ISSN 1560-6325 ISBN 978-3-901989-31-5 € 16,–

33 2015

polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN

ZUR (IR-)RELEVANZ VON PHILOSOPHIE IN INTERKULTURELLER ORIENTIERUNG

Mit Beiträgen von JACINTA MWENDE MAWEU, TERBLANCHE DELPORT, NDUMISO DLADLA, TAKASHI SHIMAZAKI, SANG BONG KIM, BEKELE GUTEMA, FABIAN LEHMANN und anderen

SONDERDRUCK

INHALT

3
BIANCA BOTEVA-RICHTER / ANKE GRANESS
FRANZ GMAINER-PRANZL
Zur (Ir-)Relevanz von Philosophie in interkultureller Orientierung
Einleitung

9
JACINTA MWENDE MAWEU
Zur Relevanz der Philosophie für die menschliche Entwicklung

21
TERBLANCHE DELPORT & NDUMISO DLADLA
Südafrikas Kolonialphilosophie
Rassismus und die Marginalisierung der Afrikanischen Philosophie

39
TAKASHI SHIMAZAKI
Prinzipielle und methodologische Betrachtung über interkulturelle Philosophie

55
SANG BONG KIM
Von der Selbstverlorenheit im Anderen zur Schwangerschaft des Geistes
Die koreanische Philosophie aus der Perspektive der interkulturellen Philosophie

69
Relevanz und Verantwortung der Philosophie in Afrika
INTERVIEW MIT DISMAS MASOLO, ORIARE NYARWATH UND LEONHARD PRAEG

85
BEKELE GUTEMA
Wohin geht die afrikanische Universität?

107
FABIAN LEHMANN
Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso
Missverständnisse als Potenzial für interkulturelle Aushandlungsprozesse

123
REZENSIONEN & TIPPS

150
IMPRESSUM

FABIAN LEHMANN

Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso

Missverständnisse als Potential für interkulturelle Aushandlungsprozesse

VERUNSICHERUNG

»Interkulturelle Kompetenz, verstanden als revitalisierende Maßnahmen, verunsichert. Es ist geradezu ein Gütekriterium einer solchen Maßnahme, dass sie verunsichert. Sie soll verunsichern.«

(Castro Varela 2002:46)

Es waren die Worte von María do Mar Castro Varela, die mich motivierten, die Idee der »revitalisierenden Maßnahme« auf den Kontext der interkulturellen Projektarbeit zu übertragen und zugleich das von ihr umgedeutete Konzept der interkulturellen Kompetenz aufzunehmen. In diesem Beitrag möchte ich das von Christoph Schlingensief (1960–2010) initiierte Operndorfprojekt in Burkina Faso als »revitalisierend« verstehen, da es gewisse Strukturen in den geläufigen Mustern der Projektimplementierung und -umsetzung unterwandert und durch eine vielmehr künstlerisch-ästhetisch orientierte Vorgehensweise ersetzt. Das Operndorfprojekt behauptet sich damit nicht nur im Feld interkultureller Zusammenarbeit, sondern dringt vor allem auch in Bereiche künstlerischen Schaffens vor. In der »Unterwanderung« interkultureller Projekte durch künstlerische Mittel liegt unweigerlich eine politische Relevanz und das Potenzial, zukünftige Entwürfe interkultureller Kooperationen zu bereichern. Das Mittel der Verunsicherung ist dabei zentral. Es prägte nicht nur die Inszenierungen des Film- und Theaterregisseurs Schlingensief grundlegend, sondern kennzeichnet auch maßgeblich die sich widersprechenden Ansätze des Operndorfs Afrika.

Mit diesem Beitrag werde ich das Operndorf folglich als Möglichkeit deuten, etablierten Formen interkultureller Zusammenarbeit Alternativen entgegenzubringen. Hierbei werde ich das Augenmerk insbesondere auf interkulturell begünstigte Missverständnisse legen, scheint dies

FABIAN LEHMAN, M.A. ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Iwalewahaus in Bayreuth.
lehmannfabian@aol.com

doch einen vielversprechenden Zugang zum afrikanischen Operndorf zu ermöglichen. Das eigentliche Potenzial von Missverständnissen und der damit einhergehenden Aushandlung von Bedeutung soll dabei unter Bezug auf Homi K. Bhabha und Stuart Hall deutlich gemacht werden.

Doch zunächst möchte ich auf Castro Varela und ihre harsche Kritik am Fach der Pädagogik und dessen theoretischer und praktischer Auseinandersetzung mit dem Konzept interkultureller Kompetenz zurückkommen.[1] In interkulturellen Kontexten werden Kompetenzschulungen in der Regel als sinnvoll angenommen. Castro Varela hingegen stellt den Nutzen dieser Trainings grundsätzlich in Frage. Mehr noch: Sie macht deutlich, dass in solchen Schulungen Rassismen tabuisiert würden und gerade die Angehörigen nicht-marginalisierter Gruppen durch die Zertifizierung ihrer Kompetenzen im Beruf symbolisch und auch ökonomisch profitierten. Letztlich sei die Praxis solcher Trainings an der Schaffung von Ungleichbehandlungen mitbeteiligt, da im Reden über »die Anderen« diese erst entstünden (Castro Varela 2002: 36). Insbesondere relevant für den thematischen Kontext dieses Beitrags ist vor allem Castro Varelas Schlussfolgerung: »Kompetenz wird vor allem als Konfliktvermeidungs- oder Bewältigungskompetenz verstanden« (ebd. 38).

»Kompetenz wird vor allem als Konfliktvermeidungs- oder Bewältigungskompetenz verstanden.«

M. Castro Varela

Auch Hora Tjitra und Alexander Thomas benennen hinsichtlich einer solchen Kompetenz die Vermeidung von Konflikten als maßgebliche Zielsetzung für den Umgang mit den als kulturell »fremd« identifizierten Menschen, Vorstellungen und Praktiken. Ziel dieser Maßnahmen sei vor allem die Steigerung der Effizienz in interkulturellen Arbeitsverhältnissen sowie die Aufrechterhaltung sozialer Harmonie (Tjitra & Thomas 2006: 251). Was Louis Porcher für den französischen Schulunterricht fordert, ergänzt das skizzierte Verständnis um den Aspekt der Verständigung. So müsse der Sprachunterricht didaktisch ausgeklügelt dafür Sorge tragen, sprachlichen Austausch ohne Missverständnisse und Sinnverkehrungen zu ermöglichen. Denn darin sieht Porcher das »größte Hindernis« für eine Verständigung in interkulturellen Kontexten (Porcher 2006: 193). Wo also durch das problematisierte und oft genug politisierte Aufeinandertreffen differenter Vorstellungen und Praktiken potenzielle Konfliktfelder aufgewirbelt werden, soll interkulturelle Kompetenz die Wogen glätten und so zur Verständigung beitragen.

Diesem Ansatz grundlegend widersprechend hält Castro Varela jedoch gerade das Potenzial zur Verunsicherung durch konfliktäre Situationen für ein »Gütekriterium« interkultureller Kompetenz. Im Gegensatz zum konventionellen Verständnis plädiert sie dafür, Unwissen anzunehmen und konstruktiv zu nutzen (Castro Varela 2002: 46). Denn der Gewinn interkultureller Konflikte bestehe darin, auf die eigene Position in einer gesellschaftlichen Beziehung verwiesen zu werden, die immer auch ein Machtverhältnis beschreibt. Interkulturell kompetent seien nach dem Verständnis Castro Varelas diejenigen, die

1 Castro Varelas Aufsatz *»Interkulturelle Kompetenz – Ein Diskurs in der Krise«* ist nur in der ersten Auflage (2002) des Sammelbandes *Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität* enthalten.

