcu schlägt vor, Tiyo Soga, die bekannte, anticolonialistische Figur, den ersten schwarzen Absolventen der berühmten Lovedale Mission School, als allererste Kokosnuss zu begreifen.

Doch Assimilierungsversuche sind nicht immer erfolgreich; sonst stünde ich nicht hier. Die Darstellung der Kokosnuss als gedankenloses Duplikat der Weißen ist eindeutig falsch. Viele Kokosnüsse oder »native elites« wie W.E.B. Du Bois, Frantz Fanon, S.E.K. Mqhayi, Rolihlahla Mandela, Mangaliso Sobukwe und Bantu Biko weigerten sich explizit, »Handlanger der Weißen« zu werden, wenngleich es an Anreizen dafür nicht mangelte.

Die Anti-Apartheid-Aktivistin Phyllis Ntantala – Mutter von Pallo Jordan und Frau von AC Jordan, dem ersten schwarzen Professor an der UCT – sagt über ihre Zeit an der Missionsschule: »Angesichts dieser Gehirnwäsche ist es ein Wunder, dass wir uns nicht alle verkauft haben und zu Kollaborateuren wurden.« Ähnlich äußerte sich der ehemalige ANC-Präsident Thabo Mbeki anlässlich der Enthüllung eines Tiyo-Soga-Denkmal 2011: »Bei all dem Bewusstsein hätte Tiyo Soga, einer der ersten modernen Intellektuellen Afrikas, zu einem sklavischen Agenten der Unterdrücker und Enteigner werden müssen. Doch entgegen jeder Wahrscheinlichkeit weigerte er sich.«

Ich habe mich für den Begriff »Kokosnuss« entschieden und identifiziere mich als solche, weil ich glaube, dass gerade damit die Möglichkeit der Verweigerung gegeben ist, auf der eine radikale, antirassistische Politik gründen kann. Ich problematisiere mich daher selbst innerhalb der sozioökonomischen Landschaft Süd-afrikas als Teil der schwarzen Mittelschicht, die als Puffer gegenüber »radikaleren Elementen« fungieren soll. Gleichzeitig anerkenne ich so auch die Tatsache, dass jemand wie ich, der »sich gut ausdrückt« und »nicht wie die anderen Schwarzen ist«, leicht kooptiert werden und zur Aufrechterhaltung der Ungleichheit in Südafrika nach der Apartheid beitragen kann.

Erst diese Anerkennung erlaubt die Verweigerung gegenüber der Kooptation und öffnet den Raum, um die einzigartige Position derjenigen von uns zu nutzen, die Zeugen der ganz intimen Details des Weiß-Seins in all seinen banalen Manifestationen wurden und sie unmittelbar erlebten – beispielsweise wenn wir bei anderen Kindern übernachteten oder bei Klassenreisen die Schlafsäle teilten.

Anele Nzimande von der Decolonising Wits-Bewegung sagte mir – in einem persönlichen Gespräch 2015 – über ihre Erfahrung in den weißen Räumen:

»Du kennst die Wahrheit. Sie beeindruckt dich nicht mehr. Sie verliert ihren Glanz. ... Das geschieht, wenn Nähe gegeben ist. Die Nähe zu den Weißen ist erhellend, zeigt dir, was sie sind, nicht was sie sein können.«

Die Nähe, die nahezu intime Beziehung zu den Weißen, hilft uns, sie auf eine Art zu kritisieren, die als Kritik von außen nur schwer möglich ist. Der afroamerikanische Theoretiker W.E.B. Du Bois spricht in seinem berühmten Werk DIE SEELEN DER SCHWARZEN vom doppelten Bewusstsein und vom Schleier. 1903 schreibt er:

»Der Neger wird ... geboren mit einem Schleier und einer besonderen Gabe – dem zweiten Gesicht... Stets fühlt man seine Zweifelt, als Amerikaner und Neger; zwei Seelen, zwei Gedanken, zwei nicht miteinander versöhnbare Ziele; zwei konkurrierende Ideale in einem dunklen Körper.«

Diese konkurrierenden Ideale lösen sich auf im Prozess der Erlangung eines Bewusstseins davon, was es heißt, schwarz zu sein – in der Vergangenheit und Gegenwart. Die Idee des Schleiers verweist auf die ökonomische, soziale, kulturelle oder anderweitige Trennung zwischen der herrschenden »weißen« und der beherrschten »schwarzen« Welt.

Du Bois argumentiert insbesondere, dass bestimmte prägende Erfahrungen im Leben Schwarze auf dieses doppelte Bewusstsein zurückwerfen. Er selbst kam zu dieser Erkenntnis bei einem Ball, als ein weißes Mädchen aus den Südstaaten seine Tanzkarte allein deshalb ablehnte, weil er schwarz war:

»Da dämmerte mir plötzlich, dass ich anders als die anderen war. Vielleicht war ich ihnen im Herzen, im Leben, in meiner Sehnsucht ähnlich, doch ein riesiger Schleier trennte ihre Welt und meine.«

Ich wurde mir des Schleiers bewusst, als ich an meiner überwiegend weißen Schule immer wieder Rassismus erlebte. Auf gesellschaftlicher Ebene realisierte ich, dass die Einladungen auf die Farm weißer Freunde aus meiner Kindheit ausblieben, als wir auf die Oberschule wechselten, und dass wir stillschweigend akzeptierten, dass wir nicht miteinander ausgingen. In ökonomischer Hinsicht stellte ich fest, dass weiße Mitstudierende mit ähnlichen akademischen Leistungen schneller Arbeit fanden als schwarze. Der Mythos der Leistungsgesellschaft – wenn wir hart genug arbeiten und uns gut genug ausdrücken könnten, hätten wir die gleichen Chancen – wurde auf diesem Weg entlarvt. Anerken-

nen oder formulieren konnten wir diesen Rassismus bezeichnen- derweise erst, als wir das antirassistische Vokabular fanden, mit dem wir ihn benennen konnten.

Für mich gab es nicht ein »Erweckungsmoment«. Vielmehr waren es viele Momente, die mich auf die Reise der Bewusstseinsbildung schickten. In meinem Abschlussjahr las ich vor allem Bücher, die meine Erfahrung als Schwarze, als Afrikanerin in der Welt thematisierten. Ich hatte das Gefühl, der Boden bewegte sich unter meinen Füßen und eine neue Welt offenbarte sich. Ich entdeckte die Werke afrikanischer Autoren. In Büchern wie I WRITE WHAT I LIKE, THINGS FALL APART, COCONUT und I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS markierte ich Sätze, Absätze und ganze Seiten.

Blatt um Blatt begann ich zu erkennen und – wichtiger noch – zu spüren, wie weit ich mich von mir selbst als Afrikanerin entfremdet hatte. Ich empfand mich als Verkörperung eines kolonialistischen europäischen Ideals. Wie stolz wären die Architekten der kolonialen Apartheid auf dieses von ihnen gemachte native Subjekt gewesen! Eine Frage trieb mich immer wieder um: »Was wäre aus mir ohne Kolonialismus geworden? Warum artikuliere ich mich nicht nur besser auf Englisch, sondern dachte und träumte tatsächlich in dieser Sprache?

Als symbolischen Akt der Veränderung – nachdem ich seit der Vorschule meine Haare permanent geglättet hatte – rasierte ich mich kahl. Es war die äußerliche Manifestation der inneren Ablehnung alles Weißen und Kolonialisierten in mir. Natürlich – yinde lendlela – spreche ich immer noch so und vermutlich bin ich eher Thabo Mbeki als Jacob Zuma in meinem Afrikanisch-Sein. Doch es geht voran.

Als Jahre später die Statue des Erzrepräsentanten der damaligen und heutigen Arroganz europäischer Kolonialisten Cecil John Rhodes mit Exkrementen beschmiert wurde, berührte mich das sehr. Ich war nicht allein. Die Rhodes-Must-Fall-Proteste waren ein derart starkes Echo auf die Erfahrungen schwarzer Studierender an den diversen historisch weißen Universitäten, dass andere Bewegungen auf dem Campus – beispielsweise die »Black Students Movement« an der (bis wir den Namen ändern können) noch nach Rhodes benannten Universität, oder in »Open Stellenbosch« und »Transform Wits« – eine wahrhaftige Verjüngungskur durchmachten oder sich neu formierten. Die Idee, dass die schwarze Jugend unpolitisch sei, war rasch vom Tisch, als die Studierenden die »Entkolonialisierung der Universität« und damit die »Entkolonialisierung der Regenbognation« forderten.

Ich sprach mit zehn Studierenden aus der »Decolonization«-Bewegung an der UCT und Wits. Zwar sind die führenden Vertreter der Initiativen schwarze Studenten aus der Arbeiterklasse und vertre-

ten in erster Linie deren Interessen, doch ich wandte mich an die Kokosnüsse unter ihnen, um herauszufinden, warum sie so »unartig« sind und sich ihren Kommilitonen auf dem Pfad der Verweigerung anschließen.

Zunächst ist es so, dass die Erfahrung des physischen Schleiers zwischen dem so genannten schwarzen und weißen Südafrika vielen Kokosnüssen vertraut ist.

»Es fühlte sich an, als wären wir in einem Homeland«, beschreibt UCT-Studentin Li Tsoanelo Zwane die Erfahrung der einstündigen Busfahrt von ihrem Zuhause in Gugulethu zur Barclay House Primary im elitären Kapstädter Vorort Claremont. Für den Wits-Studenten Vuyani Pambo bedeutete der tägliche Weg mit dem Taxi aus Soweto ins feine St David's College in Sandton ein von ihm sehr eloquent bezeichnetes »bipolares Erleben und Interpretieren der Welt«. Er berichtet:

»Du hast permanent das Gefühl, im Exil zu sein. ... Du gehörst nicht dazu. ... In deiner Nachbarschaft oder in der Schule versuchst du, zwei Welten zu vereinen, die nicht zusammenkommen wollen, die geografisch und ökonomisch getrennt sind, die sich nie berühren. Und dennoch stehst du da, kommunizierst physisch und psychisch, hinterfragst und suchst Antworten in beiden Räumen.«

Dagegen versuchte man im Sacred Heart College und anderen Schulen tatsächlich, die Regenbognation zu verwirklichen. Die ehemaligen Schüler Rekgotsofetse Chikane und Thoko Chimbalanga schildern das College als einzigartig: Es war eine der ersten multiethnischen Schulen im Land und wurde von Kindern vieler Veteranen des Antiapartheidskampfes besucht. Rekgotsofetse erinnert sich:

»Das war keine typische Privatschule. Von der ersten bis zur letzten Klasse sagte man uns immer wieder, dass alle Menschen gleich sind, gleichgültig, welcher Rasse oder Religion wir angehören. Das ist eine großartige Sache. Es war eine katholische Schule, die zeitweise mehr jüdische als katholische Schüler hatte, und manchmal auch mehr Muslime.«

Trotz dieser frühen Erfahrung entfernten sich Thoko und Rekgotsofetse zunehmend vom Ideal der Regenbognation und schlossen sich der Entkolonialisierungsbewegung an, die sich in erster Linie an ihrer schwarzen Identität orientiert.

Andere Schulen bemühten sich weit weniger, als demographische Verkörperung der Regenbognation zu funktionieren. Siphokuhle Mathe ging auf die Westerford High School in Kapstadt, die 2009 im Ranking der Sunday Times als beste staatliche Schule Südafrikas abschnitt. In der 8. Klasse war er einer der sechs

schwarzen afrikanischen Kinder unter insgesamt 180 Schülern. Eine solche Situation war ihm bereits aus der auf die Westerford High School hinführenden Grundschule vertraut, an der der Anteil schwarzer Schülern nie mehr als zehn Prozent betrug. Auch Siviwe Mhlana gehörte in ihrer Zeit an den Eliteschulen in Port Elizabeth zur Minderheit: Nur 25 von 150 Schülern der Abschlussklasse, die sie 2012 an der Pearson High School besuchte, waren schwarz.

Selbst Schulen, die von einer überwiegend weißen zu einer mehrheitlich schwarzen Schülerschaft übergangen, behielten die Struktur und Kultur weißer Bildungseinrichtungen bei. Anele Nzimande wechselte von der multiethnischen Woodlands Primary in Durban auf das ehemalige Modell-C-College Ridge Park. Doch das Gefühl der Entfremdung blieb:

»Sie kontrollierten die Haare der schwarzen Mädchen. Braids waren an meiner Grundschule nicht erlaubt. Damals sah ich das nicht als Problem. An der High School war es genauso. ... Du durftest keine Dreadlocks oder Afros haben. Es war lächerlich. Sie gingen eindeutig zu weit. Schließlich ist das der natürliche Zustand unserer Haare. ... Wir fühlten uns fremd und hatten das Gefühl, nicht dazugehören, obwohl wir doch in der Mehrheit waren.«

Gewiss, die Haare der Schüler sind an allen Schulen Thema – unabhängig von der Rasse. Damit manifestieren die Schulen ihre Macht, regulieren und disziplinieren zu können. Dennoch gibt es hier eine spezifisch rassistische Dimension. Die Bestimmungen bezüglich der Haare folgen – wie viele andere schulische Maßnahmen – der Prämisse, dass die den Unterricht besuchenden Kinder weiß sind. Ihr Haar muss »fallen« und »ordentlich liegen«, und wenn das nicht der natürliche Zustand ist, dann muss es entsprechend »gebändigt« werden.

Die Auseinandersetzung mit Regeln und Maßnahmen, die das Schwarzsein steuern sollen, lässt den Kokosnüssen letztlich keine Wahl: Sie müssen den unsichtbaren Schleier wahrnehmen. Es ist ein Prozess des Erwachens, der natürlich nicht von allen gleichermaßen erlebt wird. Doch die Feststellung, dass es ihn gibt, ist ein Thema, das viele Schüler umtreibt. Vuyani Pambo beschreibt diese Entdeckung wie folgt: »Es gab nicht den einen Moment oder einen Bruch. Es war vielmehr eine Sammlung von Momenten, die wir als den einen Moment begreifen können, in dem Bewusstsein entsteht.«

In Gesprächen mit anderen Kokosnüssen zeichnet sich ab, dass in der antirassistischen Sprache eine Kraft liegt, die sie realisieren, wenn sie beginnen, ihre Existenz in der Post-Apartheid-Landschaft

individuell und kollektiv zu gestalten. Dies ist insbesondere wichtig in der Auseinandersetzung mit den »nervösen Bedingungen«, die durch den subtilen Rassismus produziert werden, der die einst weißen Räume nachhaltig prägt.

Dazu Thoko:

»Dieser subtile Rassismus ist schmerzhafter als der explizite. Subtil meint, dass ich mich frage: »War das jetzt rassistisch? Übertreibe ich vielleicht?« Es sind diese Erfahrungen, die dich an dir selbst zweifeln lassen.«

Die Sprache des Black Consciousness, des Pan-Afrikanismus, der Black Power und die kritische Rassentheorie halfen den Kokosnüssen, ihre Selbstzweifel zu überwinden und eine eigene Kritik an Südafrika nach der Apartheid zu entwickeln. Siphokuhle und Anele vergleichen die Macht des Wissenserwerbs und die Sprache mit einer Art »Ausbildung«. Mathe formuliert es wie folgt:

»Es ist leichter, wenn du weißt, dass es eine Möglichkeit gibt, dich verständlich zu machen. Gewalt erleben und nichts anderes sagen oder schreien zu können als »Rassismus!«, was dein Peer schlicht leugnet, tut weh. Doch ich kann für mich selbst sprechen. Ich stehe für mich. Ich kann sogar auf Weiße herabblicken. Es gibt mir Kraft, wenn ich ihre Argumente zurückweise und als »unverständlich« bezeichne. Ich kann eine Bedrohung sein, denn ich habe Selbstverteidigungskurse besucht.«

Tatsächlich haben wir es hier mit einer Form von Selbstverteidigung zu tun. Zugleich empfindet man Erleichterung angesichts des Wahnsinns der nervösen Bedingung des Schwarzseins in einer weißen Welt. Ich wünschte, ich hätte die Worte gehabt, die Apartheitsideologie gegenüber meinem liberalen, weißen Englischlehrer in der 8. Klasse zu dekonstruieren, als dieser uns anlässlich der Lektüre von King Lear sagte, dass »die Apartheid eigentlich gut gemeint und nur ihre Umsetzung schlecht war«. Stattdessen suchte ich nach Worten und fragte mich frustriert, ob mich mein Instinkt, der mir sagte, dass er unrecht hätte, vielleicht täuschte.

Heute, ausgestattet mit einem Arsenal von Worten und Wissen, können wir klarer und rascher unsere Kritik an der Regenbognation äußern. Wir sehen sie wie Vuyani als »Glamour, als Palimpsest, als ein Land, das Rassismus nicht beseitigt, sondern nur übertüncht.« Enhle Khumalo denkt ähnlich:

»Der Name selbst übt Gewalt aus, jedenfalls gegenüber einem Schwarzen. Er ist nuanciert. Die Aussage, es sei eine Regenbognation, zwingt den schwarzen Körper in eine bestimmte Haltung: »Wir feiern sie. Lass es zu!« Wenn du sie aber weder feiern noch loben willst, stellst du dich gegen einen Überbau. Relevante Aspekte der

Politik im Post-Apartheid-Südafrika werden durch diesen Begriff reduziert. Dabei hilft die Idee der Regenbogennation uns nicht, unsere sozialen und politischen Beziehungen zu gestalten.«

Wenn Thoko Chimbalanga festhält, dass »Rasse mir in dem Maß wichtig ist, wie Menschen sie gegen mich verwenden«, spielt sie auf Du Bois an, der einst erklärte: »Die Pflicht des Amerikaners schwarzer Herkunft ist die Aufrechterhaltung seiner Rassenidentität ... bis das Ideal der Bruderschaft der Menschheit eine praktische Möglichkeit ist.«

Daher identifizieren sich Kokosnüsse wie ich in einem Akt des Handelns als schwarz. So können wir uns gemeinsam mit anderen, die ähnliche Erfahrungen machen, mobilisieren. Enhle, die Exschülerin von Rodean, der renommiertesten Mädchenschule des Landes, findet zum Thema Rasse starke Worte:

»Ich handele nicht, wenn ich Rasse kritisiere. Ich muss mich als Schwarze identifizieren. Wenn ich ein Zimmer betrete, werde ich als Nigger behandelt.«

Bei all dem, was wir 21 Jahre nach Einführung der Demokratie wissen, überrascht es da noch, dass es den Rodean-Nigger gibt? Der Universalismus, den diese auch von Schwarzen besuchten Schulen vermitteln, orientiert auf das weiße Kind und die weiße Kultur. Schwarze Kinder wurden von den ehemaligen Model-C- und Privatschulen unter weißen Prämissen aufgenommen – obwohl sie andere Namen tragen und ihre Körper, ihre Haare, ihre sozioökonomische Herkunft andere sind. Ich nenne dieses Muster »Add blacks and stir« (Schwarze hinzufügen und umrühren). Umrühren, aber die alten Strukturen, Regeln, Lehrer, Traditionen, Lieder und Lehrpläne beibehalten. Genau das symbolisiert das Projekt der Regenbogennation insgesamt: die Inklusion Schwarzer ohne die grundlegenden, auf Rassismus basierenden Strukturen der Ungleichheit zu ändern.

Die »bewusste Kokosnuss« stellt dieses Modell radikal in Frage. Das produktive Element ihres doppelten Bewusstseins – die »Vorteile«, auf die Mngxitama anspielt – liegen im Potenzial ihrer Verweigerung, in der Ablehnung des Kooptiertwerdens in die Aufrechterhaltung eines von Ungleichheit geprägten Landes.

In der Tradition von Du Bois, Soga, Fanon, Mqhayi, Ntantala, Biko und Sobukwe zu stehen, heißt eine radikale Kokosnuss zu sein, die sich verweigert, heißt gewissermaßen als trojanisches Pferd zu agieren. Insbesondere, wenn es keinen mehr schockiert, dass jemand »die Verstaatlichung der Minen« fordert, und gleichzeitig alle irritiert, wenn eine Kokosnuss, »die ja anders als andere Schwarze ist« sagt: »Gebt uns das Land zurück!«. Anele Nzimande fasst das exzellent zusammen:

»Hier ist ein Experiment schief gelaufen. Ihr wolltet gehorsame Roboter schaffen, die die Maschine am Laufen halten. Ihr wolltet das gleiche Wissen produzieren, doch nun stellen die Menschen in Frage, was ihr sie lehrtet. Sie haben kein Interesse an der Reproduktion [des Systems]. Sie wollen die alte Ordnung stürzen. Das ist auch faszinierend.«

In Beantwortung der Frage, warum manche Kokosnüsse ein Bewusstsein entwickelt haben, zitiert Vuyani Pambo noch einmal Du Bois zum doppelten Bewusstsein: »Ihr habt die Worte, denn ihr habt die unmittelbare Erfahrung der weißen Körper jenseits der systematischen Gewalt, die das Weißsein für uns darstellt.«

Tatsächlich verfügen viele schwarze Südafrikaner nicht über die Erfahrungen, die ich und »der Nigger von Rodean« im »Zentrum der Weißen« gemacht haben. Erfahrungen wie die bei Kinderpartys in unserer Grundschulzeit, als Sue und Jo-Annes Mütter immer bis zum Schluss bei uns zuhause blieben, während sie, wenn bei ihnen gefeiert wurde, darauf bestanden, dass unsere Mutter uns »einfach vorbeibringt und dann um fünf Uhr abholen kommt«. Oder als wir im Internat realisierten, dass Jade und Sarah eine Runde im Schwimmbad für ausreichende Hygiene für den Tag hielten, und wir, denen man beigebracht hatte, wir wären die Schmutzigen, merkten, dass auch die Weißen stinken können. Oder als Lauras und Tmmas Mütter den Snackshop in der Schule betreuen konnten, weil sie – anders als unsere Mütter – nicht arbeiten mussten. Oder als Mrs. Baxter und Mrs. Botha uns sagen, wir sollten nicht »diese Sprache« sprechen, die weißen Kinder aber sehr wohl Afrikaans sprechen ließen. Und und und...

Natürlich sind die Kokosnüsse durch ihre Nähe zu den Weißen sozioökonomisch privilegiert. Das ist die Regenbogennation, in der wir leben. Und doch ist es die Erfahrung des Weißseins als System und Verkörperung in unseren Lehrern und Klassenkameraden, die uns Schmerz bereitet.

Die Erfahrung des »inkluisiven« Weißseins umfasst uns als Schwarze niemals ganz. Sie zwingt uns vielmehr in den Status des Chamäleons, das ständig den eigenen Akzent, Haare, Namen und unser ganzes Sein manipulieren lässt, um akzeptiert zu werden. Diese Erfahrung ist es, die uns nötigt, zur Kenntnis zu nehmen, dass wir schwarz bleiben werden, gleichgültig, wie hart wir arbeiten oder wie gut wir sprechen. Sie ist es, die uns zwingt, zur Kenntnis zu nehmen, dass wir immer noch Nigger sind. Sie zwingt die Kokosnuss, ein Bewusstsein zu entwickeln. Und sie zwingt uns Kokosnüsse am Ende auch, uns der Bewegung anzuschließen, die Rhodes zu Fall bringen will.

Panashe Chigumadzi, die in Simbabwe geboren wurde und in Südafrika aufwuchs, ist Autorin preisgekrönter Romane und Essays. Ihre Arbeiten erschienen unter anderem in The New York Times (USA), The Guardian (UK), Spiegel (D) und The Sunday Times (SA). Sie ist Redakteurin und Gründerin des Vanguard Magazine, einer Plattform für die Belange schwarzer Frauen, die im Post-Apartheids Südafrika aufwachsen. Zudem kuratiert sie Sowetos erstes großes Literaturfestival für schwarze Leser*innen und Autor*innen, das Abantu Book Festival.

Literaturverzeichnis:

Du Bois, W.E.B. *The souls of Black Folk*. New York: Penguin Books, 1903.

Mangcu, X. *Black Consciousness Yesterday and Today* (Youtube-Video). Dezember 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=r-xBorivSIU> | Zugriff: 21. März 2015.

McKaiser, E. *A bantu in my bathroom*. Johannesburg: Bookstorm, 2012.

Panashe Chigumadzi Of coconuts, Consciousness and Cecil John Rhodes: Disillusionment and disavowals of the Rainbow Nation

Towards the end of 1997, the year before I was to turn seven and go to big school, my parents and I began preparations such as interviews, buying the uniform and making sure that I could dress myself. With everything ready, one thing seemed to be missing: »Mama, at big school next year, can they call me Gloria?« (Gloria, by the way is my second name.) My mother looked at me, a little confused and simply said, »No. Your name is Panashe, so they will call you that.«

Without the words to explain why I felt that this new »calling« name was necessary, I went along with the Shona name that had been so badly mangled in the mouths of my white teachers at my predominantly white pre-school – everything from Pinashe, Panache to Spinasio.

Mngxitama, A. Twitter. 12. März 2015. <https://twitter.com/mngxitama/status/576259437008125952> | Zugriff: 22. Mai 2015.

Mngxitama, A. Twitter. 12. März 2015. <https://twitter.com/mngxitama/status/576261853447348224> | Zugriff: 22. Mai 2015.

Ntantala, P. *A Life's Mosaic*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Rhodes Must Fall. UCT Rhodes Must Fall Mission Statement, 2015. <https://www.facebook.com/RhodesMustFall/posts/1559394444336048?fref=nf> | Zugriff: 29. März 2015.

Transform Wits. 2015. Manifesto for the #TransformWits movement, 2015. <https://www.facebook.com/events/963736253671150/permalink/964888806889228/> Zugriff: 22. Mai 2015.

X, Malcolm. *Message to the Grass Roots* (PDF), 1963. | Zugriff: 19. Mai 2015.

At the age of six I had already begun the dance that many black people in South Africa know too well. Our names are just one of the many important sites of struggle as we manoeuvre around our blackness in spaces that do not truly accommodate us in our fullness as black people.

I had already taken my first steps on the road to becoming a fully fledged coconut. That particular category of »born free« black youth that were hailed as torchbearers for the »Rainbow Nation«; the same category of black youth that are now part of the forefront of new student movements calling for Rhodes To Fall at our universities and in South Africa.

It is these very coconuts that have been increasingly disillusioned by and have pushed back against the notion of the Rainbow Nation.

We were a conduit for the country's absolution from the real work of reconciliation as we were shipped off, Woolies skhaftins in tow, to the likes of Pretoria Girls High and Michael House. Yet, it is this very generation, supposedly robed in the privileges of democracy, that is now ›behaving badly‹ and ›militantly‹. Instead of becoming the trusted go-between between black and white, we are turning to conceptions of blackness and mobilizing anger at the very concept of the Rainbow Nation. The fantasy of a ›colour-blind‹, ›post-race‹ South Africa has been projected onto us coconuts, but our lived experiences are far from free of racism.

In fact, commenting on the Rhodes Must Fall protests, political activist Andile Mngxitama made this wry comment on Twitter (12 March 2015): ›White racism forces the coconut to see themselves as part of the great black excluded and their proximity to whiteness makes them assets.‹

Interesting.

My research has focused on exploring why some ›coconut‹, despite their privileges, have become conscious and are joining their working class comrades in black anti-racist struggles. Tonight, I will provide an analysis of my interviews with ten coconuts. However, before I can do this, it seems we need to deconstruct my use of the word. Judging from calls to my Kaya FM interview last week, this is a word that still touches many of us on our studio and have people wondering why any black person, who is not self-hating, would use it. If anything as a person who has been called a coconut all my life, I should be the one to be offended, but nonetheless, let's start with that deconstruction:

We all know what a coconut is, don't we? It's a person who speaks like this. It's a person who is ›black on the outside‹ but ›white on the inside‹. This term came into popular South African usage in apartheid's dying days as black children entered formerly white schools. At best, in the language of Black Consciousness, coconuts can be seen as ›non-white‹. At worst, coconuts can be seen as ›Uncle Toms‹, ›agents of whiteness‹, the so-called ›house negroes‹ in Malcolm X's (1963) ›house negro-field negro‹ dichotomy.

Ouch. I don't entirely agree. Instead, I use the term to simply refer to an experience of socialisation into what my fellow coconut Eusebius McKaiser has termed ›white grammar‹ by virtue of having had a former model C or private school education. According to coconut McKaiser, knowledge of ›white grammar‹ is how you would know that, for example, a ›sarmie‹ is a sandwich or that ›bruc‹ and ›oke‹ are white-speak for ›mfwethu‹.

Besides, the coconut experience is not new. We could even date it back to the earliest colonial contact. For example, UCT Professor Xolela Mangcu playfully suggests that Tiyo Soga, prominent anti-colonial figure who was the first black graduate of the famed Lovedale Mission School, might have been, ›the very first coconut‹.

Of course, attempts to assimilate are not always successful, otherwise I wouldn't be standing here. To project coconuts as unthinking dupes of whiteness is patently not true. Many Coconuts or so-called ›native elites‹, ranging from W.E.B. Du Bois, Frantz Fanon, S.E.K. Mqhayi, Rolihlahla Mandela, Mangaliso Sobukwe, Bantu Biko and many more have *refused* to become so-called ›agents of whiteness‹, despite the many incentives to do so.

Speaking of her mission school experience, Phyllis Ntantala, anti-apartheid activist and mother to Pallo Jordan and wife of Professor AC Jordan, the first black lecturer at UCT, said: ›(w)ith such brain-washing, it is a miracle we did not all become sell-outs and collaborators.‹ Likewise, at a Tiyo Soga memorial unveiling in 2011, former ANC President Thabo Mbeki exclaimed: ›[i]n all conscience, Tiyo Soga, one of the very first among the modern African intelligentsia, should have become a slavish agent of the oppressor and expropriator. Against all odds, he refused!‹

Indeed, I choose to appropriate the term ›coconut‹ and self-identify as one because I believe it offers an opportunity for *refusal* and this very refusal allows for a radical anti-racist politics to emerge. In the first instance, It's an act of problematising myself within the socio-economic landscape of South Africa as part of the black middle class that is supposed to be the buffer against more ›radical elements‹. It's the recognition of how someone like myself ›who speaks so well‹ and ›is not like other black people‹ can be so easily co-opted into maintaining the inequalities of post-apartheid South Africa.

This recognition opens up the possibility for refusal of co-option and thus the space to make use of the unique positioning of those of us who have borne witness to and experienced the very intimate details of whiteness in all its mundane manifestations as we slept at each other's houses and went on school trips together. Anele Nzimande (Personal communication, 2015), who is a member of the Decolonising Wits movement, says that this experience in white spaces lead her to the following realization:

.....
»You know the truth, it no longer impresses, it loses its sparkle...
That's what proximity does. Proximity with whiteness gives you the revelations, it gives you what they are, not what they can be.«

The proximity, the almost-but-not-quite-intimate relationship with whiteness allows us to begin to critique it in ways that aren't as easy to do when on the ›outside‹. African American scholar W.E.B. Du Bois, in his famous work, THE SOULS OF BLACK FOLK, offers us a way to understand what is at play with his conceptualisation of ›Double Consciousness‹ and the Veil. In 1903 he wrote:

.....
»the Negro is ... born with a veil, and gifted with second-sight in this American world ... It is a peculiar sensation, this double-consciousness ... One ever feels his twoness –an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body.«

These warring ideals are resolved in the process of coming to a ›consciousness‹ of what it is to be black in the past and present. The concept of the Veil describes the economic, social, cultural or otherwise, divide between the dominant ›white‹ world and the dominated ›black‹.

Importantly, Du Bois argues that certain pivotal life experiences jolt black people into ›Double-Consciousness‹. For him, these first realizations came during a ball, where his dance card was refused by a Southern white girl simply because he was black:

.....
»Then it dawned upon me with a certain suddenness that I was different from the others; or like [them perhaps] in heart and life and longing, but shut out from their world by a vast veil.«

For me, the awareness of the veil came through persistent experiences of racism at my predominantly white private school. In the social sense, I saw how invites to ›the farm‹ from white childhood friends started to disappear once we were in high school, and how we tacitly accepted that we didn't date each other. In the economic sense, it was seeing that white varsity mates with similar academic performance found jobs faster than black students did. Through this, the myth of meritocracy, that if we worked hard enough, spoke well enough, we would have the same opportunities, was revealed. Importantly, much of this racism was not recognised or articulated until we found the anti-racist vocabulary to name it.

I personally didn't have a moment, as much as a series of moments that finally ›woke me up‹ and set me about on a journey to consciousness. In my matric year, I began to actively seek out books that dealt with my experience as a black person, as an African in the world. It felt as though the earth underneath my feet moved and revealed a new world. For the first time, I encountered books by African authors. I furiously highlighted sentences and paragraphs, even pages, in books such as I WRITE WHAT I LIKE, THINGS FALL APART, COCONUT and I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS.

Page after page, I began to see and, most importantly, feel just how alienated I was from myself as an African. I felt that I was the very embodiment of a colonised European ideal. How proud the colonial-apartheid architects would have been with this native subject of theirs! The question that stuck in my mind was: ›What would I have been like had it not been for colonialism?‹ Why was it that I not only articulated myself better in English, but, more painfully, that I actually thought and dreamt in it?

As a symbolic act of change, after continually chemically relaxing my hair since pre-school, I shaved my head bald for the first time. This was the external manifestation of the internal rejection of what was white or colonised within me. Of course, yinde lendlela: I still speak like this and I'm probably more Thabo Mbeki, than Jacob Zuma in my Africanness, but we shoulder on.

So, years later, when poo hit the statue of Cecil John Rhodes, the arch representative of European colonial arrogance in the past and present, it struck a deep emotional chord within me. I was not alone. The Rhodes Must Fall protests resonated so strongly with the experiences of black students at various historically white universities that other campus movements such as The Black Students Movement at the university currently known as Rhodes (but not for long if we have anything to do with it), Open Stellenbosch and Transform Wits were rejuvenated and formed. The idea that black youth were politically apathetic was quickly dispelled as the students began the call for ›decolonizing the university‹ and, by implication, ›decolonizing the Rainbow Nation‹.

I spoke to ten students involved in the ›decolonization‹ movements, primarily at UCT and Wits. Although the movements are predominantly led by black working class students and their concerns, I spoke to the Coconuts among them in order to find answers to why they are behaving so badly by joining their comrades and choosing the path of refusal.

To begin with, the experience of the physical Veil between the so-called black and white South Africa was a familiar experience for many of the Coconuts.

»It felt like staying in a homeland.« That is how UCT student Li' Tsoanelo Zwane describes the experience of taking of an hour bus ride from her family home in Gugulethu to Barclay House Primary in the elite Cape Town suburb of Claremont. For Wits student Vuyani Pambo, the daily experience of taking a taxi from Soweto to the elite St David's College in Sandton lead to what he so eloquently calls a ›bipolaric‹ experience and reading of the world«. He says further:

»You move around with a permanent sense of exile ... You don't belong... In your neighbourhood [or] at school.... you try and negotiate two worlds which don't come together, set apart geographically, economically, in a way that they never meet and here you are, communicating both in the physical and the psychological, in the questioning and answering of these two spaces.«

On the other hand, there were schools like Sacred Heart College that actively sought to embody the Rainbow Nation. It's described by former pupils Rekgotsofetse Chikane and Thoko Chimbalanga as unique in that it was one of the first multi-racial schools in the country and housed the children of many struggle veterans. Rekgotsofetse says:

»It was not a typical private school. From grade 0 to matric you are bombarded with the message that everyone is equal, whether it was race or religion. Which is fantastic. It was a Catholic school, which at one point, had more Jewish than Catholic students, and at another, more Muslims.«

Yet, despite these early experiences, Thoko and Rekgotsofetse find themselves moving away from that Rainbow Nation ideal and as members of decolonisation movements that seek to centre blackness.

Some schools were far less committed to becoming the demographic embodiment of the Rainbow Nation. Siphokuhle Mathe went to Cape Town's Westerford High school, ranked as the top State school in South Africa by the Sunday Times in 2009. When he arrived in grade 8, he was one of six black African pupils out of 180 students. This was not an unusual experience for him, as he had attended the feeder primary school where black students had never exceeded more than 10% of the student population. Likewise, Siviwe Mhlana was in the minority throughout her years in Port Elizabeth's elite schools, as for, example in her 2012 matric year at Pearson High School, there were not more than 25 black African students out of 150.

Even when schools shifted from having predominantly white student bodies to being predominantly black, they retained the form and culture of white schools. Having attended Woodlands Primary, a multiracial school in Durban, Anele Nzimande later went to Ridge Park College, a predominantly black former model C school, but despite this, the experience of alienation remained:

»[T]hey would police black girls hair. In my primary school, we were not allowed braids, which I didn't see as a problem at the time. In the high school, the same thing You couldn't have dreadlocks [or] afros – which is ridiculous. They went too far because that is the natural state of our hair ... [This was] interesting, because, even though we were in the majority, we were alienated and [we had] a sense of not belonging.«

Now, hair is of course a big focus of control at all schools – regardless of race. It is a marker of the power of schools to regulate and discipline. However, there is a particular racialised dimension at play here. The hair regulations, like many other school policies, are created with the assumption of the pupil as a white child.

The assumption of pupil with ›hair that falls‹ and ›hair that is neat‹ and, and if it can't do so naturally, it can and must be made to do so.

It is this engagement with rules and policies that police blackness that forms part of what often forces Coconuts to begin to ›awaken to the invisible veil‹. Of course, this awakening is not a uniform experience. However, a common theme amongst students was that of a process of discovery. As Vuyani Pambo notes: ›there was no moment or rupture, it was [a collection of] moments that can be seen as a moment ... that leads one to consciousness.«

In speaking to fellow coconuts what becomes clear is the power that anti-racist language holds as they begin to navigate their existence individually and collectively in the post-apartheid landscape. This is particularly important to tackle the kind of ›Nervous Conditions‹ induced by the subtle racism that is so notorious in these formerly white spaces. In Thoko's words:

»The subtle experiences of racism have been more painful than the explicit. By subtle I mean, [when you think], »was that racist? Maybe I'm exaggerating?« Those things that make you doubt yourself.«

It is the language of Black Consciousness, pan-Africanism, Black Power and critical race theories that has helped coconuts to disregard that sense of doubt and to develop their own critiques of post-apartheid South Africa. Both Siphokuhle and Anele compared the power of gaining knowledge and the language as a form of ›training‹. In particular, Mathe says:

»Knowing that there is a way in which you can be understood makes it easier. Experiencing violence and not be able to say anything beyond crying »racism!«, which your peer will simply dismiss [is painful]. It means I can speak for myself, I can stand for myself. I can even belittle white people. It's empowering that I can dismiss their arguments and call them ›unintelligible‹. I can be a threat, [because] I have attended self-defence classes.«

It is at once a form a self-defence and of relief from the insanity of the Nervous Conditions of being black in a white world. How I wish I had the words to deconstruct apartheid ideology to my grade 8 liberal white English teacher who had told us, in between reading King Lear, that ›apartheid had good intentions behind it. It was just that it was badly executed!« Instead, I could only clutch for words and sit with the frustration of doubting my instinct that he was wrong.

