

Leuphana Universität Lüneburg

Major Kulturwissenschaften – Culture, Arts and Media

Masterarbeit zum Thema:

**Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso**  
**Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?**

Eingereicht von Fabian Lehmann  
am 28.02.2013

# Inhaltsverzeichnis

1	Der Anspruch an die Arbeit	1
2	Ein Operndorf in Afrika	
	Eine Analyse der Selbstdarstellung	5
	2.1 Von der Idee	6
	2.2 Von der Umsetzung	16
	2.3 Kritik am Operndorfprojekt	20
3	Im Dunstkreis des Operndorfs	
	Eine Annäherung an kontextrelevante Arbeiten	26
	3.1 Schlingensiefs Inszenierung von <i>Via Intolleranza II</i>	26
	3.2 Schlingensiefs Inszenierung von <i>Der Fliegende Holländer</i>	32
	3.3 Werner Herzogs Film <i>Fitzcarraldo</i>	35
	3.4 Schlussfolgerungen und weitere Anknüpfungen	40
4	Verhandlungen im Treppenhaus	
	Homi K. Bhabhas Konzepte von Raum und Zeit	44
	4.1 Bhabha als postkolonialer Theoretiker	45
	4.2 Der Dritte Raum des Hybriden	48
	4.3 Das Hybride im Dritten	51
	4.4 Verortete Zeitlichkeiten bei Homi Bhabha und Johannes Fabian	56
5	Vom Nutzen der Missverständnisse	
	Das Operndorf interpretiert nach Bhabha	60
	5.1 Der de-plazierte Opernbegriff	60
	5.2 Missverstehen als Dritte Deutungsweise	64
	5.3 In einem Land vor unserer Zeit	68
6	Kulturpraktische Perspektiven	
	Einschätzungen des Operndorfs durch Expert*innen	71
	6.1 Teilnehmer*innen und Methodik der Befragung	72
	6.2 Thematische Auswertung der Befragung	74
7	Das Operndorf Afrika als Ort innovativer Zusammenarbeit	82
	Literaturverzeichnis	86
	Abkürzungsregister für Quellen ohne Autor*innenangabe	92
	Anhang	94

Herzlich bedanke ich mich bei jenen, die mit ihrer liebevollen Unterstützung, ihren Anregungen und kritischen Kommentaren ganz wesentlich zu dieser Masterarbeit beigetragen haben:

Peter Dörrie,  
Katrín Eder,  
Maria Eplinius,  
Marianne Eplinius,  
Steffi Hobuß,  
Christoph David Laier,  
Dagmar Lehmann,  
Stephanie Lehmann,  
Sami Qaiser,  
Ulf Vierke.

Fabian Lehmann

**Christoph Schlingensiefels Operndorf in Burkina Faso**

## 1 Der Anspruch an die Arbeit

In einem Aufsatzband zur interkulturellen Kompetenz im Bereich der Pädagogik übt MARÍA DO MAR CASTRO VARELA harsche Kritik am Fach der Pädagogik und dessen theoretischer und praktischer Auseinandersetzung mit interkultureller Kompetenz.<sup>1</sup> Wo eine Kompetenzschulung im Umgang mit interkulturellen Kontexten in der Regel als sinnvoll angenommen wird, stellt CASTRO VARELA den Nutzen dieser Trainings generell in Frage. Mehr noch macht sie deutlich, dass in solchen Schulungen Rassismen tabuisiert würden und gerade die Angehörigen *nicht*-marginalisierter Gruppen durch zertifizierte Kompetenzen im Berufsalltag symbolisch und auch ökonomisch profitierten. Letztlich sei die Praxis solcher Trainings an der Schaffung der Ungleichbehandlung mitbeteiligt, da im Reden über ‚die Anderen‘ diese erst entstünden (CASTRO VARELA 2002:36). Die Auseinandersetzung mit Interkulturalität in der Schulungspraxis versteht CASTRO VARELA, wenn nicht schon als den Teilnehmer\*innen aufgezwungenes Engagement, so zumindest als Möglichkeit der Profilierung der Initiator\*innen. Den institutionalisierten Rassismen deutscher Behörden könne auf diese Weise jedenfalls nichts entgegengesetzt werden. Insbesondere relevant für den thematischen Kontext dieser Arbeit ist jedoch jene Schlussfolgerung CASTRO VARELAS: „Kompetenz wird vor allem als Konfliktvermeidungs- oder Bewältigungskompetenz verstanden“ (ebd.:38). Wo also durch das problematisierte und oft genug politisierte Aufeinandertreffen differenter Vorstellungen und Praktiken potentielle Konfliktfelder aufgewirbelt werden, soll interkulturelle Kompetenz die Wogen glätten und zur Verständigung beitragen. Dem grundlegend widersprechend hält CASTRO VARELA gerade das Potential zur Verunsicherung durch konfliktäre Situationen für ein „Gütekriterium“ interkultureller Kompetenz. In Gegensatzung zum konventionellen Verständnis plädiert sie gerade dafür, Unwissen anzunehmen und konstruktiv zu nutzen (ebd.:46).

Einen ähnlichen Anspruch an interkulturelle Kommunikation formuliert HEINZ KIMMERLE, wenn er für eine interkulturelle Philosophie plädiert. So sei es zu respektieren, wenn der interkulturelle (philosophische) Dialog an seine Grenzen gelange und ein gegenseitiges Verstehen nicht möglich erscheine (KIMMERLE 2002a:15). Denn, „[d]aß Menschen aus verschiedenen Kulturen einander verstehen, ist nicht selbstverständlich“ (KIMMERLE 2002b:290).

Verunsicherung, Unwissen oder Missverständnisse sind, so wird gezeigt werden, entscheidende Begriffe in Christoph Schlingensiefs interkulturellem Projekt des Operndorfs Afrika, dem sich diese Arbeit widmen wird.<sup>2</sup> Eine Szene aus Sibylle Dahrendorfs Doku-

---

<sup>1</sup> CASTRO VARELAS Aufsatz ist nur in der ersten Auflage (2002) des Sammelbandes enthalten und in der zweiten (2008) und dritten Auflage (2010) durch einen Aufsatz des Herausgebers Georg Auernheimer zur interkulturellen Kommunikation ersetzt worden.

<sup>2</sup> 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

mentarfilm *Knistern der Zeit* (2012) scheint besonders geeignet, diesen Umstand zu verbildlichen: Die Szene zeigt Christoph Schlingensiefel zur feierlichen Grundsteinlegung des Operndorfs im westafrikanischen Burkina Faso im Februar 2010. Ein Burkinabè überreicht ihm ein burkinisches Gewand. Abseits des Publikums, das der Grundsteinlegung beiwohnt, probiert Schlingensiefel das Kleidungsstück an. Es ist ein intimer und rührender Moment des Films. Als Schlingensiefel das neue Gewand anlegt, kommentiert der frankophone Dorfbewohner dies feierlich und begrüßt ihn als nun vollständigen Sohn des Landes. Schlingensiefel, der hektisch immer noch mit dem Kleidungsstück beschäftigt ist und kein Wort Französisch spricht, scheint die Aussage seines Gegenübers nur ungenau zu erschließen und beantwortet sie unangemessen schlicht und knapp mit einem Wort: „Genau!“.

Der symbolische Gehalt dieser Szene ist bedeutsam, denn der Raum für solche Missverständnisse ist im Operndorfprojekt wissentlich angelegt. Anders als in anderen Unternehmungen im Bereich der interkulturellen Zusammenarbeit geht es nicht um das bestmögliche gegenseitige Kennenlernen oder die möglichst reibungslose Umsetzung eines im Vorhinein ausgefeilten Projekts. Schlingensiefel suchte für sein Operndorf Afrika einen ihm unbekanntem 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. Schlingensiefel betonte hingegen die Eigendynamik des Projektes als Prozess, der nur teilweise vorausplanbar und von ihm keineswegs zu Ende gedacht sei (WIA 2012a).<sup>3</sup>

Das Operndorfprojekt umfasst den Bau verschiedener sozialer und kultureller Einrichtungen im ländlichen Burkina Faso, unweit der Hauptstadt Ouagadougou. Dort werden unter anderem Schulgebäude, eine Krankenstation und ein Festspielhaus gebaut, die zunächst der angrenzenden Bevölkerung zugute kommen, aber auch von Gästen aus aller Welt besucht werden sollen. Ziel sei es, einen Ort zu schaffen, an dem sich Leben und Kunst verbinden und auf diese Weise unkonventionelle künstlerische Ausdrucksformen hervorgebracht werden, welche auf die verschiedenen Ausprägungen von Kunst in Europa rückwirken und diese bereichern (BOA3 2012).

Aus den aufgeführten Überlegungen ergibt sich hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem Operndorf Afrika die folgende Fragestellung für diese Arbeit:

Inwiefern kann der Bau des Operndorfs Afrika in Burkina Faso als ein innovatives Projekt im Rahmen interkultureller Zusammenarbeit gedeutet werden?

---

Wort aus der Sprache Mòoré der burkinischen Mossi-Ethnie, kann laut Schlingensiefel mit „Spielhaus“ übersetzt werden (SCHLINGENSIEFEL 2012:179).

<sup>3</sup> Quellenverweise ohne Angabe der Autor\*innen werden im Abkürzungsregister des Literaturverzeichnisses aufgeschlüsselt.

Das herangezogene Beispiel des Dokumentarfilms *Knistern der Zeit* illustriert die Situation des Operndorfs als Projekt, das, entgegen konventioneller Zielsetzungen interkultureller Unternehmungen, Übersetzungsproblemen und Missverständnissen Raum bietet. Mehr noch, so wird in dieser Arbeit argumentiert werden, machen eingeschränkte kommunikative Möglichkeiten in interkulturellen Zusammenhängen Aushandlungen nötig und ermöglichen damit konstruktive Freiräume für Neudeutungen etablierter Begriffe und Konzepte.

Es wird also nicht um die Frage gehen, inwiefern das Operndorfprojekt tatsächlich den Ansprüchen einer interkulturellen Unternehmung gerecht wird. Vielmehr soll durch den Bezug auf etablierte Konzepte der interkulturellen Zusammenarbeit der Rahmen festgelegt werden, an dem sich die Untersuchung dieser Arbeit orientieren kann. Wenn dann im Weiteren nach der Innovativität des Operndorfprojekts gefragt wird, umfasst das nach HELGA NOWOTNY (2005:19) lediglich eine „Differenz zum Bestehenden“. Innovativ meint im Zusammenhang dieser Arbeit also eine Kategorie für Elemente, die konventionelle und etablierte Konzepte der interkulturellen Zusammenarbeit überschreiten.

Die Analyse des Operndorfs wird sich zunächst auf die Darstellung des Projekts durch die Projektverantwortlichen beziehen. An erster Stelle betrifft das die Aussagen von Christoph Schlingensiefel selbst, wie sie auf offiziellen Internetauftritten des Operndorfs, in offiziellen Broschüren, Interviews, Videobeiträgen oder autobiographischen Aufzeichnungen dargestellt werden. Im Weiteren bezieht dies nach dem Tod Schlingensiefels am 21. August 2010 vor allem auch Aussagen der jetzigen Projektleiterin Aino Laberenz sowie alle offiziellen Texte ein, in denen das Operndorf vorgestellt wird.

Auch wenn Abbildungen wie Fotografien, Fotomontagen und Zeichnungen in der offiziellen Darstellung des Operndorfs eine gewichtige Bedeutung zukommt, werden diese in der vorliegenden Analyse wissentlich ausgelassen. Dieser Umstand folgt der Überzeugung, dass einer angemessenen Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial zum Operndorf im Rahmen dieser Arbeit nicht annähernd beizukommen ist. Ebenso werden architektonische Analysen des Operndorfs nur von untergeordneter Bedeutung sein. Sowohl das Bildmaterial als auch die Architektur des Festspielhauses sind komplex genug, um eigenständige Untersuchungen zu rechtfertigen. In dieser Arbeit werden vornehmlich geschriebene und gesprochene Texte in solch unterschiedlichen Präsentationsformen wie Internetauftritten, Aufnahmen von Theateraufführungen oder Spielfilmen gedeutet.