Unwissen zum Anlass nehmen, die eigene gesellschaftliche Position zu reflektieren (ebd. 42).

Im Operndorf Afrika geht es nun – anders als in konventionellen Unternehmungen im Bereich der interkulturellen Zusammenarbeit – nicht um das bestmögliche gegenseitige Kennenlernen oder die möglichst reibungslose Umsetzung eines im Vorhinein ausgefeilten Projekts. Schlingensief suchte für sein Operndorf einen ihm unbekannten Ort auf, mit einer Verkehrssprache, derer er nicht mächtig war und in der er folglich keine klaren Anweisungen oder auch nur Bedürfnisse ohne die Hilfe von Übersetzer*innen mitteilen konnte. Überblick und Kontrollierbarkeit dieses Projektes durch den Initiator waren damit deutlich eingeschränkt. Schlingensief betonte hingegen die Eigendynamik des Projekts als Prozess, der nur teilweise vorausplanbar und von ihm keineswegs zu Ende gedacht sei.[2] Befragt nach der Einschätzung eines solchen Vorgehens, versteht Martin Zongo, Intendant des burkinischen Theaters *C.I.T.O* in Ouagadougou, gerade die Offenheit des Projektverlaufs als besondere Qualität des Operndorfs. Die Unabhängigkeit gegenüber Zielsetzungen und Richtlinien etwa staatlich geförderter internationaler Zusammenarbeit ist es, was das Operndorf für ihn qualitativ hervorhebt: »Es [das Operndorf] kann überraschen, weil es nicht auf formulierte Erwartungen der Empfänger reagiert, sondern deshalb qualitativ hervorsticht, weil es Bedürfnisse voraussieht, die sich früher oder später ergeben werden.«[3]

Die eingeschränkten kommunikativen Voraussetzungen und die verhältnismäßig hohe Offenheit des Projektverlaufs machen also interkulturelle Aushandlungsprozesse umso entscheidender für das Gelingen des Projekts. Damit ist bereits die Grundannahme beschrieben, auf die ich folgend meine Argumentation aufbauen werde. Zuvor gilt es jedoch zu untersuchen, welche Deutungsmöglichkeiten Schlingensief selbst dem Operndorf eingeschrieben hat, da sie für die Umsetzung des Projekts immer noch maßgeblich sind. Vorweggenommen werden kann dabei, dass mit dem Operndorfprojekt europäische Vorstellungen von Kunst und Kultur auf- als auch angegriffen werden und zugleich ein Spielraum für das Austesten alternativer Interpretationsweisen geschaffen wird.

Die eingeschränkten kommunikativen Voraussetzungen und die verhältnismäßig hohe Offenheit des Projektverlaufs machen also interkulturelle Aushandlungsprozesse umso entscheidender für das Gelingen des Projekts.

EIN OPERNDORF IN AFRIKA

Das Operndorf umfasst verschiedene soziale und kulturelle Einrichtungen im ländlichen Burkina Faso, 30 Kilometer östlich der Hauptstadt Ouagadougou. Es beherbergt unter anderem Schulgebäude, ein Tonstudio, eine Krankenstation und zukünftig wohl auch ein Festspielhaus, das mit seinen 15 Metern Höhe alle anderen Ge-

2 Siehe hierzu die erste Internetseite des Operndorfs aus dem Jahr 2010: »Wir haben jetzt die Möglichkeit, einen Prozess in Gang zu setzen, von dem wir nicht wissen, wie er sich fortsetzt. Und das ist das Schöne daran!« http://web.archive.org/web/20101121133354/http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/ (dort datiert: 21.11.2010, Zugriff: 21.04.2014).

3 Martin Zongo antwortete auf meine Bitte um eine persönliche Einschätzung des Operndorfprojekts mit einer E-Mail vom 04.12.2012, die ich an dieser Stelle auszugsweise und von mir aus dem Französischen übersetzt zitiere.

bäude überragen soll.[4] Nach dem Tod Christoph Schlingensiefs am 21. August 2010 ist es nun seine Frau Aino Laberenz, die zusammen mit dem Architekten Diébédo Francis Kéré und unter Einbindung eines burkinischen und deutschen Beirats das Projekt weiterführt.

Umgesetzt wird das Operndorf in der Nähe des Ortes Laongo in der Gemeinde Ziniaré. Damit wählte Schlingensief einen Ort aus, der nicht bereits durch kulturelle oder künstlerische Institutionen definiert war.[5] So drang er mit dem Operndorf in einen Ausschnitt der burkinischen Alltagswelt vor und ließ die Grenzen zwischen dem, was einen engeren Begriff von Kunst betrifft, und dem, was davon unberührt bleibt, verschwimmen. Eine solche Kunst, die außerhalb ihrer legitimen Räume stattfindet, besitzt für Susanne Hochreiter auch immer das Potenzial, Provokationen zu verursachen, da sie durch den fehlenden Rahmen der Institution politisch nicht immunisiert ist (Hochreiter 2011: 442). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bezeichnung des Projekts als *Operndorf Afrika*.[6]

Die Begriffe *Oper* und *Dorf* schließen sich nach dem dominierenden Verständnis von Oper eigentlich aus.

Die Begriffe *Oper* und *Dorf* schließen sich nach dem dominierenden Verständnis von Oper eigentlich aus. Sie erinnern an parallele Abgrenzungen von *Zivilisation* und *Barbarei*, die das Selbstverständnis europäischer Großmächte im Verhältnis »zum Rest der Welt« über die letzten Jahrhunderte bestimmten. So bleibt wohl auch heute die Oper eine von vielen möglichen Projektionsflächen historischer Imaginationen einer kulturellen wie zivilisatorischen Überlegenheit Europas in der Welt. In der Zusammenfügung von *Oper* und *Dorf* zu einem Wort werden die antagonistischen Begriffe nun aufs engste konfrontiert und beschreiben dabei die Strategie Schlingensiefs: Mithilfe offensichtlicher Widersprüche werden Denkmuster als lediglich eingewöhnte Konstrukte aufgezeigt, als sei bereits die neu zusammengefügte Bezeichnung *Operndorf* der Beweis für die Möglichkeit der Neuorganisierung europäischer Ordnungsmuster.

Widersprüche dieser Art ließ Schlingensief auch für sein letztes umgesetztes Theaterstück unaufgelöst. *Via Intolleranza II* war die erste Arbeit im Rahmen des Operndorfprojekts, an der Burkinabé und Europäer*innen gleichermaßen beteiligt waren. Thematisch setzte sich Schlingensief in diesem Stück mit Kolonialismus, aktuellen afrikanisch-europäischen Beziehungen und den eigenen Zweifeln am Operndorfprojekt auseinander. Das Stück, das erstmals im Mai 2010 aufgeführt wurde, konnte somit bereits auf die erste Phase der Umsetzung der Operndorfidee verweisen. Im Stück ist es Burkina Faso selbst, das als Vertreter eines imaginierten Sehnsuchtsortes offensiv und reflexiv verhandelt wird, ohne dass dabei der Reiz solcher erträumten

4 Für eine detaillierte Beschreibung der Selbstdarstellung des Operndorfprojekts siehe Lehmann 2013.

5 Nahe dem Operndorf befindet sich zwar ein bereits jahrzehntelang bestehender Skulpturenpark, bezüglich des für das Operndorf vorgesehenen Areals ergibt sich jedoch kein direkter Zusammenhang.