Now, with an arsenal of words and knowledge, many of us can more clearly and readily articulate near ubiquitous disdain for the Rainbow Nation, seeing it as Vuyani does as ›a gloss ... a palimpsest, painting over racism as opposed to eradicating it.« Similarly, Enhle Khumalo thinks of the Rainbow Nation as follows:

»(It's) a very violent term. I think it can only be violent to a black person, in terms of the nuance it produces. To say a ›Rainbow Nation‹ forces a black body into a certain position, saying, ›it is celebrated, allow it‹. If you don't celebrate or praise, you are antagonising against a superstructure. It reduces a lot of the underlying politics of post-apartheid South Africa. Our relationships, socially, politically, cannot be dealt with through the concept of the Rainbow Nation.«

When Thoko Chimbalanga says that ›race matters to me to the extent that people continue to use it against me«, she echoes Du Bois who said that: ›The duty of the Americans of the Negro descent, as a body is to maintain their race identity ...until the ideal of human brotherhood has become a practical possibility.«

In this way, coconuts like myself identify as black as a way to find agency, because it allows us to mobilise with others with similar experiences. Enhle, who, by the way, went to Rodean, one of the country's most prestigious all-girls schools, had the strongest words on race:

»I don't have the agency to denounce race, I have to identify as black. When I walk into a room I am treated as a nigger.«

Knowing what we know now, 21 years into our democracy is it really surprising that we have a Rodean nigger? In these schools, we find a certain universalism rooted in the white child and white culture, despite the schools now having black children. Former model C and private schools include(d) black children under the same assumptions despite the different names, despite the different bodies, despite the different hair, despite the different socio-economic backgrounds. I call it the ›Add blacks and stir‹ model. Stir, while continuing with the same structure, same rules, same teachers,

same traditions, same school songs and same curricula. And, of course, this is symbolic of the wider Rainbow Nation project: include blacks but don't dare touch the underlying structures of inequality that rely on racism.

These ›conscious coconuts‹ are clearly disrupting that model. The fruitfulness of the Double-Consciousness that coconuts possess, or the ›assets‹ that Mngxitama alludes to, lies in the possibilities for refusal. A refusal of co-option into maintaining an unequal South Africa.

In other words, in the tradition of Du Bois, Soga, Fanon, Mqhayi, Ntantala, Biko, Sobukwe, to be a radical coconut who has chosen refusal, is to be a Trojan horse of sorts. Especially, when It's no longer shocking when a comrade says ›nationalise the mines«, but of course, it is surprising when a coconut who is ›not like other blacks‹ says ›give back the land.« Anele Nzimande captures it best:

»It is an experiment gone wrong. Because you wanted to create robots who are compliant, who keep the machinery working, the same sort of knowledge production, [but now you have] people challenging what you taught them, no interest in reproducing and want to dismantle it entirely. There is something amazing about that.«

In answering the question why some coconuts become conscious, Vuyani Pambo alludes to Du Bois' Double Consciousness when he says: ›You have the vocab because you have the direct experience of white bodies beyond the systematic violence that whiteness presents to us.«

Indeed, the experiences that people like myself and my Rodean nigger have in the ›heart of whiteness‹ are those that many black South Africans do not have. Experiences like when, in primary school parties, Sue and Jo-Anne's moms used to stay for the entire duration of parties at our house, but for parties at their house they insisted that Mama ›just leave them and come back at 5«. Or, how in boarding school we realised that Jade and Sarah thought a swim in the pool was sufficient hygiene for the day, when we had been taught that we were the dirty ones, white people could clearly smell too! Or, how Lauren and Tammy's moms could do school tuck shop duty because they didn't have to work, unlike our own mothers. Or, how Mrs Baxter and Mrs Botha told us not to speak ›that language‹ but yet said nothing when the white children spoke Afrikaans. Or, or, or.

Coconuts are of course privileged socio-economically by this very proximity to whiteness. That is the Rainbow Nation that we live in. And yet, it is those experiences of whiteness as a system and as a physical embodiment in our teachers and classmates that cause us pain. These are the experiences of ›inclusive‹ whiteness that can never truly accommodate us in our fullness as black people and instead force us into chameleon status as we constantly manipulate our accents and our hair and our names and our entire ways of being in order to be acceptable. That, is what forces us to realise that no matter how hard we work or how well we speak, we remain black. That, is what forces us to realise that we are still niggers. That, is what forces coconuts to become conscious. And in the end, that, is what forces us coconuts to join the call for Rhodes to Fall.

Panashe Chigumadzi is an award-winning novelist and essayist, who was born in Zimbabwe and grew up in South Africa. Her work has appeared in titles such as The New York Times (USA), The Guardian (UK), Spiegel (Germany), and The Sunday Times (SA). She is the founding editor of Vanguard Magazine, a platform for black women coming of age in post-apartheid South Africa as well as the curator of Soweto's inaugural Abantu Book Festival, the first of its kind and scale for black readers and writers in South Africa's largest township.

Bibliography:

Du Bois, W.E.B. *The souls of Black Folk*. New York: Penguin Books, 1903.

Mangcu, X. *Black Consciousness Yesterday and Today* (Youtube video). December 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=r-xBorivSIU> | Accessed: 21 March 2015

McKaiser, E. *A bantu in my bathroom*. Johannesburg: Bookstorm, 2012.

Mngxitama, A. Twitter. 12 March 2015 <https://twitter.com/mngxitama/status/576259437008125952> | Accessed: 22 May 2015.

Mngxitama, A. Twitter. 12 March 2015. <https://twitter.com/mngxitama/status/576261853447348224> | Accessed: 22 May 2015.

Ntantala, P. *A Life's Mosaic*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Rhodes Must Fall. UCT Rhodes Must Fall Mission Statement, 2015. <https://www.facebook.com/RhodesMustFall/posts/1559394444336048?fref=nf> | Accessed: 29 March 2015

Transform Wits. 2015. Manifesto for the #TransformWits movement, 2015. <https://www.facebook.com/events/963736253671150/permalink/964888806889228> | Accessed: 22 May 2015.

X, Malcolm. *Message to the Grass Roots* (PDF), 1963. | Accessed 19 May 2015.

Petra Pölzl Der Osten erträumt einen Westen (und umgekehrt)

Dragqueens treffen auf Samuraischwert schwingende Reisbauern, die Kosmologie des Buddhismus auf die Codes der globalen Internet-Kultur. Die grenzüberschreitenden, bewusstseinserweiternden Performances des chinesischen Performance-Alchemisten Tianzhuo Chen erinnern gleichermaßen an einen Drogenrausch im Underground-Club wie an einen Yoga-Retreat im indischen Varanasi, schreibt die Kuratorin und Dramaturgin Petra Pölzl.

In der sich überlagernden Ästhetik der Bühnenperformances, Skulpturen und Videoarbeiten des 1985 in Beijing geborenen und eben dort aufgewachsenen Künstlers Tianzhuo Chen ist ein ikonographisches Vokabular aus Gottheiten, Zeremonien und Ritualen diverser Kulturkreise zu finden, die sich unter anderem mit Anleihen aus japanischen Theater- und Tanzformen wie Butoh oder Kabuki, aber auch mit Sounds, Symboliken und dem Hedonismus einer weltumspannenden Jugendkultur vermengen. Sie erinnern gleichermaßen an einen Drogenrausch im Underground-Club wie an einen Yoga-Retreat im indischen Varanasi. Was entsteht, ist eine campy Bricolage, die das Umfeld des am Central Saint Martins College in London ausgebildeten Künstlers widerspiegelt. Ein global inspiriertes Selbstportrait. In dieser transgressiven Ästhetik lassen Tianzhuo Chens Performances ADAHA II (Palais de Tokyo in Paris, 2015), TRAYASTRIMSA (K11 in Shanghai, 2016) oder ISHVARA (Long March Space in Beijing, 2016) Bezüge zu Arbeiten des Filmemachers John Waters entstehen, der Elemente der zeitgenössischen Queerkultur stets überspitzt darstellt. Die drei von der indischen Mythologie inspirierten Werke, erinnern aber auch an den überwältigenden, mystischen Film HOLY MOUNTAIN von Alejandro Jodorowsky, indem phantasmagorische Imagination und drogenbeeinflusste Kreativität zu einem grotesken Zirkus voller kurioser, religiöser Anspielungen verschmelzen.

Bricolage Galore

Nicht nur die opulente Bildsprache Tianzhuo Chens bietet eine willkommene Abwechslung zum oftmals sehr marktorientierten künstlerischen Ausdruck chinesischer Kunstschaffender, sondern auch sein interdisziplinärer Arbeitsansatz. Dieses Changieren zwischen spontanem Live-Moment und Inszenierung, zwischen

Darstellender und Bildender Kunst, Clubabend und Ausstellungseröffnung stellt in der Kunstwelt Chinas bis dato eine Ausnahme dar. Nicht zuletzt auch deshalb, weil der Körper in Tianzhuo Chens Arbeiten stets eine zentrale Rolle einnimmt und zu einem Ort wird, an welchem Kategorien wie Sex, Geschlecht und Herkunft offen dargelegt werden. Diese Melange verschiedener kultureller Versatzstücke wird von Seiten des chinesischen Publikums oftmals als subversiv rezipiert. Eine Tatsache, die unter anderem der Geschichte der performativen Künste in China geschuldet ist, welche seit ihrem Aufkommen in den 1980er Jahren immer wieder mit Einschränkungen kämpfen mussten. Vor allem die Spontaneität, welche von der Kunstform ausgeht, und der Umgang mit dem nackten Körper sind dem autoritären System Chinas ein Dorn im Auge.

Als ich an einem schwülen Frühlingsabend in das Shanghaier K11 gehe, um die Performance TRAYASTRIMSA zu sehen, welche der Künstler im Zuge seiner Ausstellungseröffnung inszenierte, steht manchem Besucher die Ratlosigkeit förmlich ins Gesicht geschrieben. Das Publikum besteht zu großen Teilen aus Kunst-Crowd und Expats. Man starrt durch Smartphone und Tablet-Kameras gebannt auf die Bühne, die sich in Form eines Catwalks durch den ganzen Raum zieht. Trayastrimsa, wie der zweite Himmel in der buddhistischen Kosmologie bezeichnet wird, öffnet sich und aus ihm heraus treten Performer und Musiker afrikanischer, asiatischer und europäischer Herkunft, die im Gewitter pumpender Beats und Stroboskoplichter den Laufsteg bespielen. Und das mit einer solch herrlichen Selbstverständlichkeit. In dieser aufgeladenen, ekstatischen Atmosphäre steht man dicht an dicht gedrängt, verfolgt das Treiben der überirdischen Wesen und taucht ein in diese mutige Bildsprache, die rituelle Zelebration eines globalen Weltverständnisses. Am Ende bleibt das Bühnenbild samt den Spuren der organischen Darbietung als Reminiszenz an das Ephemere im Ausstellungsraum stehen. Kurze Zeit später befinde ich mich auf der Aftershow-Party im Shanghaier Underground Club Arkham. Es fühlt sich an, als würde die Performance hier einfach weitergehen.

Seit geraumer Zeit folgt auch der chinesische Kunstmarkt dem globalen Interesse an den performativen Künsten, das Blockbuster-Ausstellungen wie 15 ROOMS, kuratiert von Ulrich Obrist und Klaus

Biesenbach, an das Long Museum nach Shanghai brachte. Auch das unter Qiu Zhijie kuratierte Ming Contemporary Art Museum in Shanghai (kurz: McaM) widmet sich seit seinem Entstehen im Jahr 2010 verstärkt den ephemeren Kunstformen. Vereinzelt werden in den Räumen internationale Arbeiten wie THE HOUSE OF FATHERS von Jan Lauwers & *Needcompany* gezeigt. Primär liegt der Fokus des von einem Immobilienunternehmen finanzierten Museums aber auf der Förderung von lokalen Kunst- und Kulturschaffenden. Geschäftsmänner und wohlhabende Privatleute, die Kunstmuseen in China errichten, sind zahlreich geworden. In den vergangenen Jahren kam es zu einem regelrechten Museumsboom und manchmal scheint es so, als ob jeder, der etwas auf sich hält auch ein Museum erbauen lässt. Dabei befinden sich diese oftmals am Stadtrand, in den von Immobilienfirmen neu geplanten und errichteten Wohngebieten. Ich erinnere mich an Besuche am A4 Contemporary Arts Center, einer kleinen Galerie in einem dem toskanischen Stil nachempfundenen Wohngebiet, etwas außerhalb der knapp 15-Millionen Einwohner Stadt Chengdu. Unter der Woche menschenleer. Hier und da zupfen Gärtner den Rasen zu recht. Handwerker reparieren Straßenlaternen. An den Wochenenden schieben sich Großfamilien durch die pittoresken Gässchen und die Galerieräume. In der Zwischenzeit wurde die privat betriebene non-profit Galerie geschlossen und an dessen Stelle rückte das A4 Art Museum. Das K11, welches ein Hong Konger Milliardär im Jahr 2013 im ehemals als Hong Kong New World Tower bekannten Skyscraper eröffnete, befindet sich im Zentrum von Shanghai. Es ist dies eine Shopping Mall samt Art Mall im Tiefparterre des 61-stöckigen Gebäudes. Das Haus kooperiert mit Institutionen wie dem New Museum in New York und dem Palais de Tokyo in Paris, um jungen chinesischen Künstlern auf eine internationale Plattform zu verhelfen. So fand auch Tianzhuo Chen mit seiner für das Palais de Tokyo konzipierten Performance ADAHA II nach Paris.

In China ist es zu einer Strategie geworden, Performances und Theaterarbeiten in Buchläden, kleinen Off-Spaces, privaten Galerien oder Museen zu zeigen. Das kürzlich erschienene Buch ZEITGENÖSSISCHES THEATER IN CHINA (Kefei/Heymann/Lepschy, 2017) gibt unter anderem einen Einblick in die Produktionsbedingungen chinesischer Theatermacher. Wie auch bei Tianzhuo Chens TRAYASTRIMSA am K11 werden Aufführungen oft nur für eine Gruppe geladener Gäste zugänglich gemacht: Kunst-Crowd und Expats. Eine Strategie, die sich durch die gesamte jüngere Kunstgeschichte Chinas zieht. Der Distribution durch Ausstellungskataloge, Video- und Fotomaterial und neuerdings auch soziale Medien wird dabei besonders hohe Bedeutung zugeschrieben. Denn die performativen Künste in China hatten bereits in ihren Anfängen während der 1980er Jahre mit starken Restriktionen zu kämpfen. So wurde die CHINA/AVANTGARDE Ausstellung (1989) in Beijing, eine Retrospektive der Avantgarde-Bewegung der späten 1980er Jahre, die einige hundert Arbeiten von Künstlern aus

ganz China zeigte, nach nur wenigen Stunden aufgrund von unangemeldeter Performances geschlossen. In den 1990er Jahren erprobten und visualisierten zahlreiche Künstler ihre Körper in den performativen Künsten und missachteten dabei wissentlich bestehende Einschränkungen. Als das Experimentieren am eigenen Körper, an Tierkadavern und Leichen sich ins Extreme zu steigern begann, erließ die Regierung zu Beginn des Jahrtausends ein allgemeines Verbot für Performancekunst. Nachdem die Restriktionen immer wieder gelockert wurden, wird die Freiheit für Kunstschaffende gegenwärtig unter Parteichef Xi Jinping spürbar eingeschränkt und die kulturelle Produktion auf Parteilinie eingeschwo-ren. Kunst- und Kulturschaffende arbeiten seither vielfach in einer künstlerischen Grauzone, sie schaffen Strategien, um diese Einschränkungen zu umgehen, oder üben sich in Selbstzensur. So erzählt auch Tianzhuo Chen, dass er eigentlich keine Möglichkeit habe, seine Performances in einem Theater in China zu zeigen, da zahlreiche seiner bildgewaltigen Szenen der Zensur zum Opfer fallen könnten. Auf der anderen Seite werden seine Inszenierungen in China auch nicht der Theaterszene zugeordnet, sondern sind viel mehr im Kontext der Bildenden Kunst verankert. Die einmalige Vorführung im Zuge einer Ausstellungseröffnung wird von der Zensur erstmal nicht so schwer gewichtet wie Stücke, die mehrmals aufgeführt werden.

Post-Internet-Rausch

Die komplexen Referenzsysteme der nebelig-schwülen und immersiven Environments Tianzhuo Chens, der im deutschsprachigen Raum gerne als »Querulant der chinesischen Kunstszene« bezeichnet wird, sind nicht leicht zu entschlüsseln. Er selbst nennt seine sonntäglichen Buddhismus-Klassen in Beijing, die Erfahrungen und Begegnungen in der Londoner und Berliner Clubszene sowie das World Wide Web als primäre Inspirationsquellen für sein künstlerisches Schaffen. Tianzhuo Chen zählt zu einer jungen Generation von Post-Internet-Künstlern, deren Arbeiten wie selbstverständlich in einer digital vernetzten und scheinbar grenzenlosen Welt entstanden sind und eine seltsam gebrochene Affirmation der Gegenwartskultur wiedergeben. Diese Generation junger Urbanisten wuchs im kommerziellen Umfeld eines bereits reformierten Chinas auf. Ihre Kindheit wurde weder direkt von der Kulturrevolution (1966-1976) beeinflusst, noch waren sie alt genug, um die Neuorientierung und das offene Klima der 1980er Jahre erlebt oder an den prodemokratischen Protesten von 1989 teilgenommen zu haben. Vielmehr wurden sie von einer Zeit der ökonomischen Liberalisierung geprägt, in welcher die Errichtung eines kommerziellen Produktionssystems weite Teile der Bildenden und Darstellenden Kunst vereinnahmt hat und politische Äußerungen zum hypersensiblen Thema korrumpiert sind.

In China spielt diese junge Generation, zu der auch Künstler wie Miao Ying (1985, Shanghai) oder Lin Ke (1984, Beijing) zählen, mit dem Innen und Außen der »Great Firewall of China«. Sie werden deshalb auch als Off/On- oder VPN-Generation bezeichnet. VPN Apps – die Versalien stehen für »Virtual Private Network« – bieten die Möglichkeit, die massive staatliche Internetsensur zu umgehen und uneingeschränkt auf Inhalte des World Wide Web zuzugreifen. Für den User wird die Regulierung und Kontrolle des Internets von Seiten der chinesischen Regierung ohne eine solche App stark spürbar. Ein Beispiel: Startet man eine Suchanfrage über eine hierzulande gängige Suchmaschine zu einem als von der Regierung sensibel eingestuften Thema wie den prodemokratischen Protesten von 1989, wird man automatisch zur Ergebnisliste von Baidu, dem chinesischen Google-Äquivalent, umgeleitet. In den Suchergebnissen erscheinen Headlines, die das in der westlichen Berichterstattung als »Tiananmen Massaker« bezeichnete Ereignis als einen vom Westen heraufbeschworenen Mythos bezeichnen. Weitere Einträge preisen den Platz als Touristenattraktion oder erinnern an Reden Mao Zedongs auf dem Platz. Die Liste der Themen, welche von chinesischen Online-Medien nicht aufgegriffen werden dürfen, wird immer länger. So wurden erst im Juni 2017 verschärfte Bestimmungen publiziert, welchen zur Folge jeder audiovisuell im Internet verbreitete Inhalt mit sozialistischen Grundwerten im Einklang stehen muss und Inhalte wie Homosexualität, Drogensucht oder die Diffamierung von Nationalhelden zu Tabuthemen erklärt wurden. Auch bleibt es abzuwarten, wie sich das jüngst ausgesprochene Verbot der chinesischen Regierung gegen VPN Apps, welches ab Februar 2018 in Kraft treten soll, auf die globale Vernetzung per Mausklick auswirken wird.

(dot) cn versus (dot) com, diese beiden Endungen kennzeichnen zwei in Bezug auf Nutzung und Struktur völlig unterschiedliche Netzwelten. WeChat versus Facebook und Whats App. Baidu versus Google. Alibaba versus Amazon und Ebay. Die Liste ist lang und trotzdem, oder vermutlich gerade deswegen, ist das Internet zu einer wichtigen Arena für junge Kunstschaffende geworden und bietet mit seinen sozialen Netzwerken eine effiziente Plattform, um das eigene künstlerische Schaffen zu promoten und auf globale Inhalte zuzugreifen.

»Wir sind doch alle vom Internet und seiner einzigartigen Ästhetik beeinflusst. Wir machen Kunst aus ihm heraus und teilen diese dann im World Wide Web. Es ist wie ein Kreislauf. Gegenwärtig sind die sozialen Medien einfach der effizienteste Weg, um Kunst zu verbreiten. Darüber sind auch viele westliche Kuratoren, aber auch Künstler auf meine Arbeit aufmerksam geworden«,

sagt Tianzhuo Chen bei einem Treffen in einem Kaffeehaus in Shanghai und nippt an seinem Espresso. Er erzählt weiter, dass die Zusammenarbeit mit der in der Schweiz lebenden Musikerin Aïsha

Devi oder Nodey, einem Pariser DJ, genau auf diese Weise entstanden sei. Beide wurden über soziale Medien auf seine Arbeit aufmerksam und kontaktierten ihn. Für beide war es die ästhetische Formsprache in den utopischen Welten des Künstlers, die sie als Visualisierung ihrer musikalischen Arbeit verstanden. Unter den zahlreichen Tätowierungen auf Tianzhuo Chens Körper befindet sich oberhalb des linken Knies auch das Kürzel »VPN«. Das hat er sich vor einigen Jahren selbst gestochen.

An Atypical Brain Damage: Potpourri of Otherness

Mit seiner Anything Goes-Attitude schafft Tianzhuo Chen sinnliche und gleichermaßen groteske Erfahrungsräume, die von den sozialen, politischen, kulturellen und religiösen Strukturen und Grenzen der Zeit befreit zu sein scheinen und die Trennlinie zwischen Bühnen- und Publikumsraum obsolet erscheinen lassen. Auch Parallelen zu Michael M. Bachtins Theorie des »Karnevalesken« drängen sich auf, in welcher die bestehende gesellschaftliche Ordnung außer Kraft gesetzt wird, in der Grenzen überschritten, verlacht und mit dem Ziel der Erneuerung mit ihrer unbegrenzten Vergänglichkeit konfrontiert werden. So ist dem Karnevalesken zugleich eine ordnungsstörende wie eine ordnende Funktion inhärent. In diesen karnevalesken Versammlungen schafft Tianzhuo Chen einen Referenzkatalog, mit dem es ihm gelingt, die Dichotomien von Ost und West völlig aufzulösen und den exotisierenden Blick in Frage zu stellen.

So auch in seiner 90-minütigen installativen Performance AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE, einem Auftragswerk für den steirischen herbst (Graz) und koproduziert von SPIELART (München), in welcher traumähnliche Bildreferenzen aus Club-Kultur, Folklore, Social Media und Corporate Identity-Symbolik mit Klischees rund um das Asiatische und Europäische miteinander vermennt werden. Der Osten erträumt einen Westen und umgekehrt.

»Ich bin immer wieder fasziniert von der Phantasie, welche Menschen über das »Fremde« oder das »Andere« haben.« sagt Tianzhuo Chen in dem Shanghai Kaffeehaus weiter. »Die westliche Phantasie über die fernöstliche Tradition kann oft so viel Schönheit in sich bergen. Sie wird viel interessanter gedacht und dargestellt als ich diese selbst wahrnehme. Aber auch in China wird der Westen glorifiziert. In AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE spiele ich exakt mit diesen beiden Blickwinkeln. Eine Dualität, die sich ja auf vielerlei umlegen lässt.«

Die Frage nach Identität, welche gegenwärtig aktueller denn je scheint, dient Tianzhuo Chen als Ausgangspunkt in AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE. Zentral wird dabei das Konzept von Otherness, welches bedeutend in der Konstruktion von Identität, von Mehrheiten und Minderheiten ist. Der installative Bühnenraum wird so zu einem Laboratorium, in welchen stereotypische Bildwelten

aufgegriffen werden, um diese aufzubrechen, zu sezieren, zusammensetzen und wieder zu verwerfen. Tianzhuo Chen tut dies mit einer nonchalanten Selbstverständlichkeit und schafft ein Environment, in welchem Drag-Queens auf Samuraischwert schwingende Reisbauern treffen und dabei von instrumentellen Sounds und pumpenden Beats, komponiert von der chinesisch-amerikanischen Djane Dis Fig, begleitet werden. Als Ausgangspunkt dient die gleichnamige Kurzgeschichte von Can Xue. Die 1953 geborene Autorin konnte sich als eine der wenigen Frauen in der Avantgarde-Literatur Chinas etablieren. In ihren Erzählungen beschäftigt sie sich oftmals mit den Auswirkungen der »Großen Proletarischen Kulturrevolution« – lange Jahre, die von ideologischem Ikonoklasmus, der teilweise blutigen Repression gegen Bildungseinrichtungen, Kulturveranstaltungen und die sie tragenden Bildungsschicht geprägt waren. Can Xues Erzählungen ranken sich um diese traumatischen Erfahrungen. Sie beschreiben den Zerfall menschlicher Beziehungen in ländlichen und kleinstädtischen Milieus, die sie mittels surrealistischer Erzählweise unter Einbeziehung visionär-traumhafter Vorgänge präsentiert. Dabei haben ihre Texte häufig keinen durchgehenden, konsistenten Plot. Vielmehr sind es Aneinanderreihungen von Szenen, ohne eindeutigen Höhepunkt und ohne klares Ende, welche eine Stimmung wiedergeben. Ein Stilmittel, welches häufig in Literatur, Film und Dramatik Chinas zu finden ist. Ebenso in Tianzhuo Chens Performances, in denen er primär auf das Schaffen von Zuständen und Emotionen abzielt. Die Narration überlässt der Künstler oftmals den fantastischen Assoziationsketten des Betrachters. In Can Xues Kurzgeschichte AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE erzählt eine dritte außenstehende Person von der Hauptprotagonistin, einer Hausfrau um die 30, die mit ihren Söhnen und ihrem Ehemann einen beschaulichen Alltag lebt. Plötzlich entwickelt sie ein Krankheitsbild, das kein Arzt diagnostizieren kann, sie selbst bezeichnet es als ATYPICAL BRAIN DAMAGE. Die Hausfrau beginnt sich von ihrem Umfeld zu entrücken, sich als andersartig, als Außenseiterin zu begreifen und entwirft eine absurde Identität in einer imaginierten Welt. Can Xue zieht so Rückschlüsse auf ihre eigene Kindheit während der Kulturrevolution, in welcher ihre Eltern vom kommunistischen Regime zur Zwangsarbeit aufs Land geschickt wurden.

Solche, oftmals von der Politik geschürten Identitätsdichotomien, beschäftigen auch das Performance-Duo Le Brothers, mit dem Tianzhuo Chen in BRAIN DAMAGE kollaboriert. Le Ngoc Thanh & Le Duc Hai untersuchen in ihren Malereien, Installationen und Performances häufig das Nachkriegsbewusstsein des bis 1976 geteilten Vietnams. Ihr Anliegen ist es die Historie des ehemals in Nord- und Südvietnam geteilten Landes in den Bereich des Sichtbaren zu heben. Die 1975 geborenen Zwillingbrüder leben in Hue City und haben dort mit der von ihnen ins Leben gerufenen New Space Arts Foundation samt der New Space Gallery einen Raum für Diskussion und Reflektion zu dieser komplexen Geschichte geschaffen. Neben

Amelie Poulain, Igor Dewe und Ylva Falk, aus dem Pariser Kollektiv *House of Drama*, sind auch die beiden in Beijing lebenden Performer Beio und China Yu Teil des Ensembles. Fasziniert von Voguing und Butoh haben die beiden Ikonen der Beijinger Queer-Szene sich die Tanzstile selbst über Youtube-Videos angeeignet. Gemeinsam mit Tianzhuo Chen zeichnen sie für das Label Asian Dope Boys verantwortlich, unter dem sie regelmäßig Partys und Fashion-Shows veranstalten, wie auch die Aftershow-Party im Shanghaier Arkham im Anschluss an TRAYASTRIMSA. Zu diesen Partys werden Musiker wie Karma She, Yves Tumor oder Zebra Katz nach China eingeladen, um dort mit einer jungen hippen Crowd zu feiern. Stets ist auch hier die Trennlinie zwischen Ausstellungsraum und Club verwaschen, die Partys finden mal in einer Galerie, dann wieder in einem der wenigen Underground-Clubs in China statt. Auch die Kostüme für BRAIN DAMAGE werden unter diesem Pseudonym entworfen. Inspiration wird dabei aus westlichen TV-Produktionen geschöpft, in welchen Charaktere asiatischer Herkunft oft von kaukasischen Akteuren in Yellow-Face gespielt wurden, und die Kultur Asiens durch vereinheitlichte Symboliken, Exotismen und Stereotypen dargestellt wurde. Auch einige der Kritiken des von der Bhagavad Gita inspirierten Stücks ISHVARA, welches als Eröffnungsproduktion bei den Wiener Festwochen 2017 zu sehen war und auch dafür für das Theater adaptiert wurde, waren mit klischeebehafteten Headlines wie »Ishvara: Bilder-Schmarrn, süßsauer« bestückt. Aber Stereotypisierung funktioniert in beide Richtungen! Mit dem Interesse und der Faszination für das Andere, das Fremde wird jeder aus dem Westen kommende China-Reisende konfrontiert. So ist das Bewerten von Äußerlichkeiten viel akzeptierter als in westlichen Kulturkreisen, und auch die Konzepte einer politisch korrekten Sprache gibt es so in China nicht. Das Land zählt 55 Minderheiten, wobei über 90 Prozent der Bevölkerung aus Han-Chinesen besteht. So ist China erstaunlich homogen. Alles was nicht diesen 90 Prozent entspricht, wird meist ganz schnell mit dem Begriff »Laowai« abgetan, dem weniger schmeichelnden chinesischen Ausdruck für »Ausländer«.

AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE ist nach ISHVARA die zweite Produktion, mit der Tianzhuo Chen im westlichen Theaterkontext zu sehen ist. Zeitgleich arbeitet der Künstler an einer Solo-Ausstellung an der Kunsthalle Winterthur, an einer neuen Modekollektion und, wie er selbst sagt, als »Party-Promoter im Namen der Asian Dope Boys«. Es scheint fast so als wäre Tianzhuo Chen ein Multitalent, welches darin geübt ist sich in zahlreichen Disziplinen stets in einer globalen Bildsprache, auszudrücken. So sagt er selbst:

.....
»Wenn mir ein Medium zu langweilig wird oder ausgeschöpft scheint, widme ich mich einfach dem nächsten. Auf diese Art bleibt meine Arbeit stets eine Herausforderung.«

Petra Poelzl schloss ihr Studium der Sinologie, der chinesischen Sprache und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin ab und arbeitet als Dramaturgin, Kuratorin und Researcher zwischen Graz, Berlin und China. Sie ist Doktorandin an der Abteilung für Ostasiatische Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschung befasst sich mit Strategien des Performativen in der zeitgenössischen Kunst Chinas. Seit 2016 arbeitet sie gemeinsam mit Tianzhuo Chen an dessen Theaterproduktionen.

Petra Pölzl The East imagines the West (and vice-versa)

Drag queens meet rice farmers wielding samurai swords; Buddhist cosmology meets the codes of the global Internet culture. The boundary-breaking, consciousness-expanding presentations of Chinese performance alchemist Tianzhuo Chen are as reminiscent of a drug-fueled reverie in an underground club as they are of a yoga retreat in India's Varanasi, writes curator and drama Petra Pölzl.

Tianzhuo Chen was born in 1985 in Beijing, where he grew up. The overlapping aesthetics of his stage performances, sculptures, and video installations display an iconographic vocabulary of the divinity, ceremonies, and rituals of a variety of cultures, blending, among others, references to Japanese theater and dance forms such as butoh and kabuki, but also to the sounds, symbols, and hedonism of a global youth culture. They are as reminiscent of a drug-fueled reverie in an underground club as they are of a yoga retreat in India's Varanasi. The result is a campy bricolage that reflects the milieu of the artist, who was educated at London's Central Saint Martins college; a globally inspired self-portrait. In Tianzhuo Chen's performances such as ADAHA II (Palais de Tokyo, Paris, 2015), TRAYASTRIMSA (K11, Shanghai, 2016), and ISHVARA (Long March Space, Beijing, 2016), that transgressive aesthetic creates references to the work of filmmaker John Waters, known for his exaggeration of elements of contemporary queer culture. But the three works, inspired by Indian mythology, are also reminiscent of the compelling, mystic film HOLY MOUNTAIN by Alejandro Jodorowsky, in which phantasmagoric imagination and drug-tinged creativity merge into a grotesque circus of strange religious allusions.

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES
Tianzhuo Chen's Gastspiel AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE im Rahmen von GIVE US BACK OUR VOICE wird gefördert in der Allgemeinen Projektförderung der Kulturstiftung des Bundes.

Bricolage Galore

It is not just Tianzhuo Chen's opulent visual imagery that provides a welcome change from the often very market-oriented expressions of Chinese creatives, but also his interdisciplinary approach. That variegation between spontaneous live and staged moments, between the performing and the visual arts, between club night and exhibition opening is, to date, an exception in China's art world. Not least of all because in Tianzhuo Chen's work, the body always occupies a central role and becomes a place where categories such as sex, gender, and provenance are openly presented. Chinese audiences often perceive that mélange of various cultural set pieces as subversive. That attitude is partially due to the history of performance art in China, which has had to battle severe restrictions since it first emerged in the 1980s. It is above all the spontaneity the art form evinces, and the way it deals with the naked body that are anathema to the authoritarian Chinese system.

When I went to Shanghai's K11 art mall on a sultry spring evening to see TRAYASTRIMSA, which the artist staged as part of the opening of his exhibition, the faces of some of the visitors clearly reflected their bewilderment. The audience was made up largely of the art crowd and ex-pats. They stared spellbound through their smartphone and tablet cameras at a stage that stretched like a fashion runway across the entire room. TRAYASTRIMSA, the designation for the second heaven in Buddhist cosmology, opened up and outstepped African, Asian, and European performers and musicians, who performed on the runway to a storm of throbbing beats and strobe lights. And they did it with an exquisite matter-of-factness. We stood crowded together cheek-by-jowl in the charged, ecstatic

We stood crowded together cheek-by-jowl in the charged, ecstatic atmosphere, following the swirl of the unearthly beings, submerged in the bold visual imagery, the ritual celebration of a global world consciousness. At the end, the set remained standing, along with the traces of the orgasmic performance, reminiscent of the ephemeral remnants in an exhibition space. A short time later, I found myself at the after-show party in Shanghai's Arkham underground club. It felt like the performance simply continued in a new venue.

For some time now, the Chinese art market has fallen in with the global interest in performance arts, which has brought blockbuster exhibitions such as 15 ROOMS, curated by Ulrich Obrist and Klaus Biesenbach, to the Long Museum in Shanghai. Under the curatorship of Qiu Zhijie, The Ming Contemporary Art Museum in Shanghai (McaM) has also dedicated itself increasingly to ephemeral art forms. Occasionally, the museum mounts international works such as THE HOUSE OF FATHERS by Jan Lauwers & Needcompany. But the primary focus of the institution, which is financed by a real estate company, is promoting local art and artists. There are a multitude of businessmen and affluent private citizens who have set up art museums in China. In recent years, there has been a veritable museum boom and sometimes it seems as if anyone who considers themselves a player builds a museum. They are often located at the edge of a city in new residential tracts planned and built by real estate firms. I remember visiting the A4 Contemporary Arts Center, a small gallery in a neighborhood built to resemble Tuscany, just outside Chengdu, a city of almost 15 million. During the week, it was empty of people. The odd gardener could be seen tending to lawns. Workmen were repairing streetlights. On weekends, large families mill about the picturesque alleyways and the gallery spaces. The private, non-profit gallery has since closed and been replaced with the A4 Art Museum. The K11, which a Hong Kong billionaire opened in 2013 in the skyscraper formerly known as the Hong Kong New World Tower, is in the center of Shanghai. It houses a shopping mall and an art mall in the basement of the 61-story building. It has cooperative relationships with institutions such as the New Museum in New York and the Palais de Tokyo in Paris, in order to help young Chinese artists expand their international reach. That was how Tianzhuo Chen made his way to Paris with ADAHA II, which was created for the Palais de Tokyo.

The strategy in China has become to show performances and theater work in bookstores, small »off« spaces, and private galleries or museums. A book recently published in German called ZEITGE-NÖSSISCHES THEATER IN CHINA (Contemporary Art in China, Kefei, Heymann, Lepschy, 2017) provides a look at, among other things, the production conditions under which those creating work for Chinese stage labor. Like Tianzhuo Chen's TRAYASTRIMSA at K11,

performances are often only accessible to a group of invited guests – the art crowd and ex-pats. It's a strategy that has maintained for all of China's recent art history. Particular importance is given to distribution via exhibition catalogues, videos and photos, and most recently, social media. Because even during its beginnings in the 1980s, performance art in China faced stringent restrictions. For instance, the exhibition CHINA/AVANT-GARDE (1989) in Beijing, which was a retrospective of the avant-garde movement of the late 1980s showing several hundred works from all over China, was shut down after only a few hours because of unauthorized performances. In the 1990s, numerous artists sampled and visualized their bodies in performance art, an intentional violation of existing restrictions. When experiments with their own bodies, animal cadavers, and corpses began to reach an extreme, early in the millennium, the Chinese government issued a sweeping ban on performance art. The restrictions were occasionally loosened; currently however, under General Secretary Xi Jinping, artistic freedom has been noticeably reigned in and cultural production must hew largely to the party line. Since then, art and the artists often operate in a grey area; they develop strategies to circumvent the restrictions, or they practice self-censorship. Tianzhuo Chen says that he wouldn't be able to mount his performances in a theater in China, because many of the imagery-rich scenes would be banned by the censors. On the other hand, his works are not considered part of the theater scene in China, but are anchored within the visual arts. A one-off performance as part of an exhibition opening is not as much of a red flag to censors as pieces that are performed more than once.

Post-Internet Intoxication

The complex references in the nebulous, sultry, and immersive environments created by Tianzhuo Chen, who is known in Germany as the »trouble-maker of the Chinese art scene,« are not easy to decode. He himself cites his Sunday Buddhism classes in Beijing, his experiences and encounters in the London and Berlin club scenes, and the World Wide Web as the primary sources of inspiration for his artistic creations. Tianzhuo Chen is among a young generation atmosphere, following the swirl of the unearthly beings, submerged in the bold visual imagery, the ritual celebration of a global world consciousness. At the end, the set remained standing, along with the traces of the orgasmic performance, reminiscent of the ephemeral remnants in an exhibition space. A short time later, I found myself at the after-show party in Shanghai's Arkham underground club. It felt like the performance simply continued in a new venue.