Es handelt sich also um die Analyse von Erzeugnissen der Populärkultur in ihrer Textualität als „semiotische Ressource“, wie es JOHN FISKE in den 1980er Jahren beschrieb (FISKE zitiert in MIKOS 2009:157). Die offenen Deutbarkeiten, die Polysemie solcher Texte, die FISKE vor allem an Fernsehtexten exemplarisch verdeutlichte, sollen in Bezug auf das Operndorfprojekt im zweiten und dritten Kapitel Gegenstand der Analyse sein. So widmet sich das zweite Kapitel dieser Arbeit der Beschreibung des Operndorfs

durch die Projektverantwortlichen und nimmt dabei, in Referenz auf EDWARD W. SAID, erste kritische Positionen gegenüber dem Gegenstand der Untersuchung ein. Das dritte Kapitel erweitert die Deutungsweisen des Operndorfs mithilfe der Untersuchung weiterer Theaterstücke Schlingensiefs sowie des Films *Fitzcarraldo*. Intertextualitäten, die sich durch direkte und indirekte Verweise der untersuchten Texte ergeben, werden dabei gezielt in die Deutung einbezogen. Wie gezeigt werden wird, ermöglichen gerade erst die intertextuellen Verweise die intensive Auseinandersetzung mit dem Operndorf Afrika als Hauptgegenstand der Analyse.

Das afrikanische Operndorf als das letzte und zugleich umfassendste Projekt des deutschen Künstlers Christoph Schlingensief, thematisiert unweigerlich immer auch die postkolonialen Beziehungen zwischen dem europäischen und dem afrikanischen Kontinent. Damit ist bereits ein Grund für den theoretischen Zugang dieser Arbeit genannt. Es sind vor allem die Postcolonial Studies und hier allen voran HOMI K. BHABHAS Konzepte des Dritten Raums, der Hybridität und der Zeitlichkeit, mithilfe derer die Fragestellung dieser Arbeit aufgegriffen wird. Die Konzepte BHABHAS und die für die Anwendung in dieser Arbeit tragenden Lesweisen und Schwerpunktsetzungen werden im vierten Kapitel ausführlich dargelegt. Ergänzt wird dieser theoretische Zugang um JOHANNES FABIANS Problematisierung evolutionistischer Zeitverständnisse. So können im fünften Kapitel bereits theoretisch fundierte Ergebnisse aus der Untersuchung des Operndorfs Afrika formuliert werden.

Da diese Arbeit des Weiteren aber auch den Anspruch verfolgt, das Projekt Schlingensiefs auf empirischer Basis zu untersuchen, werden die aus dem theoretischen Zugang abgeleiteten Thesen im sechsten Kapitel um die Einschätzungen von vier Expert\*innen aus dem Kulturbereich ergänzt und erweitert. Sie werden unter Punkt 6.1 im Einzelnen vorgestellt. Das siebte Kapitel dann wird die Ergebnisse der Analyse populärer Texte sowie die Schlussfolgerungen der theoretischen und empirischen Auseinandersetzung um das Operndorf zusammenführen und diese explizit auf die Fragestellung dieser Arbeit beziehen.

So kann diese Arbeit grob in vier Ebenen der Deutung unterteilt werden: Die Analyse der Selbstdarstellung des Operndorfprojekts (Kapitel 2), die Deutung mithilfe intertextueller Verweise (Kapitel 3), die Interpretation aufbauend auf BHABHAS theoretische Konzepte (Kapitel 5) und die Deutung der Expert\*innenaussagen (Kapitel 6).

Eine letzte Anmerkung zur Ansprache der geographischen Bezugspunkte sei den folgenden Kapiteln voran gestellt. In dieser Arbeit werden europäische künstlerische Praktiken, europäische kulturelle Institutionen oder Akteure des Öfteren afrikanischen Ausdrucksformen und afrikanischen Akteuren gegenübergestellt werden. Dies folgt dem Umstand, dass zum einen länderübergreifende Problematiken, wie koloniale Narrative, oder die Entstehung der Oper aufgeworfen werden, die sich nicht auf einzelne Länder wie Deutschland oder Burkina Faso beschränken lassen. Zum anderen ermöglicht der

geographische Bezug über Kontinente eine Formulierung, bei der nicht die nationalstaatliche Zugehörigkeit angesprochener Akteure im Vordergrund steht. Zugleich darf aber hierdurch nicht der Eindruck entstehen, Europa oder Afrika würden als homogene Entitäten aufgefasst. Die Vielseitigkeit kultureller Ausdrucksformen, die Differenzen, ebenso wie die Gemeinsamkeiten innerhalb wie zwischen beiden Kontinenten werden ausdrücklich anerkannt.

## **2 Ein Operndorf in Afrika**

### **Eine Analyse der Selbstdarstellung**

Im Zeitraum des Verfassens dieser Arbeit befindet sich das Operndorfprojekt in der zweiten Bauphase, in der eine Krankenstation gebaut wird, welche die bereits vorhandenen Schulgebäude im Operndorf ergänzt. Das eigentliche Festspielhaus soll laut offizieller Verlautbarung erst in der dritten Bauphase umgesetzt werden. Bisher existieren vom Festspielhaus nur architektonische Entwürfe und der zentrale Platz, an dem es errichtet werden soll. Die tatsächliche Nutzung des Operndorfs beschränkt sich bisher auf den Schulbetrieb und einzelne Veranstaltungen, wie in Unterkapitel 2.2 näher beschrieben wird.

Für eine Analyse bietet sich daher zunächst die Selbstdarstellung des Projekts seit den Recherchereisen Christoph Schlingensiefs in verschiedene afrikanische Länder im Jahr 2009 an. Nachdem verlautbart wurde, dass das Operndorf in Burkina Faso umgesetzt werde, stellte der nächste entscheidende Fixpunkt in dieser frühen Projektphase die Grundsteinlegung des Operndorfs am 08. Februar 2010 dar.

So wird in dieser Arbeit vor allem das Operndorf als Idee und umzusetzende Vision untersucht werden. Hierfür werden vor allem gedruckte Broschüren, Internetauftritte und Videoaufnahmen herangezogen, wie sie ab 2009 von Seiten der Projektverantwortlichen veröffentlicht wurden. In diesem Vorgehen bilden die Aussagen des Projektinitiators Christoph Schlingensief unweigerlich eine vorrangige Informationsquelle.

Das Operieren mit den Aussagen des Künstlers Christoph Schlingensief zum Operndorf Afrika ist dabei aber auch grundsätzlich mit der Gefahr verbunden, das Projekt, wie ROLAND BARTHES formulierte, „tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften“ zu beschränken (BARTHES 2000:186). Zu einem Zeitpunkt aber, an dem das eigentliche Festspielhaus noch nicht gebaut ist und es noch keinen Spielbetrieb gibt, lässt sich das Operndorf als eigenständiges Untersuchungsobjekt noch kaum beurteilen. In den offiziellen Beschreibungen des Operndorfs wird nach wie vor auf Formulierungen Schlingensiefs verwiesen, die als Zielsetzung und Vision des Operndorfprojekts artikuliert werden. Projekt und Initiator sind so kaum voneinander zu trennen.

Ebenso wenig kann Sekundärliteratur zum Operndorf Afrika herangezogen werden, da im Zeitraum des Verfassens dieser Arbeit die wissenschaftliche Auseinandersetzung sich des Themas noch nicht angenommen hat. Auch burkinische Stimmen zum Operndorf lassen sich kaum ausmachen. ANDREA REIKAT, eine in Burkina Fasos Hauptstadt Ouagadougou ansässige Ethnologin, schätzt die Aufmerksamkeit, die dem Projekt in Burkina Faso selbst zukommt, generell als gering ein, wie sie in einer Email mitteilt (REIKAT 2012a).<sup>4</sup>

Eine der frühesten Erwähnungen eines afrikanischen Operndorfs findet sich in dem im April 2009 erschienenen Buch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*. In dem „Tagebuch einer Krebserkrankung“ beschreibt Christoph Schlingensiefel, wie er, am Grab seines Vaters stehend, verspricht, „eine Kirche, eine Schule, ein Krankenhaus und ein Theater, ein Opernhaus, in Afrika [zu] bauen“ (SCHLINGENSIEFEL 2009a:17). In diesen veröffentlichten Aufzeichnungen verschwimmen die Grenzen zwischen den privaten Notizen Schlingensiefels und deren künstlerischen Aufarbeitung durch ihn selbst nahezu vollständig. Diese spezifische Frage nach der Position des Autors Schlingensiefel als Privatperson oder Künstler wird sich in den verschiedenen Kapiteln dieser Arbeit immer wieder stellen. Dabei ist es gerade ein bedeutendes Charakteristikum der Arbeiten Schlingensiefels, dass sich die Frage nach der Sprecherposition nie endgültig beantworten lässt. Wann immer jedoch Aussagen Schlingensiefels zum Operndorf in der Öffentlichkeit getätigt wurden, wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass dies auf eine öffentlich-offizielle Position des Projektinitiators und Künstlers bezogen werden kann.

## 2.1 Von der Idee

Wagners Kunstwerk ist noch nicht gesamt genug, Beuys' Kunstbegriff muss noch erweitert werden in der Werkstatt Afrika! (BT 2012).

So wird in einer Programmbroschüre des Thalia-Theaters in Hamburg treffend und prägnant die Idee des Operndorfs Afrika zusammengefasst. Der Bezug zu modernen Opernentwürfen wie auch zu bedeutenden Kunstbegriffen wird in diesem Zitat bereits angedeutet. Im Folgenden soll aber die Formulierung der Idee des Operndorfprojekts detailliert anhand von offiziellen Informationsmaterialien und weiteren Aussagen von Schlingensiefel untersucht werden. Dafür wird an dieser Stelle der vollständige Text „Jedem Menschen seine Oper“ wiedergegeben. Dieser Text beschrieb in einem Internet-auftritt aus dem Jahr 2010 die Vision des afrikanischen Operndorfs. Auch wenn der Text heute nicht mehr für die Präsentation des Operndorfs genutzt wird, scheint eine Untersuchung dennoch lohnenswert, kann er doch als eine Art künstlerisches Manifest gelesen werden. Wo es einer detaillierteren Auseinandersetzung dienlich ist, wird der Text um weitere offizielle Aussagen zum Operndorf ergänzt.

---

<sup>4</sup> In dieser Arbeit zitierte schriftliche Mitteilungen können in Teil B des Anhangs auf beiliegender CD eingesehen werden.

Wie auch vielen anderen künstlerischen Arbeiten Schlingensiefs eigen, verweist der hier analysierte Text auf verschiedenste gesellschaftliche Bedeutungszusammenhänge. Es handelt sich wie so oft um ein komplexes Konglomerat aus Assoziationen und Anleihen, die teils offensichtlich und direkt, teils subtil auf künstlerische, kulturelle und politische Diskurse verweisen und zum Teil auf diese einwirken. Den Verweisen nachzugehen, erlaubt einen umfassenderen Einblick in das Verständnis des Operndorfs Afrika als formulierte Vision. Verdeutlicht wird dadurch, von welchen Grundannahmen in der aktuellen Projektdarstellung ausgegangen wird und wie diese als Legitimierung eines afrikanischen Operndorfs eingesetzt werden.

Jedem Menschen seine Oper

#### DER ERWEITERTE OPERNBEGRIFF

Das FESTSPIELHAUS AFRIKA ist eine langfristige Initiative zu Eigeninitiative, die von einem ERWEITERTEN OPERNBEGRIFF ausgeht. In dem Versuch einer Resozialisierung europäischer Hochkultur funktioniert das FESTSPIELHAUS AFRIKA als Organ, das den Kreislauf zwischen der Oper und seiner ursprünglichen Umgebung wieder herstellt. Die Oper kann so ihren eigenen Begriff wieder auf das Politische und Soziale erweitern, wie etwa bei der legendären Aufführung von Aubers Oper "Die Stumme von Portici", 1830 in Brüssel, wo die Menschen mit den Parolen der Oper in einen direkten wörtlichen Dialog traten. Die Oper bewirkte so ungeheure Emotionen, dass das Publikum im 2. Akt das Theater verließ und auf den Straßen die bürgerliche Revolution auslöste.