6 Die aktuell offiziell genutzte Bezeichnung des Operndorfprojekts lautet: »Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika«. Eine frühe, von den Projektverantwortlichen mittlerweile nicht mehr verwendete Bezeichnung für das Operndorf war »Festspielhaus Afrika« oder auch »Remdoogo«. Remdoogo, ein Wort aus der Sprache Mòoré der burkinischen Mossi-Ethnie, kann laut Schlingensief mit »Spielhaus« übersetzt werden (Schlingensief 2012: 179).

Orte verworfen wird. Die Artikulierung dieser Träume und der Projektionen eigener Wünsche scheint der Anweisung von Binyavanga Wainaina in seinem ironischen und bitterbösen Essay *How to Write about Africa* zu folgen: »Afrika ist der einzige Kontinent, den du lieben kannst – mach' dir das zu Nutze« (Wainaina 2005; Übersetzung durch die Redaktion). Entsprechend stellt das Operndorf in der Aufführung den Ankerpunkt dar, um den herum die historischen und aktuellen Beziehungen zwischen Europäer*innen und Afrikaner*innen thematisiert werden.

Schlingensief nahm, als es sein Gesundheitszustand noch zuließ, selbst an den Aufführungen teil. In der für diesen Beitrag herangezogenen Aufzeichnung aus dem Jahr 2011 trägt Schlingensief folgende Erklärung der Operndorfidee am Ende der Aufführung von *Via Intolleranza II* vor:[7]

»Wir schicken das Geld da runter und zwar in dem Maße, in dem wir sagen: ›Macht damit, was ihr wollt, *aber* ihr zeigt uns ab und zu mal, was ihr gemacht habt.‹ [...] Und dann zeigen wir einfach Filme, Musik, was weiß ich, aus dem Operndorf, aus Burkina Faso, aus Simbabwe, aus Namibia, ich weiß nicht, woher. [...] Und dann können wir eben schön sehen, was mit unserem Geld passiert ist. [...] Ich will mal endlich Geld geben, ohne dass ich was dafür bekomme. Ich will von Afrika was lernen. [...]«

In diesen Worten zeigt sich das Verständnis eines afrikanischen Kontinents, der es wert ist, »beklaut« zu werden, um von ihm zu lernen (Schlingensief 2012:177). In einer offiziellen Broschüre wird das Ziel von Schlingensief folgendermaßen formuliert: »Es geht um die Rückgewinnung unserer Kreativität, indem wir andere machen lassen«.[8]

Unaufgelöst bleibt dabei, wie die bedingungslose finanzielle Unterstützung mit der Erwartung des Profitierens von den im Operndorf entstandenen Produktionen zu vereinen ist. Diese Ambivalenzen werden von Schlingensief umso deutlicher angesprochen, wenn er sie schließlich auf sich selbst bezieht.

»[...] Und dann sag ich endlich: ›Bleib da weg! Christoph, bleib da weg!‹ Und alle anderen bitte auch. Ja?! Vergessen wir das! 95 Prozent aller Bilder aus Afrika sind nur von Weißnasen gemacht. [...] Nichts von Schwarzen. Gar nichts! Aus diesem Kontinent ist *nichts* zu uns gekommen. [...] Und diese Bilder sind in meinem Kopf, das ist mein Afrika. Aber es ist nicht das Afrika. Also nichts wie weg da! Denn ich lieb das doch eigentlich, ja, was ich mir da erträumt hab [...].«

In solchen Widersprüchen zeigt sich die künstlerische Strategie, die Hochreiter Schlingensiefs »Arbeit am Skandal« nennt (Hochreiter 2011:449). Mittel für die Umsetzung einer solchen Arbeitsweise seien unter anderem das gezielte Schaffen von Irritationen, Uneindeutigkeiten und Widersprüchen. Ziel all dessen sei es,

»95 Prozent aller Bilder aus Afrika sind nur von Weißnasen gemacht. [...] Nichts von Schwarzen. Gar nichts! Aus diesem Kontinent ist nichts zu uns gekommen.«

C. Schlingensief

7 Die folgenden Zitate Schlingensiefs sind einer online gestellten 3sat-Aufzeichnung (Min. 94–98) entnommen: http://www.youtube.com/watch?v=IyvEev54RAg (dort datiert: 27.05.2011, Zugriff: 27.02.2014).

8 So nachzulesen in einer Broschüre zum Operndorf Afrika unter der Überschrift »Zwischenstand der Dinge. Frühjahr 2012«. Herausgeberin: Festspielhaus Afrika GmbH, Stand: 20.01.2012.

dominante Diskurse mithilfe von gedanklichen wie auch praktischen Experimenten infragezustellen und um neue Sichtweisen zu erweitern (ebd. 450).

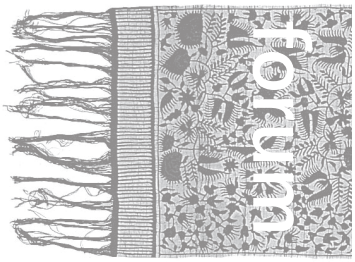
Die in *Via Intolleranza II* angewendeten postdramatischen Mittel – die komplexen Überlagerungen aus Schlingensief'scher Selbstinszenierung, dem Durchbrechen der Vierten Wand als trennende Instanz zwischen Bühne und Publikum und Darsteller*innen, welche die theatrale Situation selbst dekonstruieren – bleiben nicht ohne Folgen für mögliche Deutungsweisen der Aufführung. Die vertrauten theatralen Mechanismen, welche die Einnahme einer geübten Haltung als Rezipient*in erlauben, werden aufgelöst. Dies wiederum macht die Aufrechterhaltung einer ästhetischen Distanz zum Geschehen auf der Bühne kaum möglich. Die Zuschauer*innen sind damit mehr denn je gefordert, ihren Standpunkt beständig zu prüfen und für sich selbst einen Umgang mit dem Gesehenen zu finden.

DE-PLATZIERUNG DES OPERNBEGRIFFS

Der 1984 erschienene Aufsatz Homi K. Bhabhas *»Signs Taken for Wonders«* ist vor allem in den Postcolonial Studies diskutiert worden. Hierin beschreibt Bhabha Prozesse der Sinngenerierung zwischen kulturell differenten Akteuren in kolonialen Zusammenhängen. In seiner Interpretation der Rezeption englischer Literatur durch Angehörige der lokalen Bevölkerungen führt Bhabha die für ihn entscheidenden Konzepte des Dritten Raums und der Hybridität ein. Er geht davon aus, dass die europäischen Schriften – insbesondere die Bibel – von den lokalen Akteuren nicht lediglich aufgenommen und übernommen wurden. Vielmehr kam es zu Prozessen des kritischen Hinterfragens, des Neuverhandelns und des Umdeutens. Bhabha verdeutlicht das mithilfe historischer Quellen, welche die Bekehrungsbemühungen von Katechisten gegenüber indischen hinduistischen Bauern beschreiben. Aus den kritischen Nachfragen der hinduistischen Bauern und ihrem Vorbringen von Bedingungen für eine Konversion zum Christentum resultieren für Bhabha Neuinterpretationen der Bibel als Verhandlungen im Dritten Raum (Mitchell & Bhabha 1995: 114).