For some time now, the Chinese art market has fallen in with the global interest in performance arts, which has brought blockbuster exhibitions such as 15 Rooms, curated by Ulrich Obrist and Klaus

Biesenbach, to the Long Museum in Shanghai. Under the curatorship of Qiu Zhijie, The Ming Contemporary Art Museum in Shanghai (McaM) has also dedicated itself increasingly to ephemeral art forms. Occasionally, the museum mounts international works such as THE HOUSE OF FATHERS by Jan Lauwers & Needcompany. But the primary focus of the institution, which is financed by a real estate company, is promoting local art and artists. There are a multitude of businessmen and affluent private citizens who have set up art museums in China. In recent years, there has been a veritable museum boom and sometimes it seems as if anyone who considers themselves a player builds a museum. They are often located at the edge of a city in new residential tracts planned and built by real estate firms. I remember visiting the A4 Contemporary Arts Center, a small gallery in a neighborhood built to resemble Tuscany, just outside Chengdu, a city of almost 15 million. During the week, it was empty of people. The odd gardener could be seen tending to lawns. Workmen were repairing streetlights. On weekends, large families mill about the picturesque alleyways and the gallery spaces. The private, non-profit gallery has since closed and been replaced with the A4 Art Museum. The K11, which a Hong Kong billionaire opened in 2013 in the skyscraper formerly known as the Hong Kong New World Tower, is in the center of Shanghai. It houses a shopping mall and an art mall in the basement of the 61-story building. It has cooperative relationships with institutions such as the New Museum in New York and the Palais de Tokyo in Paris, in order to help young Chinese artists expand their international reach. That was how Tianzhuo Chen made his way to Paris with Adaha II, which was created for the Palais de Tokyo.

The strategy in China has become to show performances and theater work in bookstores, small »off« spaces, and private galleries or museums. A book recently published in German called ZEITGE-NÖSSISCHES THEATER IN CHINA (Contemporary Art in China, Kefei, Heymann, Lepschy, 2017) provides a look at, among other things, the production conditions under which those creating work for Chinese stages labor. Like Tianzhuo Chen's TRAYASTRIMSA at K11, performances are often only accessible to a group of invited guests – the art crowd and ex-pats. It's a strategy that has maintained for all of China's recent art history. Particular importance is given to distribution via exhibition catalogues, videos and photos, and most recently, social media. Because even during its beginnings in the 1980s, performance art in China faced stringent restrictions. For instance, the exhibition CHINA/AVANT-GARDE (1989) in Beijing, which was a retrospective of the avant-garde movement of the late 1980s showing several hundred works from all over China, was shut down after only a few hours because of unauthorized performances. In the 1990s, numerous artists sampled and visualized their bodies in performance art, an intentional violation of existing

restrictions. When experiments with their own bodies, animal cadavers, and corpses began to reach an extreme, early in the millennium, the Chinese government issued a sweeping ban on performance art. The restrictions were occasionally loosened; currently however, under General Secretary Xi Jinping, artistic freedom has been noticeably reigned in and cultural production must hew largely to the party line. Since then, art and the artists often operate in a grey area; they develop strategies to circumvent the restrictions, or they practice self-censorship. Tianzhuo Chen says that he wouldn't be able to mount his performances in a theater in China, because many of the imagery-rich scenes would be banned by the censors. On the other hand, his works are not considered part of the theater scene in China, but are anchored within the visual arts. A one-off performance as part of an exhibition opening is not as much of a red flag to censors as pieces that are performed more than once.

Post-Internet Intoxication

The complex references in the nebulous, sultry, and immersive environments created by Tianzhuo Chen, who is known in Germany as the »trouble-maker of the Chinese art scene,« are not easy to decode. He himself cites his Sunday Buddhism classes in Beijing, his experiences and encounters in the London and Berlin club scenes, and the World Wide Web as the primary sources of inspiration for his artistic creations. Tianzhuo Chen is among a young generation of post-Internet artists, whose work has been created in a digitally networked and seemingly borderless world, and depicts an oddly fractured affirmation of contemporary culture. That generation of young urbanites grew up in the commercial environment of an already reformed China. Their childhoods were not directly influenced by the Cultural Revolution (1966 – 1976), nor were they old enough to experience the re-orientation and open climate of the 1980s, or to take part in the 1989 pro-democracy protests. Instead, they were shaped by an era of economic liberalization, in which setting up a commercial system of production co-opted large segments of the visual and performing arts, and political expression was bent into a hypersensitive subject.

In China, that young generation, which includes artists such as Miao Ying (b. 1985, Shanghai) and Lin Ke (b. 1984, Beijing), plays within and without the »great firewall of China.« They are thus sometimes referred to as the off/on or VPN generation. VPN stands for virtual private network; logging on via VPN allows a user to circumvent the massive state Internet censorship, providing unrestricted access to the content on the World Wide Web. A user without a VPN is acutely aware of the Chinese government's regulation and monitoring of the Internet. As an example, if, in China, you use any one of the search engines common in Europe to search for something the government has deemed sensitive, such

as the 1989 pro-democracy movement, you are automatically re-directed to Baidu, the Chinese equivalent of Google. Those results include headlines that characterize what the western press called the »Tiananmen Square massacre« as a myth created by the West. Additional results will vaunt the square as a tourist attraction, or link to Mao Zedong's speeches there. The list of subjects that the Chinese online media are not allowed to cover gets longer and longer. As recently as June, 2017, more stringent regulations were published stating that any audio-visual content distributed on the Internet had to conform to core socialist values, and declaring content involving homosexuality, drug addiction, or the defamation of national heroes taboo. And it remains to be seen how the Chinese government's ban on VPNs, which takes effect in February 2018, will affect the ability of the Chinese to network globally.

In terms of both usage and structure, the domain endings.cn and .com identify two utterly different network worlds. WeChat versus Facebook and WhatsApp, Baidu versus Google, Alibaba versus Amazon or ebay. The list is long and despite that, or perhaps precisely because of it, the Internet has become an important arena for young artists and its social networks provide an efficient platform for promoting your own work and accessing global content.

»We're all influenced by the Internet and its unique aesthetic. We make art out of it and then share it on the World Wide Web. It's like a cycle. Right now, social media are the most efficient way to distribute art. A lot of western curators, as well as artists became aware of my work that way,«

says Tianzhuo Chen, sipping an espresso during a meeting in a Shanghai café. He goes on to say that his collaborations with Swiss-based musician Aisha Devi, or the Paris DJ Nodey, came about thanks to the Net. Both became aware of his work on social media and contacted him. Both of them perceived the aesthetic contours of the artist's utopian worlds as a visualization of their musical work. Among the numerous tattoos on Tianzhuo Chen's body are the initials »VPN« just above his left knee. He gave himself the tattoo several years ago.

An Atypical Brain Damage: A Potpourri of Otherness

With his anything goes attitude, Tianzhuo Chen creates experiential spaces that are as sensual as they are grotesque, which seem to be free of the social, political, cultural, and religious structures and borders of the era, and which make the dividing line between the stage and the audience seem obsolete. There are also parallels to Mikhail Bakhtin's theory of the carnivalesque, in which the existing social order is subverted, its borders transgressed; it is laughed at, and confronted with its own transiency in the service of renewal.

Thus, inherent to the carnivalesque are both a disruption of order and an ordering function. In his carnivalesque gatherings, Tianzhuo Chen creates a catalogue of references that enable him to completely dissolve the dichotomy between East and West and question the concept of viewing the other as exotic.

That applies as well to his 90-minute installation performance, AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE, commissioned by the steirischer herbst festival (Graz, Austria) and co-produced by SPIELART (Munich), which blends dreamlike visual references to club culture, folklore, social media, and corporate identity symbolism with clichés about the cooperation of Asia and Europe. The East imagines the West and vice-versa.

»I'm always fascinated by the fantasies that people have about the strange or the other,« says Tianzhuo Chen in the Shanghai café, »the western fantasy of far eastern traditions often holds so much beauty. It's far more interestingly imagined and portrayed than I perceive it myself. But in China, too, the West is glorified. In AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE, I play precisely with those two points of view. It's a duality that can be applied to all kinds of things.«

The question of identity, which seems more topical than ever, serves as Tianzhuo Chen's starting point for AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE. Central to that is the concept of otherness, which is key to the construction of identity, as well as of majorities and minorities. The installation space becomes a laboratory, where stereotypical imagery is taken in hand in order to break it open, dissect it, put it back together, and discard it again. Tianzhuo Chen does this with a nonchalant matter-of-factness and creates an environment where Drag queens meet rice farmers wielding samurai swords, accompanied by instrumental sounds and throbbing beats, composed by Chinese-American DJ Dis Fig. The basis is a short story of the same name by Can Xue. The author, born in 1953, has established herself as one of the few women writers of avant-garde literature in China. Her stories often deal with the »Great Proletarian Cultural Revolution,« as it was once called – years marked by ideological iconoclasm, by sometimes bloody repression of educational institutions and cultural events, and the educated classes that supported them. Can Xue's stories explore the traumatic events of that era. She writes about the disintegration of human relationships in rural and small town milieus, presenting it in a surrealistic descriptive tone, incorporating visionary, dreamlike occurrences. Her writings are often without a through line, a consistent plot. Instead, scenes are strung together to provide a mood, with no climax and no clear ending. It's a stylistic

device often found in China's literature, film, and drama. That includes Tianzhuo Chen's performances, where his primary aim is to create states of affairs and emotions. The artist often leaves the creation of a narrative to the fantastical associative chain of the audience. In Can Xue's short story AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE, a third person observer tells the story of the main protagonist, a 30 something housewife living a contemplative life with her sons and husband. She suddenly develops an illness that no doctor can diagnose; she herself calls it AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE. The housewife begins to withdraw from her surroundings, to see herself as different; she perceives herself as an outsider and devises an absurd identity in an imaginary world. Can Xue is making inferences to her own childhood during the Cultural Revolution, when the communist regime sent her parents into forced labor in the countryside.

Those identity dichotomies, often fueled by politics, are also a theme for the artist duo Le Brothers, Tianzhuo Chen's collaborators on BRAIN DAMAGE. In their visual art, installations, and performances, Le Ngoc Thanh and Le Duc Hai often examine the post-war consciousness of Vietnam. Their aim is to raise the visibility of the history of the former North and South Vietnam, divided until 1976. The twin brothers were born in 1975 and live in Hue City, where they established the New Space Arts Foundation and the New Space Gallery as loci for discussions and reflection on that complicated history. In addition to Amelie Poulain, Igor Dewe, and Ylva Falk from the Paris collective House of Drama, performers Beio and China Yu, who live in Beijing, are also part of the ensemble. Fascinated by both voguing and butoh, the two icons of the Beijing queer scene taught themselves the dance styles via YouTube videos. Together with Tianzhuo Chen, they are behind the production label Asian Dope Boys, which regularly mounts parties and fashion shows, including the after-show party in Shanghai's Arkham following TRAYASTRIMSA. Often musicians such as Karma She, Yves Tumor, or Zebra Katz are invited to China to celebrate with the young, hip crowd. At these events, too, the dividing line between exhibition space and club is always indistinct; the parties may be held in a gallery, or maybe in one of China's few underground clubs. The costumes for BRAIN DAMAGE were also created under that pseudonym. The inspiration was drawn from western TV shows, in which Asian characters were often played by caucasian actors in yellow face, and Asia's culture was represented by standardized symbols, exoticism, and stereotypes. Some reviews of ISHVARA, which was inspired by the Bhagavad Gita and adapted for the stage to open the 2017 Wiener Festwochen festival, bore clichéd headlines such as »Ishvara: Sweet and Sour Visual Rubbish.« But stereotyping works both ways. All western travelers to China are confronted with an interest in, and fascination for their otherness,

their strangeness. Evaluating someone's appearance is much more acceptable there than in western cultures, and neither is there a concept of politically correct language in China. The country is home to 55 minority groups, whereby more than 90 percent of the population is Han Chinese. So China is astonishingly homogeneous. Anything that doesn't fit into that 90 percent is usually quickly dismissed as »laowai,« the somewhat unflattering Mandarin term for »foreigner.«

AN ATYPICAL BRAIN DAMAGE follows ISHVARA as the second of Tianzhuo Chen's productions to be seen in the context of the western theater scene. The artist is currently also working on a solo exhibition for the Kunsthalle Winterthur, a new fashion collection, and – as he says – as a »party promoter on behalf of the Asian Dope Boys.« It almost seems as if Tianzhuo Chen is multi-talented, well versed in expressing himself in a global visual language in a variety of disciplines. As he himself puts it, »if one medium gets too boring or I feel It's exhausted, I just turn to the next one. So my work always remains challenging.«

Petra Poelzl got her degree in sinology, Mandarin Chinese, and theater studies at Berlin's Freie Universität, and works as a drama, curator, and researcher, dividing her time between Graz, Berlin, and China. She is currently doing post-graduate work in East Asian art history at the Free University. Her doctoral research focuses on performative strategies in China's contemporary art world. She has worked with Tianzhuo Chen on his stage productions since 2016.



Tianzhuo Chen's guest performance AN ATYPICAL BRAIN - DAMAGE as a part of GIVE US BACK OUR VOICE is funded by the Allgemeinen Projektförderung of Kulturstiftung des Bundes.









Simon Dove

Nora Chipaumire – ein One-Woman-Wonder

Nora Chipaumire: Unvergesslich ihre Performances. Sie lebt in ihren Inszenierungen, geht weit über die Idee eines tanzenden Körpers hinaus. Physisch ist sie präsent, natürlich. Doch zugleich besetzt sie eine parallele, viel lebendigere Realität. Wir nehmen Nora Chipaumire wahr – wie sie sich bewegt und spricht, in einer überlebensgroßen Gegenwärtigkeit kommuniziert, die ebenso wirklich wie mythisch ist. Ihre Arbeiten scheinen, sieht man sie wiederholt oder in Fortsetzungen, erst dann ihren Impact zu mindern, wenn man sich an die außergewöhnliche Kraft ihres Auftritts gewöhnt hat. Nora Chipaumire ist ein Wunder. Ein One-Woman-Wonder. Und ich glaube fest daran, dass ihr wahrhaft revolutionäres Werk erst noch kommen wird.

Nora Chipaumire sah ich 2003 zum ersten Mal in einer Solo-Performance beim Julidans Festival in Amsterdam, zu meiner Zeit als Künstlerischer Leiter beim Springdance in Utrecht. Ihre Projekte lassen mich seitdem nicht mehr los. Sie kam als Gastdozentin für einen Forschungsaufenthalt an die Arizona State University, als ich Direktor der School of Dance war. Als Co-Commissioner bei RITE RIOT für das New Yorker Crossing the Line Festival arbeitete ich mit ihr zusammen. RITE RIOT markierte einen Wendepunkt in ihrem Ansatz. Es war der Beginn einer Entwicklung, die sie in PORTRAIT OF MYSELF AS MY FATHER fortschrieb: Nora Chipaumire war nicht mehr Performerin ihres Werks, sie wurde zum Werk selbst.

Welcher Weg, welche Reise führte sie zu PORTRAIT und zu dem, was wir in diesem Solo sehen? Chipaumire wurde in Mutare, Simbabwe, geboren, wo sie auch aufwuchs und studierte. Ihre Tanzausbildung absolvierte sie am kalifornischen Mills College. Längere Studienaufenthalte führten sie nach Senegal, Burkina Faso, Kenia, Südafrika, Kuba und Jamaika. In New York City war sie Mitgründerin von Jawole Jo Zollars *Urban Bush Women*. Dort begann sie auch, sich der Realisierung und Inszenierung eigener Projekte zu widmen. Konsistent und kompromisslos setzte sie sich für die Förderung einer zeitgenössischen afrikanischen Tanzpraxis ein. Geschult in modernen und traditionellen Formen der Bewegung sah sie für sich von Anfang an sowohl die Möglichkeit einer kinästhetischen Auseinandersetzung mit den Realitäten ihrer

afrikanischen Identität in der Diaspora als auch eine Chance zur Weitergabe eines Destillats ihres Wissens um Bewegung, das sie in zeitgenössische Ästhetik überführt und wirkmächtig umsetzt. Dieses Programm wurde zum Marker ihres Schaffens als Künstlerin, Lehrerin und Performerin.

Im permanenten Streben nach einer Bewegungssprache, die ihrer Identität als schwarze Frau im 21. Jahrhundert entspricht, hinterfragt Chipaumire in ihren Arbeiten die herrschende Praxis und die Prämissen von Tanz im Theater. Ihr von der Kritik hoch gelobtes Stück MIRIAM, präsentiert vom New Yorker Künstler Okwui Okpokwasili und der Autorin selbst, war Installation, zeitbasierte Performance und eine Aufforderung, uns unseren eigenen Erwartungen an das, was wir sehen würden, und an diejenigen, die es vermitteln, zu stellen: Jede historische Kritik ist selektiv, denn sie unterliegt der sozialen und kulturellen Amnesie; jedes vom Leben der ikonischen südafrikanischen Sängerin Miriam Makeba inspirierte Schaffen löst einen formalen Mechanismus aus, der auf einzigartige Weise Inhalt und Intention ihres Werkes betont.

Mit der folgenden Solo-Performance RITE RIOT brach Chipaumire 2013 endgültig mit den Konventionen des Bühnentanzes. Teils autobiografisch und als Antwort einer schwarzen Frau auf einhundert Jahre LE SACRE DU PRINTEMPS, teils als Kritik an der Kolonialgeschichte entstand das Projekt nach intensiven Studien als Installation, inszeniert nicht im Theater, sondern in einem neutralen Saal, in dem sich die Zuschauer frei bewegen und selbst entscheiden konnten, wo sie sitzen wollten. Die Performance fand überwiegend innerhalb einer Plexiglasbox in der Mitte des Raumes statt. Eine riesige Stoffbahn hing von der Decke – mit einem Text über das Stück, den Prozess und einem direktem Verweis auf die unwürdige kolonialistische Menschenschau im Europa des frühen 19. Jahrhunderts, in der Saartjie Baartman als »Hottentotten-Venus« ausgestellt wurde. Nora Chipaumires starke Präsenz, ihre Verwandlung in der 75-minütigen Performance vom fremden Exponat zu einer starken, sich selbst verwirklichenden Afrikanerin, war von überwältigender Kraft. Sie realisierte diesen sich über einen langen Zeitraum dehnenen physischen und psychischen Wandel mit erstaunlicher Virtuosität und schlug damit in der Geschichte des schwarzen Tanzes in den USA ein neues Kapitel auf.

Originär persönliche Bewegung und wirkmächtiger kultureller Content kommunizieren, mitreißend entwickelt über die gesamte Dauer der Vorstellung.

PORTRAIT baut auf diesem Solo auf. Es ist die intensive Erkundung afrikanischer Männlichkeit, bei der sich zur Gegenwart der fixierten Nora Chipaumire die Gespenster ihres entfremdeten Vaters gesellen, die von zwei Tänzern und der Choreografin selbst beschwört werden. In einem provisorischen Boxing, erhellt vom grellen Licht der Halogenstrahler, liefern sich die drei Protagonisten einen Wortwechsel – verbal, physisch und doch gänzlich metaphorisch. Mit Boxhandschuhen, gepolstert wie Footballspieler, sakrale westafrikanische Gris-Gris (Talismane) tragend, changieren sie unablässig zwischen Kampf und Spiel, greifen auf die Klischees schwarzer Maskulinität und überkommene Vorstellungen von einer afrikanischen Identität zurück und bringen sie gleichzeitig zum Bersten.

Chipaumires Arbeiten bauen in vieler Hinsicht auf den renommierten und wegweisenden Werken der Pioniere Jawole Jo Zollar in den USA und Germaine Acogny in Senegal auf. Doch auch sie ist Pionierin. Sie denkt und gestaltet die zeitgenössische Praxis neu, nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern weltweit. Nora

Simon Dove

Nora Chipaumire – a one woman wonder

When you first see Nora's work, it is something you cannot easily forget. She inhabits her performance in a way that seems to go beyond the simple idea of a body dancing or a body performing. She is so physically present, and yet simultaneously seems to inhabit a parallel and much more vivid reality. You see Nora Chipaumire, clearly, moving and speaking and communicating, and yet she is also channeling an extraordinary larger than life presence, both real and almost mythical at the same time. Repeat visits, or seeing her subsequent works only seem diminished in their impact as you begin to acclimate yourself to her extraordinary performance power. She is a wonder; A one woman wonder, and I believe that her truly revolutionary work is still yet to come.

Chipaumire ist eine ganz besondere Künstlerin. Mit ihren nachhaltig innovativen Projekten leistet sie einen bedeutenden Beitrag zur Realisierung und Förderung des modernen schwarzen Tanzes. Wer PORTRAIT OF MYSELF AS MY FATHER kennt, weiß was ich meine, wenn ich sage, dass ihr wahrhaft revolutionäres Werk noch aussteht. Wer ihre Produktion heute zum ersten Mal sieht, wird in Gedanken immer wieder zu ihr zurückkehren.

Simon Dove ist freier Kurator und Dozent. Er wirkt aktuell als Executive and Artistic Director von Dancing in the Streets sowie Ko-Kurator des jährlichen, transdisziplinären New Yorker Herbstfestivals Crossing the Line. Zu seinen internationalen Projekten zählen Arbeiten für das Amsterdamer Choreografie-Masterprogramm (Niederlande), Rachid Ouramdane (Frankreich), die Guardians of Doubt (GB), das Philadelphia Live Arts Festival (USA), The Arab Dance Platform (Libanon), Attakalari (Indien) und TseKH (Russland).



Nora Chipaumires Gastspiel PORTRAIT OF MYSELF AS MY FATHER wird gefördert im Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen von CHASING RAINBOWS.

So what was the journey that led to what you will witness in portrait. Nora was born and grew up in Mutare in Zimbabwe, and studied Law at the University of Zimbabwe before pursuing a dance education in the U.S. at Mills College, California, together with extensive periods of study in Senegal, Burkina Faso, Kenya and South Africa as well as Cuba and Jamaica. Nora was a key formative member of Jawole Jo Zollar's *Urban Bush Women* in New York City, before she began to create and perform her own work. She has consistently, and without compromise, sought to develop and propagate a contemporary African movement practice. She has studied contemporary and traditional forms of movement as both a way to kinesthetically engage with the realities of her African diasporic identity, but also to distill the essence of this movement knowledge into a contemporary aesthetic and a powerful personal movement practice that informs all her work as a maker, a teacher and a performer.

Having constantly striven to evolve movement language that is consistent with her identity as a Black woman in the twenty first century, her work over the last few years has also continuously challenged many of the dominant practices and assumptions of theater dance. Her critically acclaimed work *MIRIAM* featuring New York-based performer Okwui Okpokwasili and herself was as much installation as time based performance, challenging us to consider what we get to see, and who or what facilitates what is made available to us. As much a critique of the way history is selectively written, as a reminder about social and cultural amnesia, the work, inspired by the life of iconic South African singer Miriam Makeba, ingeniously found a formal mechanism that underlined the content and intention of the work.

However it was Nora's subsequent solo, *RITE RIOT* which premiered in 2013, that shattered all the conventions of theater dance completely. Partly autobiographical, partly a contemporary Black woman's response to the RITE OF SPRING centenary, and partly a critique of colonial history, the work emerged after much research, as an installation, sited not in a theater but in a neutral room, with the audience able to wander or sit where they chose. Nora performed the work, mostly inside a plexiglass box in the center of the space, with a huge textile hanging from the ceiling containing a text about the work, the process and directly referencing the abhorrent early 19th Century European colonists human exhibition of Saartjie Baartman as the ›Hottentot Venus‹. The potent presence of Nora, transforming over the space of seventy-five minutes from curious exhibit to powerful self-actualizing contemporary African woman, was

overwhelmingly powerful. She sustained a physical and psychological transition over such an extended period through her astounding virtuosity, and doing so opened a whole new chapter for Black dance in the U.S. It was original personal movement and powerful cultural content clearly communicated and compellingly developed over the duration of the work. *PORTRAIT* builds on this solo – a visceral exploration of African masculinity where the presence of a tethered Nora is joined by the specters of her estranged father, conjured by two male performers as well as by herself. In a makeshift boxing ring, under the harsh glow of halogen work lights, the three trade exchanges, both verbal and physical yet all metaphorical. Clad in boxing gloves, football pads, and sacred West African gris-gris (talisman), they endlessly shift between combat and play, exploding and exploiting stereotypes of Black manhood and received notions of African identity.

Nora's work certainly builds significantly on the acclaimed pioneering work of her predecessors, notably Jawole Jo Zollar in the U.S. and Germaine Acogny in Senegal. However Nora is no less a pioneer, re-imagining and reshaping contemporary practices not only in the United States, but increasingly around the world. Nora is a unique artist, and her ground-breaking work so far has already made an immense contribution to the practice of, and engagement with, contemporary Black dance. However it is clear that her truly revolutionary work is yet to come; see *PORTRAIT OF MYSELF AS MY FATHER* and you will clearly know what I mean.

And if this is the first time you are seeing Nora's work, I am sure you will not easily forget it.

Simon Dove is an independent curator and educator, and currently Executive and Artistic Director of *Dancing in the Streets*, and co-curator of *Crossing the Line Festival*, the annual trans-disciplinary fall festival in New York City. His past international projects have included work with the Amsterdam Choreography Master's program (Netherlands), Rachid Ouramdane (France), the *Guardians of Doubt* (UK), Philadelphia Live Arts Festival (USA), The Arab Dance Platform (Lebanon), Attakalari (India), and TseKH (Russia).



Nora Chipaumire's guest performance *PORTRAIT OF MYSELF AS MY FATHER* as a part of *CHASING RAINBOWS* is funded by the Fonds TURN of Kulturstiftung des Bundes.

Esther Boldt Die Schöne und das Monströse

Zwei Figuren wiegen ihre Hüften von rechts nach links, ihre Hände sind erhoben, die Finger gespreizt. Sie tragen sonnengelbe Röcke und Schnallenschuhe zum schwarzen Pagenkopf. Sie lächeln kokett, flirteten mit den Zuschauer*innen, tippeln federleichten Schritts auf sie zu und brechen plötzlich in kieksende, sprudelnde Munterkeit aus. Mit ihren grazilen Gesten, ihrer demonstrativen Großzügigkeit und ihrem bilderbuchhaften Kostüm erscheinen sie wie von einer anderen Welt. Und sie sind es, denn sie sind Schneewittchen. Genauer: Walt Disneys Schneewittchen.

Die philippinische Tänzerin und Choreografin Eisa Jocson zerlegt in *PRINCESS* lustvoll und unerbittlich jene Mythologie, die ihr Aufwachsen prägte: Die Geschichten der so schönen wie hilflosen Disney-Prinzessinnen, die unverschuldet in Schwierigkeiten geraten und auf einen Prinz warten müssen, der sie errettet. Gemeinsam mit dem Performer Joshua Serafin hat Jocson sich Schneewittchens Bewegungsvokabular angeeignet, hat Gesten, Schritte und Mimik aus den Filmen kopiert, aber auch die Interaktion von Schneewittchen-Darstellerinnen in Disney-Land Hong Kong mit Besucher*innen beobachtet. Und so verdoppeln und loopen die zwei Schneewittchen auf der Bühne all die Zauberhaftigkeit und Zartheit, und überzeichnen die Performance unschuldiger Mädchenhaftigkeit ins Grotteske – bis das allzu bekannte zum Unheimlichen wird.

Eine Figur steht breitbeinig im Halbdunkel, mit dem Rücken zum Publikum. Sie hebt ihre Arme, breitet die Schultern aus, streckt ihre Nackenmuskeln und ballt ihre Fäuste. Sie trägt Hotpants und Cowboyboots mit Stahlspitzen zum schwarzen Tanktop. Ihre Bewegungen sind von träge gezähmter Kraft, von ruhiger, spannungsvoller Präzision. Sie dreht sich um, mit einer sanften, doch schnellen Bewegung, um gleich wieder in Zeitlupe zu fallen. Sie leckt ihren Bizeps. Sie weiß um die Wirkung ihrer Bewegungen, um die Blicke, die auf ihrem sich scheinbar selbstvergessen, lust- und kraftvoll räkelnden Körper ruhen.

»Ich interessiere mich für affektive, immaterielle Arbeit, für die Service- und Erotik-Industrie und dafür, wie Körper in diesen Kontexten geformt und performt werden«, erzählt Eisa Jocson. »Wie wird der Körper durch seine Bedingungen geprägt, durch die Kunden

und Zuschauer, die ihn rezipieren?« Ihr *MACHO DANCER* (2013) ist der halbseidenen Dämmerung der Nachtclubs entstieg, seine Choreografie den Tänzen von Strippern in philippinischen Erotikbars entlehnt. Doch seine androgyne Verführungskraft entfaltet er nicht im Club, sondern im Theater. Indem sie die Praxen der Sex- und Serviceindustrie borgt, wird auch Jocson selbst als Performerin zur Dienstleisterin, zur Verführerin, die in *MACHO DANCER* ihren Körper darbietet und sich als Schneewittchen um das Wohlergehen ihrer Gäste sorgt, einzelne Zuschauer*innen umgarnt und umarmt. Auch die Rolle des Publikums (das doch eigentlich bloß einen kultivierten Abend im gesicherten Kontext des Theaters verbringen wollte) verändert sich, wenn es von comichaften Prinzessinnen angegurtet und vom lasziven Tänzer angemacht wird. Die Zuschauenden werden zu Voyeur*innen, zu Konsument*innen dessen, was sie sehen, zu Verführten. Darf man sich vom *MACHO DANCER* angezogen fühlen? Von den Prinzessinnen geschmeichelt?

Jocson eignet sich popkulturelle Mythen und Phänomene an, sie studiert akribisch ihr Bewegungsvokabular und schafft daraus eigene Choreografien. Im Theater aufgeführt, verschiebt sich der Kontext, und setzt hier etablierte Blickregime aufs Spiel. Jocsons Performances lösen das scheinbar binäre Verhältnis von Subjekt und Objekt auf, von demjenigen, der blickt, von Schauendem und Angeschauten. Ihre Performer*innen bieten ihre Körper an und dar – doch sie sind auch diejenigen, die die Regeln des Spiels kennen. Die irritierte Zuschauerin findet sich dem provozierenden Blick des Striptänzers ausgesetzt. Der irritierte Zuschauer findet sich im Arm einer Prinzessin wieder. Die Performance rückt uns auf die Haut.

Erhält hier auch die postkoloniale Perspektive Eingang? Das Nord-Süd-Gefälle? Brechen Jocsons Performer*innen auch aus ihrem Objekt-Status als Bewohner*innen der sogenannten Dritten Welt aus, deren Kunst – aus Mangel an Ressourcen – vor allem in der Ersten Welt gefördert und aufgeführt wird? In diesem Gefüge der Uneigentlichkeiten jedenfalls konstituiert sich die Identität einer und eines jeden erst im Blick des oder der anderen. Die Perfor-

mer*innen weisen dem Publikum seine Rolle zu. Aber auch die Bühnenfiguren konstituieren sich erst durch die Blicke, die auf ihnen ruhen und ihre Bewegungen identifizieren.

»Alle meine Arbeiten treffen sich im Thema des philippinischen Körpers und seines Arbeitskapitals sowohl in der lokalen als auch in der globalen Unterhaltungsindustrie«, erzählt Eisa Jocson. Die ebenso eloquente wie unpräzise Choreografin studierte Bildende Kunst, trainierte aber auch jahrelang Ballett. Das Feld der Bildenden Kunst war ihr nicht genug, sie wollte disziplinübergreifend arbeiten, interessierte sich für Körperarbeit und probierte verschiedene Tanzstile aus, bis sie zum – damals noch stigmatisierten und verruchten – Pole Dancing kam. In einer ersten Arbeit, STAINLESS BORDERS. DECONSTRUCTING ARCHITECTURES OF CONTROL (2010), eroberte sie die Vertikalen des Stadtraums: Sie vollzog Pole Dance-Posen an unvorhergesehenen Orten. »Ich wollte diese Bewegungen aus dem Rotlichtmilieu in die öffentliche Sphäre bringen«, erzählt sie, »und den öffentlichen Raum mit diesem sehr gegenderten Vokabular besetzen.« Es gibt ein Video davon, wie sie auf dem Marktplatz der belgischen Stadt Sint Niklaas eine Fahnenstange erklimmt, Verkehr rauscht, Passant*innen gehen vorüber. Oben angekommen, umklammern ihre Oberschenkel die Stange, sie lehnt ihren Oberkörper zurück, streckt die Arme, ihr langes Haar fällt Richtung Erde. Freeze.

Das war ihr Einstieg in die Performing Arts. In ihren ersten drei Solo-Arbeiten eignete sie sich verschiedene Bewegungscodes und Körpersprachen an: In DEATH OF A POLE DANCER (2011) arbeitet sie sich ziemlich buchstäblich an der Stange ab, zieht ruckhaft an ihr, stößt ihren Körper dagegen, springt sie an. »Ich mache das Vorbereitungsritual des Pole Dance zur Performance«, sagt Jocson, »das Aufstellen der Stange, das Abwischen, das Testen ihrer Stabilität und ihrer Materialität gegen den eigenen Körper.« Das Publikum bezeugt eine Arbeit, die gemeinhin im Verborgenen stattfindet, vor der Show. Für MACHO DANCER entschied sie sich, ihre Geschlechtskonstitution und ihr Körperwissen neu herauszufordern: Im Ballett wie auch im Pole Dance geht es um Leichtigkeit und Anmut, der Körper strebt in die Höhe. Dagegen sind die Bewegungen im Macho Dancing schwer und geerdet, sie nehmen Raum ein. »Es hat meine ganze Erziehung als Frau herausgefordert«, erzählt sie. »Das Erlernen des Macho Dancing führte zu einer jahrelangen Konfrontation damit, wie sich mein Körper in der Öffentlichkeit zeigt.« Sie begann, im Fitnessstudio zu trainieren, um ihre Muskulatur zu stärken, und übte täglich ihr neues Bewegungsvokabular – Körperhaltung, Stand, Gesten, Blicke, Wendungen. In einer nahezu Butler'schen Buchstäblichkeit eignete sie sich eine spezifische Performance von Männlichkeit an und verwandelt sich auf der Bühne in eine androgyne, verführerische, kraftvolle und zugleich knabenhafte Figur.

Für ihr drittes Solo, HOST, recherchierte Jocson in Japan. Denn philippinische Frauen und Transsexuelle werden dorthin geholt und zur Geisha ausgebildet, um im Unterhaltungsgeschäft arbeiten zu können. Auf der Bühne wird Jocson selbst zur »one-woman-entertainment-service-machine«, die ihrem Publikum alle Wünsche erfüllt.

Die philippinischen Dienstleister*innen beschäftigen sie auch in ihrer neuen Trilogie HAPPYLAND, deren erster Teil PRINCESS ist. Disneyland möchte der »glücklichste Platz auf der Welt« sein, zugleich ist der Name von einem Slum in Manila HAPPYLAND. Was also hat es mit dem Glück, mit der Glücksproduktion auf sich in unserer hochmobilen Servicegesellschaft? Im Inselstaat Philippinen, nach dem spanischen Infanten Philipp benannt, ist bis heute die US-amerikanische Kultur prägend, wie Jocson erzählt: Die Märchen von Walt Disney sind allgegenwärtig, in Filmen, Geschichten, Spielzeug, Musik und Tanz. Lokale Mythen wurden marginalisiert und vergessen. »Unsere Märchen sind Schneewittchen, Aladdin und die Schöne und das Biest. Zudem ist die wissenschaftliche Literatur an den Hochschulen in der Regel englisch«, sagt Jocson, »also ist unser Denken größtenteils englisch.« Diese Prägungen haben die philippinischen Tänzer*innen, glaubt Jocson, zu perfekten Arbeiter*innen für Disneyland Hong Kong gemacht: »Diese Dominanz in der kulturellen Landschaft hat unsere Erwartungen geformt«, glaubt Eisa Jocson. Als Disneyland Hong Kong 2006 gegründet wurde, kam es zu einem regelrechten Exodus in der philippinischen Tanzszene. Die besten Tänzer*innen der Ensembles, aber auch Musiker*innen und andere Künstler*innen zogen zum Arbeiten dorthin, das Ballet Philippine verlor die Hälfte seiner Leute. »Die Situation des Tanzes in den Philippinen ist prekär«, sagt Jocson, »und es mangelt nicht nur an Finanzen, sondern auch an Plattformen.« Viele Künstler*innen würden ihr tägliches Brot in der Unterhaltungsindustrie verdienen, und nur in ihrer Freizeit eigene Projekte schaffen. Zudem ist die Kunst für die Regierung keine Priorität, sondern »ein Hobby für die Reichen.«

Und doch ist gerade etwas in Bewegung geraten, denn der zweite Teil der Trilogie ist gerade in Kooperation mit dem Ballet Philippine entstanden. Dass dieses mit einer jungen, unabhängigen und experimentell arbeitenden Choreografin zusammenarbeitet, ist ein absolutes Novum. Zugleich ist es die erste Produktion von Eisa Jocson, in die gleich viel Geld aus Manila wie aus Europa fließt – ein großer Schritt in die richtige Richtung. In YOUR HIGHNESS arbeitet sie mit fünf jungen Tänzer*innen aus dem Ensemble zusammen. »Unser Bild davon, wie ein tanzender Körper aussieht, ist kolonisiert zum einen von den Disney-Märchen, aber auch vom klassischen Ballett, dessen Narrative ja sehr ähnlich sind«, sagt Jocson. In YOUR HIGHNESS führt sie diese verschiedenen Körpersprachen, aber auch die philippinische Fiesta-Kultur zusammen. Zugleich steht sie erstmal nicht selbst auf der Bühne, sondern erarbeitet die

Performance in enger Kollaboration mit den beteiligten Tänzer*innen, die ihre Erfahrungen und Erinnerungen einbringen. In einem Akt der Rebellion bemächtigt sich Eisa Jocson kultureller Codes, mit denen sie zwar aufwuchs, die ihrem Kulturkreis jedoch nicht gehören – und in denen sie eigentlich nicht vorkommt, sind doch die holden Prinzessinnen stets weiß. Ihre Methode, mit der Kolonialgeschichte und der postkolonialen Gegenwart umzugehen: »Anstelle zu konsumieren, reflektieren bis zu dem Punkt, an dem es einem gehört. Es ist eigentlich auch nichts Fremdes, sondern etwas in unserer kulturellen, sozialen Landschaft.« Sie möchte die Programmierung der Körper sichtbar machen und »etwas entführen, das du niemals sein wirst, und es bis in die Unendlichkeit klonen. Das führt zu einer gewissen Monstrosität, die für mich ein Potenzial birgt.«

Esther Boldt Beauty and the Monstrous

Two figures rock their hips from right to left, their hands raised, fingers spread. They wear bright yellow skirts and buckled shoes to go with their black pageboys. The smile flirtatiously at the audience, skitter with feather-light steps, and suddenly break into ebullient, squeaking playfulness. With their graceful gestures, their demonstrative, large eyes, and their fairytale costumes, they seem to be from another world. And they are, because they are Snow White. Or more precisely, Walt Disney's Snow White.