FESTSPIELHAUS AFRIKA befreit die Kolonie Oper aus ihrer momentanen Erstarrung und begreift sie als lebendiges Gefäß mit Löchern, das von seiner Umgebung aufnimmt und in seine Umgebung abgibt. Dieser Vorgang ist zwingend, denn: Die Oper kann nur soviel Kraft im Politischen und Sozialen erzeugen, wie sie in sich aufgesogen hat und die soziale und politische Umgebung kann nur soviel empfangen, wie sie eingebracht hat.

Diese Zuordnung der Oper in ihren organischen Kreislauf korrespondiert mit der Perspektive einer längst überfälligen neuen Art von Entwicklungshilfe für Afrika, die nicht nur austeiilt, sondern auch beraubt und sich somit ebenfalls als Teil eines gemeinsamen Kreislaufs versteht. Es gibt eine andere Möglichkeit, als jene, die Entwicklungshilfe ausschließlich als einen linearen Transfer von der ersten in die dritte Welt begreift, wie das FESTSPIELHAUS AFRIKA exemplarisch beweisen wird. In einem organischen Kreislauf erfährt das Geben und Nehmen eine Erweiterung, werden die Grenzen gesprengt, die per Definition Leidende zu Leidenden und Helfende zu Helfenden machen.

Es ist an der Zeit, jetzt in Afrika zu investieren, in dem man es vor Ort ausbeutet und seinen Reichtum benutzt.

Künstler aus verschiedenen Zusammenhängen sollen sich der Möglichkeit stellen können, die Oper als Prozess und Afrika als Werkstatt zu begreifen, nicht als im Vorfeld geimpfte Gäste, sondern als Infizierte und durch das FESTSPIELHAUS AFRIKA organisch in die Umgebung integriert. Jeder soll sein Leben sozial und künstlerisch gestalten können, auch die Einheimischen, die durch fortwährende Ausbeutung zu Hilfsbedürftigen wurden.

Sie werden von der Position am Endpunkt der Strecke, an dem sie normalerweise die Hilfe der ersten Welt empfangen, erlöst und können sich in den organischen Prozess, den sie selbst durch die Mitwirkung an der Realisierung des FESTSPIELHAUS AFRIKA gestalten, integrieren. Die Leidenden werden zu einem aktiven Bestandteil des Kreislaufs, des lebendigen Organismus (WIA 2012b).

Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, allen Verweisen nachzugehen, werden einzelne Formulierungen, die auch in anderen Formen der Darstellung des Operndorfs hervorstechen, herausgegriffen. Dabei ist zunächst auffällig, dass insbesondere drei Themengebieten eine besondere Präsenz im hier wiedergegebenen Text zukommt: So lassen sich die Verhandlung der Oper als hochkulturelle Institution; subtile Anspielungen auf die jüngere Kunstgeschichte, genauer auf JOSEPH BEUYS; sowie das Aufnehmen von Zielsetzungen aus der Entwicklungszusammenarbeit insbesondere herausstellen. Diese drei Themenfelder werden im Folgenden nacheinander Gegenstand der Auseinandersetzung sein.

Eine Schlüsselformel der Operndorfidee ist die der „Resozialisierung europäischer Hochkultur“ (Absatz 1 des analysierten Textes). Die Resozialisierung bezeichnet in ihrem juristischen Ursprung die „schrittweise Wiedereingliederung in die Gesellschaft“ nach dem Strafvollzug (DUDEN 2005:902). Darauf Bezug nehmend, sei die Stärkung der sozialen und politischen Relevanz und Wirkung einer Oper, die in Europa mittlerweile der gesellschaftlichen Exklusivität und Dekadenz anheim gefallen wäre, erklärte Aufgabe des afrikanischen Operndorfs. In die Gesellschaft als wirkungsvoller Bestandteil eingebracht, stünde die Oper wieder in bedingendem Verhältnis zu ihrer Umgebung.

Wird diese Aussage weiterhin in Bezug zu aktuellen Informationsmaterialien zum Operndorf gesetzt, gehe es eben auch um die Absage an exkludierende Prozesse im Feld der Kunst. So bilde das Operndorf einen Gegenentwurf zu einer sich nach außen hin abgrenzenden Kunstszene. Diese Kunstszene, sich einer gesellschaftlichen Funktion verweigern, würde nur um ihrer selbst willen bestehen und ein Kunstverständnis des *l'art pour l'art* praktizieren (BOA3 2012).

In der Vision des Operndorfs hingegen ginge es nun gerade nicht um eine Abgrenzung zum gesellschaftlichen Umfeld. Mit dem afrikanischen Operndorf soll gerade keine weitere „Kolonie Oper“ (Absatz 2) als einsame Exklave der europäischen Hochkultur außerhalb Europas geschaffen werden. Wie in Unterkapitel 3.2 gezeigt werden wird, ist es zunächst nahe liegend das Bild der „Kolonie Oper“ auf Opernhäuser wie das Teatro Amazonas im Brasilianischen Manaus zu beziehen, das dort 1896 nach europäischem Vorbild gebaut worden war. Dieses Teatro Amazonas manifestiert den bedeutenden Einfluss europäischer Kulturvorstellungen im Brasilien des 19. Jahrhunderts. Indem das Teatro zum Zeitpunkt seines Entstehens die Ideale europäischer Architektur und europäischer Kulturpraxis auf dem südamerikanischen Kontinent offenbart, verkörpert es in

diesen Aspekten durchaus koloniale Bestrebungen; wird so zur „Kolonie Oper“. Es kann dann als isoliertes Beispiel europäischer Kultureinrichtungen gedeutet werden, das sehr wenige Anknüpfungspunkte an brasilianische Kultureinrichtungen zulässt, die sich anderen Traditionen verpflichtet fühlen.

Diesem Bild einer Oper, als von seiner Umgebung losgelöste Einrichtung, wird im untersuchten Text ein „Festspielhaus Afrika“ entgegengestellt, das erst von und durch seine Umgebung ‚lebt‘. Es ginge demnach um die Errichtung einer Oper als „lebendiges Gefäß“ (Absatz 2), die in dringendem Austausch mit ihrem Umfeld steht und dabei in einen „organischen Kreislauf“ (Absatz 3) eingebunden ist.

Die Formulierung der „Kolonie Oper“ ist jedoch nicht nur als Gegenentwurf innerhalb des Kontexts eines postkolonialen außereuropäischen Staates Brasilien zu verstehen. Auch in Europa selbst wird die Oper, laut untersuchtem Text, als exklusiver Ort verstanden, der seine gesellschaftliche Bedeutung – als Verbindung zu seiner Umgebung – verloren hätte.

Die Exklusivität der Oper erklärt sich unter anderem durch die Konventionen, denen sich die Besucher\*innen einer Opernveranstaltung ausgesetzt sehen. Nach PIERRE BOURDIEU lässt sich die Oper in ihrer gesellschaftlichen Position und Bedeutung der „Sphäre der legitimen Kultur“ zurechnen.<sup>5</sup> So werde der Oper gesellschaftlich ein besonderer Wert beigemessen, der durch Institutionen abgesichert sei, die über ein hohes gesellschaftliches Prestige verfügten. Dieser Wertschätzung gemäß sei ein Besuch der Oper hierarchisch höher einzuordnen als etwa ein Kinobesuch. Die Oper als eine stark sanktionierte kulturelle Ausdrucksform stelle dabei bestimmte Anforderungen an ihre Besucher\*innen. So sehe sich das Publikum einer Opernaufführung vor die Aufgabe gestellt, „in ehrerbietiger Weise, mit zeremoniellen und ritualisierten Verhaltensmustern zu reagieren“ (BOURDIEU 1983:106). Der Oper kommt in Europa demnach die Zuschreibung einer Vertreterin von „erhabenen Kulturpraktiken“ (ebd.:108) zu.

Diese Oper als Vertreterin der Hochkultur bemüht sich Schlingensief nun, von ihren Konventionen und der damit zusammenhängenden Exklusivität zu befreien und sie gesellschaftlich wieder einzugliedern. Für die Wiedererlangung der als Ursprungssituation angenommenen Wirkkraft der Oper böte Afrika nun das benötigte kreative Umfeld. Es sei der Tausch von europäischem Geld zum Aufbau des Operndorfs gegen die Möglichkeit der Rückkehr zu den „kreativen Wurzeln“ der europäischen Oper, wie so auch an anderer Stelle von Schlingensief formuliert (BOA3 2012).

Der Ursprung der europäischen Oper als gesellschaftlich und politisch relevante Institution wird im Text mit den Folgen der Opernaufführung im Brüsseler Théâtre de la

---

<sup>5</sup> Während in dieser Arbeit vorrangig poststrukturalistische Autor\*innen zitiert werden, beschreibt sich BOURDIEU innerhalb der Soziologie selbst als „genetischen Strukturalisten“ (BOURDIEU zitiert in WEIB 2009:34). Wie RALPH WEIB festhält, können sich bei der Übertragung des BOURDIEUSCHEN Begriffs der Kultur auf das Umfeld der Cultural Studies (und im weiteren Sinne auf das der Postcolonial Studies) teils unüberbrückbare Konflikte ergeben (WEIB 2009:31). In Bezug auf die Beschreibung der Oper als gesellschaftliche Institution überwiegt jedoch der Erkenntnisgewinn die potentiellen Konflikte.

Monnaie historisch ‚belegt‘ (Absatz 1). Dass gerade *Die Stumme von Portici* (Originaltitel: *La Muette de Portici*) beispielhaft für eine engagierte und wirkmächtige Oper gesetzt wird, ist den legendären Folgen der Brüsseler Aufführung vom 25. August 1830 geschuldet. Damals sah das Publikum in der Opernaufführung den Anlass, seine Empörung aus dem Theater auf die Straße zu tragen und die Unabhängigkeit Belgiens von den Niederlanden einzufordern (SCHREIBER 2002:365). Entsprechend war die Oper in fünf Akten nach dem Libretto von Eugène Scribe und Germain Delavigne und der Komposition von Daniel-François-Esprit Auber bereits zum Zeitpunkt ihres Erscheinens als „Politikunst“ diskutiert worden. Richard Wagner hatte in dem Stück gar ein Erbe der Französischen Revolution erkannt, so ULRICH SCHREIBER (ebd.:366).

Zwar bezöge sich das Thema von *Die Stumme von Portici* auf einen historischen Aufstand von 1647 gegen die spanische Besatzungsmacht, dennoch schwanke die Umsetzung dieses Stoffes zwischen einer historischen Oper und einer vergnüglichen *Opéra comique*. SCHREIBER hält somit der politischen Auslegung von *Die Stumme von Portici* entgegen und versteht das Stück gar als „das erste Produkt der Unterhaltungsindustrie auf dem Musiktheater“ (ebd.:369). Die aufrührerischen Folgen der Aufführung ließen sich nicht bestreiten, könnten jedoch nicht auf den revolutionären Gehalt des Stückes zurückgeführt werden. Vielmehr hätte die Aufführung als gesellschaftlicher Anlass lediglich den Rahmen geboten, unzufriedene und aufrührerische Bürger\*innen zu versammeln (ebd.:365).

Wie schon in dieser kurzen, aber differenzierteren Auseinandersetzung mit *Die Stumme von Portici* offenbar wird, ist die Argumentation des analysierten Textes zum afrikanischen Operndorf allzu verkürzend. Die allgemeine Aussage, eine gesellschaftliche und politische Relevanz als Ursprungssituation der Oper anzunehmen, hält der Untersuchung der Geschichte der Oper nicht stand. Das im Text herangezogene Aufführungsbeispiel steht, wie im folgenden Absatz dargelegt, vielmehr für ein einzelnes und nicht repräsentatives Ereignis innerhalb einer jahrhundertealten und wechselvollen Geschichte der Oper.

Da im fünften Kapitel der von Schlingensief verwendetete Begriff der europäischen Oper entscheidend für die Argumentation dieser Arbeit sein wird, ist es nötig, an dieser Stelle die Geschichte der Oper noch etwas ausführlicher zu betrachten.