Dieser Dritte Raum lässt sich grundsätzlich als Zwischen- und Verbindungsraum kulturell differenter Ausdrucksformen denken. Bhabha knüpft für dieses Denkmodell an Jacques Derridas Kunstwort der *différance* an, um sich auf die Unmöglichkeit der Bedeutungsfestlegung von Begriffen zu beziehen. Mit Derrida verweist Bhabha zugleich auf die zugrunde liegende Trennung des Signifikanten vom Signifikat, wie sie bereits de Saussure formuliert hatte. Bhabha wählt als Ausgangspunkt seiner Argumentation somit ein Verständnis von Bedeutungsbeziehungen, die nicht natürlich gegeben sind, sondern auf Konventionen beruhen (Bonz & Struve 2006: 142).

In den Prozess der Bedeutungsgenerierung zwischen Signifikant und den verschiedenen Signifikaten setzt Bhabha nun aber zusätzlich einen Dritten Artikulationsraum: »[T]he Third Space of enunciation« (Bhabha 2004: 54). Der Dritte Raum bestimmt folglich die Bedingun-



gen, unter denen Aussagen getroffen werden, und verhindert die festgelegte Deutung von Zeichen. Damit fokussiert Bhabha die Aushandlungsprozesse *zwischen* differenten Kulturen ebenso wie *innerhalb* einer Kultur. Er beschreibt den Ort, an dem unterschiedliche Leseweisen von Zeichen beständig neu verhandelt werden.

Die Aushandlung von europäischen Repräsentationen wie der Bibel außerhalb ihres Entstehungskontextes bezeichnet Bhabha als Verrückung (*dislocation*) oder als De-plazierung (*displacement*) (ebd. 149). Die Autorität eines solchen Symbols europäischen Einflusses bleibt dabei nur so lange gewahrt, wie es den Anschein einer Homogenität aufrechterhalten kann und Einheitlichkeit repräsentiert. Das Symbol bleibt unangreifbar, solange es als schlüssig und frei von Widersprüchen gelesen wird. Ist es hingegen der Praxis der Hybridität ausgesetzt, geht der Verlust seiner Autorität einher; es wird in Frage gestellt (ebd. 161), wie Bhabha am Beispiel der hinduistischen Bauern erläutert. Hybridität bedeutet dann das Aufzeigen von Ambivalenzen und Widersprüchen innerhalb einer Repräsentation, die sonst verdeckt oder gar verleugnet werden (ebd. 162). Entscheidend dabei ist, dass Hybridität Widersprüche in einer anscheinend schlüssigen Erzählung aufdeckt, nicht aber erzeugt. Widerspruchsfreie und homogene Repräsentationen von Gruppen oder Nationen werden demnach als Konstrukte verstanden, die in Machtgefügen genutzt werden, um eine vorteilhafte oder dominante Position zu inszenieren und zu legitimieren.

In einem Interview mit dem Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell formuliert Bhabha als Reaktion auf ein berühmtes Bibelzitat die folgende Antwort: »Eine Formulierung, die, wie du sagst, doktrinkonform war, wird in ihre koloniale Ausdrucksweise rückübersetzt und eröffnet so sowohl symbolisch als auch sozial einen anderen Standort für die Verhandlung von Autorität.« (Mitchell & Bhabha 1995: 114; Übersetzung durch die Redaktion)

Wenn Christoph Schlingensief nun hinsichtlich seiner Pläne für Burkina Faso von einem Operndorf spricht, ermöglicht der Begriff der De-platzierung eine angemessene Auseinandersetzung mit dieser Benennung. Schlingensiefs Anwendung des Opernbegriffs auf Burkina Faso ähnelt dem, was Bhabha im zitierten Satz beschreibt: Der Begriff der Oper wird in der afrikanischen Savanne re-kontextualisiert und dadurch potenziell neuen Deutungsweisen ausgesetzt. Dies geschieht unter der Voraussetzung, dass kaum etwas von den Handlungs- und Rezeptionsgewohnheiten, die in Europa in Bezug auf die Oper zur Konvention geworden und abgesichert sind, auch für das ländliche Burkina Faso gilt. In einer Aussage, wie sie in einer Broschüre des Operndorfs abgedruckt ist, greift Schlingensief dieses Vorgehen auf und verdeutlicht zugleich dessen Zielsetzung.

Der Begriff der Oper wird in der afrikanischen Savanne re-kontextualisiert und dadurch potenziell neuen Deutungsweisen ausgesetzt.

»Die Missverständlichkeit des Projekttitels ist nicht kalkuliert, um irgendwen davon abzuhalten, einen Beitrag zum Aufbau des Operndorfs zu spenden. Sie ist aber willkommen. Denn darum geht es doch: dass wir unsere Begriffe von Kultur, Kunst, Oper usw. neu aufladen. [...] Wir erweitern also den Opernbegriff und lassen einfach mal alle Einschränkungen beiseite, die

wir mit Oper verbinden [...]. Damit haben wir nichts zu tun.«[9]

Das Operndorf Afrika wird also entschieden vom konventionellen europäischen Begriff der Oper abgegrenzt. Das Operndorf muss folglich immer als Gegenentwurf zu einer europäischen Oper der Moderne verstanden werden, wie sie zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgearbeitet wurde. Die »Einschränkungen«, auf die sich Schlingensief in obigem Zitat weiterhin bezieht, verweisen auf die diskursive Eindimensionalität des modernen Opernbegriffs. Die Dominanz einer solchen eindeutigen Leseweise aber ist der rezenten Wahrnehmung geschuldet und hält einer historischen Perspektive nicht stand. Die Geschichte der Oper seit ihrer Entstehung um 1600 in Florenz ist im Gegenteil durchaus wechselvoll. Nie gab es *die eine* Oper, vielmehr formten und formen alternative und konkurrierende Ausprägungen von Oper einen Diskurs, in dem bestimmte Konzepte und Umsetzungen dominieren (vgl. Schumann 1977: 13–18).

Um dem dominanten widerspruchsresistenten Opernbegriff eines Verdi oder eines Wagner die Autorität zu nehmen und das Hybride der pluralen geschichtlichen wie aktuellen Verständnisse und Ausformungen von Oper hervorzuheben, scheint Burkina Faso eine angemessene Umgebung zu bieten. Dabei offenbart sich die kulturell differente Ausdrucksform Oper als inhomogenes und ambivalentes Gefüge aus Elementen unterschiedlicher Zeiten und Herkunftsorte.

Um dem dominanten widerspruchsresistenten Opernbegriff eines Verdi oder eines Wagner die Autorität zu nehmen und das Hybride der pluralen geschichtlichen wie aktuellen Verständnisse und Ausformungen von Oper hervorzuheben, scheint Burkina Faso eine angemessene Umgebung zu bieten.

Im Operndorf sollen burkinische und internationale Künstler*innen, die Kinder aus der Grundschule des Operndorfs sowie Vertreter*innen der angrenzenden Bevölkerung die Möglichkeit erhalten, den Opernbegriff neu zu besetzen und für sich zu erfinden, worum es sich bei der Oper handeln kann. Die Oper fällt in Afrika sozusagen auf sich selbst zurück, muss sich behaupten und in Frage stellen lassen. Die mit der De-platzierung einhergehenden Übersetzungsprobleme eröffnen einen Dritten Frei- und Spielraum für die Neuaushandlung des Begriffs. Die Störungen, die bei der Enthebung der Oper aus ihrem »traditionellen« Umfeld innerhalb Europas entstehen, begünstigen Reflexionen über die Bedeutung und Funktion der Oper. Solche Konflikte und Irritationen sind durchaus im Sinne der Konzepte Bhabhas. So lesen Claudia Breger und Tobias Döring aus den Texten Bhabhas die Produktivität einer »weniger vermittelnden als verstörenden Funktion des Dritten« (Breger & Döring 1998: 3).