In PRINCESS, Philippine dancer and choreographer Eisa Jocson deconstructs, ruthlessly and with relish, the mythology that marked her growing up. The stories of the Disney princesses, as beautiful as they were helpless, who ran into trouble through no fault of their own and had to wait for a prince to come save them. Working with performer Joshua Serafin, Jocson has appropriated Snow White's vocabulary of movement; she's copied the gestures, steps, and facial expressions from the films, as well as watching the interactions with the public of the women playing Snow White at Disneyland Hong Kong. And so the two Snow Whites onstage duplicate and loop all the enchantment and delicacy, and overlay the performance of innocent girlishness until it becomes grotesque – until the all too familiar becomes creepy.

Esther Boldt arbeitet als Autorin, Tanz- und Theaterkritikerin für Zeitungen und Magazine wie die TAZ, nachtkritik.de, Theater heute, ZEIT online, etcetera und tanz Zeitschrift. Sie verfasste Essays über zeitgenössische Ästhetiken für verschiedene Buchpublikationen und war in einer Reihe von Jurys tätig.



Eisa Jocsons Gastspiel PRINCESS wird gefördert in der Allgemeinen Projektförderung der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen von GIVE US BACK OUR VOICE.

One figure stands, legs apart, half in shadow, with its back to the audience. It raises its arms, flexes its shoulders, stretches out its neck muscles, and clenches its fists. She wears hotpants with steel-tipped cowboy boots and a black tank top. The movements speak of barely contained strength, of quiet, tense precision. She turns with a soft but swift movement before immediately returning to slow motion modus. She licks her biceps. She is fully aware of the effect her movement has, of the looks that linger on her body as it moves with passion and strength, seemingly oblivious to the world. »I'm interested in affective, immaterial labor, in the service and erotic industry, and in the body is formed and performed in those contexts,« says Eisa Jocson. »How is the body shaped by those conditions, by the customers and audiences that receive it?« Jocson's MACHO DANCER (2013) arose from the flashy twilight of nightclubs, and the choreography is borrowed from the strippers in the Philippines' sex bars. But it doesn't deploy its androgynous seductive power in a club, but rather in a theater. By borrowing the practices of the sex and service industry, Jocson the performer becomes herself a service provider, a seductress, who offers up her body in MACHO DANCER and as Snow White, worries about the well-being of her guests, ensnaring and embracing individual members of the audience. The role of the audience (which actually just wanted to spend a cultivated evening in the safe haven of a theater) also changes when comic book princesses coo at them, and a lascivious dancer makes a pass at them. The people watching

become voyeurs, consumers of what they see, the seduced. Is it OK to feel attracted to MACHO DANCER? To feel flattered by the princesses?

Jocson co-opts pop culture myths and phenomena; she meticulously studies their movement vocabulary and uses it to create her own choreography. Performed in a theater, the context shifts, gambling with established, rigid points of view. Jocson's performances dissolve the seemingly binary relationship between subject and object, between the one looking – the looker, and the looked at. Her performers portray and offer up their bodies – yet they are the ones who understand the rules of the game. The bemused female audience member finds herself exposed to the provocative gaze of a stripper. The bemused male audience member finds himself in the arms of a princess. The performance pushes at us.

It the post-colonial perspective also at work here? The North-South divide? Do Jocson's performers manage to break out of their object status as residents of the so-called third world, whose art – largely due to a lack of resources – is funded and performed primarily in the first world? In any case, within that figurative structure, the identity of the one or the other is first constituted in the look of the one or the other. The performers allocate the audience its role. But the figures onstage are also only first constituted by the looks that rest upon them and identify their movements.

»All my work meets in the subject of the Philippine body and its labor capital both in the local and in the global entertainment industry,« says Eisa Jocson. The eloquent yet unpretentious choreographer studied visual arts, but also spent years dancing ballet. The visual arts field wasn't enough for her, she wanted work across disciplines; she was interested in bodywork and tried out a variety of dance styles before discovering pole dancing – at the time still stigmatized as disreputable. In her first work STAINLESS BORDERS. DECONSTRUCTING ARCHITECTURES OF CONTROL (2010), she conquered the vertical heights of the urban landscape. She took pole dancing to the functional fixtures of the city. »I wanted to take those movements out of the red-light milieu and into the public sphere,« she says, »and occupy the public space with that very gendered vocabulary.« There is a video of her climbing a flagpole on the main square of the Belgian city of Sint Niklaas, amid whooshing traffic and passers-by. When she gets to the top, her thighs grip the pole, she leans back with her body, arms outstretched, her long hair hanging toward the ground. Freeze.

That was her introduction to the performing arts. In her first three solo works, she adopted various movement codes and body language. In DEATH OF A POLE DANCER (2011), she literally works off the pole, jerking on it, shoving her body against it, jumping at it. »I turn the pole dance preparation ritual into a performance,« Jocson says, »setting up the pole, cleaning it off, testing its stability and material against the body.« The audience is witness to work that generally takes place covertly, before the show. For MACHO DANCER she decided to take up a new challenge to her gender awareness and her knowledge of the body. Both ballet and pole dancing are about ease and grace, with the body striving upwards. By contrast, the movements in macho dancing are heavy and grounded, taking up space. »It challenged my entire upbringing as a woman,« she says, »learning macho dancing led to years of confrontation with the way I show my body in public.« She started training at the gym to strengthen her muscles, and practiced her new movement vocabulary every day – posture, position, gestures, looks, turns. She almost literally adopted a specifically male performance and transformed herself onstage into an androgynous, seductive, powerful, and yet still boyish figure.

Jocson took up her research in Japan for her third solo HOST. Philippine women and transgender people are brought over to train as geishas to work in the entertainment business. Onstage, Jocson becomes a »one woman entertainment service machine,« that fulfills the audience's every desire.

Philippine service personnel are also the subject of her new trilogy HAPPYLAND; PRINCESS is the first part. While Disneyland may be the »happiest place on earth,« there is also a slum in Manila called HAPPYLAND. So what is it about happiness, the production of happiness in our highly mobile service society? As Jocson tells us, in the island country of the Philippines, named for Spanish prince Philip, American culture continues to dominate. The Walt Disney fairy tales are everywhere, in films, stories, toys, music, and dance. Local myths are marginalized and forgotten. »Our fairy tales are SNOW WHITE, ALADDIN, and BEAUTY AND THE BEAST. On top of that, the academic literature in colleges is usually English,« Jocson says, »so our thinking is mostly English.« Jocson believes that imprint has made Philippine dancers the perfect workers for Disneyland Hong Kong. »That dominance of the cultural landscape has shaped our expectations,« she thinks. When Disneyland Hong Kong started in 2006, there was a veritable exodus from the Philippine dance scene. The best dancers in the ensemble, as well as musicians and other artists went there to work; Ballet Philippines lost half its people. »The situation of dance in the Philippines is precarious,« Jocson says, »and the shortage is not just of funds, but also of platforms.« She says many artists earn their daily bread in the entertainment industry and only create their own projects in their free time. On top of that, art is not a priority for the govern-

ment, but just »a hobby for the rich.« Yet some movement is afoot, because the second part of Jocson's trilogy was created in cooperation with the Ballet Philippines. It is completely new for the company to work with a young, independent, and experimental choreographer. At the same time, it's the first of Eisa Jocson's productions that will receive as much funding from Manila as from Europe – a big step in the right direction. For YOUR HIGHNESS, she is working with five young dancers from the ensemble. »Our image of what a dancing body looks like has been colonized not only by Disney fairy tales, but also from classical ballet, which have very similar narratives,« says Jocson. In YOUR HIGHNESS, she merges those different body languages, but also Philippine fiesta culture. It is also the first time she will not be onstage herself; she is developing the production in close collaboration with the dancers, who bring their own experiences and memories to it.

In an act of rebellion, Eisa Jocson usurps the cultural codes that she grew up with, but which don't belong to her cultural milieu – and in which she is not really present, since fair princesses are, of course,

always white. She has her methods for dealing with colonial history and the post-colonial present – »Instead of consuming, reflect on it to the point at which it belongs to you. It's not actually foreign, but rather something in our cultural, social landscape.« She wants to make the way our bodies are programmed visible and »hi-jack something that you will never be and clone it endlessly. That leads to a certain monstrosity, which holds potential for me.«

Esther Boldt is a writer, and dance and theater critic for newspapers and magazines such as the TAZ, nachtkritik.de, Theater heute, ZEIT online, etcetera, and tanz Zeitschrift. She has written essays on contemporary aesthetics for various books, and served on a number of juries.



Eisa Jocson's guest performance PRINCESS as a part of GIVE US BACK OUR VOICE is funded by the Allgemeinen Projektförderung of Kulturstiftung des Bundes.



Kopano Maroga

Poesie der Erinnerung als Widerstand: Die Arbeiten von Sethembile Msezane

Erinnerung:
Schwarze Fra*u
Gesichtslos/doch/vielgesichtig
Weder »entweder/oder« doch
»sowohl/als auch«
Stehend
Die Flügel ausgestreckt
Manchmal sind Statuen eine Möglichkeit
uns selbst zu realisieren.
Manchmal sind sie der Ort, an dem wir uns zur Ruhe legen.

Ein Freund erzählte mir von ihr. Er hatte eine Folge aus PUBLIC HOLIDAY gesehen. Das war meine erste Begegnung mit Sethembile Msezane. In der Serie thematisiert die vielfach ausgezeichnete Künstlerin und Performerin die Fundamente der südafrikanischen Gedenk- und Feiertagskultur, indem sie die versteckte Gewalt, auf denen diese gründet, in einen neuen historischen Kontext stellt, sie problematisiert, kritisiert und neu erinnert. 2013 sah mein Freund Msezanes Performance UNTITLED (HERITAGE DAY). Es verwundert nicht, wenn denen von uns, die der kollektiven Amnesie – unser Erbe der Rainbow Nation nach 1994 – anheim fielen, die Geschichte des Heritage Day – der liebevoll und ganz und gar nicht ironisch auch »Braai Day« (Grill-Tag) genannt wird – unbekannt ist. Zugegebenermaßen wusste ich vom 24. September auch nicht mehr als das, was der PR-Apparat der Rainbow Nation verbreitet hatte.

Geschichtsstunde:

Bis 1995 feierte man in KwaZulu Natal den 24. September als Shaka Day, im Gedenken an den Zulu-König Shaka kaSenzangakhona. Als 1995 das Gesetz über Staatliche Feiertage das Parlament passierte, fehlte das Datum auf der Liste. Die mehrheitlich von Zulus getragene Inkhata Freedom Party (IFP) wollte es so. Partei und Parlament verständigten sich darauf, dass der Tag künftig als »Heritage Day« (Tag des Vermächtnisses) begangen werden sollte. Künftig wäre der 24. September Anlass zur Erinnerung an die rechtliche Tilgung der schwarzen Südafrikaner aus dem gesetzlichen Rahmen ihrer Heimat.

UNTITLED (HERITAGE DAY), die erste Folge in Msezanes Serie PUBLIC HOLIDAY, steht am Anfang eines performativen Werks, das sich über zwei Jahre zieht. In den einzelnen Projekten, die sich zu einem Opus fügen, rekontextualisiert und erinnert Msezane die physische Geografie von Cape Town CBD, des Geschäfts- und Bankenviertels von Kapstadt, und seine Monumente. Dabei konzentriert sich die Künstlerin – indem sie die konkrete Darstellung und Ikonisierung des Weiß-Seins und das Vermächtnis der schwarzen Unterwerfung in den Denkmälern in der kapstädtischen Architekturlandschaft hinterfragt – nicht nur auf den Rassismus. Vielmehr wählt sie eine geschlechtsspezifische Perspektive, die diese Ebene der Kritik weiter kontrastiert.

In der Serie wird Msezanes ge-genderter Körper durch die Performance unauflöslich mit ihrem rassenkonstruierten Körper verknüpft. In HERITAGE DAY trägt sie die traditionelle Festtracht und den Schmuck für den uMemulo-Initiationsritus für Frauen in der Tradition der Zulus. Die Performance funktioniert als Kritik nicht nur am Versuch, den 24. September weiß oder bunt zu waschen, sondern auch als Kritik an der historischen Aufwertung der Männer (beispielsweise Shaka kaSenzangakhona) und der implizierten Unsichtbarmachung der Frauen. Diese Gegenposition wird zur Kreuzung, deren Kreuzigung sich in Msezanes Körper manifestiert. Die Brille ist nicht nur rassenfokussiert, sondern kulturell. Sie ist nicht nur kulturell orientiert, sondern ge-gendered. Sie ist nicht nur modern, sondern eine Rekapitulation der Geschichte der gelöschten schwarzen Weiblichkeit.

Die sich auf mehreren Ebenen manifestierende Didaktik der Arbeiten Msezanes ist für mich einer der zentralen Aspekte ihres Werkes. Für ein Volk – und hier spreche ich vor allem von schwarzen Südafrikanern, schwarzen Frau*en (womxn) und Femmes – dessen Geschichte durch die Rhetorik der zurückgenommenen Rassenkonstruktion (non-racialism) wirkungsvoll gelöscht wurde, ist es notwendig und dringlich, sich aktiv in das Projekt der Offenlegung dieser vergessen gemachten Historie einzubringen. Dabei geht es um mehr, als sie freizulegen: Wir müssen uns kritisch mit ihr auseinandersetzen. Wir müssen uns neu-erinnern – uns selbst und un-

sere Körper im Kanon des Geschehenen. Erst durch die konzertierte Produktion unseres Selbstbildes in diese – öffentlichen und imaginären – Räume können wir ein vollkommeneres, eigenständig kuratiertes Bild von uns jenseits der Objektivität und Diktate des Weiß-Seins entwickeln.

In *Modernity at Large* (1996) schreibt der Soziologe und Kulturanthropologe Arjun Appadurai:

»Die Fantasie wurde zum organisierten Feld der sozialen Praxis, eine Art Werk – verstanden als Arbeit und als kulturell organisiertes Handeln – und eine Form des Aushandelns, verortet zwischen (individuellem) Agieren und den global bestimmten Feldern des Möglichen.«

Auf dieser Grundlage können wir das nun präsente Kunstwerk als aktive Form von Arbeit begreifen, die unternommen wird, um eine Vielzahl divergenter Funktionen zu erfüllen. Durch die Prozesse der Konstruktion von Bildern vermittelt sich eine spezifische Art einer imaginären Welt, die in der Repräsentation – Darstellung – aufscheint. Wenn wir akzeptieren, dass »das Imaginäre« nicht weniger real ist als »das Sichtbare«, folgt unweigerlich, dass das nicht Imaginäre und nicht Sichtbare nicht existiert. Hierin liegt die Bedeutung der Projekte, die Msezane und andere realisieren. Werke, die Bilder des Sichtbaren und imaginierte Welten einer bestimmten Iteration des Schwarz-Seins projizieren. Darstellungen des Bekannten und des Spekultativen, des Erinnerten und Neu-Erinnerten.

In KWASUKA SUKELA hinterfragt Msezane die Darstellung und Auslöschung schwarzer Weiblichkeit im sichtbaren öffentlichen und privaten Raum. Durch die Neubetrachtung der umstrittenen Orte der Erinnerung in Südafrika, Senegal und Groß-Simbabwe performt Msezane die Wieder-Erinnerung des Kanons der schwarzen Geschichte auf dem afrikanischen Kontinent. In SO LONG A LETTER, einer Performance neben dem African Renaissance Monument, reproduziert Msezane das mittlerweile berühmt-berüchtigte Bild des Denkmals ohne die männliche – vermutlich als Vater oder Ehemann angelegte – Rolle. Wir lesen das als eine Kritik an der normativen Darstellung der Kleinfamilie, die insbesondere im Kontext des Monuments als angestrebte schwarze Kernfamilie mit Vater/Ehemann, Mutter/Ehefrau und Kind gedacht ist. Msezane steht neben der Statue, trotzig das Kind hoch haltend. Eine Hommage an die Alleinerziehende, an schwarze Mütter, die schwarze Kinder in einer Welt großziehen, die sie auslöschen wird. Das dominante Thema hier ist die Konvergenz des Öffentlichen und des Privaten in der Darstellung.

In KWASUKA SUKELA kontrastiert Msezane die Darstellungen schwarzer Weiblichkeit im Kontext des Sichtbaren – Monumente, geografische Orte – mit der imaginierten Repräsentation in der

Welt des Nicht-Sichtbaren, der Welt der Erinnerung und der spekulativen Wiedererinnerung. Sie konstruiert die Dialektik zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, dem empirisch Bekannten und dem Spekultativen/Intuitiven. Durch die Positionierung ihrer Selbstdarstellung in lokalisierbaren Geografien neben Darstellungen ihrer selbst in imaginären, vergänglichen Zonen – wie in ABA-PHANSI-AMAWELE AKWAMSEZANE – hinterfragt die Künstlerin das Wesen der Erinnerung. Wer darf erinnert, memoriert werden? Was ist mit denen, die nicht erinnert werden? Wie erinnern wir diejenigen, die gegangen sind, ohne erinnert worden zu sein? Welche Namen geben wir unseren gesichtslosen Vorfahren? Die Arbeit der Ehrung und Erinnerung unserer Vorfahren ist heilige Arbeit. Nicht nur, damit wir sie zur Ruhe betten können, sondern auch, damit wir selbst erkennbar werden.

Msezanes Werk funktioniert als Anrufung, Anbetung, als Nexus zu den Vorfahren. Es schafft eine Psychosphäre ancestraler Energie, die sich in den Besuchern ihrer Ausstellungen spiegelt. Eine Vielzahl junger Schwarzer besucht jede Schau, die sie und iQhiya, das Kollektiv, dem sie angehört, ausrichten. Das ist kein Zufall. Es ist klar, welches Publikum sie adressiert. Und obwohl niemandem der Zugang verwehrt wird, ist auch klar, wer und für wen repräsentiert wird. Ich sprach mit einer Freundin, eine junge schwarze Fra*u, die damals in Kapstadt arbeitete und mit der ich im April 2016 die iQhiya-Ausstellung in der AVA Gallery besuchte. Sie betonte, dass die Energie, die in jenem Raum entstanden war, sich deutlich erkennbar schwarz und weiblich vermittelte. »Es war das erste und letzte Mal, dass ich mich im Bankenviertel in Kapstadt sicher fühlte,« sagte sie mir.

Ein ähnliches Erlebnis hatte ich bei Msezanes Meisterschau KWASUKA SUKELA in der Michaelis School of Fine Art, wo ich ihre Projekte Signal Her Return I, Signal Her Return II und ABAPHANSI-AMAWELE AKWAMSEZANE sah. Sie wurden in einem eigenen Raum gezeigt, getrennt von den übrigen Exponaten: in der oberen Etage, kaum beleuchtet, umgeben von brennenden Kerzen und getaucht in eine Klanglandschaft flüsternder Stimmen. Die evozierte, spirituelle Energie, die diesen Raum belebte, war geradezu physisch greifbar. Auch dies ist eine wichtige Achse in Msezanes Werk: die Erinnerung an die Vorfahren. Für Menschen, deren Spiritualität und Glauben abgewertet und als »volkstümliche« Medizin abgetan werden, ist ein sicherer Raum für die Kommunikation mit den eigenen Vorfahren essenziell. Wenngleich das keineswegs der einzige Weg ist, in diese Sphäre vorzudringen, präsentiert Msezane ein Bild davon, wie ancestrale, devotionale Arbeit aussieht, und leistet damit nicht nur Tribut an diese Praxis, sondern bietet den Betrachtern eine Gelegenheit, ihren eigenen Glauben und ihre Verbindungen zu den Vorfahren und deren Welt zu hinterfragen.

Die afromexikanische Dichterin Ariana Brown aus Nordamerika kommentiert das wie folgt:

»Es ist okay, wenn du den Namen deiner Vorfahren nicht kennst / die Details verloren hast / Die westliche Welt lässt dich glauben, dass nur das Geschriebene wahr ist.«

Msezane's Werk funktioniert als Mechanismus der Wiedererinnerung unserer benannten und unbenannten Vorfahren. Diejenige, die zu dokumentieren die Geschichte sich weigerte, und die dennoch in der Psychosomatik ihrer Nachkommen weiterleben. Msezane's Werk funktioniert als Verteidigung des intergenerationalen Gedächtnisses und als Liebesbrief an alle diese jungen, schwarzen Südafrikaner, denen man ihre Geschichte nahm. Es ist das Angebot der Rückkehr.

Kopano Maroga The Poetics of Remembrance as Resistance: The Work of Sethembile Msezane

Memory:
Black womxn
Faceless/though/many-faced
Neither »either/or« but
»both/and« Standing
Wings out stretched
Sometimes statues are a way of making
ourselves real
And sometimes they are a place to lay our bones to rest

The first time I came across the work of the multi-award winning artist and performer Sethembile Msezane it was through the recounting of a friend who had observed part of her PUBLIC HOLIDAY series: a series of work that re-historicizes, problematizes, critiques and re-remembers the concealed violence upon which South Africa's days of commemoration and holidaying are built. The particular work my friend had seen was Msezane's UNTITLED (HERITAGE DAY), performed in 2013. For those of us who have fallen victim to the collective amnesia that is our post-1994 Rainbow Nation inheritance, it would be understandable if the history of

Der Performancekünstler, Tänzer und Autor **Kopano Maroga** lebt und arbeitet in Kapstadt. Als Mitherausgeber verantwortet er die Online- und Print-Publikation ANY BODY ZINE (anybodyzine.org.za), die sich dem Thema Tanz, Bewegung und Politische Körper / Verkörperte Politik in seinem Land widmet. Marogas Projekte evozieren Konzepte wie Inkorporationen, Queer-Theorie, soziale Gerechtigkeit und Transdisziplinarität.



Sethembile Msezane's Gastspiele THE CHARTER und EXCERPTS FROM THE PAST werden gefördert im Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen von CHASING RAINBOWS.

»Heritage Day« (also affectionately and unironically nicknamed »Braai Day«) is unknown. Admittedly, my own knowledge of the history of September 24 was also lacking beyond the fodder of the Rainbow Nation PR machine.

History Lesson:
In pre-1995 KwaZulu Natal, 24 September was commemorated as Shaka Day, in remembrance of the Zulu king, Shaka kaSenzangakhona. In 1995, the Public Holidays Bill was presented to Parliament with 24 September absent from the list. This was contended by the Inkhata Freedom Party (IFP), a party with a majority Zulu partisanship/constituency. Parliament and the IFP came to a resolution that the day would be commemorated as »Heritage Day«. A legacy of the legal erasure of black South Africans from the legal framework of their homeland.

UNTITLED (HERITAGE DAY) was the first in Msezane's PUBLIC HOLIDAY series, initiating a body of performative work that spanned two years. In these works, Msezane re-contextualizes and re-members the physical geography of the Cape Town CBD and its

monuments. Not only does Msezane's work operate at the level of race, contesting the concrete representation and ionization of whiteness and the legacy of black subjugation in the form of monuments in the Cape Town architectural scape but the work counterposes this layer of critique by gendering the lens.

In the series, Msezane performs her gendered body as inextricably linked to her racialized body. HERITAGE DAY sees her in the traditional, celebratory garb and adornments of uMemulo (the coming of age ceremony for women in Zulu tradition). The performance of these signifiers operates as a critique not only of the white/rainbow-washing of September 24 but also as a critique of the valorization of historic, masculine figures (such as Shaka kaSenzangakhona) and the implicit invisibilization of female figures. This counterposition then becomes an intersection, the crossing of which is the body of Msezane. The lens is not only racial, but cultural; not only cultural, but gendered; not only contemporary but a recapitulation of a history of erased black femininities.

The layered didacticism of Msezane's work is, for me, one of the pivotal axes of her work. For a people (here, I speak specifically of black South Africans and black womxn and femmes) that have had their history effectively erased under the rhetoric of non-racialism it is a necessary and urgent kind of activism to be part of the project of unearthing these erased histories. Furthermore, not only to unearth them but to critically engage with them. To re-remember ourselves and our bodies into the canon of history. It is through the concerted projection of the image of ourselves into these spaces (the public and the imaginary) that we can begin to have a more complete, self-curated image of ourselves outside the lens and dictates of whiteness.

Arjun Appadurai, a contemporary socio-cultural anthropologist, wrote in MODERNITY AT LARGE (1996) that:

«the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility.«
This offers us a way of understanding the work of art in the present moment as an active form of labour that operates to achieve a myriad of divergent functions. Through the processes of constructing images, there is a particular kind of imagined world that is being represented. If we understand »the imagined« to be no less real than »the observable« then it follows, existentially, that that which goes unimagined and is unobservable does not exist. Herein lies the importance of work such as Msezane's. Work that projects images of the observable and imagined worlds of a particular iteration of blackness. Representations of the known and the speculated; the remembered and the re-remembered.

In KWASUKA SUKELA, Msezane interrogates representations and erasures of black femininity in the observable public and private domain. Revisiting contested sites of memory in South Africa, Senegal and Great Zimbabwe, Msezane performs the re-remembering of the canon of black history on the African continent. In SO LONG A LETTER, performed alongside the African Renaissance Monument, Msezane recreates the now famous and contentious image of the monument with the male (supposedly, father/husband figure) role removed. This reads as a critique of normative representations of the nuclear family. Particularly, in the context of the monument where the representation of the black, nuclear family; father/husband, mother/wife and child; is presented as aspirational. Msezane stands, defiantly alongside the statue with child held up high. An homage to single motherhood; to black mothers raising black children in a world that would have them erased. Here the convergence of the public and private in relation to representation is a forefront theme.

With KWASUKA SUKELA, Msezane counterposes representations of black femininity in the observable realm (in the form of monuments and geographic locales) with imaginings of representation in the non-observable world, the world of memory and speculative reimagining. A dialectic between the public and private; the empirically known and the speculated/intuited. By positioning representations of herself in locatable geographies alongside representations of herself in imagined and ephemeral realms (as in ABA-PHANSI-AMAWELE akwaMSEZANE), Msezane offers an interrogation into the nature of memory. Who is allowed to be remembered and memorialised? What happens to those who go unremembered? How do we remember those who have past and have not been memorialised? How do we name our faceless ancestors? The work of honouring and memorialising our ancestors is sacred work. Not only for the purposes of laying them to rest but so that we can become recognizable to ourselves.

Msezane's work operates as an invocational, devotional ancestral nexus. Her work creates a psychosphere of ancestral energy that is reflected in those who attend her exhibitions. At every exhibition of hers and the collective of which she forms a part, *iQhiya*, there has been a majority of young black attendees. This is no accident. The audience for whom this work is intended is very clear. And though no one is denied entry it is clear for whom and of whom the work is representational. Upon speaking to a friend of mine (a young, black womxn working in Cape Town at the time) whom I attended the *iQhiya* exhibition with at the AVA Gallery in Cape Town in April of 2016, she recounted how the energy that the space had cultivated was so recognizably black and feminine. »It's the first and last time I've felt safe in the CBD in Cape Town« she recounted.

At Msezane's Master's exhibition KWASUKA SUKELA at the Michaelis School of Fine Art, I had a similar experience when observing her works SIGNAL HER RETURN I, SIGNAL HER RETURN II and ABA-PHANSI AMAWELE akwaMSEZANE. They were presented in a separate room from the rest of the exhibition; upstairs, in low lighting with candles burning and a soundscape of whispering voices. The invocational, spiritual energy cultivated in that room was palpable. This forms another important axes of Msezane's work: ancestral memory. Once again, for a people that have historically had their spiritual beliefs denounced and relegated to 'folk' medicine, the necessity for a safe space to understand communion with one's ancestors is dire. Though by no means the only avenue to accessing this realm Msezane presents an image of what ancestral, devotional work looks like thereby not only paying homage to this practice but offering onlookers an opportunity to question their own beliefs and connections to their ancestors and the ancestral plane.

The Afromexicana poet Ariana Brown from North America, says the following: «... it is okay not to know the name of your ancestors/to have lost the specifics/ The Western world would have you believe that only what is written is true». Msezane's work operates as a mechanism of re-remembering both our named and unnamed ancestors. Those whom history refused to document but have lived on in the psychosomatics of their descendants. Msezane's work operates as a vindication of inter-generational memory and a love letter to all those young, black South Africans who have been dispossessed of their history; an offering of return.

Kopano Maroga is freelance dance and performance artist and writer living and working in Cape Town, South Africa. He is also co-editor of the online and printed publication ANY BODY ZINE (anybodyzine.org.za), a publication about dance, movement and embodied.



Sethembile Msezane's guest performances THE CHARTER and EXCERPTS FROM THE PAST as a part of CHASING RAINBOWS are funded by the Fonds TURN of Kulturstiftung des Bundes.



Sethembile Msezane, Chapungu – The Day Rhodos Fell | 2015



Sethembile Usezane, Untitled (Heritage Day) | 2013



Sethembile Usezane, Abaphansi – Amawele akwallsezane | 2016





Sethembile Usezane, SIGNAL HER RETURN I | 2015

Koleka Putuma

Collective Amnesia

BLACK JOY

We were spanked for each other's sins,
spanked in syllables and by the word of God.
Before dark meant home time.

My grandmother's mattress
knew each of my
siblings,
cousins,
and the neighbour's children's
morning breath
by name.

A single mattress spread on the floor was enough for all of us.

Bread slices were buttered with iRama
and rolled up into sausage shapes;
we had it with black rooibos, we did not ask for cheese.

We were filled.

My cousins and I would gather around one large bowl of
umngqusho,
each with their own spoon.
Sugar water completed the meal.

We were home and whole.

But
isn't it funny?
That when they ask about black childhood,
all they are interested in is our pain,
as if the joy-parts were accidental.

I write love poems, too,
but
you only want to see my mouth torn open in protest,
as if my mouth were a wound
with pus and gangrene
for joy.

AVIOPHOBIA

Your mother handy you the telephone:
your grandmother says hello in an old age that
reminds you that longevity does not always mean life.
Your grandmother hands the phone to your aunts and uncles.
The phone is passed on to your cousins
and their children,
even the ones you do not know.
The children pass the phone on to the walls and the butternut soup.
Someone reprimands. A spanking. A child cries.

You trade your irritation for the look of pride
your mother has on her face.

Her daughter is travelling.

Her daughter is somebody.

Crossing oceans is an achievement,
even for the ones left behind.

Your mother spends all her airtime
telling everyone, She is leaving now,
stressing and squeezing the name of the country
through an anxiety thinner than yours.

You are both afraid.

You are afraid of dying.

She is afraid of losing you
somewhere between the ocean
and your growing up.

And then begins the endless waving.

Through the gate.

Through the window.

Through the phone.

Through an unknown
you cannot control.

GROWING UP BLACK & CHRISTIAN

The first man
you are taught to revere
is a white man.

Then you go to a school and learn
the same.

We do not blink.

We do not question.

And it is like this
everywhere.
All the time.

The gospel
is how whiteness breaks into our homes
and brings us to our knees.

MEMOIRS OF A SLAVE & QUEER PERSON

I don't want to die with my
hands up
or
legs open.

WATER

The memory of going to the beach every New Year's Eve,
is one I share with cousins and most people raised Black.
How the elders would forbid us from going in too deep
to giggle, to splash in our black tights
and Shoprite plastic bags wrapped around our new weaves,
forbid us from riding the wave
for fear that we would be a mass of blackness swept by the tide
and never to return,
like litter.

The elders forbid us as if the ocean has food poisoning.

I often wonder why I feel as if I am drowning every time I look out
into the sea,
this and feeling incredibly small.

And I often hear this joke
about Black people not being able to swim,
or being scared of water.

We are mocked
and we have often mocked ourselves
for wiping our faces the way that we do when we come out of
the water.

Compare it to how they do it, all Baywatch-like,
and how we so ratchet-like with our posture and kink.

Yet every time our skin goes under,
it's as if the reeds remember that they were once chains,
and the water, restless, wishes it could spew all of the slaves and
ships onto shore,
whole as they boarded, sailed and sunk.

Their tears are what have turned the ocean salty,
this is why our irises burn every time we go under.

Every

December 16th,
December 24th,
December 31st,
and January 1st.
our skin re-traumatizes the sea.

They mock us
for not being able to throw ourselves into something that was
instrumental in trying to execute our extinction.

For you, the ocean is for surfboards, boats and tans
and all of the cool stuff you do under there in your bathing suits
and goggles.

But we,

we have come to be baptised here.

We have come to stir the other world here.

We have come to cleanse ourselves here.

We have come to connect our living to the dead here.

Our respect for water is what you have termed fear.

The audacity to trade and murder us over water

then mock us for being scared of it.

The audacity to arrive by water and invade us.

If this land was really yours,

then resurrect the bones of the colonisers and use them as a
compass.

Then quit using Black bodies as tour guides
or the site for your authentic African experience.

Are we not tired of dancing for you?

Gyrating and singing on cue?

Are we not tired of gathering a mass of blackness
to atone for just being here?

To beg God to save us from a war we never started.

To march for a cause caused by the intolerance of our existence.

Raise our hands so we don't get shot.

Raise our hands in church to pray for protection,

and we still get shot there, too,

with our hands raised.

Invasion comes naturally for your people.

So you have come to rob us of our places of worship, too.
Come to murder us in prison, too.
That is not new, either.

Too many white people out here acting God.
Too many white people out here doing the work of God.

And this God of theirs has my tummy in knots.
Him and I have always had a complicated relationship.
This blue-eyed and blond-haired Jesus I followed in Sunday school
has my kind bowing to a white and patriarchal heaven,
bowing to a Christ, his son, and his 12 disciples.
For all we know,
the disciples could have been queer,
the Holy Trinity some weird, twisted love triangle,
and the Holy Ghost transgender.
But you will only choose to understand the scriptures that suit
your agenda.

You have taken the liberty to colonise the concept of God;
gave God a gender, a skin colour,
and a name in a language we have to twist our mouths around.
Blasphemy is wrapping slavery in the gospel and calling it
freedom.

Die mehrfach ausgezeichnete Poetin und Theatermacherin **Koleka Putuma** eroberte mit ihrem ersten Gedichtband COLLECTIVE AMNESIA die Südafrikanische Literaturszene im Sturm. In weniger als fünf Monaten verkauften sich 2000 Exemplare und die Gedichte wurden zum Studieninhalt an südafrikanischen Universitäten.

Blasphemy is having to watch my kind to use the same gospel
to enslave each other.
Since the days of Elijah, we have been engineered to kneel to
whiteness,
and we are not even sure if the days of Elijah even existed,
because whoever wrote the Bible did not include us.
But I would rather exist in that God-less holy book
than in the history books that did not tell the truth.
About us.
For us.
On behalf of us.
If you really had to write our stories,
then you ought to have done it in our mother's tongues,
the ones you cut off when you fed them a new language.

We never consent.
Yet we are asked to dine with the oppressors
and serve them forgiveness.
How,
when the only ingredients I have are grief and rage?

Another one (who looks like me) died today.
Another one (who looks like me) was murdered today.

May that be the conversation at the table
and we can all thereafter wash this bitter meal with amnesia.

And go for a swim after that.
Just for fun.
Just for fun.

Award winning poet and theatre practitioner **Koleka Putuma** has taken the South African literary scene by storm with her debut collection of poems COLLECTIVE AMNESIA, which has sold over 2000 copies in less than 5 months, and has been prescribed for study in South African Universities.

Carmen Nge Version 2020 – The Complete Futures of Malaysia Chapter 3 / Die ganze Zukunft Malaysias, Kapitel 3

Den Macher*innen des Dokumentartheaters bietet die Geschichte auf seltsame Weise Trost, denn sie dient als Medium, um sich der Wahrheit zu nähern. Das gilt insbesondere in einem Land wie Malaysia, wo die offizielle Historiografie eher der Verschleierung als der Aufklärung dient und amtliche Dokumente nur selten ein Urteil über die Vergangenheit erlauben. Der Blick zurück auf historische Ereignisse – vor allem wenn ihre Einordnung umstritten ist – stellt daher nicht nur einen Akt der Rückforderung der Geschichte dar, sondern ist auch ein Zeichen des Widerstands gegen die vom Staat verbreiteten Plattitüden.

In den vergangenen zehn Jahren erforschte Mark Teh einen besonders belasteten Moment der malaysischen Geschichte: die Gespräche zwischen der Kommunistischen Partei Malayas und der Regierung der Malaiischen Föderation 1955 in der kleinen Stadt Baling, die das Ende des ausgerufenen Notstands bringen sollten. Für ihre dokumentarische Performance stützte Mark Teh sich auf die echten Protokolle dieser Verhandlungen. In einem unterschiedlich besetzten künstlerischen Ensemble kombinierte er Auszüge aus den Mitschriften mit persönlichen und alternativen Erfahrungen. Choreografierte Bilder der Körper der Gegenwart erweckten die unbewegten Dokumente der Vergangenheit zum Leben (1). Die Inszenierung mit dem Titel BALING wurde bei Festivals weltweit gezeigt – eine Einladung an ein großes Publikum, dem Denken und der historischen Obsession dieses jungen Regisseurs zu folgen.

Der heute 36jährige Teh ist weiterhin von Geschichte fasziniert, heute steht jedoch das spekulative Element im Zentrum seiner Produktionen. Den ursprünglichen Ansatz – die Vergangenheit in die Gegenwart holen, um andere mögliche historische Wahrheiten aufzudecken – gab er auf, um sich einem weitaus riskanteren Abenteuer zu stellen: Es geht um die Vielzahl der (un)möglichen Zukunftsoptionen Malaysias. Fast könnte man meinen, Mark Teh habe den sicheren Hafen der Vergangenheit verlassen, um sich einer geheimnisvollen, unbekannteren Zukunft hinzugeben. Doch bleibt er seiner Form treu: Der Zukunftsentwurf beginnt mit einer Rückkehr ins Jahr 1991, in die Zeit, in der der vierte Premierminister Malaysias Mahatir Mohamad einen großen Plan auflegte, den er Wawasan 2020 – Vision 2020 – nannte.

Im Folgenden lesen Sie einen Auszug aus meiner Begegnung mit Mark Teh. Wir sprachen über die Ideen zu seiner jüngsten Produktion VERSION 2020 – THE COMPLETE FUTURES OF MALAYSIA CHAPTER 3 für das SPIELART Festival in diesem Jahr.

Carmen Nge: Wann nahm die Idee für dieses Futures-Projekt Form an?