Der Beginn der Geschichte der Oper wird in der Regel auf die Jahre um 1600 gelegt. In den darauf folgenden 400 Jahren taten sich immer wieder verschiedene europäische Städte, Komponisten und Varianten der Oper hervor. In ihren Variationen und damit verbundenen Zielen und Ansprüchen wandelte sich ebenso das angesprochene Publikum der Opernaufführungen. Frühe florentinische Bildungsopern blieben ausgewählten Kreisen vorbehalten, während im Venedig des 17. Jahrhunderts die Oper der Unterhaltung breiter Gesellschaftskreise diene. So wurde die *Opera seria* schon bald von der heiteren *Opera buffa* abgelöst, die einem großen Publikum Zerstreung bot und zu deren Zentrum bald

Neapel werden sollte (SCHUMANN 1977:13-14). Aber auch in Frankreich und in geringerem Maß in England entstanden eigene Opernwerke, während deutsche Komponisten sich zunächst an italienischen und französischen Vorbildern orientierten (ebd.:15). Zu weitreichender Bedeutung gelangte die deutsche ebenso wie die italienische Oper erst wieder Mitte des 19. Jahrhunderts. Verdi und Wagner sind die bedeutenden Namen, die auch heute noch maßgeblich sind und als entscheidende Komponisten für die Ausprägung der Oper in der Epoche der Moderne verantwortlich zeichnen. Die Popularität der Gesangs-Opern oder der Gesamtkunstwerk-Bestrebungen übertönten damals wie heute alternative Tendenzen in der Oper. Der *Verismo* etwa, der die Alltagswelt thematisierte und zeitgleich und in starkem Kontrast zu Verdi und Wagner entstand, erhielt vergleichsweise verhaltene Aufmerksamkeit (ebd.:17-18).

Mit diesem gerafften Überblick über die Geschichte der Oper wurde zweierlei verfolgt. Zum einen soll das Bild einer gesellschaftlich engagierten Oper, wie von Schlingensief gezeichnet, als geschichtliche Vereinfachung aufgezeigt werden. *Die Stumme von Portici* und die Folgen der Brüsseler Aufführung verdeutlichen nicht einen ‚ursprünglichen‘ Zustand der Oper, wie im untersuchten Text dargelegt. Die europäische Oper – vielmehr die verschiedenen Operntendenzen in Europa – folgten seit jeher unterschiedlichen Konzepten und Umsetzungsformen; ihre jeweilige Zielsetzung und die Zusammensetzung des Publikums waren gleichermaßen davon beeinflusst. 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.

Zum anderen wurde hervorgehoben, dass es vor allem die Ausprägungen der Oper sind, wie sie in der Epoche der Moderne, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, die noch heute von weitreichendem Einfluss sind und somit den Diskurs dominieren. Gleichwohl die Oper in Europa selbstredend auch Betätigungsfeld für experimentelle Inszenierungen ist, haben sich die Interpretationen ihrer modernen Ausprägung unerschütterlich für ein Verständnis der Oper als Institution der Hochkultur etabliert. Inszenierungen namhafter italienischer, russischer, deutscher oder französischer Opernkomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts stehen nach wie vor auf den Spielplänen der etablierten europäischen Opernhäuser. In diesen Opernhäusern wird beständig performativ der Kanon der Stücke erzeugt, aus dem sich die europäische Oper speist. Dieser Kanon ist abgesichert durch das Prestige der Opernhäuser, die Erwartungen des Publikums und die Inszenierungen, die sich fernab des Experimentellen mehr oder minder werktreu dem ‚klassischen‘ Stoff zuwenden. Eine solche Oper steht für das zeitlich Entrückte, das zeitlos Beständige und bietet das erwartete Schauspiel.

Zwar mögen selbst die Festspiele in Bayreuth in den letzten Jahren eher unkonventionelle und ‚opernfremde‘ Akteure wie eben Christoph Schlingensief, Frank Castorf oder Jonathan Meese für die Inszenierungen verpflichten. Dennoch begrenzt auch dort der Rahmen, abgesichert von der Leitung durch die Wagner-Erbinnen und die konservative

Fangemeinde gleichermaßen, die denkbaren Abweichungen. Auch in Bayreuth gelten nach wie vor die Konventionen der Oper der Moderne, selbst wenn zuweilen deren Grenzen ausgetestet werden.

Schlingensiefel nun arbeitet sich vor allem an diesen modernen Formen der Oper ab. Das Operndorf Afrika muss immer als Gegenentwurf zu Opern verstanden werden, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgearbeitet wurden. Diese Oper der Moderne ist dabei keineswegs geschichtlich überholt, sondern bestimmt nach wie vor die Spielpläne der Opernhäuser.

In diesem Unterkapitel wurde bisher vor allem dem im untersuchten Text verwendeten Opernbegriff und seinen gesellschaftlichen und politischen Implikationen nachgegangen. Ein zweites Themenfeld aufgreifend, soll nun das Verständnis einer Kunst thematisiert werden, die ebenso ihren gesellschaftlichen Einfluss geltend zu machen sucht.

In der untersuchten Darstellung des Operndorfs Afrika finden sich Verweise auf die Forderung nach der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeit eines jeden (vgl. Absatz 5), wie sie JOSEPH BEUYS einst propagiert hatte. Schon die Überschrift des Textes „Der erweiterte Opernbegriff“ spielt auf den erweiterten Kunstbegriff bei BEUYS und darüber hinaus auf das BEUYSsche Diktum an, wonach jeder Mensch befähigt sei, kreativ auf sein Umfeld einzuwirken.<sup>6</sup>

Diese Deutungsweise bestätigt Schlingensiefel in einer Dokumentation von Sibylle Dahrendorf im Auftrag des Goethe-Instituts. Dort spricht Schlingensiefel tatsächlich vom zukünftigen Opernhaus als Soziale Plastik im Sinne BEUYS' und seines Erweiterten Kunstbegriffs („DAS FLIEGENDE OPERNHAUS“ k.A.:Min. 1). In seinen im Oktober 2012 postum veröffentlichten autobiografischen Skizzen *Ich weiß, ich war's* präzisiert Schlingensiefel das Verhältnis von Sozialer Plastik und Operndorf.<sup>7</sup> Er beschreibt dort die Umsetzung des Operndorfs lediglich als das Sichtbarmachen der bereits am Ort des Baus vorhandenen Sozialen Plastik (SCHLINGENSIEF 2012:175). Doch was genau charakterisiert den erweiterten Kunstbegriff oder die Soziale Plastik nach BEUYS?

BEUYS wollte den Begriff der Kunst als so weit umfassend verstanden wissen, dass dieser bereits menschliche Tätigkeiten wie das Denken beinhalte und solche eigentlich immateriellen Vorgänge als plastisch formende beschreibe. Kunst bezeichne demnach alles schaffende Tun des Menschen, womit zugleich die Möglichkeit der gezielten

---

<sup>6</sup> Nach EVELYN ANNUß ließe sich auch der Teil der Überschrift „Jedem Menschen seine Oper“ auf diese Aussage BEUYS' beziehen. Ebenso könne bezüglich dieser Überschrift aber auch auf die deutsche Übersetzung von *suum cuique* verwiesen werden. Zweiteres würde neue Problematiken aufwerfen, wurde doch der Wahlspruch „Jedem das Seine“ von den Nationalsozialisten als zutiefst zynische Formel dem Konzentrationslager Buchenwald als Torüberschrift zugewiesen (ANNUß 2012:129). Die in dieser Arbeit vorgenommene Deutung beschränkt sich jedoch auf die Lesart nach BEUYS.

<sup>7</sup> *Ich weiß, ich war's* wurde von Schlingensiefels Ehefrau Aino Laberenz herausgegeben. Das Buch versammelt Material aus einer Lesereise Schlingensiefels sowie weiteren Interviews, Blogbeiträgen und Email-Korrespondenzen. Schlingensiefel selbst hatte dieses Material, so Laberenz im Vorwort des Buches, für eine Buchveröffentlichung vorgesehen (SCHLINGENSIEF 2012:12).

Veränderbarkeit alles menschlich Geschaffenen hervorgehoben wird (HARLAN 1986:81). Erst in dieser Mitgestaltung durch jeden Einzelnen fänden die Ansprüche der Aktionskunst und der Fluxus-Bewegung ihre vollständige Umsetzung (HARLAN et al. 1984:121). BEUYS formulierte das selbst wie folgt:

Eine Gesellschaftsordnung wie eine Plastik zu formen, das ist meine und die Aufgabe der Kunst. Sofern der Mensch sich als Wesen der Selbstbestimmung erkennt, ist er auch in der Lage, den Weltinhalt zu formen (BEUYS zitiert in ebd.:107).

Wenn sich Schlingensiefel nun auf BEUYS bezieht, wiederholt er den Anspruch auf den gesellschaftsrelevanten Gehalt seiner Kunst, wie dies ebenso für den im analysierten Text dargelegten Opernbegriff aufgezeigt wurde. Indem er die Soziale Plastik bereits als vor dem Bau des Operndorfs existent bezeichnet, betont er weiterhin das Potential der lokalen ländlichen Bevölkerung, positive Veränderungen innerhalb der Gesellschaft zu bewirken, ohne dass ein zusätzliches Eingreifen von außerhalb dafür nötig wäre. Damit werden also auch die potentiellen Möglichkeiten relativiert, die der Bau des Operndorfs mit sich bringen kann.

Schlingensiefel bezieht sich nicht erst seit Beginn des Operndorfprojekts auf BEUYS. So finden sich schon in früheren Arbeiten Bezüge und lassen sich zugleich Ähnlichkeiten in der gestalterischen Praxis beider Künstler ausmachen.

RAHEL LEUPIN, die sich in einem Aufsatz intensiv mit dem Verhältnis von Schlingensiefel und Beuys auseinandersetzt, stellt so etwa die direkte Interaktion beider Künstler mit ihrem Publikum heraus. Beide seien mit ihren politisch und sozial engagierten Arbeiten oft aus dem Rahmen getreten, den die Kunstinstitutionen umrissen (LEUPIN 2007:223). BEUYS wie Schlingensiefel hätten dabei in diversen Aktionen die Rolle der Rezipient\*innen als passive Zuschauer\*innen nicht zugelassen, sondern gezielt daraufhin gearbeitet, aus dem Publikum Mitakteure für ihre Kunstaktionen zu ‚rekrutieren‘ (ebd.:241).<sup>8</sup> Wie auch BEUYS seinen Erweiterten Kunstbegriff propagierte, hätte Schlingensiefel mit der Irritation der Einteilung Kunst/Nicht-Kunst gespielt und daraus einen Großteil der Brisanz seiner Arbeiten erzielt (ebd.:225). Beiden sei es dabei gelungen, die Kriterien über die Kunst als Kategorie tatsächlich zu irritieren (ebd.:285).

Die Gegenüberstellung der beiden Künstler verdeutlicht, dass die Formulierung über die Vision des Operndorfs in Burkina Faso an die Arbeitsweise Schlingensiefels anknüpft, wie sie bereits in früheren Arbeiten ausformuliert wurde. So ist auch das Operndorf, wie es im analysierten Text beschrieben wird, abhängig vom Wirken der lokal ansässigen Bevölkerung und wird erst möglich durch die Unterstützung weiterer Künstler\*innen aus Burkina Faso. Auch ist die Gemeinde Ziniaré, wo das Operndorf gebaut wird, ein Raum, der nicht bereits durch eine künstlerische Institution definiert ist. Kunst, die außerhalb

---

<sup>8</sup> Schon durch die Positionierung einiger Zuschauer\*innen zu den Kunstaktionen Schlingensiefels wurden diese Rezipient\*innen zum aktiven Bestandteil der Aktion und gestalteten diese schließlich mit. Besonders herausgearbeitet wurde dies unter anderem in Paul Poets Dokumentarfilm zu Schlingensiefels Aktion *Bitte liebt Österreich!* aus dem Jahr 2000 (AUSLÄNDER RAUS 2001).

legitimer künstlerischer Räume stattfindet, hat für SUSANNE HOCHREITER auch immer das Potential, Provokationen zu verursachen, da sie durch den fehlenden Rahmen der Institution politisch nicht immunisiert sei (HOCHREITER 2011:442). Eng damit verbunden ist die Irritation der generellen Vereinbarung darüber, was genau als Kunst zu bezeichnen sei. Bezogen auf das Operndorfprojekt zeigt sich dies in dem Ansinnen Schlingensiefs, mit dem Operndorf Afrika die „notwendige Verbindung von Kunst und Nicht-Kunst“ zu schaffen, also institutionelle Kunstkategorien aufzubrechen (SCHLINGENSIEF 2011:105).