MISSVERSTEHEN ALS DRITTE DEUTUNGSWEISE

Von dem konventionellen Konzept interkultureller Kompetenz, wie es zu Beginn dieses Beitrags skizziert wurde – ein Konzept, welches vorrangig Verstehen, Harmonie und Effizienz betont –, lässt sich das Projekt Operndorf Afrika klar abgrenzen. Das Operndorf beschreibt einen Ort, an dem Gruppen – Afrikaner*innen,

9 So nachzulesen in einer Broschüre zum Operndorf Afrika unter der Überschrift »›Unsere Oper ist ein Dorf‹. Gedanken und Zitate (I).« Herausgeberin: Festspielhaus Afrika GmbH, Stand: 20.01.2012.

Europäer*innen, Burkinabé aus verschiedenen Teilen des Landes – miteinander in Beziehung treten, die oft weder eine gemeinsame Sprache noch bestimmte Erfahrungen oder Wissen teilen. Zugleich werden kontextuell gebundene kulturelle Ausdrucksweisen wie die Oper verhandelt, die sich nur sehr eingeschränkt übersetzen lassen.

Genau diesen Umstand werfen die beiden Ethnolog*innen Michael Schönhuth und Kerstin Eckstein, die im Januar 2011 im Umfeld des Operndorfs forschten, dem Projekt vor. Sie kritisieren insbesondere, dass neben der dauerhaften Tragfähigkeit und der mangelnden burkinischen Beteiligung der Begriff der *Oper* selbst ein grundlegendes Problem darstelle. Dieser Begriff sei in Burkina Faso bislang kaum bekannt und nahezu bedeutungslos. Mit dem Verständnis einer Oper als exklusiver Kulturveranstaltung europäischer Oberschichten plädieren beide Ethnolog*innen hingegen für Produktionen, die weit mehr »Anknüpfungspunkte an lokale [burkinische] Sehgewohnheiten« zuließen. Mit dem Argument, besser bei bekannten Inszenierungen zu bleiben und »traditionelle Erzählstoffe« zu bedienen, betonen sie die Notwendigkeit der »kulturelle[n] Übersetzungsarbeit«, wo burkinische und europäische Erzählformen aufeinander treffen (Schönhuth & Eckstein 2011: 6). Damit offenbaren sich beide Ethnolog*innen als Vertreter*innen eines Verständnisses interkultureller Kompetenz und Kommunikation, das Irritationen zu vermeiden sucht. Folgerichtig setzen sie auf die Sicherheit voraussehbarer Reaktionen seitens der Burkinabé durch lokal bewährte Kunstformen.

Wäre es das Anliegen Schlingensiefs gewesen, die europäische Oper schlicht nach Afrika zu überführen, hätte der Erfolg seines Projekts tatsächlich nach den Maßstäben der Verständigung und Effizienz gemessen werden müssen. Das Operndorfprojekt jedoch geht dem Versuch nach, den Begriff der Oper neu zu besetzen und um unvorhersehbare Konnotationen zu bereichern. Solche unvorhersehbaren Deutungsweisen am Rande der Toleranz dominanter Lesarten beziehungsweise die dominanten Leseweisen gänzlich überschreitend sind in Stuart Halls einflussreichem Aufsatz *»Encoding, decoding«* in Bezug auf die Rezeption von Fernsehbeiträgen thematisiert worden.

Wäre es das Anliegen Schlingensiefs gewesen, die europäische Oper schlicht nach Afrika zu überführen, hätte der Erfolg seines Projekts tatsächlich nach den Maßstäben der Verständigung und Effizienz gemessen werden müssen.

Nach Hall ist das Aufnehmen einer Nachricht durch ihre Rezipient*innen eng mit der Neugenerierung dieser Nachricht verbunden, da die Zuschauer*innen durch ihre Deutung oder Dekodierung den Effekt dieser Nachricht erst festlegten (Hall 1997: 93). Zwar seien dominante Lesweisen durch die Produzent*innen der Nachricht vorgegeben (ebd. 98). Entscheidend für den Effekt einer Nachricht sei jedoch unter anderem die Symmetrie oder Asymmetrie zwischen dem Kodierungsprozess (*encoding*) der Produzent*innen und dem Dekodierungsprozess (*decoding*) der Konsument*innen einer Nachricht. Der Grad struktureller Ungleichheiten beider Gruppen innerhalb kommunikativer Prozesse beeinflusse dabei in hohem Maß das Ausmaß der Differenz (*lack of fit*) zwischen kodierter und dekodierter Nachricht. Äquivalent zu dieser Differenz müsse von einem Missverstehen gesprochen werden (ebd.:94).

Eine solche Definition von Missverstehen grenzt den Begriff von dem alltagssprachlich genutzten, negativ besetzten Begriff des Missverstehens ab. Missverstehen – so ließe sich an Hall anknüpfen – steht damit im Gegensatz zu einem *Nicht*verstehen. Nicht-verstehen geht mit der Verweigerung von Deutungen einher. Es bezeichnet ein Resignieren gegenüber möglichen Deutungsweisen und verhindert den Prozess des Aushandelns von Bedeutungen. *Miss*verstehen hingegen ist ein produktiver Vorgang, da Nachrichten gedeutet werden, allerdings nicht im Sinne linearer Sender-Empfänger-Modelle, bei denen eine Nachricht produziert und die gleiche Nachricht in ihrer intendierten und dominierenden Lesart rezipiert wird. Nach Hall wird eine kodierte Nachricht vielmehr von den jeweiligen Rezipient*innen relativ autonom von ihrer intendierten Aussage dekodiert.

Wird also der Begriff der Oper [...] in Burkina Faso rezipiert, evoziert die kontextuelle Ungleichheit, das heißt die kulturelle Differenz zwischen Produktions- und Rezeptionskontext, Aushandlungen des Opernbegriffs als Dritte Lesart.

Überschreitet die Deutungsweise einer Nachricht jedoch den vorgegebenen Deutungsrahmen der dominanten Lesart – auch diese Möglichkeit wird von Hall eingeräumt (ebd. 100) –, kann von einer Dritten Deutung im Sinne Bhabhas gesprochen werden. Dann handelt es sich auf Grund des Ausmaßes der Differenz zwischen Kodierung und Dekodierung weder um die produzierte noch um eine rezipierte Nachricht im Rahmen der Kodierung. Diese Möglichkeit ist nach Hall umso wahrscheinlicher, je größer die strukturelle Ungleichheit zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen einer Nachricht ist. Die Dritte – missverstandene – Nachricht ist somit Ergebnis von Deutungspluralitäten im Dritten Raum; sie ist die aus der Dynamik der Aushandlungsprozesse kultureller Differenzen hervorgegangene unvorhersehbare Produktion von Bedeutung. Zu betonen ist dabei, dass es sich bei dem *Dritten* jedoch nicht um die numerische Begrenzung auf genau *eine* dritte Variante der Deutung handelt. Das Dritte verweist im Gegenteil auf die Pluralität unvorhersehbarer Alternativen in Abgrenzung zu binären Gegenüberstellungen.