Mark Teh: Die Anfänge liegen zwei oder drei Jahre zurück. In einem Workshop mit Studierenden und Kollegen bat ich die Teilnehmer, einen Satz zu vollenden, der wie folgt begann: »Im Jahr 2020...«. Ich hatte eine Idee, doch ließ ich sie lange Zeit ruhen. Mit der eigentlichen Planung begann ich Mitte 2016. Mir schwebte eine Serie von sich aufeinander beziehenden Performances vor, für die ich progressiv recherchieren wollte, so dass sie jeweils aufeinander folgen, ineinander greifen und weitere Kapitel generieren würden. Wir befassten uns im Team intensiv mit der Frage der Zukunft Malaysias und reflektierten, dass die Dinge hier sehr stark politisch geprägt und immer wieder in Bezug auf die Politik und die BN (2) definiert werden. Herausforderungen für die UMNO (3) stellen nur ihre Abspaltungen dar, die Parti Pribumi (4), PKR (5), etc. Und dann dieses BN-Motto: »Dulu, Kini dan Selamanya«, »Damals, Jetzt und Immer«...

Spannend fand ich die Vorstellung, Listen und Improvisation als strategische Elemente der Inszenierung einzusetzen. Wohin würde es uns führen, wenn wir einen Satz ständig wiederholten oder vollenden ließen? Wohin würde uns diese endlose Liste von Zukünften tragen? Könnte eine Performance als Liste funktionieren? Könnte sie endlos generativ sein? Könnte sie wirklich so simpel gestaltet sein – schlicht die Vervollständigung eines Satzes – und wäre es möglich, das mehrere Stunden lang zu tun? Zunächst organisierte ich einen Workshop. Ich wollte den Ansatz ausprobieren und schauen, was dabei herauskäme.

Für den Inhalt selbst boten sich natürlich unglaublich viele Varianten an: die eigene Zukunft und die Zukunft des Landes; die pessimistische, dystopische, technologische Zukunft; Hoffnung und Optimismus. Die Zukunft ist multipel. Als wir das Projekt dann konkreter reflektierten, realisierte ich, dass mich vor allem die Idee des Generativen und der Multiplizität der Zukunft reizte.

Carmen Nge: Was inspirierte sie zur Strategie der Listen in der Performance?

Mark Teh: Ich erstelle Listen zu Ideen und Überlegungen (Mark öffnet sein Notizbuch und zeigt mir seitenweise Skizzen und Notizen in seiner zierlichen Schrift). Das ist für mich eine produktive und kreative Herangehensweise an meine Projekte. Gleichzeitig sind diese Listen ein Weg, mich den Performancetexten zu nähern. Eine Liste braucht – anders als der konventionelle Stücktext – weder Charaktere noch Settings.

Natürlich fragte ich mich, was einen Performancetext ausmacht. Hier bin ich vermutlich beeinflusst von (Leow) Puay Tin (6) und ihren Methoden der facettenreichen Reflektion zu Collagen aus unterschiedlichen Arten des gemeinsamen Schreibens. Für SOMETHING I WROTE (7) arbeiteten wir mit einer großen Zahl von Listen. Dabei wurde mir bewusst, dass die Liste ein kumulatives Potenzial aufweist. Du kannst aus allem eine Liste machen, ein Manifest. Mahatir Mohamads Blog (8) besteht aus Listen. Listen und Repetition bieten die Option des Spiels, das beginnt, weil Differenz immer Anregung ist: Repetition und Differenz, Differenz und Repetition.

Carmen Nge: Strukturell ist man aufgefordert, Teil 2 anders zu gestalten, wenn Teil 1 permanent wiederholt wird. Die Menschen wollen ja nur selten ad infinitum ein und dasselbe. Mir erschien es, als beinhalteten diese repetitiven Listen ein geradezu rituelles oder schamanisches Element.

Mark Teh: Aus diesem Grund erwähne ich Puay Tin, denn in ihrem Werk sehe ich weniger Repetition als Iteration. Und genau darum geht es bei der Performance. Du sprichst – wenn deine Produktion textbasiert ist – die gleichen Worte, du hast den gleichen Text, du nutzt die gleichen Stichworte, doch die Iteration ist eine andere. Iteration ist etwas anderes als Wiederholung.

Carmen Nge: Wie definieren Sie Iteration? Inwiefern unterscheidet sie sich von der Wiederholung?

Mark Teh: Die Iteration nutzt die gleichen Elemente wie das Original, kreiert daraus jedoch eine neue Version. Abgesehen von mechanischer Reproduktion gibt es im Grunde keine Repetition. Insofern vollzieht sich der Unterschied zwischen Iteration und Repetition nur im Bewusstsein. Wenn ich ein eher mechanischer Künstler bin und zehn Vorstellungen lang immer wieder die gleiche Show biete, es also immer nur darum geht, dass ich im richtigen Moment das Richtige sage und meinen Einsatz nicht verpasse, dann fehlt es mir an Bewusstsein für den richtigen Ton, der der

jeweiligen Stimmung angemessen ist. Dann frage ich mich nicht: »Wer ist das Publikum heute Abend? Wer ist mein Körper, wenn ich auftrete? Mit wem stehe ich auf der Bühne? Repetition ist, wenn ich mir dieser Dinge nicht bewusst bin, wenn alles Routine wird.

Carmen Nge: Spielt die Iteration auch für Ihre Entscheidungen über die Besetzung eine Rolle? Sie arbeiten tendenziell mit den gleichen Performern, holen aber gelegentlich ein oder zwei neue Künstler dazu. Wollen Sie dadurch das Ensemble um andere Aspekte erweitern?

Mark Teh: Ich brauche eine gewisse Spannung und verschiedene Impulse, wenn ich mit anderen ein Projekt realisiere. Ich umgebe mich mit Menschen, die den Stoff auf verschiedene Weise oder in verschiedener Richtung verarbeiten, die verschiedene Möglichkeiten erkennen. In den vergangenen Jahren griff ich gern auf den Begriff »Friktion« zurück, um meine Methodik zu beschreiben. Tatsächlich suche ich ganz intensiv nach Friktionen. Damit werde ich dann in der Tat abhängig von bestimmten Performern, mit denen ich im Laufe der Zeit eine Art Kurzschrift entwickelt habe, über die wir miteinander kommunizieren.

Wenn du immer mit den gleichen Künstlern arbeitest, erwerben sie spezifische Fähigkeiten. Sie bekommen dann eine Art Training, das sich von der konventionellen Schauspielerausbildung unterscheidet und eine eigene Methode und Denkweise in Bezug auf Material, die Erarbeitung von Stoffen, eine bestimmte Art der Performance etc. darstellt. Wir verbringen viel Zeit damit, uns zu fragen, warum wir das machen. Wir dekonstruieren. Man kann das aktivistisch oder kritisch nennen, in jedem Fall ist hier mehr Sensibilität gegeben als in einer Herangehensweise nach dem Motto »Hey, lass uns eine Show auf die Bühne bringen.« Die Auseinandersetzung mit dem Thema ist das, was uns am meisten anzieht. Im Laufe der Zeit holen wir aber auch neue Leute an Bord, deren Arbeit uns vermuten lässt, dass sie eine andere Perspektive einnehmen oder in anderen Strukturen denken.

Carmen Nge: War es eine bewusste Entscheidung, vor allem Performer aus der gleichen Generation zu engagieren? Warum holen Sie nicht Menschen aus verschiedenen Altersgruppen in ihr Projekt?

Mark Teh: Eigentlich war es keine bewusste Entscheidung. Ursprünglich fragte ich Marion D>Cruz (9), aber sie konnte nicht dabei sein. Ich wollte vor allem Performer, die eine eigene Sichtweise und Politik verkörpern. Die meisten Künstler im Ensemble kenne ich bereits. Wir haben in der Vergangenheit gemeinsame Projekte realisiert und ich weiß, dass sie soziale Akteure sind, nicht nur Schauspieler, die eine Rolle spielen. Sozialer Akteur heißt für mich übrigens nicht politischer Akteur.

Im heutigen Dokumentartheater gibt es viele Produktionen, in denen nicht Schauspieler engagiert werden, sondern Menschen, die eigene Erfahrungen gemacht haben – als Opfer eines bestimmten Ereignisses, als Kriegsveteranen, als Experten; die sogenannten »Experten des Alltags« in den Inszenierungen von Rimini Protokoll zum Beispiel. Auf der einen Seite des Theaterspektrums haben wir ausgebildete Schauspieler, die ihre Rollen spielen. Auf der anderen Seite steht jemand, der vom Regisseur aufgefordert wird, seinen persönlichen Erfahrungshorizont zu inszenieren.

Carmen Nge: Wo verorten Sie sich selbst in diesem Spektrum?

Mark Teh: Das versuche ich gerade herauszufinden. Das von mir beschriebene Bewusstsein ist für mich ein Thema. Für BALING wählte ich vor allem interessante Performer, Menschen mit interessanten Blickwinkeln zum Thema. Ich war damals recht stolz darauf, dass meine Künstler keine Schauspieler waren. Für diese selbst bedeutete das auch weniger Druck. Sie hatten ja wenig Bühnenerfahrung. Im Verlauf unserer Zusammenarbeit wurde diese Strategie für uns zur Methode: Wie bringe ich eine persönliche Sichtweise auf die Bühne? Wie recherchiere ich eine Familiengeschichte – mit Bezug zur Geschichte des Landes? Deine Präsenz, dein Handeln in der Welt, dein historischer Zufall – mit Blick auf den Gegenstand des Stücks – wird zum Ausgangspunkt.

Meine eigene Beschränkung als Regisseur, der für offene Auditions oder Castings nicht sehr begabt ist, wurde letztlich zu meiner Strategie: Ich verlasse mich in hohem Maß auf ein Ensemble, das sich dem Thema sehr verbunden fühlt oder sich davon überzeugen lässt, es gründlich zu recherchieren und vom sich daraus ergebenden Material ausgehend etwas Kreatives zu entwickeln. Das ist meine Art der Arbeit mit den Performern. Dieser Impuls ist mir das Wichtigste. Wichtiger als ein Vorsprechen für Rollen oder Figuren im Stück.

Carmen Nge: Vielleicht auch, weil Sie ohne Skript arbeiten?

Mark Teh: Ganz bestimmt. Die Performance wird aus dem Nichts entwickelt. Häufig ist sie eine Collage von Interessen, Text, Bildern und der Reibung nebeneinander existierender Stoffe und Perspektiven.

Carmen Nge: Seit wann interessiert Sie das Dokumentartheater?

Mark Teh: Seit 2009/2010 mache ich Dokumentartheater. Ich kam dazu über die Recherche zu Künstlern, die in ihren Performances mit Transkriptionen und historischen Dokumenten arbeiten. Ich realisierte, dass es eine Tradition gibt, in der Theatermacher auf der Grundlage historischer Quellen Ereignisse reinszenieren: Brecht und Piscator fallen mir ein, deren Stücke Collagen aus realen

Weltnachrichten in fiktionalen Inszenierungen sind. Sie schaffen eine Art Relais zwischen Realität und Fiktion. Zu Beginn meiner Arbeit an BALING dachte ich darüber allerdings gar nicht bewusst nach. Heute würde ich sagen, dass wir in dieser Dokumentartheatertradition stehen. Jedenfalls ist den Performern und mir klar, dass wir keine naturalistischen Stücke auf die Bühne bringen.

Carmen Nge: Sehen Sie eine Diskrepanz zwischen ihrer intensiven Recherche und dem starken Engagement bei BALING, einer Performance, die sich auf einen ganz konkreten Moment der malaysischen Geschichte bezieht, und der Recherche für Ihr aktuelles Projekt, das zwar auch historisch verankert, doch zugleich sehr spekulativ ist? Oder begreifen Sie das als ein gesundes Spiel mit den Extremen?

Mark Teh: An dieser Frage knabbern wir noch. Wir haben Angst, dieses zukunftsbezogene Material zusammenzufügen. Zum einen ist da die Tatsache, dass die Zukunft solange abstrakt bleibt, bis du sie auf etwas gründen lässt. Die Zukunft ist amorph. Du sprichst über deine persönliche Zukunft oder über den zukünftigen politischen Wandel in Malaysia, und damit verortest du dich. So nähern wir uns dem Prozess. Die Zukunft ist immer relational und mit Vergangenheit und Gegenwart verbunden.

Es ist auch eine Art Klischee, das uns vertraut ist, weil – und das ist strategisch für uns interessant – die Zukunft Malaysias 1991 von Mahatir in seiner Vision 2020 skizziert wurde. Dies wurde für uns zur Metapher für eine Bewegung in Richtung Zukunft. Eine der Paradoxien in Mahatirs Vision – neben dem, was sie erreichen sollte – ist, dass der Name bereits eine Art Frist oder Ablaufdatum impliziert: Sie trägt den Titel »Vision 2020«. Das Problem bei der Angabe einer bestimmten Zeitschiene ist jedoch, dass man damit einen Countdown startet. Je näher man dem Jahr 2020 kommt, desto tiefer wird die Kluft zwischen dem imaginären 2020 – der Vision aus der Vergangenheit – und dem anstehenden, realen Zieljahr. Die Zukunft – folgt man der Vision 2020 – liegt nun nur noch drei Jahre vor uns. Und doch werden wir sie nicht erreichen – gleichgültig, wie sie ursprünglich aussehen sollte. Für Mahatir stand die Vision für die Erste Welt, hohe Einkommen, vollständige Industrialisierung etc. Damals, 1991, als sie auf den Weg gebracht wurde, gab es nur wenig Widerspruch gegen dieses Ziel.

Das also versuchen wir heute zu leben, mit unserem Stoff, unserer Recherche, unserer Basisarbeit. Es ist eine neue Erfahrung insofern, als wir spekulativer und generativer arbeiten. Wir betrachten nicht nur historische Texte oder sprechen mit Familienmitgliedern, die die Notstandsjahre erlebten (wie bei BALING), um daraus eine Collage zu machen. Wir spekulieren auch mit Blick auf unsere eigene Zukunft und entdecken Brüche oder auch Verbindungen zwischen unserer eigenen Zukunft und der

Zukunft der Nation. Also frage ich mich beispielweise bei der Arbeit an der jetzigen Produktion: Was sind meine Kämpfe heute? Wo stehe ich in dieser Landschaft, in diesem Augenblick, in dieser Zukunft? Wie stellen wir diese Zukunft ästhetisch, ethisch und politisch dar?

Es ist tatsächlich nervenaufreibend, über die Zukunft zu spekulieren, denn innerhalb der Gruppe denken wir eigentlich überhaupt nicht an sie. Einer der ersten Impulse für dieses Projekt war sogar die Aussage, dass die Malaysier sich keine Gedanken über die Zukunft machen. Zwar exteriorisieren wir, wenn wir das sagen, doch die Wahrheit ist: Wir machen uns keine Gedanken über unsere Zukunft. Eine Probe verbrachten wir lange Zeit damit, uns zu fragen, was wir über unsere Karriere, unseren eigenen Weg, all die Meilensteine des Lebens, Rente, Ehe, neue Karriere denken. Fakt ist: Die meisten von uns denken überhaupt nicht darüber nach. Doch wenn wir über die Vision 2020 sprechen – Mahathirs Zukunft in unserer Vergangenheit – können wir leichter exteriorisieren und uns außerhalb verorten und sagen: »Daran habe ich eigentlich nicht geglaubt.« Faiq, ein Künstler in unserer Gruppe, konstatierte während unserer Arbeit am Stück, dass sich niemand in dieser nationalistischen und korporatistischen Zukunft finden könne. Doch dann realisierten wir, dass wir ein Teil von ihr sind und sie ein Teil von uns. Wie verorten wir also unsere Körper in dieser sich wandelnden Landschaft, die man für uns kartographiert hat? Dieser Frage müssen wir uns wohl stellen.

(1)
Um ein Gefühl für die zahlreichen Iterationen dieser Performance zu bekommen empfehle ich die Lektüre meiner Besprechung der ersten Iteration BALING (membaling)(2005) auf <http://smallacts.blogspot.my/2006/02/balingmembaling-1955-chin-peng-meets.html> und meine jüngste Kritik zur letzten Iteration BALING (2016) auf <https://www.criticsrepublic.com/2016/05/18/the-final-return-of-the-lastcommunist/>

(2)
BN steht für Barisan Nasional (Nationale Front), die aktuelle Koalitionsregierung Malaysias, die seit der malaiischen Unabhängigkeit 1957 an der Macht ist.

(3)
UMNO steht für die United Malays National Organization, die herrschende monoethnisch-malaiische Partei in der Nationalen Front.

(4)
Die Parti Pribumi Bersatu Malaysia (die Malaysische Vereinte Indigene Partei) wurde 2016 gegründet. Ihr Vorsitzender ist der ehemalige Premierminister Malaysias Mahathir Mohamad. Sie bezeichnet sich als malaiisch-nationalistische Partei und kooperiert mit der Opposition im Land.

(5)
PKR steht für Parti Keadilan Rakyat (Volkspartei für Gerechtigkeit), eine multiethnische Partei unter Führung von Dr. Wan Azizah Wan Ismail, Ehefrau des aktuell inhaftierten Oppositionsführers Anwar Ibrahim.

(6)
Die malaysische Dramatikerin und Performerin Leow Puay Tin war Mark Tehs Vorgesetzte an Mark Tehs Fakultät an der Sunway University, an der beide Darstellende Künste unterrichteten. Aus Puay Tins Feder stammen zahlreiche bekannte Stücke. In ihren Produktionen zwingt sie das Publikum immer wieder, die Entwicklung und Gestaltung performativer Texte zu reflektieren. Ihre Inszenierungen sind Collagen aus journalistischen nicht-fiktionalen Texten, Fiktion, Poesie und Oral History.

(7)
SOMETHING I WROTE ist ein Dokumentar-Musical für das Five Arts Centre aus dem Jahr 2013. Mark Teh führte Regie bei diesem Stück, das lose auf der Lebensgeschichte des malaysischen Singer-Songwriters Azmyl Yunor basiert. Eine Besprechung der Show findet sich <http://blog.kakiseni.com/2013/11/something-i-wrote/>

(8)
Der mittlerweile berühmte politische Blog des früheren malaysischen Premierministers Mahathir Mohamad ist nachzulesen auf <http://chedet.cc/>

(9)
Marion D>Cruz ist eine renommierte Tänzerin und Choreografin unserer Zeit. Sie wirkt als Regisseurin und Dozentin und ist Gründungsmitglied einer der ältesten Kompagnien für Performance-Kunst in Malaysia, dem Five Arts Centre. 2009 führte Mark Teh für sie Regie bei ihrer Solo-Performance GOSTAN FORWARD, das Dokumentartheater, Tanz und Vorlesung auf höchst innovative und konsequent experimentelle Weise miteinander kombiniert. Mehr dazu auf <http://www.fiveartscentre.org/gostan-forward>

Carmen Nge ist Assistant Professor an der Faculty of Creative Industries der Universiti Tunku Abdul Rahman, Malaysia. Seit über zehn Jahren schreibt sie über malaysische Kultur, insbesondere über Bildende Kunst. Sie verfolgt Mark Tehs Theaterarbeit seit den frühen Jahren seiner Karriere. Nge interessiert sich vor allem für kreative Arbeiten zur Zukunft. Sie selbst lehrt in ihren Science-Fiction- und Games-Design-Kursen unterschiedliche Aspekte des Futurismus.



Mark Tehs Uraufführung VERSION 2020 – THE COMPLETE FUTURES OF MALAYSIA CHAPTER 3 im Rahmen von GIVE US BACK OUR VOICE wird gefördert in der Allgemeinen Projektförderung der Kulturstiftung des Bundes.

Carmen Nge Version 2020 – The Complete Futures of Malaysia Chapter 3

For practitioners of documentary theatre, history confers a strange comfort, largely because it becomes a means by which truth can be approximated. This is especially true in a country like Malaysia, where official history obfuscates instead of illuminates, and where government records are poor adjudicators of the past. The act of excavating history, particularly contentious histories, is not just an act of reclamation but can easily become an act of resistance against the platitudes advanced by the state.

For the past decade, Mark Teh has mined a highly charged moment in Malaysian history: the 1955 talks between the Malayan Communist Party and the Federation of Malaya government, held in the small town of Baling. The Baling talks were initiated in an attempt to end the Malayan Emergency and actual transcripts of the discussions were used in various iterations of the documentary theatre performance devised by Mark Teh and his collaborators. Over the course of ten years, Mark Teh and a changing team of performers would shape, hone and fuse selections from the official text with personal and alternative histories, and breath life into inert documents from the past using choreographed bodies from the present.⁽¹⁾ This documentary theatre piece, titled BALING, would travel to festivals around the world and allow its many audiences a glimpse into the history-obsessed mind of its then young director.

Now considerably older at 36, Mark's obsession with history has not abated but it has taken on a decidedly speculative turn. Instead of disinterring the past to uncover many other possible truths to history, he has chosen to embark on a perilous adventure to ambush the many (im)possible futures of Malaysia. It would almost appear as if he has abandoned the safe haven of the past in favour of the mysterious unknown that is the future. But almost true to form, Mark's proposition for the future first involves a deliberate detour into 1991: the year when Malaysia's fourth prime minister, Mahathir Mohamad launched his grand plan for the future, which he christened Wawasan 2020 or Vision 2020.

What follows are excerpts from a conversation I had with Mark, discussing the ideas behind his latest performance piece, VERSION 2020 – THE COMPLETE FUTURES OF MALAYSIA CHAPTER 3 for the SPIELART Festival this year.

Carmen Nge: When did the idea for this Futures project first take shape?

Mark Teh: The seed of the project started about 2–3 years ago, when I did a session with students and collaborators in a durational workshop to obsessively complete the sentence: »In the year 2020...« After the workshop, I left [the idea] for a long time. Then in mid-2016 the real planning began.

I wanted to think of this as a series of projects that will be generative, [where] the research for one will lead into another, creating more chapters. My collaborators and I have been thinking a lot about the question of the future of Malaysia and how things seem to be very much defined politically and specifically defined in relation to politics and BN (2) and [how] the only challenges to UMNO (3) are its splinters: Parti Pribumi (4), PKR (5), etc. And this motto of BN: »Dulu, Kini dan Selamanya« or »Then, Now and Forever«.

I was interested in the idea of using lists and improvisation as a strategy for performance. If we had to constantly repeat or complete a sentence, where might that lead us, this endless list of futures? Could a performance function as a list? Could a performance be endlessly generative? Could a performance be really simple (as in, just complete the sentence) and we keep on doing that for a few hours? That's why it [initially] started as a closed workshop, I just wanted to try and see what would come out of that.

In terms of the actual content, of course it was incredibly divergent: there were personal futures, national futures; very pessimistic, dystopic, technological futures; there were things that were more hopeful and optimistic. So the future was extremely multiple. When we began to think more concretely about the project, I realized I was interested in the idea of generative and multiplicity in futures.

Carmen Nge: How did your strategy of using lists in performance develop?

Mark Teh: I think because I make lists [Mark opens his notebook and shows me pages and pages of lists of stuff he scrawls in his tiny handwriting] of ideas, of notes, etc. I find it very generative for myself. I'm also interested in lists as a different way of thinking of performance texts. If you make a list you may not have characters or settings [like in a conventional dramatic text].

Lately I have been thinking about what can constitute a performance text. Perhaps some of this may have been influenced by [Leow] Puay Tin (6) and her approach to very multifarious ways of thinking about texts, and collaging different ways of writing together. When I started doing SOMETHING I WROTE (7) [we used] quite a number of lists... I saw at that point the potential of lists as statements that are accumulative. You can make lists out of anything: you can make recipe lists, manifestos; Mahathir [Mohamad]'s blog (8) is made up of lists. In the instance of lists and repetition there is the potential for a game that gets introduced because it is about suggesting difference: repetition and difference, repetition and difference.

Carmen Nge: The structure of it is such that when you hear the first part repeated a lot, you will want to make the second part different. Rarely will people want to keep repeating the same thing ad infinitum. It also occurred to me that there is almost a ritualistic or shamanistic quality about these repetitive lists.

Mark Teh: This is why I wanted to reference Puay Tin because something that I see from her work is not so much repetition but iteration. A performance is like that, in a way. You say the same words, you have the same text if you have a text-based show, you have the same cues, but there is a different iteration. Iteration as different from repetition.

Carmen Nge: How would you explain iteration then? How is it different from repetition?

Mark Teh: [Iteration would be to create a] kind of different version from the same elements. I think there is actually no such thing as repetition unless it is a mechanized thing. So I think the difference between iteration and repetition is a kind of consciousness. If I am a very mechanical performer and I am just doing the same show every show for ten shows and it is all about hitting my lines and hitting my spots, then I don't have a consciousness that allows me to tune in to the different atmospheres: for example, who is my audience tonight, my own body as I am performing, my co-actors and so on. Repetition occurs when one is not conscious and it is a rote thing.

Carmen Nge: Do you see this iteration present in your casting choices? I notice you tend to work with the same people but occasionally you incorporate one or two new people. Is this to create some difference in the line-up?

Mark Teh: I know I need certain tensions and different impulses when creating a project with people. It is about surrounding yourself with people who can pull the material in a different way or direction and see different possibilities for it. Over the last few years I keep using the word 'friction' a lot when describing my way of working. Actually I look for these kinds of frictions very strongly. Of course I then become reliant on certain performers because there is a shorthand vocabulary that has been built over time.

When you work with the same people all the time, they pick up certain skills and they get a kind of training that may not be the conventional actors' training but there is a kind of methodology of thinking about materials, generating stuff, performing in a particular way, etc. We spend a lot of time thinking about why we are doing this, deconstructing it. You can call it a bit more activist or more critical but there is a different sensibility than just 'Hey! Let's put on a show' Dealing with the subject matter is the primary pull for us but over time we also bring in new people, people who through their work we sense a different perspective or structure of thinking.

Carmen Nge: Was it a conscious choice of yours to select performers who are mostly from the same generation? Why not bring in people of different age groups from different generations for your project?

Mark Teh: Actually, not really. Initially I asked Marion D'Cruz (9) but she was not able to join the project. I was more interested in just thinking about performers who would bring in a particular way of seeing and a particular politics. Most of the cast are people I have worked with before, and I know that on some level they are social actors, not just acting out characters in a stage. By the idea of a social actor I don't mean political actor.

In a lot of documentary theatre now, there are a lot of productions where people don't cast actors but they cast people who went through those experiences, whether they are victims of a particular incident or they are war veterans being put on stage or people who are experts on something, the so-called 'experts of the everyday' as seen in the work of *Rimini Protokoll*. On one end of the acting spectrum you can have trained actors playing characters and in another end of the spectrum you might have someone who is invited by the director to stage his or her occupational identity.

Carmen Nge: Where do you see yourself along that spectrum?

Mark Teh: Well, I'm kind of figuring it out because I'm grappling with this consciousness. For sure, when I first started to do *Baling*, I chose performers who were quite interesting, people with interesting perspectives [about the subject matter]. I remember being quite conscious and proud that my performers were non-actors. It was also less pressure for the performers [who were inexperienced on stage]. Over time as we worked together more, some of those strategies became the way that we work: how does one bring in one's personal perspective, how does one research one's own familial history [in relation to national history]? Your presence and actions in the world or perhaps your accident of history in relation to the subject matter become the starting point.

My limitation as a director [of not being very adept at open auditions or open casting calls] has now become my strategy, in that I rely a lot on this team of people who feel a very strong connection to the subject matter or who can be persuaded to research the subject matter very deeply, to sense the material and to create something from there. That is how I know how to work with performers and that impulse is the most important, rather than casting for roles or characters.

Carmen Nge: Could this also be because you are not working with a script as such?

Mark Teh: Yes, definitely. The performance is devised from the ground up; it is often a collaging of interests, research, text, images, and to friction materials and perspectives next to each other.

Carmen Nge: When did you become interested in documentary theatre?

Mark Teh: I became aware of documentary theatre around 2009 – 2010, while researching people dealing with transcripts and historical research material in performance and I realize that there is a tradition of people who restage events based on historical documents. People like [Bertolt] Brecht and [Erwin] Piscator who, in their performances, collage actual news from the world into their fictional plays; so there is kind of relay between reality and fiction.

Early on doing *BALING* I may have not thought about it consciously but now I would say we are part of that [documentary theatre] tradition; the performers and I are clear we don't do naturalistic plays.

Carmen Nge: Do you see any disjuncture between your deep research and immersion for *BALING*, a performance that is rooted to a very concrete and specific point in Malaysian history, and your research for this project, which is rooted in history but is also highly speculative? Or do you see it as a healthy play of polarities?

Mark Teh: That's a question that we are literally trying to figure out and struggling with. We are living the anxiety of trying to pull together all this material related to the future. One thing is the fact that the future remains abstract until you root it in something. The future is amorphous. You can talk about personal futures, or the future of political change in Malaysia and then you begin to locate yourself and that is how we have approached it. The future is always relational and connected to the past and the present.

It is a kind of cliché but we know this because in Malaysia, strategically for us, the future has been sketched out in 1991 by Mahathir [and his] Vision 2020 became a metaphor for us to think about moving into the future.

One of the paradoxes of Mahathir's vision, besides what it aimed to achieve, is that there is a kind of deadline or expiry date by naming [the vision] 2020. The problem with naming a particular timeline is that then you count down towards it and as you get closer to the point of 2020, the gap between the imagined 2020 of the past and the upcoming or the real [becomes all the more glaring]. The future [according to Vision 2020] is now three years away and we are not going to get there wherever 'there' meant. In Mahathir's terms, it meant first world, high income, fully industrialized, etc. At the time when it launched in 1991 there were very few dissenting voices.

This is where we are trying to live in right now with our material, our research and our trying to work on the floor. I would say it is a new experience in the sense that we are working in a more speculative and generative way, as opposed to just looking at historical texts and interviewing our family members who went through the Emergency period [for *BALING*] and collaging or frictioning that material. We have to speculate on our personal futures and find some disjunctures or connections between that and national futures. So as we are making this show now, one of the struggles is what is my place in this landscape, in this moment, in this future? How does one aesthetically, ethically and politically represent this [future]?

It is actually quite nerve-racking to speculate about the future because we actually don't think about the future within our group itself. As much as one of the initial impulses for undertaking this project was saying that Malaysians don't think about the future but we are exteriorizing when we say that. [In reality] we ourselves don't

think about the future. In one of our rehearsals we spent a long time asking ourselves how we think about our career, our [personal] trajectory, all the milestones of life, retirement, marriage and career change but many of us [actually] don't. Again, when we talk about Vision 2020 – the Mahathirist future from our past – it was easier to exteriorize and place ourselves outside of that and say ›I didn't really believe in that‹. Faiq [one of the performers] actually said in one [rehearsal] session that he could not see himself in this nationalistic and corporatist future. But we realized that we are part of it and it is a part of us so how do we locate our own bodies in this changing landscape that has been mapped out for us? So that takes some self-questioning.

(1)

To get a sense of the many iterations of this performance, read my review of the very first iteration, *BALING (membaling)* (2005) at <http://smallacts.blogspot.my/2006/02/balingmembaling-1955-chin-peng-meets.html> and my most recent review of the latest iteration, *BALING* (2016) at <https://www.criticsrepublic.com/2016/05/18/the-final-return-of-the-lastcommunist/>

(2)

BN is the acronym for Barisan Nasional or the National Front, the current coalition government of Malaysia that has been in power since the Malayan Independence in 1957.

(3)

UMNO is the acronym for United Malays National Organization, the dominant Malay monoethnic political party in the National Front.

(4)

Parti Pribumi Bersatu Malaysia or the Malaysian United Indigenous Party is a political party newly formed in 2016 and led by former Malaysian Prime Minister Mahathir Mohamad. It considers itself a Malay nationalist party and is affiliated with the opposition block in Malaysia.

(5)

PKR is the acronym for Parti Keadilan Rakyat or the People's Justice Party, a multiracial political party led by Dr Wan Azizah Wan Ismail, the wife of the currently jailed opposition leader, Anwar Ibrahim.

(6)

Leow Puay Tin is a veteran Malaysian playwright and performer who also happened to be Mark's head of department and colleague when they both taught performing arts students at Sunway University. Puay Tin has written many acclaimed plays, and is well known for challenging audiences to rethink how performative texts are conceived and curated. Her performative texts are bricolages drawn from journalistic non-fiction, fiction, poetry, oral history, etc.

(7)

SOMETHING I WROTE is a 2013 Five Arts Centre documentary-musical, directed by Mark Teh and loosely based on the life of Malaysian singer-songwriter Azmyl Yunor. A review of the show can be found at <http://blog.kakiseni.com/2013/11/something-i-wrote/>

(8) Former Malaysian Prime Minister Mahathir Mohamad's now infamous political blog can be accessed at <http://chedet.cc/>

(9)

Marion D'Cruz is an acclaimed contemporary dancer-choreographer, producer, educator and a founding member of one of Malaysia's oldest performing arts company, Five Arts Centre. In 2009, Mark Teh directed her in *GOSTAN FORWARD*, a solo performance that brought together documentary theatre, dance and classroom lecture in a most novel and robustly experimental way. More information can be found at <http://www.fiveartscentre.org/gostan-forward>

Carmen Nge is Assistant Professor at the Faculty of Creative Industries, University of Tunku Abdul Rahman, Malaysia. She has been writing about Malaysian culture, specifically the visual arts, for more than ten years and has been following Mark Teh's work since his early days as a theatre maker. Carmen is particularly drawn to creative works about the future.



Mark Teh's guest performance *VERSION 2020 – THE COMPLETE FUTURES OF MALAYSIA CHAPTER* as a part of *GIVE US BACK OUR VOICE* is funded by the Allgemeinen Projektförderung of Kulturstiftung des Bundes.

Yazeed Kamaldien Zwischen Kultur und Religion: Auf der Suche nach der islamischen Identität

Donnerstagabend. Kapstadt ist erfüllt vom melodischen Klang des Ratib-al-Haddad. Die Sammlung von Gebeten – von den Einheimischen »Gadat« genannt – wird in Gemeinschaft rezitiert und ist Teil der Geschichte der muslimischen Sklaven in der südafrikanischen Metropole. Als die holländischen Kolonialherren den indonesischen Revolutionär Sheikh Yusuf im April 1694 ans Kap verbannten, fand sie ihren Weg ins Land. Nach dem Studium des Islam in Saudi Arabien war Sheikh Yusuf in den Jemen gereist, wo er dem Autor und Namensgeber des Gadat Sheikh Abdullah ibn Alawi al-Haddad begegnete und mit der spirituellen Meditation Bekanntschaft machte. Die muslimische Tradition Kapstadts ist ohne das Gadat nicht mehr vorstellbar. Dass das einmal so kommen würde, grenzt jedoch an ein kleines Wunder, denn Sheikh Yusuf durfte den Ort seines Exils – die abgeschieden liegende Farm Zandvliet – nicht verlassen und hatte kaum Kontakt zu anderen Sklaven. Die Revolte, die er in Niederländisch-Indien, dem heutigen Indonesien, gestartet hatte, wollten die Holländer in der Kapkolonie um jeden Preis verhindern. Der fromme Rebell sollte im heutigen Südafrika so wenig Einfluss wie möglich haben. Doch die Geschichte war auf der Seite des religiösen Führers und Zandvliet wurde zum Sanktuarium der indo-malaiischen Sklaven und zum Ort, an dem Sheikh Yusuf sie das Gadat lehrte. Im Gadat verschmelzen melodische Klänge und Rhythmen mit ritueller Rezitation. Mit diesem »Gesang« unterliefen die Sklaven das holländische Islamverbot. Ihre Gebete überlebten quasi im Verborgenen den Versuch der Kolonisatoren, ihre Religion auszulöschen. Gleichzeitig sprachen die Muslime Gebete wie das Gadat, um trotz ihres schweren Schicksals am Glauben festzuhalten und geeint als Gemeinde zu agieren. Zu Ehren des Mannes, der mit dem Ratib-al-Haddad eine praktizierende Glaubensgemeinschaft der Sklaven begründete, wurden Zandvliet und die Umgebung der Farm später in Makassar umbenannt. Vor diesem historischen Hintergrund präsentiert der Kapstädter Künstler Hasan Essop das Gadat in einer Performance beim Münchner Theaterfestival SPIELART. Heute sind die Muslime in den modernen Städten Europas keine Sklaven mehr. Doch in ihren Erfahrungen in islamfeindlichen Gesellschaften, in denen sie mal willkommen sind und mal ausgegrenzt werden, Gesellschaften, in denen sie ihren Platz finden wollen, klingen die Erlebnisse der ersten Muslime am Kap nach.

Für SPIELART wird Essop eine Videoaufzeichnung des Gadat produzieren und in Interaktion mit den Bildern treten.