Als konkrete Folge dieses Ansatzes stellt sich in der Analyse, sofern auf eine institutionelle Eingrenzung der Kunst nicht verzichtet wird, eine Reihe von Fragen. Inwieweit das Operndorf Afrika nun also selbst als Kunstinstitution auftritt, in deren Kontext Kunst geschaffen wird; ob das Operndorf selbst als Kunstwerk bezeichnet werden kann; oder ob die Einbindung künstlerischer Vorgehensweisen lediglich ein Mittel unter anderen darstellt, um ein interkulturelles Projekt umzusetzen, bleibt offen. Für diese Frage im Rahmen dieser Arbeit abschließende Antworten formulieren zu wollen, scheint vermessen. Sie seien hier aber zur Verdeutlichung der Dimension der möglichen Auseinandersetzung um das Operndorf benannt.

Die von BEUYS formulierte und von Schlingensief zitierte Hervorhebung des bedeutenden Potentials der Menschen, kreativ auf ihre Umgebung einzuwirken und diese dadurch selbst gestalten zu können, schlägt schließlich den Bogen zum letzten der drei in diesem Unterkapitel behandelten Themengebiete. Denn über das Motto der „Initiative zu Eigeninitiative“ (Absatz 1) lässt sich sogleich ein Bezug zu Diskursen der Entwicklungszusammenarbeit herstellen. Dort hat das bedeutungsnahe Konzept der viel zitierten „Hilfe zur Selbsthilfe“ seinen Ursprung in Entwicklungsdiskursen der 1970er Jahre. Es war aus dem Streit der beiden sich gegenüberstehenden Lager der Modernisierungstheorie und der Dependenztheorie hervorgegangen. Beide Lager machten unterschiedliche Ursachen von ‚Unterentwicklung‘ aus und entwarfen entsprechend verschiedene Indikatoren und Konzepte, diese zu erfassen und zu überwinden. Sie stimmten aber überein in dem Lösungsansatz einer nachholenden Entwicklung durch Wirtschaftswachstum (MÜLLER-MAHN 2011:764).

In dem aus den Kontroversen beider theoretischen Lager hervorgegangenen neuartigen Ansatz des „bottom-up“ wurde die Beteiligung der lokalen Bevölkerung an ‚ihrer Entwicklung‘ von nun an als entscheidend für das Gelingen von Entwicklungsprojekten verstanden. Nach diesem nach wie vor aktuellen Ansatz unterstützt externe Hilfe lediglich die lokale Bevölkerung im Zielland in der Nutzung ihres bereits vorhandenen Potentials und gibt sozusagen den Anstoß zur Entwicklung (SCHOLZ 2006:104-105). In der entwicklungspolitischen Ausrichtung der Bundesregierung seit 1990 verankert (ebd.:194) kommt heute wohl kein Träger der Entwicklungszusammenarbeit mehr um die Betonung der Unterstützung zur Eigeninitiative umhin.

Es lassen sich also im hier analysierten Text zunächst Bezüge zu nach wie vor aktuellen

Entwicklungsansätzen herstellen. Kurz darauf wird das Operndorf im untersuchten Text dann aber deutlich von einer Entwicklungszusammenarbeit abgegrenzt, in der die europäischen Staaten als sogenannte ‚Geber‘- und die afrikanischen Staaten als sogenannte ‚Nehmerländer‘ von Hilfsleistungen definiert sind (Absatz 3).

Auch in anderen öffentlichen Aussagen distanzierte sich Schlingensief klar von der etablierten Entwicklungshilfe, in der Afrika als bedürftiger Kontinent behandelt wird, welcher der Unterstützung Europas bedürfe (vgl. KITTELMANN & SCHLINGENSIEF 2010:67). Am deutlichsten jedoch formulierte Schlingensief diese Abgrenzung in dem zuletzt erschienen Buch *Ich weiß, ich war's*: „Eins muss klar sein: Das Operndorf ist keine Hilfsorganisation, kein Entwicklunghilfeprojekt!“ (SCHLINGENSIEF 2012:184).

Dennoch wird das Operndorfprojekt im Text in den Zusammenhang einer „neuen Art der Entwicklungshilfe“ gestellt (Absatz 3). In dieser neuen Entwicklungshilfe sollen nun die alten Rollenverteilungen aufgebrochen werden, damit über den Umweg des afrikanischen Opernhauses neue Beziehungskonstellationen entstehen können. An Stelle der Hilfe Europas für Afrika solle eine Gegenseitigkeit treten, die, wie in einer Projektbroschüre formuliert, in radikaler Weise im Ausdruck des „Beklauens“ des afrikanischen Kontinents mündet (BOA3 2012).

Im Bau des Operndorfs gehe es schließlich darum, einen Ort zu schaffen, in dem innovative künstlerische Ausdrucksweisen entstehen, die in Europa konsumiert werden können und die dortige Kultur bereichern und neu beleben. Hieraus ergibt sich das Verständnis eines afrikanischen Kontinents, der es wert ist, beklaut zu werden. In einer aktuellen Broschüre zum Projekt wird das Ziel folgendermaßen formuliert: „Es geht um die Rückgewinnung unserer Kreativität, indem wir andere machen lassen“ (BOA1 2012).

Solche betont manifesten und Widerspruch geradezu einfordernden Sätze provozieren eine Neubewertung der interkulturellen Zusammenarbeit und scheinen zugleich moralisch äußerst fragwürdig. Bekannte Formulierungen aus der Entwicklungszusammenarbeit wie die ‚Initiative zur Eigeninitiative‘ werden aufgegriffen, diese aber mit zunächst stark negativ besetzten Begriffen wie „Ausbeutung“ in Zusammenhang gebracht (Absatz 5). Schließlich war die historische koloniale Ausbeutung Afrikas schon durch Vertreter\*innen der Dependenztheorie thematisiert worden, die darin den Hauptgrund für die Armut und die politische Instabilität afrikanischer Staaten ausmachten.

Dasselbe Wort der Ausbeutung wird jedoch an anderer Stelle des Textes in seiner Bedeutung umgewertet und neu besetzt und tritt folglich innerhalb weniger Sätze in sich widersprechenden Konnotationen auf (Absatz 4). In solchen Widersprüchen zeigt sich die künstlerische Strategie, die SUSANNE 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. Diese künstlerischen Mittel provozierten nun insbesondere eine Bewertung und Positionierung der verhandelten Thematik durch die Rezipient\*innen. Ziel all dessen sei es,

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

Ähnliches formuliert auch TARA FORREST, indem sie beschreibt, wie Schlingensief gezielte Situationen schaffe, in denen bekannte Begriffe und Zusammenhänge wiederholt und dabei aber so abgewandelt würden, dass eingeübte Rezeptions- und Reaktionsformen verunsichert werden. Da gleichzeitig keine klaren Deutungsangebote ausgewiesen würden, seien die Rezipient\*innen mehr denn je herausgefordert, eigene Sinnzusammenhänge zu erschließen (FORREST 2010:130-131).

So wird mit Slogans wie dem ‚Beklaue Afrika‘ gezielt gegen diskursive Konventionen innerhalb der Entwicklungs- und interkulturellen Zusammenarbeit verstoßen; ihre konventionell denkbaren Grenzen werden sichtbar gemacht. Etablierte Begrifflichkeiten und bekannte Formen, die ob ihrer Omnipräsenz der Gefahr unterliegen, als Gemeinplätze bedeutungslos zu werden, können so wieder hervorgehoben werden. Zugleich werden aber auch gedankliche Spielräume eröffnet, die Alternativen gegenüber etablierten Modellen der Zusammenarbeit aufscheinen lassen.

## 2.2 Von der Umsetzung

Nachdem die Selbstdarstellung des Operndorfs anhand ausgewählter Texte und Formulierungen aufgearbeitet wurde, soll im Folgenden die architektonische und organisatorische Umsetzung des Operndorfprojekts erläutert werden. Hier stützt sich die Beschreibung auf Informationsmaterial, wie es von der Festspielhaus Afrika gGmbH herausgegeben wurde.<sup>9</sup>

Im Zeitraum des Verfassens dieser Arbeit ist die erste Bauphase des Operndorfprojekts bereits abgeschlossen und eine Grundschule sowie ein Tonstudio sind errichtet. Die Schule, deren Bedeutung Christoph Schlingensief immer wieder hervorhob, bezeichnete er zuletzt gar als den eigentlichen „Kern des Operndorfs“ (SCHLINGENSIEF 2012:176). In den beiden Schulgebäuden werden seit der offiziellen Eröffnung des Operndorfs am 08. Oktober 2011 Klassen mit insgesamt 50 Jungen und Mädchen im Alter von sechs bis

---

<sup>9</sup> Im Januar 2012 veröffentlichte die Festspielhaus Afrika gGmbH eine kleine Broschüre, in der das geplante Operndorf vorgestellt und der aktuelle Stand des Baus dargelegt wird. Nach Auskunft der Pressestelle des Operndorf Afrika handelt es sich bei dieser Broschüre um das aktuellste Druckmaterial. Die Informationen aus der Broschüre werden in dieser Arbeit um gegenwärtige Mitteilungen auf der offiziellen Internetseite sowie dem unregelmäßig erscheinenden Newsletter zum Operndorfprojekt ergänzt.

Es kann des Weiteren auf zwei öffentliche Vorstellungen des Operndorfprojekts in Hamburg zurückgegriffen werden, die vom Autor dieser Arbeit besucht wurden: Am 02. Februar 2012 sprach Aino Laberenz im Ballsaal des Thalia Theaters in einer Podiumsdiskussion unter dem Titel „Operndorf Afrika: Zwischenstand der Dinge – Zwischenstand der Kunst“ mit Akteuren aus dem Kulturbereich über die Entwicklung des Projekts. Am 02. Juni 2012 hatte Sibylle Dahrendorfs Dokumentarfilm *Knistern der Zeit. Christoph Schlingensief und sein Operndorf in Burkina Faso* im Theaterkomplex Kampnagel sein Preview. Im Anschluss an den Film moderierte die Intendantin Amelie Deuffhard ein Gespräch mit Sibylle Dahrendorf, Aino Laberenz und Francis Kéré.

neun Jahren unterrichtet. Dabei sollen die regulären Schulfächer in Burkina Faso um Kunst-, Film- und Musikunterricht ergänzt werden (WOA-SCHULE 2012).

Die Einweihung der Schule erlebte Christoph Schlingensiefel nicht mehr. Er starb bereits mehr als ein Jahr zuvor im August 2010. Nach seinem Tod wird das Operndorfprojekt von seiner Frau Aino Laberenz und der Festspielhaus Afrika gGmbH fortgeführt. Laberenz sei nach eigenem Bekunden dann auch diejenige gewesen, welche die Lehrenden für die Schule ausgewählt hätte, während sie die Auswahl der Schüler\*innen lokalen Verantwortlichen überlassen hätte. Der Lehrplan sei in Abstimmung mit dem burkinischen Bildungsministerium entwickelt worden. Bei einer offiziellen Evaluation burkinischer Schulen hätten die Schulen des Operndorfs schon jetzt besonders gut abgeschnitten.<sup>10</sup> Daher werde von der UNESCO bereits erwogen, das Unterrichtssystem der Operndorfschulen als beispielhaft herauszustellen, so Laberenz (POA 2012).

Neben den Klassenräumen beherbergen die Schulgebäude einen Filmvorführraum, ein Zimmer für die Lehrenden und eine Kantine. Wie für weitere Gebäude ebenfalls geplant, verfügen die Schulgebäude über eine Dachkonstruktion, welche die Klimatisierung des Gebäudeinneren sowie eine Höchsttemperatur von 25°C gewährleisten soll. Ein Tonstudio und weitere Medienräume sollen den Schüler\*innen die Produktion von Video- und Audiobeiträgen ermöglichen (BOA1 2012).