Wird also der Begriff der Oper, mit seinem dominanten Deutungsrahmen einer Oper der europäischen Moderne, in Burkina Faso rezipiert, evoziert die kontextuelle Ungleichheit, das heißt die kulturelle Differenz zwischen Produktions- und Rezeptionskontext, Aushandlungen des Opernbegriffs als Dritte Lesart.

Dabei sind die durch verschiedene Sprachen eingeschränkten Möglichkeiten in der interkulturellen Kommunikation von großer Relevanz. Für Burkina Faso stellt sich diese Problematik in besonderer Weise, werden doch neben der Amtssprache Französisch die Nationalsprachen Mòoré, Dioula und Fulfulde sowie zahlreiche weitere lokale Sprachen gesprochen. Aufgrund dieser Vielfalt an Sprachen ist auch eine Kompetenz im Französischen, vor allem in ländlichen Gebieten Burkina Fasos, kein Garant für eine verbale Verständigung.

Diese Voraussetzungen für sprachlich begünstigte Missverständnisse waren bereits in der Projektimplementierung voraussehbar. Demnach sind die kommunikativen Einschränkungen durch die Wahl des Standortes des Operndorfs wissentlich in Kauf genommen worden. Der spezifisch ländliche und zugleich multilinguale Kontext der Gemeinde Ziniaré bestimmt wesentlich die Unternehmung des

Operndorfs Afrika. Denn kann eine Gruppe nicht auf den Bedeutungshorizont differenter Elemente zurückgreifen, weil die sprachlichen Voraussetzungen für ein Verstehen dieser Herkunftsbedeutung nicht gegeben sind, ist diese Gruppe mehr denn je veranlasst, eigene Bedeutungen bezüglich der differenten Elemente zu (er)finden. So wird zusätzlich zu den kulturellen Differenzen europäischer und afrikanischer Akteure auch durch sprachliche Einschränkungen erschwert, dass europäische Konzepte von Oper schlicht als Übernahme einer »Nachricht« in der Leseweise ihres Entstehungskontextes angeeignet werden.

Eine solche Position, die das Konstruktive von Übersetzungsproblemen betont, findet sich auch bei Doris Bachmann-Medick. Gerade im Missverständnis sieht sie ein kreatives Potential, etablierte Diskurse aus neuen Perspektiven zu betrachten, umzudeuten und schließlich gesellschaftlich relevant zu setzen (Bachmann-Medick 1998: 25): »Danach scheinen vor allem die Grenzen und Grenzüberschreitungen von Kulturen fruchtbar, gerade derjeinige Bereich, wo kulturelle Bedeutungen nicht in zentralen Texten scheinbar festgeschrieben, sondern wo sie mißverstanden, mißrepräsentiert, ja sogar falsch angeeignet werden.« (ebd. 24)

Alltägliche Missverständnisse als Folge interkultureller Zusammenkünfte und eingeschränkter sprachlicher Verständigungsmöglichkeiten erlauben »im Kleinen« unvorhersehbare Deutungsweisen. Missverstehen unterbricht eingeübte Kommunikations- und Handlungsweisen, da es die Beteiligten vor die Herausforderung stellt, sich unbewusste und unreflektierte Verhaltensweisen zu vergegenwärtigen. Dieses durch die Herausforderungen interkultureller Kontexte evozierte Bewusstwerden über die Fehlbarkeit von Kommunikation sowie das Entheben von Deutungsweisen und unbedachten Handlungen aus dem Alltagsgeschehen ermöglicht ein Überdenken alltäglicher Denk- und Handlungsweisen. Dieses zunächst individuelle Bewusstwerden, die persönliche »Reflexionsübung«, ist aber ebenso »im Großen«, etwa in Hinsicht auf tradierte künstlerische Ausdrucksformen oder den Begriff der Oper, von Bedeutung. Missverstehen als Dritte Deutungsweise unterstützt den Prozess der Aushandlung der Bedeutungen und Funktionen einer Oper, die bereits durch ihre De-platzierung verunsichert worden ist. De-platzieren und Missverstehen bedingen sich folglich gegenseitig und sind Voraussetzungen für Verhandlungen und Umdeutungen in interkulturellen Dritten Kontexten.

De-platzieren und Missverstehen bedingen sich folglich gegenseitig und sind Voraussetzungen für Verhandlungen und Umdeutungen in interkulturellen Dritten Kontexten.

KUNST DES WIDERSPRÜCHLICHEN

Christoph Schlingensief maß dem afrikanischen Kontinent eine Wertigkeit für das Leben in Europa bei, die weit über künstlerische Interessen hinausging. Für ihn verfügt Afrika über Kräfte, die selbst dort nur noch an bestimmten Orten zu finden seien: »Und das ist auch der Punkt an dem Ort in Burkina Faso. Da ist tatsächlich noch der Gral, da ist die Urkraft, da ist irgendwie das spirituell Reine zu spüren, [...].« (Kittelmann & Schlingensief 2010: 70)

Schlingensief preist hier die spirituellen Qualitäten Afrikas, die er als essentiell für das Leben in Europa beschreibt. Solche Verlautbarungen

eines »von der industrialisierten Zivilisation und dem Chaos der Moderne verschonten Afrikas« – wie es manche behaupten – fordern jedoch unweigerlich den Preis, tradierte europäische Narrative zu bedienen und fortzuschreiben.

Edward Said hatte bereits in Bezug auf den Orient die Funktionalisierung dieses *rewriting* exotistischer Konstruktionen verdeutlicht. Für ihn bedeuteten die stereotypen Repräsentationen des Orients mitsamt seiner exotischen Bewohner*innen nicht mehr und nicht weniger als die Vorführung im Sinne europäischer Inszenierungen:

»[...] den Orient zur gleichen Zeit als fremd zu charakterisieren und ihn schematisiert auf eine Theaterbühne zu bringen, deren Publikum, Manager und Schauspieler *für* Europa sind, und nur für Europa.« (Said 1981: 84)[10]

Solcherlei Repräsentationen blieben von Schlingensief zwar nicht unkommentiert; sie wurden von ihm sogar eigens in der Theaterproduktion *Via Intolleranza II* offensiv thematisiert. Die hohe Bereitschaft zur Reflexion und Kritik der eigenen Wahrnehmung Afrikas hielt ihn jedoch nicht davon ab, tradierte Zuschreibungen gegenüber Afrika weiterhin als Motivation für die Verwirklichung der Operndorfvision anzugeben. Es trifft daher wohl auch für das Operndorf zu, was Eva Meyer-Hermann bereits für die Inszenierung von *Via Intolleranza II* schlussfolgerte:

»Der Glaube an die integrierende Kraft des Kreativen und die Gefahr des Exotismus müssen als unauflösbarer Widerspruch ausgehalten werden.« (Meyer-Hermann 2011: 290)

10 Hervorhebung im Original.

Es war das spezifische Vermögen Schlingensiefs, solche Widersprüche offenzulegen, ebenso auszuhalten und sich an ihrer Schaffung zu beteiligen, ohne dabei in eine Lethargie der scheinbaren Ausweglosigkeit antagonistischer Positionen zu verfallen. Der unauflösbare Widerspruch eines unbedingten Glaubens an die kreative Schaffenskraft der Afrikaner*innen und dem Wissen, dass sich dieser Glaube immer auch aus hartnäckigen europäischen Projektionen nährt, sind integraler Bestandteil des Operndorfprojekts. Das Operndorf offenbart damit jene unvermeidlichen Verstrickungen im Verhältnis zwischen Afrika und Europa, die spätestens seit den kolonialen Bestrebungen europäischer Staaten dominieren.