»Es beginnt wie ein Schauspiel«, verspricht der Künstler, der gleichwohl davon ausgeht, dass auch im Münchner Publikum Menschen mit einem negativen Islambild sitzen. »Ich bin nervös. Die Stimmung gegenüber Muslimen in Europa ist nicht gut. Wer offen gegenüber der Performance ist, dem wird sie gefallen. Wer etwas über den Islam erfahren möchte, wird sie mögen. Allerdings stelle ich mich auch auf heftige Kritik ein. Wer sich ärgert oder empört, kann ja gehen.«

Essop weiß, dass Menschen die reisen und mit eigenen Augen sehen, wie Muslime in fremden Ländern leben, sensibler auf Differenz reagieren. Mit den anderen, die nicht so denken, machte er selbst Erfahrung: »Ich kenne die Situation der Muslime in Deutschland und Frankreich. Als ich mit meiner Frau in Europa unterwegs war, wurde sie manchmal nicht bedient, weil sie ein Kopftuch trägt. Bart und Fez werden (in Europa) als Extremismus wahrgenommen, nicht als Zeichen der Frömmigkeit. Wenn uns dagegen in Kapstadt jemand in ritueller Kleidung auf der Straße begegnet, grüßen wir ihn oder fragen sogar, ob er unser Gebet leiten möchte.«

Essops öffentliche Lesung feierte im vergangenen Jahr in Südafrika Premiere. In seiner Inszenierung folgte der Künstler der islamischen Tradition der Geschlechtertrennung: »Für Männer und Frauen gab es bei der Vorstellung separate Bereiche. Das Publikum, Muslime wie Nichtmuslime, respektierte das. Die Zuschauer zogen ihre Schuhe aus und integrierten sich«, berichtet er. »Nach der Vorstellung sprach ich mit Nichtmuslimen, die sich vom Gadat sehr ergriffen zeigten und anschließend ihre Mahlzeit gemeinsam mit Muslimen einnahmen. Mich berührte das sehr. Es zeigte mir, dass mein Projekt geglückt war.« Zufrieden fügt er hinzu: »Ich war stolz auf die muslimische Gemeinschaft, als mir die Nichtmuslime sagten, dass sie sich einbezogen fühlten.«

In seinen Produktionen macht Hasan Essop immer wieder die Klischees über Muslime und den Islam zum Thema. »Es gibt so viele Irrtümer und Missverständnisse«, begründet er seine Motivation. »Der Islam gilt als hässlich. Das stimmt aber nicht. Es ist eine Religion voller Kunst und Schönheit«, weist er das Vorurteil zurück. »Das Gadat ist etwas Schönes für mich. Ich möchte Nichtmuslime mit Muslimen zusammenbringen, damit sie sich auf deren Glauben einlassen. Oft fehlt den Nichtmuslimen der Mut, einem Muslim Fragen zum Islam zu stellen.«

Um seine Inszenierung des Gadat so nah wie möglich am Original zu halten entschied sich Essop für die reine Rezitation der Texte in arabischer Sprache. Es gibt weder Musik noch werden Instrumente eingesetzt. Allein die Stimmen erzeugen den Klang. Dabei geht es ihm weniger um die Interpretation oder einen spezifischen kreativen Akt als um die Präsentation eines meist privat praktizierten Rituals im öffentlichen Raum, in dem jede*r willkommen ist. Es soll so sein, als öffne man sein Haus für Gäste. »Wir rezitieren das Gadat bei Geburtstagen oder Beerdigungen. Mit dem Gadat segnen wir den Raum. Meine Freunde und ich hatten unsere eigene Gadat-Gruppe. Jeden Donnerstagabend besuchten wir uns gegenseitig und sprachen die Gebete,« erzählt Essop. »Das Gadat ist eine Form von Sozialität der Kapstädter Muslime, eine wöchentliche Zusammenkunft in Gesellschaft. Sind die Gebete gesagt, erhält jeder einen Barakat, einen Teller mit Kuchen und Süßigkeiten.« Die Inszenierung des Gadat im öffentlichen Raum kommentiert Essop auch als Versuch, »die Menschen zurück ins alte Kapstadt zu führen, wo sich einst die Sklaven versammelten und diese Verse rezitierten. ... Ich spreche daher nie von einer Performance, sondern nenne es ein Ritual. Ich erhebe keinen Anspruch auf die Autorenschaft. Vielmehr reproduziere ich eine lebendige, eine gelebte Tradition.« Bei Essops Gadat geht es um Introspektion und Koexistenz. Im Öffentlichmachen eines normalerweise in der Abgeschlossenheit des eigenen muslimischen Heims vollzogenen Akts thematisiert der Künstler Fragen des Teilens und der Gemeinsamkeit. Das Gadat dient der Reinigung des Hauses, dem Gedenken eines jüngst verstorbenen geliebten Menschen, der Verkündung einer Geburt oder schlicht der Zusammenkunft von Familie und Freunden. »Hier verbinde ich Kunst und Religion auf eine einzigartige und ganz besondere Weise,« sagt Essop. »Meine kreative Arbeit ist sehr persönlich und eng mit meiner Rolle in der Gesellschaft, meiner Religion und meinen politischen Ansichten verbunden. Eigentlich wollte ich nur Performancekunst machen, doch sie wurde in dem Moment persönlich, als ich den Blick auf meine Religion, den Islam, lenkte. Ich suchte nach der Kunst in der Religion. Es gibt Kunst in der Religion, doch die Menschen nehmen sie nicht als solche wahr.«

In der Auseinandersetzung mit dem Privaten und damit zugleich mit seiner islamischen Identität reagiert Essop seit einer Dekade auf die aufgezwungenen Narrative seiner Religion, indem er diesen seine – meist alternativ zum Mainstream eingenommene – Perspektive gegenüberstellt. Wie zahlreiche muslimische Künstler weltweit arbeitet er in einer Zeit, in der Ost und West in einem »Kampf der Kulturen« gefangen scheinen. Es kommt zu Spaltungen, die von diversen Konflikten genährt werden: die Anschläge auf die Twin Towers in New York, die amerikanischen Angriffe auf Afghanistan und Irak, die endlosen Rachezüge des Al Qaida-Terrors und nicht zuletzt der palästinensisch-israelische Krieg. Auch die islamische Welt ist von Unruhen und Kriegen gezeichnet – sei es in Syrien oder im Arabischen Frühling, der Tunesien ebenso wie das Zentrum der Golfregion erfasste. Hasan Essop ist all das vertraut. Zusammen mit seinem Zwillingbruder Husain organisierte er dazu eine Gesprächsreihe in der Johannesburgur Goodman Gallery, mit der die Brüder neben ihrer Tätigkeit als Kunstdozenten seit zehn Jahren zusammenarbeiten. In ihrer aktuellen Schau Refuge setzen sie sich mit globalen politischen und ideologischen Fragen auseinander. Ein Schlauchboot in der Mitte des Ausstellungsraums symbolisiert die syrische Flüchtlingskrise, die in erster Linie durch die internen Konflikte im Land hervorgerufen wurde. Kinderkleidung scheint hinter ihm her zu treiben. Der Islam selbst wird zweifach portraitiert, als Terror und als Frieden, die gegeneinander stehen. In der Fotografie, ihrem primären Medium, stellen die Essop-Brüder Szenen mit IS-Terroristen und ihre Online-Rekrutierungskampagnen nach. Das andere Ende des Spektrums repräsentiert ein Video von Betenden in der Kaabah in der heiligsten Moschee des Islam in der saudischen Stadt Mekka.

Husain und er wollen sich auch in Zukunft künstlerisch durch ihre muslimische Identität inspirieren lassen, sagt Hasan Essop. »Unser Glaube lenkt unser künstlerisches Handeln. Unsere sich in unseren Projekten manifestierenden Körper und unser Sein sind unser künstlerischer Kommentar zur Gesellschaft.«

Yazeed Kamaldien Journalist und Fotograf, lebt in Kapstadt. Im Fokus seiner Arbeiten stehen Menschenrechte und soziale Gerechtigkeit. In Brasilien und Syrien produzierte er die Dokumentarfilme IMAGINA NA COPA und INSIDE KOBANE, zudem war er am historisch-dokumentarischen Film MINERS SHOT DOWN beteiligt, der 2015 einen Emmy gewann. Kamaldien ist für Zeitungen, Magazine, Radio- und Fernsehsender tätig und zeigt seine Fotografien in Gruppen- und Soloausstellungen.



Hasan und Husain Essops Gastspiel GADAT wird gefördert im Fonds TURN der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen von CHASING RAINBOWS.

Yazeed Kamaldien Seeking Islamic identity between culture and religion

On most Thursday nights in Cape Town, echoes of the city's Muslim slave history can be heard via the melodious sounds of the Ratib-al-Haddad, known to locals simply as the Gadat. The Gadat, a collection of Islamic prayers as well as Qur'anic texts, made its way to South Africa when Dutch colonisers exiled prominent Indonesian revolutionary Sheikh Yusuf, originally from an area called Makassar, to their Cape colony in April 1694. Sheikh Yusuf had learned this form of spiritual meditation, which lasts for about an hour and usually recited communally, when he lived in Yemen years earlier. Before his journey to Yemen, the religious leader had also lived in Saudi Arabia where he studied Islam. In Yemen, Sheikh Yusuf encountered the teachings of Sheikh Abdullah ibn Alawi al-Haddad who had compiled the collection of prayers forming the Ratib-al-Haddad, which in its name references its author. That the Gadat, which now remains part of Cape Town's Muslim tradition, had flourished after landing in the Dutch colony is itself a miracle because Sheikh Yusuf had been banished to Zandvliet, a farm a good distance from other slaves. The Dutch knew from experience in the territory now known as Indonesia that Sheikh Yusuf could organise and lead revolts against them. They wanted none of that and preferred to minimise his influence in the colonial Cape. History would favour the religious leader and Zandvliet became a sanctuary for Indo-Malay slaves where Sheikh Yusuf taught them the Gadat. The Gadat enjoined slaves who added melodious rhythmic sounds to its ritualistic recitation to give the effect of singing as the Dutch had outlawed Islam and its associated prayers. It was through hiding and disguising prayers that Islam survived colonial attempts to extinguish it. Zandvliet and its surrounds meanwhile were later officially named Makassar in honour of the man who built a community of worshipping slaves. It was while facing trials that Muslims used prayers like the Gadat to remain steadfast in their belief and united as a community.

And it is within this historical context that Cape Town artist Hasan Essop is presenting the Gadat as part of his scheduled performance at SPIELART theatre festival in Munich, Germany. Although Muslims are certainly not slaves in contemporary European cities where they live, the push-and-pull of trying to find a space in a society seemingly hostile to Islam is similar to the experience of the Cape's first Muslims.

For SPIELART, Essop plans to produce a video recording of the Gadat and interact with it: »It would start off like a play.« Essop believes among his an audience may be people who do not view Islam favourably. »I'm nervous. There's a climate against Muslims in Europe. But if you come to this with an open mind you will enjoy it,« says Essop.

»If you come to learn a little more about Islam then you will enjoy it. But I always prepare myself for harsh critics. And if people get upset with it they are welcome to leave.« He adds: »When you travel and you see how Muslims live in other countries, you are more sensitive to other people's trials and hardships. I have seen how Muslims live in Germany and France,« begins Essop.

»When I traveled with my wife in Europe, some people (working at shops) wouldn't serve her because she wears a headscarf. The beard and fez is also seen (in Europe) as extremism and not piety. When we see someone like that here (in Cape Town) we greet him immediately. We even ask him to lead our prayer.«

Essop first presented a public reciting of the Gadat in Cape Town last year. At this gathering, the Islamic tradition of ensuring men and women remain segregated was part of proceedings.

»Men were one side and women were on the other side. People who joined, whether they were Muslim or not, respected that. People removed their shoes and joined in,« says Essop. »I spoke to non-Muslims afterwards and they were so taken by the Gadat. They were sharing food with Muslims afterwards and that really moved me. That was the success of it.« I was so proud of the Muslim community when non-Muslims said they were made to feel included.« Essop's intention, as evidenced in throughout his career, was to address stereotypes about Muslims and Islam.

»There are so many misconceptions about Islam. It is seen as an ugly religion. That's not true. Islam is filled with art and beauty,« he says. »To me, the Gadat is something beautiful. I want to get non-Muslims into a safe space with Muslims to engage. There are questions that people have on their minds but they are too nervous to ask a Muslim.«

Essop has decided to ensure his presentation of the Gadat remains as close to the original as possible. Its Arabic recitation would remain in tact, without adding music or instruments and using only voices.

For him, it is less about interpretation or making it his own. It is more about presenting a ritual practised mostly in private spaces in a public setting and to welcome all people to participate. It is like opening his home to visitors.

»When we have a birthday or a funeral we recite the Gadat. It's a way to bless a space. We had our own Gadat group amongst friends. Every Thursday night we went to each other's houses and recited the Gadat,« says Essop.

»That is how Muslims in Cape Town used to socialise on a Thursday night. After the Gadat recital each person gets a barakat, a plate filled with sweet cakes and savouries.«

Essop says taking the Gadat into a public space was also »about taking people back into traditional Cape Town where slaves were coming together and reciting these verses«.

He adds: »I never call this work a performance piece. I call it a ritual. I don't have ownership of it. I am recreating an existing ritual that is being practiced.«

Essop's work, like the Gadat, is about introspection and co-existence. Taking the Gadat, usually performed in the privacy of Muslim homes in the Cape, into a public space is about sharing something sacred with others.

The Gadat itself is performed as a means of cleansing a home, remembering a loved one just passed on, signaling the arrival of a newborn to the family or simply to bring family and friends together.

»My role is connecting art and religion in a unique and different way. My art is personal and about my role in society, my religion and political views,« says Essop.

»When I wanted to use performance, it became once again very personal as I looked into my religion (Islam). I looked for the art in the religion. It's already there but people don't call it art.

»I see the Gadat as art because it has sound, rhythm, beauty, meaning; all these things considered as art.«

Delving into the personal and by extension his Islamic identity, Essop has over the last decade responded to imposed narratives of his religion from his perspective, usually an alternative to mainstream views. He has, like countless Muslim artists worldwide, been producing work in times when it felt like the East and West

have remained trapped in this so-called clash of civilisations. Fuelling these divisions have been numerous conflicts: from the 9/11 attacks on New York's Twin Towers; America's strikes on Afghanistan and Iraq; al-Qaeda terror group's endless retaliations; and of course the Palestinian-Israeli war.

The Islamic world is also filled with war and turmoil, whether in Syria or the recent Arab Spring that raged from Tunisia right into the heart of the Gulf region. Essop is not oblivious to this and along with his twin brother Husain – with whom he started his career as a collaborator – he has recently created conversations about this at the Goodman Gallery in Johannesburg, South Africa. The brothers have worked with the Goodman for the last decade while also starting art teaching careers at schools. Global political and ideological questions about Islam are raised in REFUGE, the brothers' latest exhibition at the Goodman. Syria's refugee crisis, a result primarily of its internal conflict, is depicted with a rubber boat placed in the centre of the gallery space. Children's clothes appear to be trailing behind the boat. And then there are the two portrayals of Islam: terror versus peace.

The brothers appear in photographs – their primary medium – depicting scenes about Islamic State terrorists and their online recruitment campaigns. On the other end of the spectrum is a video of worship at the Kaabah, Islam's holiest mosque, located in Saudi Arabian city Mecca.

Essop says he and Husain are set to continue drawing on their Muslim identity for their artistic output.

»Our faith directs our choices in art. We use our bodies and identity in our work to make comments on society,« snays Essop.

Yazeed Kamaldien is a journalist and photographer living and working in Cape Town, whose work focuses on human rights and socio-political consciousness. In Brazil and Syria he independently produced the documentary films IMAGINA NA COPA and INSIDE KOBANE. He was also part of the team working on the award winning film MINERS SHOT DOWN. Kamaldien works with newspapers, magazines, radio and TV stations in South Africa and has held a number of solo and group photo exhibitions.



Hasan and Husain Essop's guest performance GADAT as a part of CHASING RAINBOWS is funded by the Fonds TURN of Kulturstiftung des Bundes.

Als visuelle Reflektion ihrer islamischen Identität in einem zeitgenössischen Setting machen Hasan und Husain Essop Fotografien, die zum Gespräch über ihren Glauben einladen sollen. Aufnahmen aus den Ausstellungen der letzten Jahre begleiten daher auch Hasans Gadat-Präsentation beim Spielart Festival. Sie dienen der Referenz und vermitteln die Bedeutung der Arbeiten der beiden Brüder.

Reflecting visually on their Islamic identity in a contemporary setting, twin brothers Hasan and Husain Essop have produced photographs that encourage conversation about their faith. Photographs the brothers have exhibited over the years will accompany Hasan's presentation of Gadat at Spielart festival. Hasan offers insight on the references and meaning found in their work.

99 STEPS | 99 SCHRITTE

Das Gespräch zu dieser Fotografie beginnt an einem grün gestrichenen Kramat, der Grabstelle eines frommen Muslims, der sich für den Islam am Kap einsetzte, als die Religion in der Kolonialzeit ab Mitte der 1600er Jahre mit den holländischen und später den englischen Siedlern ins Land kam.

»Die Menschen gehen zum Kramat und erweisen denen Respekt, die den Islam brachten und unter den Sklaven verbreiteten. Das ist Teil unseres Erbes in der Region. Heute sind diese Stätten zu Touristenattraktionen geworden«, erklärt Hasan. Ebenso wie beim Gadat überwiegt auch beim Besuch eines Kramat die kulturelle gegenüber der religiösen Dimension. An der Schnittstelle zwischen Kultur und Religion, die von den Brüdern Essop immer wieder thematisiert wird, manifestiert sich ihr Wunsch, zu verstehen, während sie zwischen beiden Sphären navigieren.

99 STEPS

The conversation entry point in this photograph is the green-painted »kramat«, a burial site for a pious person who spread Islam in the Cape when the religion first arrived in South Africa during the colonial period starting in the mid-1600s with Dutch and later English settlers.

»People go there (kramat) and pay their respects to those who brought Islam and spread it amongst slaves. It is part of our heritage in the Cape. These places have also become tourist sites,« says Hasan.

Just like the GADAT, visiting a kramat carries more cultural than religious significance. It is this interface between the cultural and religious that continually surfaces in the brother's work – evidence that they are trying to understand and find meaning while navigating between the two spaces.

FACING QIBLAH | DEN BLICK IN RICHTUNG QIBLAH

Fünf Mal täglich müssen Muslime sich in Richtung Mekka wenden und beten. Ihr Blick richtet sich auf die Kaaba, die – so heißt es – vom Propheten Abraham im saudischen Mekka gebaut wurde. Ihr Gebet (Salaah) ist Ausdruck ihrer Unterwerfung. Sie neigen sich vor Allah und berühren mit der Stirn den Boden.

Hasan Essop erklärt die Darstellung wie folgt: »Dieses schlichte Bild zeigt, wie leicht es ist, Zugang zu Gott zu erhalten. Egal wo, egal wann: Du drehst dich gen Mekka. In dieser kargen Wüstenlandschaft will ich zeigen, woher die Religion – der Islam – kommt. Hier ordneten sich die Menschen dem Nicht-Sichtbaren unter.« Der Künstler erinnert, dass das Foto in einer Zeit entstand, als die Brüder viel reisten. »Als praktizierende Gläubige«, so führt er aus, »versuchten wir im Westen immer, die östliche Himmelsrichtung zu finden.«

FACING QIBLAH

Muslims globally have to pray, or make salaah, five times daily facing east towards the Kaaba, a structure believed to have first been built by Prophet Abraham in Mecca, Saudi Arabia. Prayer is about submission, bowing down before Allah (God in Arabic), placing one's forehead on the ground.

Hasan says: »This is a simple image showing how easy it is to access God. You can be at any place and time and find east. I found a barren landscape to show where the religion (Islam) came from: the harsh desert. And in this space were people submitting to the unseen.«

Hasan recalls this image was made during a time when the brothers were traveling quite a bit. As they are practicing Muslims, he adds: »We were always trying to find east.«

FIVE PILLARS | FÜNF SÄULEN

Hier sehen wir einen Mann mit verbundenen Augen. Vor ihm der Koran, der für die Muslime das Wort Allahs ist. Er ist von vier Säulen in einer Moschee umgeben. Zusammen stellen sie die fünf Säulen dar, auf denen der islamische Glaube ruht.

»Dieses Bild wird von den Betrachtern sehr unterschiedlich interpretiert. Manche sehen den Mann als Selbstmordattentäter,« erläutert Hasan Essop.

Tatsächlich aber kommentieren die Brüder mit ihrer Darstellung, wie ein Schüler des Islam, gleich vielen anderen Muslimen in der Welt, den Koran memoriert. Seine Augen sind verbunden, um zu prüfen, welche Texte er bereits beherrscht.

FIVE PILLARS

In this image, a man is blindfolded while seated in front of the Qur'an, which Muslims believe to be the words of Allah (God in Arabic). Four pillars inside a mosque surround the man. Together, these represent the five pillars which faith in Islam is built on. »People have read this (image) in very different ways. Some people have seen the man as a suicide bomber,« says Hasan. The brothers are in fact commenting on how the man is memorising the Qur'an, which many Muslims do throughout the world. He is blindfolded as his memorisation of the Qur'an is being tested.

FOUR FATHERS | VIER VÄTER

Diese Hommage an die Gründerväter des Islam in Südafrika ist zugleich ein Kommentar zur Identität des Glaubens, der zu einem globalen Bekenntnis wurde. Die Aufnahme entstand an einem Kramat, der Grabstätte für die religiösen Männer, die den Islam während der Kolonialzeit am Kap bekannt machten. Die Brüder Essop wollen mit diesem Bild den islamischen Vorvätern für ihren Einsatz danken. Unter den Besuchern des Grabes ist ein Mann mit einem Schal, der die palästinensische Fahne darstellt. Ein anderer trägt die typisch nordafrikanische Gebetskleidung. »Manche sind westlich gekleidet, andere islamisch. In unseren Arbeiten zeigen wir verschiedene Personen und Charaktere, um die Diversität der Muslime zu verdeutlichen«, sagt Hasan Essop.

FOUR FATHERS

This homage to the founding fathers of Islam in South Africa is also a comment on the global identity of Islam as it has spread throughout the world. The photo was taken at a »kramat«, a burial site for religious figures who spread Islam in the Cape during the colonial period. The brothers are in a way thanking Islam's forefathers for their efforts. The site's visitors include a man wearing a scarf bearing the Palestinian flag. Another man looks dressed in prayer clothes typically worn in North Africa. »People are dressed in western clothes and others in Islamic clothes. In all our work we have different characters and personalities highlighting the diverse kinds of Muslims,« says Hasan.



KAVALI

Im KAVALI – der Name geht auf die traditionelle spirituelle Musik Indiens zurück – verschmelzen religiöse und kulturelle Symbole. Die Instrumente für den Kavalı liegen neben dem Ihram, dem weißen Gewand, das die Männer tragen, wenn sie ihre jährliche Pilgerreise nach Mekka antreten. »Mit diesem Bild thematisieren wir das Alte und das Neue. Wir tragen keine moderne Kleidung, sondern den Ihram, um wie Sklaven auszusehen. Damit erinnern wir an die Menschen, die diese Musik mitbrachten, als sie aus Indien nach Südafrika kamen,« führt Hasan Essop aus. »Bei uns zuhause spielten wir den Kavalı, wengleich ich ihn nie wirklich verstand. Meine Mutter spielte ihn immer wieder. Sie verstand und liebte ihn.«

KAVALI

Taking its name from traditional spiritual music from India, KAVALI merges religious and cultural symbols. Musical instruments used to produce Kavalı sounds are shown alongside the ihram, the white sheets men wear when going on holy pilgrimage to Mecca in Saudi Arabia annually. »This image speaks of old and new. We dressed in the sheets to look like slaves, not wearing modern clothes. We wanted to comment on the history of slaves who came to South Africa from India with this music,« says Hasan. »Kavalı was played in our homes even though I never really understood it. My mom played it all the time and she understood it. She said it was beautiful.« (Yazeed Kamaldien)

Hasan und Husain Essop, 99 STEPS, aus Unrest | 2014



Hasan und Husain Essop, FACING QIBLAH, aus Halad Art | 2009



Hasan und Husain Essop, FIVE PILLARS | 2008



Hasan und Husain Essop, FOUR FATHERS | 2009



Hasan und Husain Essop, KAVALI | 2008

Kevin Chua

Macht ohne Krone oder Global National

Als er seine Krone über Bord warf, um die Wellen zu bändigen, entdeckte der Prinz eine Insel – und gründete eine Stadt. Das ist die Geschichte von Sang Nila Utama aus Srivajaya, Palembang, von dem man erzählt, er habe 1299 das Königreich Singapura gegründet. Die Kinder in Singapur finden die Legende in ihren Schulbüchern. Vom Löwen, den Utama sah, leitet sich der Name des Landes ab – *singapura* heißt »Stadt des Löwen« – und er lebt weiter im »Merlion«, der touristischen Ikone und Statue, die ihm an prominenter Stelle an der Südspitze der Insel errichtet wurde. Dort wacht er über unsere Gewässer.

Ho Tzu Nyens Lecture Performance UTAMA – EVERY NAME IN HISTORY IS I fasziniert, weil er den Utama-Mythos ernst nimmt. Während die meisten von uns Mythen als Geschichten betrachten, die nicht als Geschichte durchgehen, sieht Ho Tzu Nyen sie nicht als Fiktion oder Ausgeburt rein literarischer Fantasie. Vielmehr versucht er, die Wahrheit hinter dem Mythos zu erkennen, zu verstehen, wie der Mythos Geschichte konstituiert. Unsere kollektive Imagination lässt sich eher von Mythen fesseln als von nüchternen historischen Empirie.

Historiker bestreiten den Realitätsgehalt des Utama-Mythos. Sie bezweifeln die Richtigkeit des prinziplichen Erscheinens in den malaiischen Annalen. Doch es geht weder um die Fakten, noch darum, ob sie stimmen. Es geht um die Schwierigkeit der Anerkennung eines inhärent instabilen Ursprungs und die fehlende Grundlage des Faktischen. Wir könnten sogar sagen, dass das Verschwinden des Ursprungs das ist, was eine Geschichte als Mythos weiterleben lässt. Schriftsteller und Historiker mussten Utama »erfinden«, ihn rückwirkend in die Vergangenheit projizieren: zum ersten Mal, als irgendwann im 15. oder 16. Jahrhundert die Chroniken Malaysias geschrieben wurden; dann ein weiteres Mal im frühen 19. Jahrhundert, als die britischen Kolonialherren in die Region vordrangen und damit die Wiederentdeckung oder Wiedererweckung nativer Legenden auslösten; und schließlich erneut 1965, als die entstehende Nation ihre eigenen indigenen Geschichten finden musste.

Als mythische Figur bot sich Utama immer als für unterschiedliche Zwecke formbar an. Gespenstisch sein – das war seine Macht. Natürlich ist er kein Geist, niemand spukt hier herum. Doch beachten Sie, wie Narren und Dämonen im Film ihn reizen und provozieren. Seine Handlungsmacht wird in Frage gestellt. Damit sagt Ho Tzu Nyen nicht, dass der Prinz unsicher oder willensschwach war. Könnten wir Utama nicht als stabiles Selbst, sondern als einen Nexus der Kräfte denken? Um politisch zu agieren und die Insel zu gründen, muss man zuerst den Zufall abwenden. Was wir wahrnehmen ist das Schicksal, verborgen hinter der Maske des Löwen.

Warum brauchten wir Utama als Gründungsfigur Singapurs? Warum entstand er – als Ausscheidung der Kultur? Natürlich wissen wir, die Singapur, wer unser »wahrer« Gründervater ist: Stamford Raffles, der im Film zweimal auftaucht – einmal in der Mitte, im Zählappell der Entdecker, und ein weiteres Mal gegen Ende, wenn wir einen kurzen Blick auf seine Statue am Singapore River erhaschen. Hat Raffles Utama einfach imitiert? Oder besser gesagt: Erweckte er den Utama-Mythos zu neuem Leben, griff ihn aus den malaiischen Annalen heraus, um seine eigene Macht und Herrschaft besser legitimieren zu können? Wer war wessen Schatten?

Mit einer gewissen Beunruhigung stellen wir fest, dass die Geschichte Utamas Spuren westlicher Mythen und Historien trägt. Dass der Tiger zum Beispiel – von Utama oder späteren Schreibern und Historikern? – für einen Löwen gehalten wird, hat gewiss damit zu tun, dass letzterer sich eher als politisches Fundament eignet, obwohl er nicht zu den in der Region heimischen Tierarten gehört. Utamas Entdeckung beinhaltet auch Verweise auf andere Entdecker: In ihm finden wir Spuren von Christoph Kolumbus und Captain James Cook. Die Autoren des 19. Jahrhunderts erinnerten oder vermittelten Utama vermutlich über die Erzählungen der beiden Seefahrer. Doch man ahnt, dass sich unter der Schicht, die man abträgt, eine weitere Schicht zeigt. Mythos überlagert Mythos. Endlos. Die beschwörende Wirkung des Films – man beachte die zahlreichen Wiederholungen – transportiert den Zuschauer in eine andere Zeit, eine Zeit, die den oberflächlich sichtbaren Ereignissen, Handlungen, Ursprüngen unterliegt. (1)

Wirf deine Krone fort. Die Geschichte Utamas bricht sich im aktuellen Oxley Road-Disput, einer eher geschmacklosen Affäre, bei der Lee Kuan Yews Kinder darüber streiten, ob sein Haus als Gedenkstätte erhalten werden soll (2). Der wenig sentimentale ex-Premier Singapurs wollte das nicht. Seine Verweigerung gegenüber Macht und Ruhm erinnert an Utamas Geste: Der Prinz verzichtet auf die Krone. Doch gleichgültig wie die Sache ausgeht: Am Ende wird Lee mächtiger sein.

Überwindet die Moderne den Mythos oder verstärkt sie ihn? In der letzten Sequenz des Films sehen wir Rikschas in der Nähe des Ortes, an dem Raffles an Land ging. Der Rahmen der Utama-Erzählung wird damit gesprengt und wir werden zurückgeworfen auf die prosaische Realität. Erstaunlicherweise finden wir uns in der Lage Utamas wieder: Wir erreichen das Ufer und sehen einen Löwen, der ein Tiger ist. Doch der Merlion fühlt sich seltsam entfremdet. Als hätte man ihn aus seinem kitschigen Gefängnis entlassen und zurückgeschickt in eine wiederverwertbare Historie. Anstatt den Mythos zu verdrängen, wird er in der Coda des Films erneuert. Jener erinnert in diesem Moment an eine filmische Traumsequenz, gedreht aus dem Blick vager Erinnerung. Hier, am scheinbarsten aller scheinbaren Nicht-Orte Singapurs – der Merlion-Park, wo es weder einen Löwen noch einen Park gibt – kehren wir an den Anfang zurück. Zurückgeworfen in die Welt wird die Realität wieder zum Mythos. In dieser bemerkenswerten, eindringlichen Performance müssen Mythos und Realität einander ergänzen.

Auf der abgedunkelten Bühne hören wir Ho Rui An zu, der seine Erinnerung an ein Modell des holländischen Anthropologen Charles LeRoux mit uns teilt. Dort, im Tropenmuseum von Amsterdam, weckte der seltsam schweißnasse Rücken der Puppe in ihm das Gefühl eines unheimlichen Déjà vu. Ho Rui An führt uns auf eine mäandrierende Reise entlang eines vergessenen Flusses der Zeit. Wir begegnen Anthropologen, Kolonialbeamten, Lehrern, Königen, sogar einer »Sonnenkönigin«. Das ist alles andere als die typische Tropentour am späten Sonntagnachmittag.

Die Lecture Performance (3) beginnt als Erzählung von einigen mutigen Entdeckern der Kolonialzeit, die unter dem tropischen Klima ächzen. Ihr Schicksal: Schweiß, Tod und Verfall. Doch schnell ändert sich das Bild. Le Roux ist nur der Einstieg in eine weitreichendere Auseinandersetzung mit der »anderen Seite« des Empires. Wir tauchen ein in das »solare Unbewusstsein« des Kolonialprojekts. Horizontal und vertikal, frontal und dorsal, planar und virtuell: Die Register der Performance sind sorgsam kalibriert.

Was mich an dieser Produktion beeindruckt ist weniger ihre Setzung als Kritik am Kolonialismus oder an der Globalisierung, als ihr Beitrag zur Debatte über das Anthropozän (4). Sie vermeidet die vertraute Trope vom Individuum als von der Macht Betrogenem. Es ist vielmehr eine Geschichte, die sich an die Frage herantastet, wie bestimmte Figuren von soziopolitischen und von der Umwelt bestimmten Kräften beherrscht werden, über die sie keine Kontrolle haben. Achten Sie darauf, wie sie sich in diversen nicht-menschlichen Objekten – Röhren, Spielzeuge, Ventilatoren – verwickeln. In der Regel denken wir Objekte passiv, als dumpfe Empfänger der Intentionen und Aktionen des Subjekts. Doch was, wenn Objekte aktiver und lebendiger sind – genug, um uns als Subjekte zu konstituieren? Objekte formen unser Denken. Vielleicht tragen sie die Spuren unseres Handelns. Vielleicht wissen sie mehr als wir. An einer Stelle sagt Rui An über Le Roux, dass er weniger Subjekt ist als unterworfen, »zum Subjekt gemacht« wird. An anderer Stelle in der Performance sehen wir Menschen, die im wahrsten Sinn des Wortes zum Objekt werden, wenn sie sich, blütenweiß gekleidet, in Heliografen oder Sonnenschreiber verwandeln. (Jeder Singapur denkt sofort an die tristen weißen Uniformen der regierenden People's Action Party.) Was ist diese größere Kraft, die unser Leben, unsere Geschichte schreibt?

Dies ist nicht die übliche Weise, in der man in Singapur oder Südostasien überhaupt über den Kolonialismus spricht. Bei einer Tasse Tee oder Kaffee in einem Hotel vor Ort hörst du vielleicht den altbekannten Refrain, wie Stamford Raffles aus dem verschlafenen Fischernest ein boomendes globales Zolllager machte. Oder jemand erzählt wieder einmal die flotten Geschichten vom Leben der Europäer in den Kolonien – das weniger unter sengender Sonne als im Schatten stattfand. Selten war es mehr als das. Die britische Kolonialzeit ist meist nicht mehr als ein Vorspiel zur 1965 einsetzenden Geschichte der Insel, dem Narrativ von Singapurs Aufstieg zur globalen Wirtschaftsmacht. Diese Geschichte ruht allerdings gemütlich und fest verankert in der Vergangenheit. Indem er die europäischen Kolonialisten weder als Handelnde noch als Opfer präsentiert, verweist Rui An auf die wahre andere Seite des Kolonialismus: auf die negativen Folgen des Abbaus von Rohstoffen und der Umgestaltung der gesellschaftspolitischen und Produktionsverhältnisse für die Umwelt. Der Kolonialismus war eine ökologische Angelegenheit, ein Diebstahl an der Natur. Meist sehen wir den Kolonialismus als menschengemacht, nicht als anthropogenen Umwelteffekt. SOLAR: A MELTDOWN hinterfragt die Ökologie des Kolonialismus, wie dieser sich auf die Natur ausdehnt und sich mit ihr vernetzt. Vielleicht lautet die eigentlich wichtige Frage nicht: »Wer kolonisierte wen?«, sondern eher mit Blick auf das Anthropozän: »Inwieweit waren Kolonialisten und Kolonialiserte in stärkere ökologische Kräfte eingebunden beziehungsweise ihnen unterworfen?« Wir könnten vom Kolonialapparat sprechen.

Vielleicht setzt die Natur Kultur zu eigenen Zwecken ein: Kultur als Prothese der Natur? Und wenn wir zum Kolonialismus nicht auf Distanz gehen – wenn wir seine insistierende Gegenwart in unserer Gegenwart zulassen – dann werden wir, die scheinbar postkolonialen Bürger, anfangen zu schwitzen.

Klimaanlagen finden sich so allgegenwärtig in Singapur, dass wir sie nur wahrnehmen, wenn wir geschlossene Räume verlassen. In dem Moment, in dem die warme, feuchte Luft uns umfängt, werden wir eine Millisekunde lang von Freude/Angst überwältigt. Du kannst von Zuhause ins Büro und von dort in die Shopping Mall gelangen, indem du aus einem klimatisierten Auto in das nächste steigst oder dich von Passage zu Passage vorwärtsbewegst. Ein Autor nannte uns einmal die »Aircondition-Nation« (5) Unsere Abhängigkeit von der Klimaanlage hat jedoch tiefere Wurzeln: Die Klimatisierung der Umwelt in Singapur begann mit der Erfindung der Orangerien im 17. Jahrhundert. Ursprünglich konstruiert, um mediterrane Pflanzen in Nordeuropa im Winter zu schützen, feierten sie Triumphe in der Glashausarchitektur des »Kristallpalastes«, der 1851 für die Londoner Weltausstellung entstand. Im Kristallpalast konnte man »draußen« sein, ohne unter schlechtem Wetter oder jahreszeitlicher Kälte zu leiden (6). An dieser Stelle müssen wir den Einfluss des Kapitals würdigen: Sollte diese Architektur nur die Begegnung mit der Welt der Bequemlichkeit fördern? Oder war es das Spektakel selbst, das die transparente Bauform inspirierte? Das Modell wurde für die Pariser Passagen aufgegriffen: Einkaufspassagen mit gläsernen Decken, die einem das Gefühl gaben, man sei gleichzeitig im Raum und im Freien. Walter Benjamin sah in ihnen die perfekte Verkörperung der phantasmagorischen Natur des Kapitals (7). Ist Rui Ans »global domestic« also Benjamins bourgeoises Interieur im Großen? (8) Wenn überhaupt, dann erreichte der klimatisierte Raum seine Klimax in den Gardens by the Bay. Für einen Landschaftspark wurden 101 Hektar Land in Singapur umgewidmet (Rui An erwähnt es in seiner Performance). 2015 entstand dort das größte Treibhaus der Welt. Im Vergleich zu den Gardens by the Bay wirkt der Botanische Garten sympathisch ertümllich.

Es wäre ein Irrtum, verstünde man die Performance als reine Ironie. Einige werden angesichts der Kraft Rui Ans packender Rhetorik zurückzucken. Man ist vielleicht auch versucht, sich einer gewissen postkolonialen/linken Melancholie hinzugeben und sich – da doch das Empire verloren ist – an den Ruinen zu erfreuen. Haltung bewahren – die »stiff upper lip« der Briten – fällt diesem schwitzenden – britischen – Körper hier schwer. Wie sähe die Antwort auf die Kolonialvergangenheit aus, die nicht Wissen für Verzweiflung, Sehnsucht für Wahrheit eintauscht?

Als ich 1999 die Szene in ANNA UND DER KÖNIG sah, in der die Kamera langsam über die Schauspieler aus verschiedenen asiatischen Ländern schwenkt, die alle das perfekte Thai-Sein simulieren, erinnerte ich mich an die traurigen Obdachlosen in Manets DER ALTE MUSIKANT (1862). Wir beklagen unsere Verdrängung aus der Natur. SOLAR: A MELTDOWN versagt sich kompromisslos jede Sentimentalität und evoziert damit Dipesh Chakrabartys Ruf nach einer »negativen Universalgeschichte«. Genau hier sollte eine Politik des Anthropozäns ansetzen: nicht anknüpfend an eine Hegelianischen Teleologie des Fortschritts, sondern an unser gemeinsames Gefühl für die Katastrophe.

(1) Zum Repetitiven als kreativer Aktivität vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*.

(2) Vgl. Sudhir Vadaketh, »The Oxley Road Dispute and Singapore's Future«, *Foreign Affairs*, 19. Juli 2017, abrufbar unter: <https://www.foreignaffairs.com/articles/singapore/2017-07-19/oxley-road-dispute-and-singapores-future>. Zugriff am 29. August 2017.

(3) Eine Bemerkung zum spezifischen Medium der »Lecture Performance«. Tzu Nyen präsentierte UTAMA zunächst als Vortrag bei kleineren Veranstaltungen an höheren Schulen u.ä., wo er das Material als Geschichtsstunde »verkaufte«. Erst später wurde seine Präsentation in die Abteilung »Performance Lecture« einsortiert. Wir sollten sie, wenn wir überhaupt eine Klassifizierung anstreben wollen, als Anti-Lecture (im Gegensatz zur Lecture als »angemessenen« didaktischen Form) und als Anti-Performance (gegenüber Theatervorstellungen in Singapur, die, gleichgültig, wie gut sie inszeniert und aufgeführt werden, in den Konventionen des »richtigen« Schauspiels gefangen sind) begreifen. Tzu Nyen hält das Medium instabil, sowohl in der Performance als auch im Film (man beachte den Mix und die gegenseitige Durchdringung von Malerei, Installation und gesprochenem Wort) Genau das aber bewirkt die Intensität des Werkes – und seinen Sinn für die Wahrheit. Rui An positioniert seine Arbeit gegen die Theoretisierungen der gesprochenen Performances im zeitgenössischen Tanz- und Sprechtheater Singapurs. Gleichzeitig wehrt er sich gegen die Theoretisierung der Kunst nach der sogenannten pädagogischen Wende. Auch die Bezeichnung »Lecture Performance« sagt ihm wenig zu – die Konjunktion impliziert eine Überkompensierung – und er versteht das Projekt eher als Rückkehr zum frühen Kino, als das projizierte Bild noch von einer Art Live-Programm begleitet wurde. SOLAR: A MELTDOWN nähert sich so eher den kolonialen Vortragsreisen an, bei denen den Bewohnern der Metropole die exotischen Bilder aus den Kolonien nahegebracht wurden. Für mich ist SOLAR eine nicht-ironische Parodie jenes Veranstaltungsformats.