Geleitet werden soll das Tonstudio von dem in Burkina Faso geborenen Serge Bambara (genannt „Smockey“), der in Burkina Faso als politisch engagierter Rapper und Musikproduzent Bekanntheit erlangte und auch Mitglied im Beirat des Operndorfs Afrika ist. Dieses Tonstudio, im Oktober 2011 fertig gestellt, konnte im September 2012 noch nicht in Betrieb genommen werden, da es an der technischen Ausstattung mangelte (NOA 2012b). Wie dann im November 2012 bekannt gegeben wurde, konnte ein deutsches Unternehmen als Stifter für Computerprogramme und Mischpulte angeworben werden (NOA 2012c).

Entworfen wurden die Gebäude von dem verantwortlichen Architekten Diébédo Francis Kéré. Kéré erhielt im Jahr 2004 den renommierten *Aga Khan Award for Architecture* für den Bau von Schulgebäuden, die er in seinem Herkunftsdorf Gando errichtet hatte. Diese Gebäude sind nun Vorlage für die Architektur des Operndorfs. Das Goethe-Institut hatte Kéré und Schlingensiefel früh aufeinander aufmerksam gemacht und den Kontakt zwischen beiden hergestellt (WGI 2009). Kéré, in Burkina Faso geboren, lehrte an der Technischen Universität Berlin und der University of Wisconsin-Milwaukee. Wie bereits für die Schule des Operndorfs beschrieben, ist die Architektur Kérés in besonderer Weise an die klimatischen Bedingungen Burkina Fasos angepasst. Außerdem werden die immer noch kostengünstigen Gebäude aus lokalen Baumaterialien von der Bevölkerung des Ortes gebaut. Auf seiner Internetseite beschreibt sich Kéré selbst als „bridge between cultures“ zwischen den entwickelten Ländern und den weniger entwickelten Ländern

---

<sup>10</sup> Genauere Informationen zu dieser Evaluation stehen leider nicht zur Verfügung.

Afrikas (WKA-PERSON 2012). Im sechsten Kapitel dieser Arbeit wird diese Mittlerfunktion auch von einigen befragten Expert\*innen hervorgehoben werden. Schlingensief hingegen beschrieb Kéré als seine „Eintrittskarte für Burkina“, hätte Kéré ihm doch einen besonderen Zugang zu diesem Land ermöglicht (SCHLINGENSIEF 2012:174).

In der aktuellen zweiten Bauphase wird die Krankenstation des Operndorfs gebaut. Nach Aussage von Laberenz werde sich die Krankenversorgung auf zahnmedizinische Behandlungen spezialisieren, um nicht als Konkurrenz zu bereits existenten Versorgungseinrichtungen aufzutreten (POA 2012). Nach den letzten Informationen, die für diese Arbeit berücksichtigt werden können, befindet sich der Bau der drei zur Krankenstation gehörenden Gebäude in der Endphase. Leiter der Einrichtung wird Omar Quedraogo sein. Als zukünftige Apothekerin wurde Blandine T. Tiendrebeogo ausgewählt, deren Heimatort Laongo ist (NOA 2013).

Weitere Gebäude, die in der dritten Bauphase folgen, sind Wohnunterkünfte für die Lehrenden der Schulen und die weiteren Mitarbeiter\*innen des Operndorfs, Büros und Lagerräume. Auch Siedlungen sind geplant, „in denen die Menschen sesshaft werden und selbstständig wirtschaften können“ (BOA1 2012). Gemeint sind Wohnunterkünfte mit angrenzenden Agrarflächen für die aktuellen und zukünftigen Bewohner\*innen des Operndorfs.

Geplant sind außerdem Gästehäuser für die internationalen Besucher\*innen und Künstler\*innen. Letzteren soll einmal ein Artist-in-Residence-Programm und ein damit verbundenes Stipendienprogramm ermöglichen, sich für längere Zeit im Operndorf aufzuhalten. Die Versorgung der Besucher\*innen soll im Restaurant sichergestellt sein, dessen Einnahmen in die Finanzierung der künstlerischen Programme gehen sollen. Im Dezember 2012 wurde der Bau eines weiteren Gebäudes angekündigt: eine Konstruktion, die zugleich als Zuschauertribüne für den Sportplatz als auch als Spielplatz und Kletterwand verwendet werden kann (NOA 2012d).

Das eigentliche Festspielhaus existiert bisher nur auf den Bauplänen. Es bildet das Zentrum der Siedlung und soll durch seine Platzierung die Verbindung zwischen künstlerischem Schaffen und dem Alltagsleben ermöglichen (BOA1 2012). In diesem Ansatz kann durchaus die Verbindung zu der im vorherigen Unterkapitel dargelegten Vision der Verbindung von ‚Kunst und Leben‘ gesehen werden. Das durch seine 15 Meter Höhe aus dem Dorf hervorstechende Gebäude soll als Ort des gesellschaftlichen Austausches das Zusammentreffen von Menschen unterschiedlicher kultureller Hintergründe ermöglichen (WKA-PROJECTS 2012). Das Innere des Festspielhauses soll selbstverständlich der Umsetzung zukünftiger Theateraufführungen und Filmvorführungen dienen. Auffällig an dem Entwurf des Festspielhauses ist der spiralförmige Aufbau, durch den Schlingensief die Idee der langsamen Entwicklung des Dorfes vom Zentrum nach außen verdeutlicht wissen wollte („DAS FLIEGENDE OPERNHAUS“ k.A.:Min. 3).

Das Operndorf wird auf einer Fläche von insgesamt fünf Hektar angelegt und grenzt an den Ort Laongo in der Gemeinde Ziniaré, 30 Kilometer östlich der Hauptstadt Ouagadougou. In unmittelbarer Nähe befindet sich ein bereits jahrzehntlang bestehender Skulpturenpark (WOA-DAS PROJEKT 2012).

Da es keinen öffentlichen Nahverkehr von Ouagadougou in Richtung des Operndorfs gibt und die Fahrt mit dem Auto etwa 45 Minuten in Anspruch nimmt, stellt sich die Frage nach der Erreichbarkeit durch Künstler\*innen und Interessierte aus der Hauptstadt. Wie der in Ouagadougou ansässige Journalist PETER DÖRRIE in einer Email zu bedenken gibt, seien Besuche aus der Hauptstadt aus eigener Initiative so kaum möglich. Interessierte seien vielmehr auf Einladungen von Organisationen angewiesen, die das Operndorf unterstützen. Damit würden diese Institutionen zugleich aber auswählen, wem der Zugang ermöglicht wird. Die faktisch öffentliche Zugänglichkeit des Operndorfs sieht DÖRRIE durch die wenig ausgebaute Verkehrsinfrastruktur somit praktisch stark eingeschränkt (DÖRRIE 2012).

Inhaltlich und organisatorisch betreuen sowohl ein deutscher Beirat (bestehend aus der Leiterin des Operndorfs Aino Laberenz, dem Architekten Francis Kéré und fünf weiteren ehrenamtlichen Mitarbeiter\*innen), wie auch ein burkinischer Beirat (bestehend aus dem bereits vorgestellten Serge Bambara; dem Leiter des angrenzenden Skulpturenparks, Siriki Ky; dem Gründer des Theaterfestivals Récréâtrales, Etienne Minoungou und drei weiteren ehrenamtlichen Mitarbeiter\*innen) das Projekt. Beide Beiräte setzen sich also aus etablierten Persönlichkeiten des Kulturbereichs des jeweiligen Landes zusammen, die zum Teil auch wie Kéré unmittelbar am Operndorfprojekt beteiligt sind. Die Aufgabe des burkinischen Beirats sei dabei unter anderem das Erstellen künstlerischer Programme sowie der Unterrichtsgestaltung für die Schule des Operndorfs (WOA-DAS PROJEKT 2012).

Schon jetzt wird das Operndorf für Veranstaltungen genutzt. So wurde im Zeitraum des 16. Bis 28. Juli 2012 das „Kunstferriencamp Vacances Artistiques“ abgehalten. Das Camp galt der Teilnahme von etwa 40 Kindern aus der Nähe des Operndorfs zwischen fünf und 15 Jahren, die nicht bereits in den Schulklassen des Operndorfs unterrichtet werden. Ihnen wurden Workshops zu den Themen „Theater, Tanz, Musik und Animationsfilm“ angeboten. Geleitet wurde das Camp von Mahamoudou Nacanabo, dem Leiter des Kulturprogramms des Operndorfs, in Kooperation mit der Leiterin des Verbindungsbüros des Goethe Instituts in Ouagadougou, Thekla Worch-Ambara. Die Leitung der Workshops hingegen übernahmen Künstler\*innen aus Ouagadougou. Ziel sei es unter anderem gewesen, den Kreis der vom Operndorf profitierenden Menschen aus der Umgebung zu erweitern (NOA 2012a).

Im Januar 2013 wurde über den offiziellen Newsletter auch erstmals ein Veranstaltungskalender für den folgenden Februar und März veröffentlicht.<sup>11</sup> Unter den darin aufge-

---

<sup>11</sup> Siehe Anhang Teil A.

fürten Veranstaltungen sind Märchenabende, Filmvorführungen und Theateraufführungen verzeichnet (NOA 2013).

Entscheidend für diese Veranstaltungen ist, dass nach der Idee des Operndorfs keine europäischen kulturellen Traditionen vermittelt werden. Vielmehr sah Schlingensief vor, lokale kulturelle Ausdrucksformen zu fördern. Dies ist mit dem Ansatz verbunden, Ausdrucksformen und auch Gegenstände aus Burkina Faso nicht nur zeitweilig zugänglich zu machen, sondern auch dauerhaft zu archivieren, indem sie im Operndorf praktiziert und genutzt werden. So soll etwa der Musikunterricht in den Schulen des Operndorfs auch dazu dienen, lokale afrikanische Musikinstrumente zusammenzutragen und diese dann im Unterricht zu verwenden. Von dem Prozess des Archivierens und der Ermöglichung eines dauerhaften Zugangs zu Instrumenten, Werkzeugen, oder Praktiken, sollen ebenso die Rezipient\*innen in Europa profitieren. Ziel sei es, durch die Nutzung der gesammelten Gegenstände und Praktiken originär burkinische Ausdrucksformen zu unterstützen und Filme und Musikaufnahmen hervorzubringen, die via Internet dann in Europa rezipiert werden könnten (SCHLINGENSIEF 2012:176-177).

Anders als etwa in den von Tom Tykwer initiierten und geleiteten Film-Workshops in Kenia sprach sich Schlingensief bezüglich des Operndorfs gegen europäische Expert\*innen aus, die in Burkina Faso nach europäischen stilistischen und ästhetischen Kriterien unterrichten.<sup>12</sup> Schlingensief betonte hingegen das Potential eines kreativen Freiraums des Lernens und Erprobens, der sich daraus ergäbe, dass keine konkreten Vorgaben oder Lernziele formuliert würden (ebd.:177). Ziel der Workshops von Tykwer ist hingegen jeweils die Produktion eines vollständigen Spielfilms. Im Fall des zweiten Workshops lief dieser Film auch in europäischen Kinos und wurde für eine Oskarnominierung als bester fremdsprachiger Film eingereicht.

### **2.3 Kritik am Operndorfprojekt**

Im vorherigen Unterkapitel wurde bereits auf das Kunstferiencamp als eine der ersten Veranstaltungen des Operndorfs Bezug genommen. An dieser Stelle soll eine weitere Veranstaltung herangezogen werden, die unmittelbar an Aussagen von Christoph Schlingensief zum kreativen Potential der Menschen aus Afrika anknüpft. Es handelt sich um einen Fotoworkshop, der im Februar 2013 beginnen soll (NOA 2013). Ziel dieses Workshops sei es, Kinder und Jugendliche vier Monate lang beim Fotografieren ihres Lebensumfelds zu begleiten (BF 2012).