Indem Schlingensief diese Widersprüche zuließ und in Interviews und Inszenierungen immer wieder ins Gedächtnis rief, bereitete er die Grundlage für substanzielle Auseinandersetzungen um interkulturelle Beziehungen.

Die Lust am Widersprüchlichen und Unauflösbaren findet sich für das Operndorf Afrika jedoch nicht nur in Bezug auf das *rewriting* tradierter Exotisierungen und deren gleichzeitiger Kritik. Kaum miteinander zu vereinbarende Positionen manifestieren sich bereits um den vorherrschenden Begriff von Oper. Und dort, wo durch die kulturellen Differenzen der Akteure jeweils eigene Interpretationsmöglichkeiten eingebracht werden, ergeben sich besondere Möglichkeiten der Sinngenerierung.

Und dort, wo durch die kulturellen Differenzen der Akteure jeweils eigene Interpretationsmöglichkeiten eingebracht werden, ergeben sich besondere Möglichkeiten der Sinngenerierung.

Solche Dritten Räume, die sich im Zusammentreffen differenter Kulturen aufspannen, bergen das Potenzial, Neues hervorzubringen, das außerhalb erwartbarer Ergebnisse liegt.

Dabei besteht die Herausforderung, wie von Bhabha beschrieben, insbesondere darin, die dabei zu verhandelnden Differenzen zu akzeptieren und produktiv zu nutzen, anstatt sie zwecks der Auflösung des Widerspruchs voreilig aneinander anzupassen (Bhabha 2004: 37). Das Konzept des Dritten wird so polarisierenden Darstellungen unvereinbarer Gegensatzpaare entgegengestellt, indem der gemeinsame Verhandlungsraum fokussiert wird. Dabei sind die Zwischen- und Übergangsräume aufeinandertreffender Differenzen der eigentliche Fixpunkt; die Brüche »im Kontinuum eines kulturellen Sinnhorizontes« (Bonz & Struve 2006: 145).

Das Operndorf Afrika stellt sich damit einem konventionellen Verständnis interkultureller Kompetenz entgegen, indem es eine Situation begünstigt, in der Sinnverkehrungen und Verständnisprobleme nicht vermieden, sondern gerade provoziert werden. Dabei widmet sich das Operndorf der Kunst in einer umfassenden Weise, die auch die Konzeption des Projekts innerhalb künstlerischer Spielräume und den damit verbundenen Möglichkeiten umfasst. Dieser Ansatz schafft den Freiraum, als Kulturprojekt keine im Voraus ausformulierten Ergebnisse oder abgesicherten Argumentationen liefern zu müssen. Vielmehr lädt das Operndorfprojekt dazu ein, eingeübte Verfahren und Zielorientierungen nach den Maßstäben der Effizienz und Konfliktvermeidung in interkulturellen Unternehmungen zu überdenken.

Solche konstruktiven Qualitäten künstlerischer Mittel in Bezug auf interkulturelle Herausforderungen werden von Heinz Kimmerle angesprochen. Wie auch die Philosophie versteht er die Kunst als ein Feld, in dem weitestgehend hierarchiefreie Dialoge, als gleichberechtigte Auseinandersetzung kulturell differenter Gesprächsteilnehmer*innen, am ehesten möglich sind. Kimmerle spricht sich dafür aus, dass es die Differenzen sind, die – im Dialog verhandelt – in besonderer Weise gewinnbringend sind und den Gesprächspartner*innen Einsichten ermöglichen können, die ihnen ohne ihr Gegenüber vorenthalten blieben. Kunst und Philosophie erhalten für Kimmerle auf diese Weise eine Vorbildfunktion gegenüber anderen Gesellschaftsbereichen, die ebenso von dialogischen Auseinandersetzungen profitieren könnten (Kimmerle 2002: 300):

»Auch wenn nicht auf allen Gebieten Verschiedenheit dem Inhalt nach und Gleichheit dem Rang nach als Bedingungen für Dialoge zwischen den Kulturen gegeben sind, kann das Beispiel der Philosophie und Kunst, die ihre interkulturelle Dimension erkennen und annehmen, doch bewirken, daß der Umgang der Kulturen miteinander auch in Wissenschaft und Technologie, Politik und Ökonomie *dialogischer* wird.« (ebd. 302)[11]

Die Vorsichtigkeit, in der Kimmerle seine Schlussfolgerung formuliert, indem er die Steigerung »dialogischer« einführt, statt gleich von einem Dialog der Kulturen zu sprechen, sei hier noch einmal betont. Sie erinnert daran, dass auch mit der Kunst keine uneingeschränkten Hoffnungen auf einen Dialog gleichberechtigter Partner verbunden werden dürfen, solange diese Kunst als alltagsrelevante Kategorie mit prak-

Das Operndorf Afrika stellt sich damit einem konventionellen Verständnis interkultureller Kompetenz entgegen, indem es eine Situation begünstigt, in der Sinnverkehrungen und Verständnisprobleme nicht vermieden, sondern gerade provoziert werden.

11 Hervorhebung im Original.

tischen Konsequenzen und nicht ausschließlich als Ideal vorgestellt wird.

Schließlich sind gerade dem Feld der Kunst Hierarchien immanent, wenn Künstler*innen und deren Arbeiten nach Marktwert und Prestige geordnet werden. Dass solche Abgrenzungen insbesondere auch interkulturell bedeutend sind, wird dabei von den Kunstakteuren auch zunehmend selbstkritisch angesprochen. So lässt sich anhand von ausgewählten Ausstellungen in den letzten zwei Jahrzehnten eine Bereitschaft bedeutender Kunstinstitutionen erkennen, die eigene globale Position zu reflektieren und zu thematisieren (vgl. Krasomil 2013: 14).

Das Operndorf Afrika ist [...] auch der Versuch, Mittel und Arbeitsweisen aus dem Bereich Theater und Aktionskunst in kunstferne Gesellschaftsfelder wie der interkulturellen Zusammenarbeit zu überführen.

Dennoch bleiben Künstler*innen aus Afrika und der afrikanischen Diaspora, die Einzug in temporäre Ausstellungen halten (von den Sammlungen ganz zu schweigen), die Ausnahme. Kunst aus den Peripherien muss sich qualifizieren, um in die Zentren zeitgenössischer Kunst, bestehend aus wenigen Ländern Europas und den USA, zu gelangen, indem sie die in den Zentren formulierten Erwartungen erfüllt. Afrikanische Kunst muss sich derart vor einer europäisch definierten, selbstreferenziellen Kunstgeschichte und Kunstkritik behaupten. Ihr muss der Spagat zwischen der Weckung von Neugier gegenüber dem »Fremden« und dem Erfüllen tradierter Erwartungen gelingen. Sie soll voraussehbar »afrikanisch«, aber zugleich innovativ im Sinne der Zentrumskunst sein (Nicodemus 1999: 77–78).

Dieser Umstand führt den renommierten Kurator Simon Njami zu der Schlussfolgerung, dass die Kunst lediglich die gleichen hegemonialen Strukturen rekonstruiert habe, welche die wirtschaftlichen und politischen Realitäten vorgeben (Njami 2005: 23). In den Institutionen, die durch ihre Kritik, ihre Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit das Gütesiegel »Kunst« für sich beanspruchen, bleiben hierarchiefreie Dialoge zwischen kulturell differenten Akteuren unwahrscheinlich.