(4) Der Begriff ist umstritten. Verwendet wird er überwiegend als vorsichtige Aussage über den aktiven Einfluss des Menschen auf die klimatischen und geologischen Bedingungen des Planeten. Vgl. Paul Crutzen, »The Geology of Mankind«, *Nature* 415 (2002), 23; Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen und John McNeill, »The Anthropocene: Conceptual and Historical Perspectives«, *Philosophical Transactions of the Royal Society A* 369 (2011), 842–67.

(5) Cherian George, Singapore: *The Air-Conditioned Nation*, Singapore: Landmark Books, 1990–2000, 2000.

(6) Eva Horn, »Air Conditioning: Taming the Climate as a Dream of Civilization«, in *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*, Hrsg. James Graham, Caitlin Blanchfield, Alissa Anderson, Jordan H. Carver, Jacob Moore, Zurich: Lars Müller, 2016, 233–41.

(7) Vgl. Walter Benjamin, »Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts (1935)«, in *Das Passagenwerk*; Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt: Suhrkamp, 1982, 1041–1043 und 1044–1059.

Kevin Chua Crownless Power, or the Global Domestic

Tossing his crown overboard to quell the waves, a prince finds an island – and founds a city. Such is the story of Sang Nila Utama, a Srivajayan prince from Palembang who is said to have founded the kingdom of Singapura in 1299. In Singapore, one encounters the tale in school textbooks; not only has the lion spotted by Utama been used as the name of the country – *singapura* means »lion city« – it has been immortalized in the »Merlion«, a tourist icon and statue dutifully located at the southern edge of the island, watching over our waters.

What is fascinating about Ho Tzu Nyen's lecture performance and film UTAMA – EVERY NAME IN HISTORY IS I is the way he takes the Utama story seriously, as myth. Now, while most of us treat myths as stories that do not quite qualify as history, it would be wrong to treat them as fiction, as mere flights of literary fancy. Tzu Nyen tries, in contrast, to understand the terms of myth's truth, the way myth is constitutive of history. Myth may have a more compelling hold on our collective imagination, more than dry empirical history.

(8) Rui Ans Koordinaten sind andere. Vgl. Peter Sloterdijk, *Im Weltraum des Kapitals*; Ann Laura Stoler, »Tense and Tender Ties: The Politics of Comparison in North American History and (Post) Colonial Studies«, in *Haunted by Empire: Geographies of Intimacy in North American History*, Hrsg. Ann Laura Stoler, Durham and London: Duke University Press, 2013, 23–67.

(9) Dipesh Chakrabarty, »The Climate of History: Four Theses«, *Critical Inquiry*, Vol. 35, No. 2, Winter 2009, 222.

Dr Kevin Chua lehrt an der Texas Tech University und schreibt über europäische und südostasiatische Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts.



Ho Rui Ans Gastspiel SOLAR: A MELTDOWN und Ho Tzu Nyens Gastspiel UTAMA – EVERY NAME IN HISTORY IS I im Rahmen von GIVE US BACK OUR VOICE werden gefördert in der Allgemeinen Projektförderung der Kulturstiftung des Bundes.

As a mythical figure, Utama was always malleable to particular ends. Spectrality constituted his very power. He's no ghost, of course, and there's no literal haunting here. But notice how, in the film, his actions are egged on and provoked by jesters and daemons. Agency is questioned. Tzu Nyen is not saying that the prince was uncertain or weak-willed. What if we think of Utama not as a stable self, but as a nexus of forces? To politically found the island, one needs to first ward off contingency. What we are seeing is fate, dressed up in the guise of a lion.

Why did we need Utama as a founding figure of Singapore – why did the culture secrete him? Of course, we Singaporeans know who our »true« founding father is: Stamford Raffles (who appears twice in UTAMA - EVERY NAME IN HISTORY IS I – once in the roll call of explorers in the middle, and again towards the end, in a glimpse of his statue by the Singapore River). Did Raffles simply imitate Utama? Or, better, did he revive the Utama myth – picking it out in the Malay Annals, the better to legitimate his own power and rule? Who was shadowing whom?

It might seem worrying, at first, to find the Utama story bearing traces of Western myth and history. For instance, that the tiger was misrecognized as a lion (by Utama, or later scribes and historians?) is surely because the latter creature could better serve the task of political foundation – despite the lion not being indigenous to the region. Utama's act of discovery, too, contains traces of other explorers; hence we find refractions of him in Christopher Columbus or Captain James Cook. 19th-century writers, to be sure, probably remembered or remediated the Utama story through those of Columbus or Cook. But there is this sense that peeling away one layer only reveals another. Myth is endlessly layered upon myth. (The incantatory dimension of the film – notice the many repetitions – lulls the viewer into another time, one beneath surface events, actions, and origins. (1))

Throw away your crown. We see the Utama story refracted in the recent Oxley Road dispute, a semi-tawdry affair involving Lee Kuan Yew's children squabbling over whether to preserve his house as a memorial. (2) Ever unsentimental, the former Prime Minister of Singapore didn't want one, and this refusal of power or glory calls up the Utamian gesture of the renunciation of crown. But, of course, whatever outcome will only shore up Lee's power. Does modernity eradicate myth, or intensify it? In the final sequence of the film, rickshaws ride near Raffles' landing site, breaking the frame of the Utama tale. We are thrown back into prosaic reality. Oddly enough, we find ourselves like Utama, landing on shore, seeing a lion for a tiger. Yet the Merlion somehow feels estranged. It is as though it has been released from kitschy

confinement, turned back into reusable history. Instead of being extruded from myth, the film's coda renews it. The film here feels dream-like, shot through with the haziness of memory. Here, at this most simulacral of non-places in Singapore (the Merlion Park: neither »lion« nor »park«), we are brought full circle. Thrown back into the world, reality turns back into myth. In this remarkable, haunting performance, myth and reality find necessary complement in each other.

*

On a darkened stage, we listen to Ho Rui An recall the sight of a mannequin of the Dutch anthropologist Charles Le Roux. There in Amsterdam's Tropenmuseum, in the mannequin's strangely sweaty back, he experienced something uncanny – a shudder of recognition. Led on a meandering journey down some forgotten river of time, we encounter anthropologists, colonial officials, school teachers, kings, even a »solar queen.« This wasn't your late-Sunday-afternoon tour of the tropics.

The lecture performance (3) SOLAR: A MELTDOWN opens as a tale of certain intrepid colonial explorers weighed down by the tropical climate. These men were harried by sweat, death, decay. Yet the optic quickly broadens: the Le Roux detail provides a mere entry point for a larger examination of the »behinds« of empire. We dive, as it were, into the »solar unconscious« of the colonial project. (Horizontal and vertical, frontal and dorsal, planar and virtual registers in the performance are all carefully calibrated.)

What impresses me about the work is less its status as a critique of colonialism or globalization, than the way it intervenes into the debate on the anthropocene. (4) Avoiding the familiar trope of individuals being dupes of power, the story is, more searchingly, about how certain figures find themselves caught up in socio-political and environmental forces beyond their immediate control. Notice how these characters become entangled with a range of non-human objects (skirts, toys, fans). We are used to thinking of objects passively, as dumb receivers of a subject's intentions and actions. But what if objects are more active and alive – enough to constitute us as subjects? Objects as forming our very minds. Such objects may bear the trace of our actions; perhaps they know more than we do. Rui An says as much at one point, of Le Roux less subject than »subjected.« At another point in the performance, we see humans literally becoming objects, when, wearing shimmering white, they enact heliography or sun-writing. (Any Singaporean will call to mind the sullen white uniform of members of the governing People's Action Party.) What is this larger force that's writing our lives, our histories?

This isn't the usual way that colonialism in Singapore, or Southeast Asia for that matter, is talked about. Sipping your tea at the café of a local hotel, you may hear the familiar refrain of how Stamford Raffles turned the island from sleepy fishing village into thriving global entrepôt, or encounter breezy tales of European life in the colonies – less sun-drenched than shaded. But not much else. The British colonial period usually exists as a mere prelude to the post-1965 story of Singapore's rise to status of global economic powerhouse. That history sits firmly, comfortably, in the past. In presenting European colonizers as neither clear agents nor victims, however, Rui An alludes to the true dorsality of colonialism: that the extraction of raw materials and reorganization of socio-political and productive relations had negative effects on the environment. Colonialism was an ecological affair, a theft of nature. We are used to thinking of colonialism as a man-made, but not as anthropogenically affecting the environment. SOLAR: A MELTDOWN quietly questions colonialism's ecology, the way it extends into and forms networks with nature. Perhaps the larger question is less »Who was colonizing whom?« than, in a more anthropocenic vein, »How were both colonizers and colonized entangled with and subject to larger ecological forces?« Call this the colonial machine. Perhaps nature uses culture for its own ends: culture as nature's prosthetic. And in not distancing colonialism – having it be an insistent presence in our present – it as though we, as supposedly post-colonial citizens, are made to sweat.

So pervasive is the use of air-conditioning in Singapore that we tend to notice it only when we step outside. There's a millisecond of joy/fear as a rush of warm, moist air hits us. One can go from home to office to mall by hopping from one air-conditioned vehicle and passageway to another. One writer went so far as to call this an »air-conditioned nation.« (5) But our addiction to air-conditioning has deeper roots: such climate-controlled environments began with the invention of orangeries in the 17th century, built to protect Mediterranean plants in Northern Europe during the winter, and triumphed in the glasshouse architecture of the »Crystal Palace« built in London for the Great Exhibition of 1851. The Crystal Palace »offered the pleasures of being ›outside‹ without the discomfort of bad weather or seasonal temperatures.« (6) Here we need to acknowledge its inscription by capital: was such architecture simply fated to encounter the world of the commodity, or, more deeply, did the spectacle give form to such transparent architecture? The model reappeared in the Paris arcades; such glass-plate ceilinged shopping arcades allowed one to have the feeling of being indoors and outdoors at the same time. Walter Benjamin saw the perfect embodiment of the phantasmagoric nature of capital in them. (7) Isn't Ho Rui An's »global domestic« Benjamin's bourgeois interior, writ large? (8) If anything, the

climate-controlled space may have reached its apogee in Gardens by the Bay, a nature park covering 101 hectares of reclaimed land in Singapore (and touched on in Rui An's performance). It has, as of 2015, the world's largest glass greenhouse. The Gardens makes Singapore's Botanic Gardens look positively quaint.

It would be a mistake to read the performance as merely ironic. Some viewers will recoil from the sheer force of Rui An's rhetorical unpacking. Also easy would be to indulge in a certain post-colonial/left melancholy, in which the empire is treated as a loss, with the viewer delighting in scenes of ruin. The stiff upper lip is no match for the suffering – perspiring – British body. What would be a response to the colonial past that didn't trade despair for knowingness, truth for nostalgia?

As I watched the scene in the 1999 film ANNA AND THE KING, with the slow, horizontal pan of actors from many different Asian countries, all correctly simulating Thai-ness, it reminded me of the melancholic, homeless individuals in Manet's OLD MUSICIAN (1862). We are all mourning our extrusion from nature. That SOLAR: A MELTDOWN refuses sentimentality and compromise brings it into proximity with Dipesh Chakrabarty's call for a »negative universal history.« This is where a politics of the anthropocene should begin: not with a Hegelian teleology of progress, than from our shared sense of catastrophe. (9)

(1) For repetition as a creative activity of transformation, see Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994.

(2) See Sudhir Vadaketh, »The Oxley Road Dispute and Singapore's Future,« *Foreign Affairs*, July 19, 2017, available at: <https://www.foreignaffairs.com/articles/singapore/2017-07-19/oxley-road-dispute-and-singapores-future>. Accessed on August 29, 2017.

(3) A word on the peculiarity of the medium of the »lecture performance.« Tzu Nyen started doing UTAMA as a presentation in small venues like high schools, smuggling the material in as a history lecture. Only later did it get somewhat pigeonholed into the category of a »performance lecture.« If anything, we should think of the work as an anti-lecture (a lecture being the »proper« educational format), and an anti-performance (in the way that theatre performances in Singapore, however well-staged and performed, are bound up with the conventions of »correct« acting). There's a way that Tzu Nyen has kept the medium unstable, in both the performance and the film (notice the mix and interpenetration

of painting, installation, and spoken word), as though this is what fuels the work's intensity, and sense of truth. Rui An had positioned his work against theorizations of spoken performances in contemporary dance and theatre in Singapore. He was also resisting theorizations of art after the so-called pedagogical turn. Uncomfortable with the term »lecture performance« (the conjunction seems to overcompensate for something), he prefers to think of his work as going back to early cinema, where the projected image was accompanied by some sort of live presence. SOLAR bears more intimate relation to the form of the colonial lecture tour, by which metropolitans were introduced to exotic images of the colonies. I think of SOLAR as an unironic parody of the colonial lecture tour.

(4)

While the term has been contested, the dominant use has been as a cautionary statement on humanity's active impact on planetary climactic and geological conditions. See Paul Crutzen, »The Geology of Mankind,« *Nature* 415 (2002), 23; Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen, and John McNeill, »The Anthropocene: Conceptual and Historical Perspectives,« *Philosophical Transactions of the Royal Society A* 369 (2011), 842–67.

(5)

Cherian George, *Singapore: The Air-Conditioned Nation, Singapore: Landmark Books, 1990–2000, 2000.*

(6)

Eva Horn, »Air Conditioning: Taming the Climate as a Dream of Civilization,« in *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*, eds. James Graham, Caitlin Blanchfield, Alissa Anderson, Jordan H. Carver, Jacob Moore, Zurich: Lars Müller, 2016, 233–41.

(7)

See Walter Benjamin, »Paris, the Capital of the Nineteenth Century (1935),« in *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, 3–13; Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Frankfurt: Suhrkamp, 1982, 1041–1043 and 1044–1059.

(8)

Rui An's coordinates are different: see Peter Sloterdijk, *In the World Interior of Capital*, Cambridge: Polity, 2013; Ann Laura Stoler, »Tense and Tender Ties: The Politics of Comparison in North American History and (Post) Colonial Studies,« in *Haunted by Empire: Geographies of Intimacy in North American History*, ed. Ann Laura Stoler, Durham and London: Duke University Press, 2013, 23–67.

(9)

Dipesh Chakrabarty, »The Climate of History: Four Theses,« *Critical Inquiry*, Vol. 35, No. 2, Winter 2009, 222.

Dr Kevin Chua writes and teaches on 18th- and 19th-century European and Southeast Asian art at Texas Tech University, USA.



Ho Rui An's guest performance SOLAR: A MELTDOWN and Ho Tzu Nyen's guest performance UTAMA – EVERY NAME IN HISTORY IS I as parts of GIVE US BACK OUR VOICE are funded by the Allgemeinen Projektförderung of Kulturstiftung des Bundes.

Nora Niethammer Die Präsenz des Unauflösbaren. Zur Spurensuche in der Arbeit von Hansol Yoon

Geschichte, Erinnerung und die Auseinandersetzung mit dem Koreakrieg sind zentrale Themen und Referenzpunkte in der künstlerischen Arbeit des südkoreanischen Regisseurs und Soziologen Hansol Yoon. Dabei finden seine Arbeiten oftmals dort ihren Ausgangspunkt, wo die scheinbar widerspruchslöse Gültigkeit von Geschichtsbüchern zur Disposition steht, weil sie sich als (Macht-)Konstrukt enttarnt, das spezifische Formen von Erinnerung und Gedächtnis jenseits offizieller Narrative verdeckt und im Verlauf der Zeit womöglich vollständig zum Verstummen bringt. Es ist das in der Kollision von System und Individuum, Geschichte und Geschichten sichtbar werdende Unauflösbare in historischen Wahrheiten und Erzählungen, das sich als Programmatik von *green pig*, dem Kollektiv um Yoon, lesen lässt: »Our shared belief and the recurrent motif in our work is the everpresence of the irresolvable«, beschreibt Yoon die Arbeit der Gruppe, die sich 2006 in New York gründete und inzwischen in veränderter Form in Seoul weitergeführt wird.

2001 in New York City lebend wurde Yoon Zeuge der Anschläge des 11. September. Es ist, so schildert er in Interviews, unter anderem die Erfahrung dieses Ereignisses, die Konfrontation mit der unbegreifbaren Katastrophe sowie die Frage nach Wahrheit und dem »Warum«, die ihn in seiner künstlerischen Arbeit mit *green pig* antreibt. »In our work, there is an insistence on questions explored so thoroughly and honestly that they are shown to be unanswerable and that behind the unanswerable there lies truths starved of form«, heißt es im künstlerischen Selbstverständnis.

Kollision von Erinnerung und politischer Systeme

In CAMINO DE ANSAN, das Yoon 2015 zusammen mit einer über 40-köpfigen Projektgruppe erarbeitete, wurde die Kollision von Erinnerung und politischer Systeme in einer ortsspezifischen Anordnung präsent. Bezugspunkt des Projekts, das die Zuschauer*innen durch Ansan, eine Arbeiterstadt südwestlich von Seoul, führte, war das Fährunglück von Sewol im Jahr zuvor.

Im April des Jahres kenterte und sank das Fährschiff vor der Insel Jindo im Südwesten Südkoreas und forderte über 300 Menschenleben. Unter den Opfern: 250 Schüler*innen der Danwon High

School in Ansan und deren 11 Lehrkräfte, die sich auf einem Schulausflug befanden und der schließlich tödlichen Aufforderung der Besatzung gefolgt waren, in ihren Kabinen unter Deck auf Rettung zu warten. Gerettet werden konnten nur diejenigen, die sich dem Befehl widersetzt hatten.

In vielfacher Hinsicht wurde das Unglück zu einem bis in die Gegenwart reichenden landesweiten Politikum, das die herrschenden autoritären Strukturen und Mechanismen der Unterdrückung offenlegte. In der unmittelbaren Kritik stand die verspätete Reaktion der inzwischen von ihrem Amt enthobenen Präsidentin des Landes, Park Geun-hye, auf das Unglück. Und ebenso eine korrupte Regierung, die sich als Teil eines komplexen Netzes aus wirtschaftlichen Interessen erwies und die es verweigerte, Verantwortung für das Unglück zu übernehmen – trotz allzu loser Sicherheitsstandards, mangelnder Kontrollen und einem ungenügenden Verlauf der Rettung und Bergung von Opfern des Unglücks durch die nationale Küstenwache. Es waren vor allem Fischerboote und Handelsschiffe, die rasch nach dem Absetzen des Notrufs der Sewol zur Stelle waren.

In Folge andauernder Massenproteste manifestierte sich schließlich ein konservatives, autoritäres Lager, das es sich zur Aufgabe machte, öffentliche Proteste, die einer linken Arbeiterschaft zugeschrieben wurden, zu beenden und damit dem öffentlichen Trauerprozess ein Schlusspunkt zu setzen, auch, um die Forderung nach einer Aufklärung des Unglücks und der Übernahme von Verantwortung unterbinden zu können.

Welche Rolle spielt »Wahrheit« im Prozess der Erinnerung; wessen »Wahrheit«? Was passiert mit Erinnerungen, wenn sie im Verlauf der Zeit durch politische Systeme vereinnahmt werden? Welche Formen von Erinnerung können sich dieser Unterdrückung widersetzen? Es sind, neben anderen, solche Fragen, die das Sewol Fährunglück aufwirft.

Mit CAMINO DE ANSAN untersucht Yoon Formen und Methoden des Erinnerns und des Gedenkens. Konzipiert ist die Arbeit für die Stadt Ansan, eben jenen Ort, an dem die Präsenz der Tragödie unausweichlich ist: Die Leben von 261 Bewohner*innen der Stadt

wurden ausgelöscht. »Gedenken« wird in CAMINO DE ANSAN zum körperlichen Prozess: »Walking is memorizing, remember with you footsteps« (1), heißt es dazu in der Ankündigung. Gleich einer Pilgerwanderung geht es in der immerhin 5-stündigen Performance, die die Teilnehmer*innen entlang einer abgesteckten Route an zahlreichen künstlerischen Stationen und Interventionen vorbeiführt, um die spürbare, multisensorische Ent-Deckung von Erinnerungen im körperlichen Prozess des Gedenkens. Das Unglück firmiert in dieser Arbeit nicht zur Geschichte, die im Sinne des Dramatischen erzähl- und nachvollziehbar gemacht wird, sondern als individuell und im Akt des Geschehens physisch erfahrbar. In der Begehung von Alltagswelt bedeutet CAMINO DE ANSAN womöglich aber auch: Die Konfrontation mit schleichenden Prozessen des Vergessens, eingebettet in ein Szenario der Alltäglichkeit; die Konfrontation mit der damit verbundenen Notwendigkeit steter Aktualisierung von Erinnerungen; und darüber hinaus die Konfrontation mit der durchdringenden und allgegenwärtigen Präsenz von Unrecht, das im Falle des Sewol Unglücks bis in die Gegenwart unaufgelöst bleibt.

Wenn hier von CAMINO DE ANSAN die Rede ist, so ist die keineswegs ein zufällig gewähltes Beispiel aus dem umfangreichen künstlerischen Repertoire Hansol Yoons. Vielmehr erweist sich die Auseinandersetzung mit dem Sewol Fährerunglück als Bruchstelle, als Moment, in dem die lautstarke Kritik an der Regierung innerhalb einer landesweiten Stimmung des Protests besonders deutlich hörbar gemacht werden kann. Unmittelbar sichtbar wird an dieser Bruchstelle das Verhältnis von Kunst und Politik, kritischer künstlerischer Äußerung und Regierung. In den Fokus gerät die Frage nach einer erneuten Hinwendung zu den repressiven und autoritären Herrschaftsformen, wie sie Südkorea unter der diktatorischen Präsidentschaft unter Park Chung-hee in den 1960er und 1970er Jahren erlebte. Was sich etwa in Park Geun-hyes Versuch einer Vereinheitlichung von Schul-Geschichtsbüchern womöglich mehr als nur andeutet, steht hier kurz vor einer Art der repressiven Eskalation: 2016 wird die Existenz einer durch die südkoreanische Regierung geführten Schwarzen Liste bekannt gemacht, die den entsprechenden Künstler*innen den Zugang zu staatlichen Fördermitteln verweigern soll. Insgesamt 9473 Künstler*innen finden sich dort verzeichnet, so wird berichtet, 594 davon aufgrund direkter Kritik an der Regierung im Umgang mit dem Fährerunglück. Hansol Yoon ist einer dieser Künstler, die mit ihrer künstlerischen Untersuchung der Politik des Landes und dessen »Erinnerungskultur« als regierungsfeindlich gelten.

»Drama that creates thought rather than confirms it«

Seinen politischen Ansatz überführt Hansol Yoon in den Probenprozess, der zum demokratischen, anti-hierarchischen Gegenpart etablierter autoritärer Strukturen wird. Er folgt dabei der politischen Logik des Kollektivs: »There is some drive that I put in as a director, but mostly we work as a collective. I started to think about ownership of the work. I wanted everyone to have equal ownership of the work« (2). Dabei kann die Probe bei Yoon zum Reflexionsprozess werden, der durch eine permanente Veränderung von Spielregeln den Zufall zum kreativen Prinzip erhebt, um die Imagination von hierarchischen Mustern zu befreien: »[T]he only way to ensure that you can work with your imagination is to incorporate chance. (3)« In diesem Sinne geht es in der Arbeit des Kollektivs nicht darum, »Aha-Momente« zu entwickeln, sondern ein Publikum zum Befragen anzuregen, seine Wahrnehmung herauszufordern, indem Formen geschlossener Narrative bereits im Prozess des Probens aufgebrochen werden. Haltung beziehen, die eigene Erfahrung mit ins Spiel bringen – darin liegt ein wesentlicher politischer Ansatz der Arbeit, der das Unauflösbare stets mitkalkuliert.

Spurensuche, Frühjahr 2017

Yoon ist zu Gast in München, um einen geeigneten Spielort zu finden und folgt dabei einem spezifischen Interesse, das ihn durch die Begehungen leitet. Denn nicht nur ästhetische, technische oder auch: architektonische Beschaffenheit der Räume stehen im Fokus seines Interesses, sondern in besonderer Weise die Frage nach Ereignissen, die dort unter den Schichten von Raum und Zeit verborgen liegen, solche, die in der offiziellen Geschichte keinen Platz (mehr) finden. Was wissen wir (nicht) über diesen Ort? Welche verdeckten Erinnerungen lassen sich aufspüren? Was steht nicht in den Büchern? Was hätte hier und dort womöglich passiert sein können? Geschichte und Gedächtnis sollen miteinander zur Kollision gebracht werden, eine Spurensuche, die ihren Anfang im blinden Fleck findet. Schließlich wird auch dies Teil der Beschäftigung mit der Spielortsuche: Archive öffnen, Zeitzeugen aufspüren, Fragen stellen.

Geschichte und Gedächtnis(se) – Rückkehr der Unterdrückten

Die ursprünglich 2010 entwickelte Performance STEP MEMORIES – THE RETURN OF THE OPPRESSED ist zunächst: Eine Arbeit über Erinnerungen an den Koreakrieg und deren Absenz in den Geschichtsbüchern. Und es ist, damit einhergehend, die drängende Frage danach, wie und durch welche Mechanismen Gedächtnisse konstruiert werden.

Bis in die Gegenwart hält sich in Südkorea ein offizielles Narrativ, das die eigenen Kriegsverbrechen während des Koreakriegs, der zwischen 1950 und 1953 mehreren Millionen Menschen das Leben kostete, konsequent ausblendet und gleichsam vollständig tabuisiert. »Memories related to that war have been manipulated by the governments involved, conservative historians and world politics. In fact there were many massacres by Korean and American troops, but that's all been covered up for a long time« (4), so Hansol Yoon. Was sich in diesem andauernden Prozess von Unterdrückung abzeichnet, ist die vermeintlich identitätsstiftende Konstruktion einer Geschichte, die politischen Intentionen folgt und die Nationalgeschichte eines »Wir« diktiert, ein kollektives Gedächtnis herzustellen vermag, das dem sich als antidemokratisch entlarvenden Machtapparat unterworfen ist. Es ist ein Prozess von Ausschluss und Unterdrückung, Erinnerungen werden zum Machtinstrument.

Im Moment des Ausschlusses setzt STEP MEMORIES an, nämlich dort, wo die Konstruktion von Geschichte ihr Anderes zuallererst hervorbringt: die verdeckte Geschichte, die in den offiziellen Narrativen nicht zur Darstellung gelangen darf. In diesem Sinne wird Geschichte zum mehrschichtigen Konstrukt: Das Offizielle und das Verdeckte bleiben unlösbar miteinander verbunden. »There is a history different from what we learned from the books we read in order to talk about the Korean War, the one that is hidden. That history is a different history, the one which cannot be included in the mainstream history, the history that has been repressed«, heißt es gegen Ende des Stücks. Wie aber lässt sich eine unterdrückte Geschichte erinnern, ohne dabei selbst zur Konstruktion zu werden? Wie erinnern wir uns überhaupt an das Unterdrückte? Und mehr noch: Wie lassen sich diese Erinnerungen und Geschichten weitertragen, ohne nach der Dauer eines Lebens zu verstummen?

Mit STEP MEMORIES begibt sich Hansol Yoon in einen künstlerischen Prozess, der nicht auf große (offizielle) Narrative abzielt, sondern die Bedeutung des Sinnlichen von Erinnerungen in der Vordergrund rückt. »Memory is formed through sensations«, heißt es hier. In der Performance werden Erinnerungen und Gedächtnisse in Erfahrung überführt. STEP MEMORIES erscheinen als solche Erinnerungen, die nicht auf Wahrheit fußen, rational auf den Plan treten, sondern über das Schauen, Hören, Riechen, Berühren und Schmecken zur Oberfläche gebracht werden. Nicht die Objektivierung von Erinnerung steht hier im Fokus, sondern die Sensation des Erinnerns: »We have to recover the sensation that we are standing on soil where bones were buried.«

Diese Form von Erinnern, die in Yoons Arbeit zum zentralen Versuch wird, bildet sich in der Bedeutung des jeweiligen Spielortes ab. Nachdem STEP MEMORIES zunächst 2010 im Total Museum in Seoul gezeigt wurde, wurde es zwei Jahre später für das Festival/ Tokyo adaptiert und in ein altes Schulgelände verlagert. Japanische und koreanische Performer*innen führten die Zuschauer*innen hier durch Räume und Gänge eines heruntergekommenen Gebäudes – überlagert von Erinnerungen der Zeitzeug*innen, die sich der dort zugetragenen Geschichten zu erinnern wussten. Das Auffinden eines toten Kindes im schul-eigenen Swimmingpool ist eine solche Geschichte, die womöglich nie an die Öffentlichkeit gelangen sollte.

Für die Münchner Adaption der Performance hat sich Yoon nun mit der Geschichte des Einstein Kulturzentrums beschäftigt – ehemalige Bierkeller der Unionsbräu, dem Eigentum einer jüdischen Brauereifamilie, die in Folge der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten enteignet wurde. In Folge eines Bombenangriffs während des Zweiten Weltkriegs wurde der Komplex fast vollständig zerstört. Nun lässt sich diese offizielle Geschichte nachlesen und dennoch bleibt die Frage: welche verdeckten Geschichten über diesen Ort lassen sich hinter dem Offiziellen aufspüren? Für die Münchner Fassung begibt sich Hansol Yoon auf diese Spurensuche.

Unauflösbar.

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann hat auf das gegenseitige Bedingt-Sein von Gedächtnis und Geschichte hingewiesen: »[W]ir brauchen das Gedächtnis, um der Masse des historischen Wissens Leben einzuhauchen in Form von Bedeutung, Perspektive und Relevanz, und wir brauchen die Geschichte, um die Konstruktionen des Gedächtnisses kritisch zu überprüfen, die immer in bestimmten Machtkonstellationen entstehen und von den Bedürfnissen der Gegenwart diktiert sind.« (5) Und weiter schreibt sie: »Da jedes Gedächtnis durch seine Standpunktbezogenheit perspektivisch und parteiisch ist, wird es notwendig auch durch das bestimmt, was jeweils ausgeschlossen und vergessen wird.« (6) Innerhalb dieses komplexen Bezugssystems konzentriert sich die Arbeit von Hansol Yoon und *green pig*. Die Überlagerung verschiedener, sich gegenseitig bedingender Ausprägungen von Geschichte(n), Erinnerungen und Gedächtnissen anerkennend, erhebt sie die Präsenz des Unauflösbaren zum ästhetischen Auftrag. In diesem Sinne zeigt sich kein Theater der Geschichte, sondern ein Theater der Spurensuche, das Fragen der Geschichtsschreibung über den Prozess aktiven Erinnerns reflektiert.

(1) Stücktext CAMINO DE ANSAN, entn. http://www.ansanfest.com/_en/program/ansan_view.asp?IPAGE=1&IDX=61&IYEAR=2015, Zugriff: 15. August 2017.

(2) »I tried to find other ways which negated the present form of theater«, Hansol Yoon im Interview mit Sorataro Iwamura, 24.06.2016, <http://kyoto-artbox.jp/eng/dialogue/6420/>, Zugriff: 18. August 2017.

(3) Ebd.

(4) Zit. aus Nobuko Tanaka: »Festival/Tokyo theater event to give Asia a starring role«, in: *Japan Times*, 26.10.2012.

(5) Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013, S. 24.

(6) Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013, S. 28.

Nora Niethammer ist Mitarbeiterin der Künstlerischen Leitung des SPIELART Festivals und freie Produktionsleiterin. Als Dramaturgin hat sie die Münchner Version von Hansol Yoons STEP MEMORIES betreut. Außerdem forscht, lehrt und schreibt sie über Theater im 20. und 21. Jahrhundert und arbeitet derzeit an ihrer Dissertation über kollektive Probenprozesse im Theater.



Hansol Yoons Uraufführung der Münchner Version von STEP MEMORIES – THE RETURN OF THE OPPRESSED wird gefördert in der Allgemeinen Projektförderung der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen von GIVE US BACK OUR VOICE.

Nora Niethammer The Presence of the Irresolvable. On searching for tracks in the work of Hansol Yoon

History, memory, and the issue of the Korean War are central themes and references in the artistic work of South Korean director and sociologist Hansol Yoon. The starting point of his works is often where the seemingly unopposed validity of history books is up for consideration, because it is exposed as a (power) construct that masks specific forms of remembering and memory that are beyond the official narrative, and over the course of time, possibly subside entirely. What we can read into the aims and objectives of *green pig*, the collective around Yoon, is the irresolvable in historical realities and narratives that becomes visible in the collision of the system and the individual, of history and stories. »Our shared belief and the recurrent motif in our work is the ever-presence of the irresolvable,« as Yoon describes the work of the group, founded in 2006 in New York and now ongoing in Seoul in a different form.

Living in New York in 2001, Yoon was witness to the September 11 attacks. In interviews he says that, among other things, it was experiencing that event, that confrontation with incomprehensible catastrophe, as well as the search for truth and the »why,« that

drives his artistic work with *green pig*. »In our work, there is an insistence on questions explored so thoroughly and honestly that they are shown to be unanswerable and that behind the unanswerable there lies truths starved of form,« is the artistic tenet.

A Collision of Memory and Political Systems

In CAMINO DE ANSAN, which Yoon developed in 2015 with a project group of more than 40 people, the collision of memory and political systems was present in a site-specific layout. The point of reference for the project, which led audiences through Ansan, a working-class city southwest of Seoul, was the Sewol ferry disaster the previous year.

In April 2014, the ferry capsized and sank off the island of Jindo in southwest South Korea, claiming more than 300 lives. Among the victims were 250 students from Danwon high school in Ansan and 11 of their teachers on a field trip, who followed the fatal instruc-

tions of the ship's crew, ordering them to remain in their cabins below deck until rescue came. The only survivors were people who disregarded the orders to stay put.

For many reasons, the accident became a national political issue with repercussions up to the present day, which laid bare authoritarian structures and mechanisms of oppression. The immediate criticism focused on the delayed reaction of the country's president Park Geun-hye, later removed from office, to the sinking. Also faulted was a corrupt government, shown to be part of a complex net of financial interests, which refused to take responsibility for the accident – despite slack safety standards, deficient monitoring, and the national coast guard's inadequate process of rescue and recovery of victims of the tragedy. It was mainly fishing boats and commercial vessels that quickly responded to the Sewol's SOS.

In the wake of ongoing mass protests, a conservative, authoritarian camp emerged that took up the task of ending the public protests, which were ascribed to left-wing workers, in order to curtail public mourning, as well as to put a stop to calls for an investigation into the accident and for the government to take responsibility.

What role does »truth« play in the process of remembering – whose »truth« is it? What happens to memories when they are co-opted by political systems over time? What kind of memories can resist that oppression? Those are the kind of questions, among others, that the Sewol ferry disaster brings up.

With CAMINO DE ANSAN, Yoon examines the forms and methods of remembering and commemorating. The piece was conceived for the city of Ansan, the place where the presence of the tragedy is unavoidable. The life of 261 of the city's residents was extinguished. »Commemoration« becomes a physical process in CAMINO DE ANSAN. »Walking is memorizing, remember with you footsteps,« (1) as it said in the introduction to the 2015 performance. Like a pilgrimage, the five-hour performance takes the spectators along a pre-determined route, experiencing various performances and happenings, to discover the perceptible, multi-sensory memories via the physical process of commemoration. In this work, the accident does not become history in the sense that it is made dramatically comprehensible and narrative, but rather something experienced individually and in the act of happening. But in surveying the everyday world, CAMINO DE ANSAN, may also mean a confrontation with the stealthy processes of forgetting, imbedded in a scenario of banality; a confrontation with the corresponding necessity of constantly updating memories; and above and beyond that, a confrontation with the pervasive and ubiquitous presence of injustice that, in the case of the Sewol accident, remains irresolvable right up to the present.

So when we speak of CAMINO DE ANSAN, it is by no means a random example from Hansol Yoon's extensive artistic repertoire. In fact, dealing with the Sewol ferry disaster turns out to be a breaking point, a moment in which the vocal criticism of the government within a nationwide mood of protest can be made particularly clearly audible. What becomes immediately visible at that breaking point is the relationship between art and politics, between artistic expression and government. What comes into focus is the issue of a return to the repressive and authoritarian form of rule that South Korea experienced under the dictatorial presidency of Park Chung-hee in the 1960s and 1970s. What is more than just foreshadowed by, for instance, Park Geun-hye's attempt to standardize school history books is a looming kind of repressive escalation. In 2016, the existence surfaced of a black list kept by the South Korean government, which is intended to deny certain artists access to state subsidies. Reports say the list comprises 9473 artists, of whom 594 are on the list because of their direct criticism of the government's handling of the ferry accident. Hansol Yoon is one of the artists who are considered anti-government because of their artistic examination of the country's politics and its »culture of memory.«

»Drama that creates thought rather than confirms it«

Hansol Yoon transfers his political approach to the rehearsal process, which becomes a democratic, anti-hierarchical counterpart to established authoritarian structures. He follows the political logic of the collective, saying »There is some drive that I put in as a director, but mostly we work as a collective. I started to think about ownership of the work. I wanted everyone to have equal ownership of the work.« (2) Rehearsals with Yoon can become a process of reflection, in which constant changes to the rules of the game elevate chance to a creative principle in order to free the imagination from hierarchical patterns – »The only way to ensure that you can work with your imagination is to incorporate chance.« (3) In that sense, the work of the collective is not about developing aha moments, but rather to stimulate audiences to ask questions, to challenge their perceptions, by breaking down the forms of closed narratives even during the rehearsal process. Taking a stance and bringing one's own experience into play – that is a key to the work's political approach, which always takes into account the irresolvable.

Searching for tracks, spring 2017

Yoon is visiting Munich to find an appropriate performance venue, and he has a specific interest that is guiding him through the inspection. Because it's not just aesthetic, technical, or even the architectural configuration of the spaces that are the focus of his interest, but also in a peculiar way the question of events that lie

concealed under the layers of space and time, the kind that no longer have any place in official histories. What do we (not) know about this place? What hidden memories can be ferreted out? What is not in the books? What might have happened here or there? The aim is to bring history and memory on a collision course, a search for tracks that starts in the blind spot. In the final analysis, this too will be part of the process of finding a venue – opening archives, tracking down witnesses, asking questions.

Step Memories – the Return of the Oppressed

The performance piece STEP MEMORIES – THE RETURN OF THE OPPRESSED, developed in 2010, is first off a work about memories of the Korean War and its absence from history books. And along with that comes the pressing question of how and with what mechanisms memories are constructed.