---

<sup>12</sup> Die von Marie Steinmann und Tom Tykwer gegründete Filmproduktionsfirma *One Fine Day Films*, die *DW Akademie* der Deutschen Welle und die Kenianische Filmproduktionsfirma *Ginger Ink* führten 2012 bereits den zweiten Film-Workshop in Kenia durch. Dabei bildeten professionelle Filmschaffende aus Europa Interessierte Laien aus Afrika in der Filmproduktion aus. 2010 entstand im Rahmen dieses Workshops der Film *Soul Boy* unter der Regie von Hawa Essuman. Infolge des zweiten Workshops erschien 2012 der Film *Nairobi Half Life* unter der Regie von David Gitonga (WTT 2012).

Anhand der Beschreibung dieser Veranstaltung kann bereits vor dem Bau des Festspielhauses und somit vor der Nutzung des Operndorfs als Aufführungsort von Theaterinszenierungen und ähnlichen Veranstaltungen das Verhältnis zwischen den Vorstellungen Schlingensiefs und deren konkreten Umsetzung beispielhaft untersucht werden. An diese Untersuchung wird eine kritische Einordnung anschließen und eine Auseinandersetzung mit der Darstellung Burkina Fasos innerhalb des Operndorfprojekts folgen. Diese Auseinandersetzung wird bei den Thesen EDWARD W. SAIDS zur europäischen Konstruktion des Orients ansetzen. Die hierdurch vorgebrachte inhaltliche Kritik wird anschließend um weitere kritische Stimmen bezüglich der Organisation des Operndorfs ergänzt. Diese kritische Einordnung schließt an die beiden vorausgegangenen Unterkapitel an und unterzieht das Operndorfprojekt als Gegenstand der Analyse nun einer kritischen Einordnung.

Der Fotoworkshop mit dem Titel „Mach Dir ein Bild!“ wird von der deutschen Fotografin Marie Köhler geleitet. Ihre Aufgabe sei es, so eine Broschüre zum Workshop, den teilnehmenden Kindern und Jugendlichen die grundlegende Technik des Fotografierens zu nahe zu bringen. Dies solle jedoch unabhängig von der Vermittlung ästhetischer Kriterien geschehen. So sollen den Teilnehmer\*innen explizit keine „westliche[n] Gestaltungsparameter“ vorgegeben werden. Ziel sei es vielmehr, dem „unverstellte[n] Blick der Kinder“ zum Ausdruck zu verhelfen (BF 2012).

Dieser Workshop schlägt einen Bogen zu einem ganz ähnlichen Vorhaben, wie es von Schlingensief bereits für die Gestaltung des Feuilletons von DIE ZEIT im Dezember 2009 umgesetzt wurde. Damals wurde auf insgesamt zwölf Zeitungsseiten das geplante Operndorf vorgestellt und Beiträge unter anderem vom damaligen Bundespräsidenten Horst Köhler, dem burkinischen Kulturminister Philippe Savadogo oder dem Autor und Theaterregisseur Henning Mankell abgedruckt. Als Bildmaterial wurden dafür fast ausschließlich Fotos verwendet, wie sie von burkinischen Kindern aufgenommen worden waren. Hierfür waren zuvor Einwegkameras an 30 Kinder aus Francis Kérés Heimatdorf Gando verteilt worden (SCHLINGENSIEF 2009b:47). Die damals entstandenen Fotos wurden aber nicht nur für den Zeitungsbeitrag verwendet, sondern können mittlerweile, prominent gesetzt, auf dem Internetauftritt des Operndorfs wiedergefunden werden (vgl. WOA-HOME 2012).

Im Workshop, wie auch in der Gestaltung des Zeitungsbeitrags und der Website wird so bereits der Anspruch Schlingensiefs umgesetzt, mithilfe des Operndorfs die Artikulation lokaler kultureller Ausdrucksformen zu unterstützen. Solche Ausdrucksformen seien in Deutschland nicht mehr vorstellbar, könnten aber den Kindern, die von der Konsumwelt Europas unbeeinflusst blieben, noch entlockt werden, so Schlingensief. Das Vorgehen, burkinische Kinder mit Kameras auszustatten, damit diese die Möglichkeit erhalten, unbeeinflusst eigene Bilder zu produzieren, knüpft direkt an Schlingensiefs (2012:177) Formulierungen von einem kreativen Schaffen der Burkinabè ‚aus sich selbst heraus‘ an.

Gleiches gilt auch für den Filmunterricht, den Schlingensief für die Schule des Operndorfs vorgesehen hatte. Auch dort solle den Kindern und Jugendlichen der Freiraum für die Verwirklichung von Filmen ohne die Beeinflussung von „Pädagogen und ohne Regisseur und ohne Produzent“ bereitgestellt werden (KITTELMANN & SCHLINGENSIEF 2010:67).

Es wird deutlich, dass die Burkinabè, insbesondere die burkinischen Kinder, sowohl laut den Aussagen Schlingensiefs als auch laut den Informationen zum Workshop als noch gänzlich unbeeinflusst von dem Einfluss visueller Kultur aus Europa beschrieben werden. Daran könne nun der Workshop anknüpfen und das Potential der Kinder in der Produktion eigener Bildkompositionen unterstützen.

Fraglich an diesen Aussagen bleibt nicht nur, inwiefern die Vermittlung der fotografischen Technik von der Vermittlung ästhetischer Kriterien in der Praxis zu trennen ist.<sup>13</sup> Angenommen wird vielmehr die Isolation des ländlichen Burkina Faso und seiner Bewohner\*innen von außerafrikanischen Einflüssen. Im Einzelnen kann an dieser Stelle nicht erörtert werden, inwiefern diese Einschätzung für die Gemeinde Ziniaré, unweit der Hauptstadt Burkina Fasos, realistisch ist. Offenbar wird aber von den Verantwortlichen des Operndorfs mit Vorstellungen in sich abgeschlossener Räume operiert, wie sie in Zeiten einer fortgeschrittenen Globalität kaum noch haltbar sind. Interessant für die Untersuchung dieser Arbeit ist aber vielmehr die Annahme darüber, den Sehgewohnheiten innerhalb Europas den ‚unverstellten‘ Blick der Bewohner\*innen des ländlichen Burkina Faso entgegenzustellen zu können. Es ist das Verdienst EDWARD W. SAIDS, solche Gegensätze zu problematisieren und letztlich als Konstruktionen aufzuzeigen.

SAID wird mit seinem 1978 erstmals erscheinenden Buch *Orientalism* in der Regel als Ausgangspunkt der Postcolonial Studies gesetzt (CASTRO VARELA & DHAWAN 2005:29). In *Orientalism* belegt SAID mit Hilfe der Lektüre verschiedener historischer Textformate und den sie betreffenden politischen Kontext, dass es sich bei ‚dem Orient‘ um ein Produkt vor allem französischer und britischer Imaginationen des 19. und 20. Jahrhunderts handelt. Damit widerspricht SAID dem Verständnis des Orients als einem institutionell oder geographisch abgrenzbaren Raum (SAID 1994:4) und betont hingegen dessen Konstruktion als Folge einer „imaginative geography“ (ebd.:55).

SAID zeigt weiterhin auf, wie in Folge der Essentialisierung des ‚orientalen Menschen‘ als homogen und unveränderlich (ebd.:70), ihm ‚die Europäer‘ als grundlegend verschieden gegenübergestellt worden seien und immer noch gegenübergestellt würden (ebd.:39).

---

<sup>13</sup> Tatsächlich gibt es eine lange Tradition von Initiativen europäischer Künstler\*innen, die ihrerseits das Ziel verfolgten, künstlerische Techniken zu vermitteln, ohne dabei die ‚afrikanischen Ausdrucksweisen‘ ihrer Schüler\*innen zu beeinflussen.

So ließ sich beispielsweise das britisch-deutsche Ehepaar Georgina und Ulli Beier für zwei Jahrzehnte in Nigeria nieder. In Oshogbo initiierten sie in den 1960er Jahren die „Oshogbo Art School“. In den von ihnen gegebenen Workshops förderten sie gezielt Teilnehmer\*innen, die bislang nicht künstlerisch tätig waren, sich aus Sicht der Beiers aber als talentiert erwiesen. Aus dieser Schule gingen später international erfolgreiche Künstler wie Twins Seven-Seven oder Rufus Ogundele hervor (BEIER 1991:67).

Für ihn seien derartige Konstruktionen aber nicht ausschließlich auf koloniale Diskurse zurückzuführen. Gleichmaßen sieht er die Orientalistik als wissenschaftliche Disziplin in der Verantwortung, Diskurse über ‚die Orientalen‘ hervorgebracht zu haben, deren Auswirkungen immer noch andauerten (ebd.:6).

Entscheidend sei dabei die Funktionalisierung der Konstruktionen eines ‚orientalen Anderen‘, die – wenn auch in verschiedenen Ausprägungen – immer nur den europäischen Autor\*innen von Nutzen gewesen seien. In den Worten SAIDs sei das Ziel kolonialer und orientaler Diskurse gewesen,

[...] to characterize the Orient as alien and to incorporate it schematically on a theatrical stage whose audience, manager, and actors are *for* Europe, and only for Europe (ebd.:71).<sup>14</sup>

Stereotype Repräsentationen von Räumen und Menschen als Orient und orientale Andere seien also nicht mehr und nicht weniger als vorführbare Objekte im Sinne europäischer Inszenierungen.

Wenn nun von Schlingensief das ländliche Afrika und dessen Bewohner\*innen als unbeeinflusst und originär in ihrem kreativen Schaffen beschrieben werden, bedient dies tradierte europäische Erzählungen. Nach SAID zeigt sich hierin das „rewriting“ (ebd.:177) europäischer Narrative, diesmal allerdings nicht auf den Orient, sondern auf Afrika bezogen.

Afrika wird von Schlingensief mit den eigenen Erwartungen und Hoffnungen auf eine Welt, unbeeinflusst und fern der ästhetischen Kriterien Europas, aufgeladen. Dabei bleibt es jedoch nicht bei solchen bildgestalterischen Aspekten. So gab Schlingensief in einem Interview an, persönlich in Afrika die „spirituelle Reinheit“ wiedererlangen zu wollen. Dort könne er sich seinen Sinnfragen stellen, denen in Europa keinerlei Wert mehr beigemessen werde (KITTELMANN & SCHLINGENSIEF 2010:68). Zugleich verfüge 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, [...] (ebd.:70).

In diesen Aussagen erscheint das ländliche Burkina Faso als Ort in Afrika, der, von den Entwicklungen Europas zeitlich entrückt, noch jene Qualitäten biete, die in Europa längst verloren gegangen seien. In der von Schlingensief beschriebenen ‚Spiritualität‘ kann der Kontrast zu einer Rationalität und Säkularität in einigen Teilen Europas gesehen werden. Auch wenn diese Umstände für Europa von Schlingensief so nicht konkret benannt werden, lassen sie sich doch implizit seinen Aussagen entnehmen, in denen Afrika und Europa als entgegengesetzt beschrieben werden. Afrika erscheint in diesen Aussagen als Zufluchtsort für ‚zivilisationsgeschädigte‘ Europäer\*innen, die wie Schlingensief wieder in Kontakt mit den irrationalen ‚Urkräften‘ treten wollen. Es handelt sich folglich um die Konstruktion Afrikas zum Zweck der Erfüllung europäischer Wunschvorstellungen oder

---

<sup>14</sup> Hervorhebungen im englischen Original.

zumindest zum Zweck einer Kritik an den Lebensbedingungen in Europa. So weit die Thesen Schlingensief auch gehen mögen, machte er doch immer klar, dass es ihm ernst war mit solchen Aussagen und er sie ohne ironische Untertöne verstanden wissen wollte (SCHLINGENSIEF 2012:263).

Dass die Formulierungen Schlingensiefs für die Umsetzung des Operndorfprojekts durchaus ernst genommen werden und mit direkten Auswirkungen verbunden sind, beweist der angeführte Workshop. So spiegeln sich die Argumente Schlingensiefs in der Umsetzung von Veranstaltungen wie dem Fotoworkshop „Mach Dir ein Bild!“ wider und werden dort zur Erläuterung des Vorhabens eingesetzt. Die Aussagen Schlingensiefs reproduzieren ein Bild Afrikas, das es erst ermöglicht, von einem ‚unverstellten Blick‘ burkinischer Kinder auszugehen.