Natürlich kannte Schlingensief diese Hierarchien aus der eigenen Arbeit selbst nur zu gut. Aber gerade deshalb stand er für die Idee, mit Hilfe einer Kunst, die im Sinne Kimmerles »ihre interkulturelle Dimension erkenn[t|«, neue und gewinnbringende Perspektiven zu erarbeiten, die konkrete Auswirkungen auf das Verhältnis der beteiligten Akteure haben. So war sein Glaube an ein von den ästhetischen Kriterien Europas unbeeinflusstes kreatives Schaffen der Burkinabé eng geknüpft an die Hoffnung auf eine Ermächtigung marginalisierter Diskurse in den europäisch-afrikanischen Beziehungen. Das Operndorf Afrika ist demnach der Versuch, einem Kunstverständnis, wie es Kimmerle bedacht anbringt, praktische Konsequenzen folgen zu lassen. Es ist zugleich auch der Versuch, Mittel und Arbeitsweisen aus dem Bereich Theater und Aktionskunst in kunstferne Gesellschaftsfelder wie der interkulturellen Zusammenarbeit zu überführen.

Ein weiteres Verdienst des Operndorfs besteht möglicherweise darin, einen Diskurs anzuregen, in dem europäisch initiierte interkulturelle Vorhaben in Afrika neu betrachtet und bewertet werden. Die unauflösbaren Widersprüche und Irritationen stellen dabei den Zunder, an dem sich öffentliche Auseinandersetzungen entfachen können. Gerade auch die pluralen

Deutungsangebote Schlingensief'scher Formulierungen fordern die Rezipient*innen heraus, für sich selbst aktiv Zusammenhänge und Sinn zu erschließen. So können die Schwierigkeiten und Potentiale interkultureller Zusammenarbeit, die das Operndorf pointiert und überspitzt markiert, für die Diskussion derselben in der Öffentlichkeit beitragen. Gerade mithilfe des in der deutschen Presse kontrovers diskutierten Operndorfs Afrika ließen sich Problematiken, die sonst entwicklungspolitischen oder kulturtheoretischen Diskursen vorbehalten blieben, in einer breiten Öffentlichkeit verhandeln. Im besten Fall wirkt sich eine solche Diskussion letztlich auf die Konzeption zukünftiger interkultureller Unternehmungen aus.

Die in diesem Beitrag vorgelegten Deutungen des Operndorfs Afrika münden daher in ein Plädoyer für mutige, unkonventionelle und grenzüberschreitende Unternehmungen in interkulturellen Zusammenhängen. Die Mittel und Möglichkeiten einer interkulturell kompetenten – also einer über sich selbst verunsicherten – Kunst erlauben dabei reflexive Befragungen etablierter Vorgehens- und Denkweisen. Sie eröffnen einen Spielraum, in dem revitalisierende Ansätze kontinentübergreifender Projekte erprobt und verhandelt werden können.

... ein Plädoyer für mutige, unkonventionelle und grenzüberschreitende Unternehmungen in interkulturellen Zusammenhängen ...

Literatur

Doris Bachmann-Medick. »Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung« in: Claudia Breger und Tobias Döring (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume.* Rodopi: Amsterdam, Atlanta, 1998, S. 19–36.

Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, Routledge: New York 2004/1994.

Jochen Bonz und Karen Struve: »Homi K. Bhabha. Auf der Innenseite kultureller Differenz. ›In the middle of differences‹« in: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart,* Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2006, S. 140–156.

Claudia Breger und Tobias Döring: »Einleitung« in: Claudia Breger und Tobias Döring (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume,* Rodopi: Amsterdam, Atlanta, 1998, S. 1ª18.

María do Mar Castro Varela: »Interkulturelle Kompetenz – Ein Diskurs in der Krise« in: Georg Auernheimer (Hg.): *Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität*, Leske + Budrich: Opladen, 2002, S. 35–48.

Stuart Hall: »Encoding, decoding« in: Simon During (Hg.): *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London, New York, 1997/1980, S. 90–103.

Susanne Hochreiter: »›Den Skandal erzeugen immer die anderen‹. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs« in: Pia Janke und Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Praesens: Wien, 2011, S. 435–459.

Heinz Kimmerle: *Interkulturelle Philosophie zur Einführung*, Junius: Hamburg 2002.

Udo Kittelmann und Christoph Schlingensief: »Das Operndorf Remdoogo. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Udo Kittelmann« in: Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu, Britta Schmitz

(Hg.): *Who Knows Tomorrow*, Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln 2010, S. 63–72.

Marenka Krasomil: »Kunstwelten, Macht und kuratorische Praxis. Der postkoloniale Ausstellungsdiskurs anhand von Magiciens de la terre, Documenta 11 und The Global Contemporary« in *DIENADEL*, Nr. 2, Lüneburg 2013, S. 9–28.

Fabian Lehmann: *Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso. Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?* Abschlussarbeit des Masterstudiengangs »Kulturwissenschaften – Culture, Arts and Media«, an der Leuphana Universität Lüneburg 2013.

Eva Meyer-Hermann: »Ein Samenkorn mit Widerhaken« in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Kiepenheuer & Witsch: Köln 2011, S. 283–290.

W. J. T. Mitchell und Homi K. Bhabha: »Translator Translated. W. J. T. Mitchell talks with Homi Bhabha« in: *Artforum*, Nr. 7, New York 1995, S. 80–83, 110, 114, 119.

Everlyn Nicodemus: »Bourdieu out of Europe?« in: Olu Oguibe und Okwui Enwezor (Hg.): *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, Institute of International Visual Arts (inIVA): London 1999, S. 74–87.

Simon Njami: »Die Nächste Flagge« in: Fernando Alvim, Heike Munder, Ulf Wuggenig (Hg.): *Next Flag. The African Sniper Reader. Eine Anthologie.* JRP Ringier: Zürich 2005, S. 18–23.

Louis Porcher: »Sprachenlernen und interkulturelle Kompetenz« in: Hans Nicklas, Burkhard Müller und Hagen Kordes (Hg.): *Interkulturell denken und handeln. Theoretische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis*. Campus: Frankfurt am Main, New York 2006, S. 189–195.

Edward W. Said: *Orientalismus*, Ullstein: Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1994/1978.

Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, Kiepenheuer & Witsch: Köln 2012.

Michael Schönhuth und Kerstin Eckstein: »›*Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an‹. Webfehler in Schlingensiefs Operndorf Afrika*« – Universität Trier, [https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb4/ETH/Aufsaetze/ArtikelEcksteinSchoenhuth.pdf] (dort datiert: 19.08.2011, Zugriff: 31.08.2012).

Otto Schumann: *Handbuch der Opern*, Fourier: Wiesbaden 1977.

Hora Tjitra und Alexander Thomas: »Interkulturelle Kompetenz und Synergieentwicklung« in: Hans Nicklas, Burkhard Müller und Hagen Kordes (Hg.): *Interkulturell denken und handeln. Theoretische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis*. Campus: Frankfurt am Main, New York 2006, S. 249–257.

Binyavanga Wainaina: *How to Write about Africa*. – Granta, [http://www.granta.com/Archive/92/How-to-Write-about-Africa/Page-1] (dort datiert: 2005, Zugriff: 21.02.2014).