Even today, South Korea keeps to an official narrative about the Korean War, which cost several million people their lives between 1950 and 1953, which rigorously suppresses its own war crimes and makes the subject completely taboo. »Memories related to that war have been manipulated by the governments involved, conservative historians, and world politics. In fact there were many massacres by Korean and American troops, but that's all been covered up for a long time,« (4) says Hansol Yoon. What stands out in that ongoing process of suppression is a construct of history that supposedly provides identity, but which is true to political intentions and dictates a national »we« that is able to manufacture a collective memory subordinate to the power apparatus that is being unmasked as anti-democratic. It is a process of exclusion and repression; memories become instruments of power.

STEP MEMORIES begins at that moment of exclusion, namely where the construct of history first and foremost produces its alter ego – the hidden history that is not allowed to make it into the official narratives. In that sense, history becomes a multi-layered construct. The official and the hidden remain irresolvably linked to each other. »There is a history different from what we learned from the books we read in order to talk about the Korean War, the one that is hidden. That history is a different history, the one which cannot be included in the mainstream history, the history that has been repressed,« as it says at the end of the piece. But how do you remember a repressed history without it becoming its own construct? In fact, how do we remember the repressed at all? Added to that – how can those memories and (his)stories be carried further without falling silent after one lifetime?

With STEP MEMORIES, Hansol Yoon embarks on an artistic process that is not directed at big (official) narratives, but rather moves the importance of the sensory in memory to the forefront. »Memory is

formed through sensations,« the piece says. In the performance, recollections and memories are converted to experience. STEP MEMORIES appear as memories that are not based on truth; they do not tread rationally onto the schedule, but rather are brought to the surface via sight, hearing, smell, touch, and taste. The focus is not on objectifying memories, but rather on the sensation of remembering. »We have to recover the sensation that we are standing on soil where bones were buried.«

This form of remembering, which is the central force in Yoon's work, is represented in the significance of each performance venue. After STEP MEMORIES was initially shown in 2010 in Seoul's Total Museum, it was adapted two years later for the Festival/Tokyo and relocated to an old school complex. Japanese and Korean performers led the audience through the rooms and corridors of a derelict building – overlaid with the memories of contemporary witnesses who knew how to remember the (his)stories that had occurred there. The discovery of a dead child in the school's swimming pool is one such story that was most likely never supposed to become public.

For the Munich adaptation of the piece, Yoon has now tackled the history of the Einstein Kultur cultural center – the former beer cellar of the Unionsbräu brewery, which belonged to a family of Jewish brewers and was expropriated in the wake of the Nazis' rise to power. The complex was almost completely destroyed by bombs during World War II. That official history has been published, yet the question remains – what hidden stories can be tracked down behind the official one about this location? For the Munich version, Hansol Yoon is taking on the search for those tracks.

Irresolvable.

Culture scientist Aleida Assmann has pointed out the mutual dependency of memory and history, writing »we need memory in order to breathe life into the mass of historical knowledge in the form of meaning, perspective, and relevance, and we need history in order to critically examine the constructs of memory, which always arise within specific power constellations, and are dictated by the needs of the present.« (5) She goes on to say, »Since every memory is connected to a point of view and there has a perspective and is partisan, it is necessarily also determined by what is excluded and forgotten.« (6) The work of Hansol Yoon and *green pig* is concentrated within that complex system of references. Recognizing the overlap of varying, mutually dependent shapes of (his)stories, memories, and recollections, it raises the presence of the irresolvable to an aesthetic mandate. In that sense, this is not theater of history, but rather theater of seeking tracks, questioning written history via the process of active remembering.

(1) Program text CAMINO DE ANSAN, cited from: http://www.ansan-fest.com/_en/program/ansan_view.asp?IPAGE=1&IDX=61&IYEAR=2015, accessed: 15 August 2017.

(2) »I tried to find other ways which negated the present form of theater,« Hansol Yoon, interview with Sorataro Iwamura, June 24, 2016, <http://kyoto-artbox.jp/eng/dialogue/6420/>, accessed: 18 August 2017.

(3) Ibid.

(4) From Nobuko Tanaka, »Festival/Tokyo theater event to give Asia a starring role,« in: *Japan Times*, Oct. 26, 2012.

(5) Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. Munich 2013, p. 24.

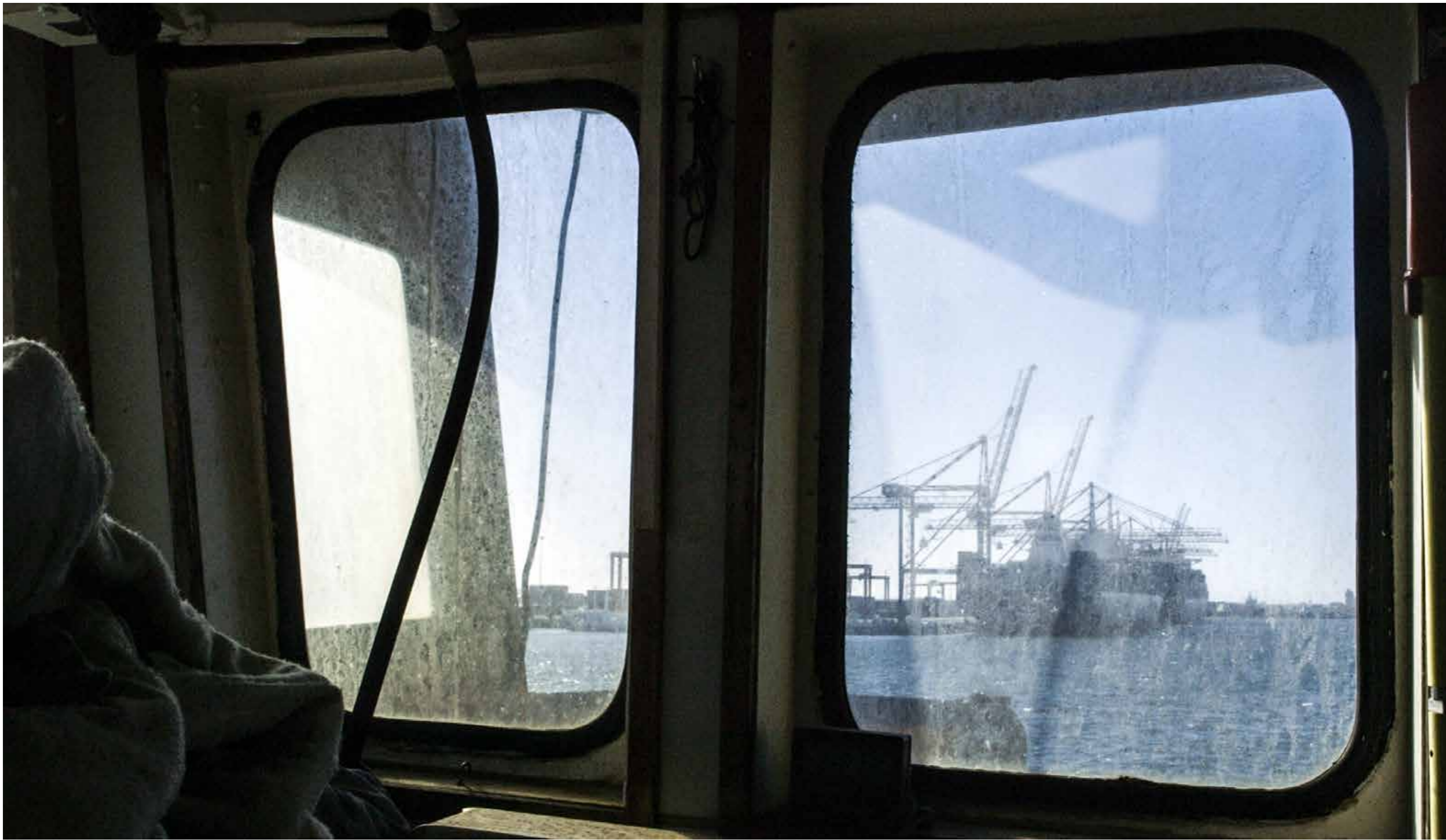
(6) Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. Munich 2013, p. 28.

Nora Niethammer works with the artistic direction of the SPIELART festival and is a freelance production manager. As a dramaturg she worked with Hansol Yoon on the Munich Version of STEP MEMORIES. She also researches, teaches, and writes on theater in the 20th and 21st centuries and is currently working on her dissertation, on collective rehearsal processes in theater.



Hansol Yoon's guest performance STEP MEMORIES – THE RETURN OF THE OPPRESSED as a part of GIVE US BACK OUR VOICE is funded by the Allgemeinen Projektförderung of Kulturstiftung des Bundes.





Meghna Sing, THE RUSTING DIAMOND | Film Still



Meghna Sing, THE RUSTING DIAMOND | Film Still



Meghna Sing, THE RUSTING DIAMOND | Film Still

Claire Cunningham, Jess Curtis und Luke Pell Differenz sprich!

Im deutschsprachigen Raum hat sich in den letzten Jahren viel getan rund um das sogenannte »Inklusionstheater«:

DISABLED THEATER, eine Produktion von Jérôme Bel mit dem Zürcher Theater HORA war 2012 Auslöser für eine lebhaftige Debatte

und eine verstärkte Aufmerksamkeit für behinderte Darsteller*innen. Die HORA-Schauspielerin Julia Häusermann gewann

den Alfred-Kerr Darstellerpreis des Berliner Theatertreffens – eine Entscheidung, die Häusermann eindeutig im professionellen

Kontext (und nicht etwa in der Ecke der Sozialarbeit) verortete und zudem ihre individuelle Leistung innerhalb des

Ensembles hervorhob. Seit 2014 zeigt das Engagement von Jana Zöll und Samuel Koch im Ensemble des Staatstheater Darmstadt,

dass es kein Ding der Unmöglichkeit ist, körperlich behinderte Darsteller*innen in den Repertoirebetrieb eines Stadttheaters

einzubinden. Auch in der freien Szene werden mehr und mehr Performer*innen mit Behinderung sichtbar – Gruppen gründen sich

neu, Kooperationen entstehen. Das liegt sicher nicht zuletzt daran, dass auch Geldgeber und Förderstrukturen das

»Inklusionstheater« für sich entdeckt haben und verstärkt finanzielle Mittel zur Verfügung stellen. Was die Struktur der Arbeits-

verteilung inklusiver Produktionen betrifft, ist die Bilanz jedoch durchwachsen: Menschen mit Behinderung stehen mehr auf der

Bühne, Positionen des Konzipierens und Entscheidens, Regie, Dramaturgie und Autorschaft liegen weiterhin häufig bei Menschen

ohne Behinderung. Dasselbe gilt eine Ebene höher, bei den Geldgeber*innen und Programmacher*innen.

Der wünschenswerte nächste Schritt wäre somit, getreu dem Motto der Behindertenbewegung »nothing about us without us«

(»nichts über uns ohne uns«) nicht nur das Endprodukt auf der Bühne, sondern eben auch der Prozess, der zu dessen

Realisierung führt, barrierefrei und inklusiv zu gestalten.

Claire Cunningham, die in Schottland als »self-identified disabled artist« arbeitet, kann dort auf eine gewachsene Struktur

zurückgreifen, die sich in vielerlei Hinsicht von der deutschen unterscheidet. Im folgenden Gespräch anlässlich der gemeinsamen

Arbeit an THE WAY YOU LOOK (AT ME) TONIGHT sprechen Claire Cunningham, ihr Mit-Performer Jess Curtis und Dramaturg

Luke Pell über ihre Erfahrungen mit den Förder- und Produktionsstrukturen, die Theater- und Tanzschaffenden mit Behinderung in

verschiedenen nationalen Kontexten zur Verfügung stehen. (Tamara Pietsch)

Jess Curtis: Mit Begeisterung denke ich an die letzten Jahre zurück: Produktionen für die *Blue-Eyed Soul Dance Company* und *Croi Glan Integrated Dance*, die Arbeit mit Claire an ihrem Stück *MOBILE*, das Kennenlernen dieser fantastischen Infrastruktur, in der Künstlerinnen und Künstler, die sich selbst als behindert bezeichnen, in Großbritannien Projekte realisieren können. Das Unlimited Festival in London oder Glasgow und das DaDa Fest in Liverpool spiegeln mit ihren vielen künstlerischen Interventionen eine ausgesprochen lebendige zeitgenössische Kunstszene wider. Neben Solistinnen und Solisten aus der Tanzkunst-, Performance- und Live-Art-Szene präsentieren *Candoco*, *Graeae Theater Company*, *Extant Theater*, *Marc Brew Company*, *Birds of Paradise Theatre*, *StopGap* und andere Tourneetheatergruppen ihre Produktionen. Zwar leben hier nur halb so viele Menschen wie in Kalifornien, doch die Vielfalt der Arbeiten dieser Kunstschaffenden ist enorm. Seit vielen Jahren verfolge ich die physisch diversen Inszenierungen der Tanz- und Performance-Pioniere der San Francisco Bay Area – Neil Marcus, Frank Moore, *AXIS Dance Company* oder *Dandelion Dance Theater*. Ich genieße die Produktionen von Bill Shannon, Emery Blackwell, Alice Sheppard oder der leider verstorbenen Lisa Bufano. Von der so viel größeren Szene der körperlich anderen Künstlerinnen und Künstler und der weiter entwickelten Kulturlandschaft Großbritanniens bin ich absolut fasziniert.

Luke Pell: Vergessen wir dabei allerdings nicht, dass wir unsere Stärke auch der britischen Behindertenbewegung verdanken, die seit dreißig Jahren einen radikalen Kampf für die Rechte Behinderter führt. Mit der Verabschiedung des Antidiskriminierungsgesetzes wurde ein *Social Model of Disability* auf den Weg gebracht, das behinderten Menschen umfassende gesellschaftliche Teilhabe gewährleisten soll. Anders als der medizinische Ansatz verortet das soziale Modell die Behinderung nicht im/in der einzelnen Behinderten, sondern in den physischen und durch Einstellungen und Verhalten errichteten Barrieren in der Welt.

Claire Cunningham: Mit ist bewusst, dass die Stärke der britischen Szene auf viele der von euch genannten Gründe zurückzuführen ist. Ich weiß aber auch, dass Geld eine relevante Rolle spielt. Hier sehe ich einen großen Unterschied. In Großbritannien ist man bereit, Geld auszugeben: für Behindertenkunst, für Arbeiten behinderter Künstlerinnen und Künstler. Ich wäre eine privilegierte Ignorantin, gäbe ich nicht zu, dass meine Position und meine Karriere auch die Konsequenz echter finanzieller und kreativer Investitionen in mich als Kreative sind.

Mein »Erfolg« als freie und behinderte Künstlerin (1) hat unmittel-

bar damit zu tun, dass ich in Großbritannien, konkret in Schottland, lebe: Seit einigen Jahren behandelt die schottische Regierung Kultur als ein Exportgut, das es entsprechend zu fördern gilt. Angesichts der Forderungen nach Gleichberechtigung und Diversität ging Creative Scotland, die staatliche Agentur für die Finanzierung der Künste, sogar noch über das gesetzlich Geforderte hinaus und beschloss, behinderte Künstlerinnen und Künstler besonders zu unterstützen. Kreative wie ich werden auch subventioniert, damit wir Forschung betreiben, nationale und internationale Plattformen für uns aufbauen und eigene Ausbildungsmöglichkeiten schaffen, da die Bedingungen an den traditionellen Akademien nach wie vor für behinderte Tänzerinnen und Tänzer nicht ausreichend sind. Dennoch wird nichts je die Bedeutung meiner DaDaFest 2008-Performance für meine Karriere toppen können. Das Festival für »Disability Arts« in Liverpool ist das älteste seiner Art im Vereinigten Königreich. Dort trat ich zum ersten Mal in einem Saal auf, in dem meine Peers saßen, andere Behinderte, viele von ihnen politisch aktiv und beim Thema Behinderung mit dezidiert radikaler Haltung. Ich wusste, dass man mir hier tatsächlich die Wahrheit über meine Produktion sagen würde. Ich würde erfahren, ob sie behinderte Menschen negativ darstellt. Du spürst eine besondere Verantwortung, wenn du dich mit einer Minderheit identifizierst oder mit ihr identifiziert wirst. In der Wahrnehmung der anderen vertrittst du nicht nur dich, sondern die ganze Gruppe. Bei allem, was ich tue, bei jedem Bild, jedem Tweet, jedem Dokument, muss ich prüfen, ob ich nicht ein negatives Klischee verstärke, ob ich einen Schritt rückwärts mache. Das ist anstrengend. Außerdem bin ich Choreografin, eine Frau; aber das wäre ein Thema für einen eigenen Artikel.

Luke Pell: Neben den genannten Tournee- und Repertoiretheatern gibt es freie Performer – Mat Fraser, Liz Carr, Caroline Parker, Janice Parker, Tony Heaton und *The Disabled Avant Garde*, um nur einige zu nennen –, die als Künstler*innen und Aktivist*innen wegweisend sind. In unterschiedlichen Genres – Tanz, Theater, Varieté, Comedy, Bildende Kunst, Live Art – produzieren sie explizit politische Werke und stellen die Normen der Ästhetik, des Zugangs und der Gleichberechtigung in Frage.

2011 organisierte die Live Art Development Agency Restock, Reflect, Rethink 2: Live Art and Disability. Hier erlebte ich zum ersten Mal eine proaktive und provokative Zusammenkunft von Behinderten und den Vertreter*innen der Live/Performance Art und Disability Art Szene, aus dem zeitgenössischem Tanztheater und der Choreografie. Das Symposium widmete sich dabei nicht nur der körperlichen Vielfalt, sondern dem gesamten Spektrum unterschiedlicher Ästhetiken, Ideologien und verkörperten Erfahrungen.

Claire Cunningham: Mir ist wichtig, dass meine Arbeit in beiden »Welten« existiert. Im Kontext der Behindertenkunst – bei Festivals, die speziell von und für Behinderte geschaffen wurden – und im Mainstream. (Ich sage »Mainstream« in Ermangelung eines besseren Begriffs; eigentlich gefällt mir diese Zuschreibung nicht.) So lange Mainstream-Events nicht für verschiedene Gruppen zugänglich sind – aus meiner Perspektive heißt das: für Sehbehinderte, Deaf/Gehörlose oder Schwerhörige, Menschen mit physischen oder Lernbehinderungen oder Neurodiverse –, bieten Festivals für Behindertenkunst eine inspirierende und sichere Umgebung. Sie sind Räume geteilter Erfahrung, Bereiche, in denen Menschen mit ihren spezifischen Bedürfnissen willkommen sind und verstanden werden, in denen diese Bedürfnisse angenommen und nicht als problematisch oder Belastung behandelt werden. Sie sind keine zusätzliche Bürde, sie sind einfach nur anders. Aktuell gibt es nur wenige Festivals beziehungsweise Veranstaltungsorte, in denen Behinderte oder Deaf/Gehörlose sich willkommen fühlen.

Luke Pell: Heute sehen wir eher Permutation denn Assimilation. Künstler*innen wie Rita Marcalo, Catherine Long, Caroline Bowditch, Dan Daw und Jo Bannon beziehen sich in ihren Projekten auf eigene, einzigartige Lebenserfahrungen, auf die besonderen Aspekte ihrer nicht-normativen Bewegungsmuster, Morphologien und sensorischen Differenzen, um die Idee des Tanzes und des Choreografischen weiter zu entwickeln: Wer kann tanzen, was kann Tanz und Choreografie sein, wie sieht das aus, wie fühlt es sich an, wie klingt es, in welchen anderen Formen von Räumen und Strukturen kann sich ein Werk manifestieren? Das Repertoiretheater und die Hauptbühne schließen sie dabei nicht aus.

Jess Curtis: In Deutschland sind das physisch diverse Theater und das Bewusstsein darüber wesentlich neueren Datums. Als mein Ensemble *Gravity* 2007 UNDER THE RADAR, die erste Inszenierung mit professionellen behinderten Performern, präsentierte und die körperlichen Vielfalt thematisierte, waren wir quasi allein. Ein Bewusstsein über diese Frage gab es in Berlin kaum. *Theater Thikwa* und *Ramba Zamba* funktionieren in erster Linie als Community-Theater, das heißt als Inklusionsangebote im Bereich kreativer Möglichkeiten für Menschen mit Behinderungen. Finanziell gut ausgestattet und unbedingt wichtige Arbeit leistend wirken sie eher als Sozialprojekte, die therapeutisch produktive, »anregende«, partizipatorische Erfahrungen für Behinderte bieten, jedoch überwiegend von Nichtbehinderten verwaltet und gemanagt werden. Die einzige Ausnahme von diesem Schema in Deutschland stellt die Kölner Theatertruppe *DIN A13* dar. Unter der Leitung der behinderten Choreografin Gerda König setzt sich das Ensemble mit verschiedenen Themen auseinander, reist international und versteht sich ausdrücklich als Teil der professionellen Kunstszene. Ich unterscheide übrigens »Community Theater« beziehungsweise

»Community Art« von »Community-based« (gemeinschaftsbasiert), das heißt von Projekten, die auf die kulturellen Erfahrungen einer spezifischen (Identitäts-)Gemeinschaft zurückgehen, wie wir sie in den USA kennen. Auch daran zeigt sich, wie regionale Differenzen, Sprachen und Terminologien unsere Denkkategorien lokal beeinflussen. Die Differenzierung »professionell« versus »Community« wirft komplexe Fragen nach der Ausbildung, nach Ökonomien, Selbstbestimmung und sozialer Gerechtigkeit auf. Sie geht thematisch allerdings über den uns hier zur Verfügung gestellten Platz für eine Erörterung hinaus. (2)

Claire Cunningham: Interessant sind die unterschiedlichen Motive für die Präsentation meiner Arbeiten in den jeweiligen Kontexten. Manchmal stehen sie auf dem Programm, weil ich eine behinderte Künstlerin bin und die Kuratoren sozialen Wandel und Kunst von/für Behinderte in ihren Ländern fördern wollen. Manchmal möchte ich sie dabei unterstützen. Häufig aber präsentieren die Programmacher*innen meine Produktionen, weil sie neu und anders sind – und hier nähern wir uns der Frage des Mainstreaming. Für die Festivals oder Bühnen, die meine Inszenierungen bringen, steht meine Arbeit für ein Hinterfragen von Ästhetik, Körpern, Tanz und Tänzer*innen. Vielen europäischen Kurator*innen geht es um Kunst, nicht um »das Soziale«. Insofern haben die langen Jahre kreativer Arbeit behinderter Künstlerinnen und Künstler in Großbritannien letztlich dazu beigetragen, dass künstlerischer Wert und künstlerische Qualität nicht mehr geleugnet und nicht nur ermöglicht, sondern tatsächlich anerkannt werden. Es ist uns gelungen, den Blick der Programmacher*innen darauf zu lenken, dass der Tanz – von allen Kunstformen – vom Engagement Behinderter, vom Sich-Einlassen auf Behinderte mehr profitieren kann als von der bloßen Aneignung ihrer Produktionen. Die gelebte Erfahrung der Behinderung impliziert ein permanentes Neu-/Verhandeln mit der Welt um uns – wie sich unsere Körper in Zeit und Raum bewegen, wie sie verschiedene Beziehungen zur Welt eingehen. Dies ist zugleich eine weitere mögliche Definition von Choreografie. Das Wesen dieser Idee – die Prägung meiner Wahrnehmung durch die gelebte Erfahrung der Behinderung oder mein Navigieren in der Welt – ist seit vielen Jahren die Grundlage meiner Arbeit. Es war faszinierend, in diesem Projekt zu erkunden, welches Echo sie in den Theorien der »enaktiven Perzeption« unseres philosophischen Mitarbeiters Alva Noë findet.

Luke Pell: Das Projekt von Jess und Claire verortet sich im Grenzbereich von Tanz und Live-Art, zwischen Philosophie und Choreografie, zwischen Zugang und Assimilation, Gleichheit und Differenz, Mainstream und Marginalem. Es schafft einen ungewöhnlichen, offenen Raum der Möglichkeiten, ist eine Disruption des Gewohnten, ein Angebot unterschiedlicher Informationen für die Verkörperung von Erfahrungen, eine Erweiterung des Raumes für mehr Fantasie.

Jess Curtis: Seit UNDER THE RADAR 2007 hat sich der Diskurs zum Thema Behinderung in den USA enorm weiter entwickelt. Zu den jüngsten Errungenschaften zählt die neu gegründete Taskforce Tanz in New York City, die Herausgeberin des unter Mitwirkung unserer Kollegin Alice Sheppard entstandenen Berichts DISABILITY. DANCE. ARTISTRY. Anfang des Jahres richtete die AXIS Dance Company die erste National Convening on the Future of Physically Integrated Dance in Washington D.C. aus. An diesem Projekt begeisterte uns vor allem die internationale Zusammenarbeit von Menschen aus unterschiedlichen Kontexten und sehr verschiedenen Herkunftsn und Sensibilitäten: nicht nur mit Blick auf Behindertenpolitik und die spezifische Orientierung dieser Bewegungen und Kreativen in den einzelnen Ländern, sondern auch hinsichtlich ihrer Verbindungen über verschiedene Kultur- und Identitätspolitiken, ästhetische Empfindungen, ethische Praxis, Ökonomien und Ökologien hinweg. Diese different gelebten Erfahrungen und Realitäten überschneiden sich. Sie entwickeln sich in diversen marginalen Räumen, kooperieren, ringen miteinander, hören einander zu, berühren sich und tanzen miteinander, um gemeinsam mehr als die Summe ihrer Teile zu sein. Möglich ist das nur, wenn man sich der Differenz öffnet, wirklich offen ist für sie und nicht danach trachtet, sie zum Verschwinden zu bringen.

1. Ich (Claire) lebe in Schottland und arbeite nach dem britischen Konzept des Social Model of Disability. Daher verwende ich in diesem Text den Begriff »disabled artist/people« (behinderte/r Künstler/in, Menschen) im Gegensatz zu »people with disabilities« (Menschen mit Behinderungen), die Formulierung, die in den USA stärker verbreitet ist. Ich selbst nenne mich »self-identifying disabled artist« (mich selbst als behindert bezeichnende Künstlerin).
2. Ich schrieb über dieses Thema bereits für die Zeitschrift Tanzraum Berlin: tanzraumberlin.de/Community-Arts-Inklusion-435-1.html?id=356 (Deutsch)

Claire Cunningham ist Performancekünstlerin und produziert multidisziplinäre Performanceprojekte in Glasgow, Schottland. Als eine der national und international renommiertesten sich selbst als behindert bezeichnenden Künstler*innen präsentiert sie Solo-Arbeiten ebenso wie Inszenierungen für große Ensembles. clairecunningham.co.uk.

Jess Curtis produziert, beobachtet, lehrt und schreibt über Body-based Performance in San Francisco, Berlin und auf internationaler Bühne. Er ist Künstlerischer Leiter von Jess Curtis/Gravity und promovierte an der UC Davis in Performance Studies mit dem Schwerpunkt experimentelle Body-based Performance.

Der in Schottland lebende und arbeitende Künstler und Kurator **Luke Pell** widmet sich den Details und Nuancen der Zeit und thematisiert Texturen, Erinnerung und Landschaft. Er greift die Fäden auf, die Menschen miteinander verbinden. Seine Arbeiten sind intime Begegnungen, poetische Objekte, Installationen und gestaltete Environments für physische und virtuelle Räume. Als Dramaturg arbeitet er gemeinsam mit anderen Künstler*innen an der Realisierung alternativer Kontexte für Performance, Partizipation und Diskurse, die das Leben um Weisheit bereichern könnten.

Claire Cunningham, Jess Curtis and Luke Pell Speak: Differences

In the last few years, much has changed for »inclusive theater« in German-speaking regions. In 2012, *DISABLED THEATER*, produced by Jérôme Bel with Zurich's Theater HORA, triggered a lively discourse, and brought increased attention to disabled actors. HORA actor Julia Häusermann won the Alfred Kerr Acting Award at the Berlin Theatertreffen – an honor that acknowledged her as a professional actor singled out her individual talent within the larger ensemble cast. Since 2014, the engagement of Jana Zöll and Samuel Koch at Staatstheater Darmstadt has proven that it is anything but impossible to integrate physically disabled actors into a state-sponsored theater. But more and more disabled performers can also be seen on independent and commercial stages – new groups are formed, cooperative productions are launched. This is no doubt not least of all due to the fact that financial backers and the subsidy infrastructure have discovered the concept of inclusion, and are making increased financing available. But as far as an equitable division of labor in inclusive productions goes, the results are more mixed. While disabled people are seen more onstage, positions that involve conceptual and decision work, such as directing, consulting, and playwriting often continue to be occupied by people who are not disabled. The same applies at the higher level of backers and programmers. The ideal next step, in keeping with the clarion call of the disability rights movement »nothing about us without us,« would be to make not just the end product(ion) inclusive and without barriers, but also the process that leads to bringing it onstage.

Claire Cunningham, a »self-identified disabled artist« working in Scotland, has an evolved structure there to fall back on, which differs from the German one in many respects. In the discussion around the collaborative work *THE WAY YOU LOOK (AT ME) TONIGHT*, Claire Cunningham, her performing partner Jess Curtis, and dramatic advisor Luke Pell will talk about their experiences with the financing and production structures available to the disabled working in theater and dance in various countries.

Jess Curtis: It has been quite amazing over the last several years, having been brought over to make works for *Blue-Eyed Soul Dance Company* and *Croi Glan Integrated Dance* and collaborating with Claire on her piece *MOBILE*, to experience the incredible infrastructure that surrounds the work of self-identified disabled artists in the UK. Multiple festivals, like *Unlimited* in London and now *Glasgow and DaDa Fest* in Liverpool, highlight a wide range of artists from what really feels like a burgeoning scene of contemporary art-making. In addition to a whole range of individual artists making dance, performance and live art of all kinds, there are many professional, touring companies like *Candoco*, *Graeae Theater Company*, *Extant Theater*, *Marc Brew Company*, *Birds of Paradise Theatre* and *StopGap*. In a country that has only about half again the population of the state of California, there is an extremely rich diversity of work by artists who identify as disabled. Having enjoyed the physically diverse work of Bay Area dance and performance pioneers Neil Marcus, Frank Moore, *AXIS Dance Company* and *Dandelion Dance Theater* for many years, as well as the work of Bill Shannon, Emery Blackwell, Alice Sheppard and the late Lisa Bufano, this sense of a much larger scene and a much more developed cultural landscape for physically diverse artists in the UK really excited me.

Luke Pell: It's probably important for us to note that the strength of this work in the UK rests – in part – upon the radical disability rights movement of the past thirty years. The introduction of the Disability Discrimination Act in 1995 employed the Social Model of Disability in order to address reasonable adjustments that ensure disabled people could fully participate in society. The social model – unlike the medical model of disability – doesn't locate disability in the individual, but in the physical and attitudinal barriers found in the world.

Claire Cunningham: While I understand that the strength of the UK scene is due to many of the reasons outlined above I also know that one of the defining differences in the UK is ... money. Money has been invested in disability arts/art-by-disabled-artists, pure and simple. I would be both an ignorant, and privileged, fool to pretend that my position, or my career were not the result of genuine investment, financially as well as creatively, in an artist.

My specific degree of »success« as an independent artist and disabled artist (1) is directly related not just to being in the UK but to being in Scotland, as in recent years the Scottish Government chose to invest in culture as something nationally important, and – significantly – as an »export.« Our national arts body/funder, Creative Scotland, chose to go beyond legislation – e.g. basic equality and diversity requirements with regard to disability. It chose to invest in disabled artists as an area of specific artistic focus and development. It supported the development of artists

like myself to research and make work, to pursue bespoke training (because institutional training was and is still not particularly suited to supporting disabled dance artists), and to platform that work at home and abroad. No matter where I perform in my career nothing will be as vital as my performance in 2008 at *DaDaFest* in Liverpool – the UK's longest running disability arts festival. For the first time I knew I was playing to a room of my peers – to other disabled people, many of whom were quite politically active, indeed militant regarding disability. I knew I would genuinely be told the truth about my work, and I would be told if it reflected badly on disabled people generally. There is a weight to the sense of responsibility that comes with being identified with any minority group. You are seen as representing everyone. Every work I make, every public image, every tweet, document, etc., I have to check, to vet that it is not reinforcing any negative stereotypes of disability, not taking backwards steps, and that can be exhausting, and then of course I am also a female choreographer on top of that ... but that is a whole other article!

Luke Pell: Alongside the aforementioned touring repertory companies, a number of independents: Mat Fraser, Liz Carr, Caroline Parker, Janice Parker, Tony Heaton and *The Disabled Avant Garde* – amongst many others – have led the way as artist and activist. They all create highly politicized work across differing artistic disciplines – dance, theatre, cabaret, comedy, visual and live art – challenging norms in terms of form, aesthetics, access and equality.

In 2011 the Live Art Development Agency hosted »Restock, Reflect, Rethink 2: Live Art and Disability.« This was the first time that I had been part of what seemed to be a genuine convergence between peers and colleagues practicing in live/performance art, disability arts, contemporary dance and choreography in a proactive and provocative way. The symposium spoke not only to physical diversity, but to a spectrum of diverse aesthetics, ideologies and embodied experiences.

Claire Cunningham: For me it is vital that my work exists in two »worlds.« In the disability arts realm – in festivals created specifically by and for disabled people – and for want of a better term, in »mainstream« contexts. Because until »mainstream« festivals become accessible to diverse groups of people – e. g. from my distinct perspective: to visually impaired, D/deaf or hard of hearing individuals, those with physical or learning impairments or neurodiverse individuals – then disability arts festivals provide a vital and safe environment. A space of shared experience, of welcome and an understanding of people's needs and that those needs are valid and not a hassle, not additional, not a burden, but just different... at present not many venues or festivals make disabled or D/deaf people feel welcome.

Luke Pell: We have begun to see a proliferation of permutations rather than assimilation into what has gone before. Artists such as Rita Marcalo, Catherine Long, Caroline Bowditch, Dan Daw and Jo Bannon have drawn upon their unique lived experiences, the particularity of their non-normative movement patterns, morphologies and sensorial differences to further expand understandings of who can dance, what dance and the choreographic can be, what it might, look, feel, sound like and what other kinds of spaces and structures this work might manifest in, as well as main stage repertory companies.

Jess Curtis: In Germany on the other hand, the state of physically diverse work, and the awareness of it, is much younger. When my company *Gravity* made our first piece that included professional disabled performers and addressed issues of physical diversity, *UNDER THE RADAR 2007*, we had a hard time finding any work or awareness of these issues in Berlin at all. There were a couple of theater companies – *Theater Thikwa* and *Ramba Zamba* – that, for me, fall much more into the realm of Community Theater, work that is intended to provide inclusive creative options for people with disabilities. Often well-funded and clearly doing important work, these companies feel to me a bit like social projects – providing therapeutically productive, »inspiring,« participatory experiences for disabled people, while still mostly led and organized by non-disabled people. One exception in Germany was the work of *DIN A13* in Cologne. Led by disabled choreographer Gerda Konig, this company has tackled a variety of issues, travels internationally and firmly aligns itself in the category of professional artmakers. I use the term »Community Theater« or »Community Art« differently than the term »Community-based,« which might refer to work generated from the cultural experience of specific communities of identity that we use often in the US. This is one more example of how regional differences, language and terminologies affect even the categories we imagine in different places. The distinction of »professional« versus »community« raises complex intersections of training, economics, self-determination, and social justice and is a larger topic than we have room for here (2).

Claire Cunningham: What has been interesting is how the work I make is programmed for different reasons in different contexts. Sometimes of course my work is programmed because I am a disabled artist and programmers are trying to instigate social change and encourage the development of art for/by disabled people in their own countries, and I feel it is my responsibility at times to try to support this. However I know that often my work is programmed because it presents something new to programmers, (and this is when we get closer to this question of being »mainstreamed«). For those festivals/venues my work is presenting questions around aesthetics, bodies, what is dance and who should dance...and for many European programmers that is the way

in – the art, not the »social cause.« And in this regard, the long-term development of art by disabled artists in the UK has finally taken work to the level that the artistic value and the quality is not only possible but recognized, and indeed can't be questioned. I think it has been useful to reorient the gaze of the programmers to see that dance, of all the art forms, has the most to gain from engaging with (as opposed to appropriating from) disabled people. The lived experience of disability is a state of perpetual re/negotiation with the world around us – how our bodies move in space and time, and acquiring different relationships to these things – which is surely also a possible definition of choreography. The nature of this idea – how the lived experience of disability shapes my perception, indeed navigation, of the world – has been a foundation of my work for many years, and it has been fascinating in this current project to discover the resonances it has with our philosophical collaborator Alva Noë's theories of »enactive perception.«

Luke Pell: Jess and Claire's project exists in that liminal territory between dance and live art, between philosophy and choreography, between access and assimilation, equality and difference, mainstream and margins – a queer, open space of possibility, interrupting and disrupting the mainstream – offering different volumes of information for different embodied experiences, making space for more imagination.

Jess Curtis: Since *UNDER THE RADAR* in 2007, discourses around disability have continued to evolve in the US. Recent advancements include Dance/NYC's recently inaugurated task force, which published a report/study entitled *DISABILITY. DANCE. ARTISTRY.* that our colleague Alice Sheppard was a part of shaping. *AXIS DANCE COMPANY* hosted the first ever »National Convening on the Future of Physically Integrated Dance« earlier this year in Washington D.C. One of the things that has excited us most about working on this project as a team of international collaborators is the coming together of differing cultures, contexts, and sensibilities. Not just in terms of a disability politics and the very particular lineage of those movements and artists in each country, but the lineages of differing cultural politics, people politics, aesthetic sensibilities, ethical practices, economies and ecologies. These very different lived experiences and realities intersect, come from different margins, collaborate, wrestle, listen, touch, and dance together to make something greater than the sum of their parts. This is only possible by being open to difference, to really being open to difference, to not disappear difference.

(1)
Living in Scotland, I (Claire) work under the concept of the Social Model of Disability as defined in the UK, therefore in this article I am using the term »disabled artist/people,« as opposed to »people with disabilities« as is more often practiced in the US. I personally refer to myself as a »self-identifying disabled artist.«

(2)
I've written previously on this topic for the magazine *Tanz-raum Berlin* (in German): tanzraumberlin.de/Community-Arts-Inklusion-435-1.html?id=356

Claire Cunningham is a performer and creator of multidisciplinary performance based in Glasgow, Scotland. One of the UK's most acclaimed and internationally renowned self-identifying disabled artists, her work ranges from intimate solo pieces to large ensemble works. clairecunningham.co.uk.

Jess Curtis makes, watches, teaches and writes about body-based performance in San Francisco, Berlin and internationally. He is the artistic director of *Jess Curtis/Gravity* and holds a Ph.D. in Performance Studies with a focus in experimental, body-based performance from UC Davis.

Fascinated by detail, nuances of time, texture, memory and landscape, **Luke Pell** is a maker and curator based in Scotland. Noticing threads that weave between people and place his work takes form as intimate encounters, poetic objects, installations and designed environments for physical and virtual spaces. He also works as a dramaturge with other artists imagining alternative contexts for performance, participation and discourse that might reveal wisdoms for living.