Die Problematik der Darstellung Burkina Fasos oder Afrikas in der Präsentation des Operndorfs Afrika ließe sich an dieser Stelle weiter ausformulieren und könnte mit zahlreichen Beispielen belegt werden. Es dürfte jedoch bereits an dieser Stelle deutlich geworden sein, dass ein wesentlicher Ansatzpunkt für Kritik am Operndorf darin besteht, Afrika als einen von Europa grundsätzlich verschiedenen Erdteil zu konstruieren. Diese Feststellung ist umso gewichtiger, als es zuallererst die Ansprüche, Erwartungen und Hoffnungen des Europäers Schlingensief sind, welche die Artikulierung des Konstrukts Afrika bestimmen. Es seien daher im Folgenden weitere Kritiker\*innen vorgestellt, die auf andere, vornehmlich organisatorische, Problematiken des Operndorfs Afrika hinweisen.

Die in Burkina Faso forschende Ethnologin ANDREA REIKAT gelangt hinsichtlich der Beteiligung der lokalen Bevölkerung an dem Operndorfprojekt zu einer deutlich negativen Einschätzung. Dabei beruft sie sich auf eine öffentliche Diskussion im März 2011, initiiert durch die Projektverantwortlichen, der sie beiwohnte. Sie stützt sich auf die Bewertung Etienne Minoungous, der, bevor er Mitglied des burkinischen Beirats wurde, die Diskussion für das Vorbringen von Einwänden gegenüber dem Operndorfprojekt nutzte (REIKAT 2011:1).

Minoungou hätte, so REIKAT, die Einbeziehung burkinischer Kulturakteure vermisst, da die Bevölkerung Burkina Fasos bezüglich des Operndorfs vor vollendete Tatsachen gestellt worden sei. REIKAT beruft sich im Weiteren auf die Praxis in der Entwicklungszusammenarbeit und stellt dort die Schaffung von Partizipationsstrukturen vor der eigentlichen Umsetzung des Projekts als allgemein gültige Praxis heraus. Im Operndorfprojekt sei eine solche frühzeitige Beteiligung der Anrainerbevölkerung oder ausgewiesenen burkinischen Kulturexpert\*innen jedoch nicht thematisiert worden. Ebenso wenig seien die chefs de terre, die als religiöse Instanzen zugleich politische Funktionen in Bezug auf Land und Boden einer Dorfgemeinschaft innehaben, in die Umsetzung des Operndorfs einbezogen worden (ebd.:2-3).

Die burkinische Beteiligung stellt REIKAT gerade auch in organisatorischen Fragen um die Leitung, Verwaltung und Finanzierung als die wichtigste Komponente für eine langfristige

Etablierung des Operndorfs heraus. So gelangt sie zu folgender Schlussfolgerung: „Diese Vision [Schlingensiefs] hat nur eine Chance, wenn sie zu einer burkinischen wird“ (ebd.:5). Mittlerweile ist diese Forderung REIKATS vor andere Voraussetzungen gestellt, da der burkinische Beirat des Operndorfs gegründet wurde. Inwiefern der Beirat als Reaktion auf eine Kritik an fehlenden burkinischen Partizipationsmöglichkeiten in das Operndorfprojekt integriert wurde, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

Wie REIKAT des Weiteren in einer Email mitteilt, bestätigt sie auch die harsche Kritik der beiden Ethnolog\*innen MICHAEL SCHÖNHUTH und KERSTIN ECKSTEIN, wie sie die beiden nach einem Aufenthalt im Umfeld des Operndorfs im Januar 2011 formulierten (REIKAT 2012b). Vor allem nach dem Tod Christoph Schlingensiefs, der die entscheidende Persönlichkeit gewesen sei, Menschen für das Projekt zu begeistern, sehen die Ethnolog\*innen die langfristige Tragfähigkeit des Operndorfs gefährdet. Unter der Leitung von Aino Laberenz könne das Projekt außerdem kaum seinen künstlerischen Anspruch wahren und sei mittlerweile ein „(nicht) ganz normales Dorf-/Regionalentwicklungsprojekt mit Kulturbezug“ geworden (SCHÖNHUTH & ECKSTEIN 2011:3). Die größte Gefahr sehen SCHÖNHUTH und ECKSTEIN jedoch, analog zu REIKAT, in der fehlenden Beteiligung der örtlichen Bevölkerung sowie der Kulturszene Ouagadougous. Gerade letztere sei von den Projektinitiator\*innen vollständig übergangen worden (ebd.:2). Hinzu komme, dass, nach Einschätzung der Ethnolog\*innen, der an das Operndorf grenzenden Bevölkerung wenig am Festspielhaus selbst als vielmehr an dem Ausbau der Infrastruktur im Umfeld des Festspielhauses sowie der Schaffung von Arbeitsplätzen gelegen sei (ebd.:5). Auch der international renommierte Architekt Kéré, den Schlingensief als seinen Vermittler des ihm unbekanntem Burkina Faso bezeichnete, sei in Burkina Faso kaum bekannt oder vernetzt (ebd.:8).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Kritiker\*innen vor allem organisatorische und weniger thematisch-konzeptuelle Mängel des Operndorfprojekts verzeichnen. Sie konstatieren die mangelnde Einbeziehung der angrenzenden Bevölkerung in die Umsetzung des Projekts, die sie wiederum als Hürde für ein langfristiges Bestehen des Operndorfs Afrika herausstellen. Ebenso wichtig ist jedoch auch eine Kritik an den inhaltlichen Prämissen des Operndorfprojekts, wie sie von Schlingensief geäußert wurden und aktuell Veranstaltungen wie den Fotoworkshop beeinflussen. Mit Verweis auf SAIDS Orientalismus-Kritik wurde versucht die Problematik eines europäisch imaginierten Afrikas und seiner ‚fremden‘ Bewohner\*innen zu umreißen.

### **3 Im Dunstkreis des Operndorfs**

#### **Eine Annäherung an kontextrelevante Arbeiten**

Der Themenkomplex Afrika kann als ein wesentliches Arbeitsfeld Christoph Schlingensiefs beschrieben werden, setzte er sich doch seit den 1990er Jahren in verschiedenen Arbeiten mit dem afrikanischen Kontinent auseinander.<sup>15</sup> In Verbindung mit seinen Regiearbeiten für Opernproduktionen, die vor allem in den 2000er Jahren entstanden, bildet das burkinische Operndorf einen Schnittpunkt beider Themenfelder. Dieses dritte Kapitel soll dazu dienen, ausgewählte Arbeiten Christoph Schlingensiefs ab Mitte der 2000er Jahre vorzustellen, die für die Analyse des Operndorfs Afrika weitere Anhaltspunkte bieten.

Ziel ist es, Themen, entscheidende Stilmittel und künstlerische Bezüge abzuleiten, die zum einen in das Schaffen Schlingensiefs einführen, zum anderen von besonderer Relevanz für die Interpretation des Operndorfs sind. Gleichsam wird auf diese Weise das Operndorf Afrika im Oeuvre Schlingensiefs verortet und in den wissenschaftlichen Diskurs über diesen Künstler gestellt. Die beiden hier vorgestellten Arbeiten *Via Intolleranza II* und *Der Fliegende Holländer* wurden aufgrund ihrer konzeptuellen und thematischen Bezüge zum Operndorf ausgewählt. Während die Inszenierung von Wagners *Der Fliegende Holländer* im Brasilianischen Manaus geeignet ist, die Konturen des Operndorfprojekts in Burkina Faso schärfer zu zeichnen, stellt *Via Intolleranza II* bereits die erste burkinisch-deutsche Zusammenarbeit dar und verhandelt zugleich das Operndorf Afrika kritisch reflektierend.

Es ist verlockend rückblickend eine Entwicklungslinie zu konstruieren, die das Operndorf Afrika als logische Konsequenz der vorherigen Arbeiten Schlingensiefs herausstellt. Das allerdings würde eine Zielstrebigkeit in der Arbeit Schlingensiefs sowie eine Vorhersagbarkeit des Operndorfs suggerieren, die einer genaueren Betrachtung nicht standhält. Es kann also nur darum gehen, gegenstandsorientiert Bezüge herzustellen und Abgrenzungen zu schaffen, die eine Deutung des afrikanischen Operndorfs unterstützen.

#### **3.1 Schlingensiefs Inszenierung von *Via Intolleranza II***

Wie SARAH RALFS skizziert, ist Afrika als Ort der Sehnsüchte bereits in einigen Theaterstücken Schlingensiefs als ein wiederkehrendes Element auszumachen. Schon in den Theaterstücken *Der Zwischenstand der Dinge* (2008) und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008), in denen Schlingensief seine eigene Krebserkrankung verhandelt, wird Afrika als möglicher Ort der Flucht vor Europa und der Krankheit benannt.

---

<sup>15</sup> Schlingensief gab selbst an 1993 erstmals in Simbabwe gewesen zu sein. 1995 kam er für die Filmaufnahmen zu *United Trash* nach Simbabwe zurück. 2005 folgten Filmaufnahmen zu *The African Twintowers (Der Animatograph Afrika Edition)* in Namibia. Auf der Suche nach einem Ort für die Umsetzung des Operndorfprojekts bereiste Schlingensief schließlich Kamerun, Mosambik und Burkina Faso (SCHLINGENSIEF 2012:169-171).

In der Inszenierung von *Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper* (2009) wird hingegen bereits ein Entwurf des Operndorfs vorgestellt und eine fiktive Grundsteinlegung vor der tatsächlichen Grundsteinlegung im Februar 2010 erprobt (RALFS 2011:320). Das Theaterstück *Via Intolleranza II*, das erstmals im Mai 2010 aufgeführt wurde, konnte dann bereits auf die erste Phase der Umsetzung der Operndorfidee verweisen.<sup>16</sup> Es ist die erste Arbeit im Rahmen des Operndorfprojekts, an der Burkinabè und Europäer\*innen gleichermaßen beteiligt sind. Thematisch setzt sich Schlingensief in dieser Arbeit mit Kolonialismus, aktuellen afrikanisch-europäischen Beziehungen und den, nun aus konkreten Erfahrungen hervorgehenden, Zweifeln am Operndorfprojekt auseinander.<sup>17</sup>

Der Titel des Stückes ist angelehnt an die Oper *Intolleranza 1960* von Luigi Nono, die 1961 in Venedig uraufgeführt wurde. Auch in Nonos Oper werden die Beziehungen zwischen Europa und Afrika ausgelotet, die jener Zeit vor allem auch durch den mit äußerster Brutalität Frankreichs geführten Algerienkrieg (1954-1962) gezeichnet waren. Entsprechend zählen zu den handelnden Figuren in *Intolleranza 1960* ein Flüchtling und ein Algerier (SCHUMANN 1977:819-820).

Passend dazu treffen auch in der Inszenierung von *Via Intolleranza II* acht burkinische Akteure auf acht weitere Schauspieler\*innen aus Europa.<sup>18</sup> Während die Schauspieler\*innen aus Europa fiktive Bühnenfiguren darstellen, überlagern sich bei den beteiligten Burkinabè Bühnenfiguren und reale Personen unauflösbar.<sup>19</sup> Dem voraus geht die gezielte Durchbrechung der Vierten Wand als trennende Instanz zwischen Bühne und Publikumsbereich. So wird das Bühnengeschehen entzaubert und als Schauspiel aufgezeigt. Das geschieht etwa dann, wenn der Akteur „Issouf“ (Issoufou Kienou) die Aufführung als solche selbst anspricht und seine Wertschätzung ausdrückt, daran teilnehmen zu dürfen. Damit setzt er sich als vermeintlich fiktive Bühnenfigur in Distanz zu seinem

---

<sup>16</sup> Christoph Schlingensief nahm außerdem die Gestaltung des deutschen Pavillons für die 54. *Biennale di Venezia* 2011 an. Er arbeitete konkrete Pläne aus, die vor allem das Operndorf zum Thema haben sollten (für eine detaillierte Beschreibung der Pläne siehe GAESNHEIMER 2011). Nach seinem Tod entschieden sich die Kuratorinnen Susanne Gaensheimer und Aino Labrenz jedoch gegen die Umsetzung dieser Pläne zugunsten einer Werkschau ausgewählter Theater- und Filmarbeiten Schlingensiefs. Dabei wurde auch das Operndorf Afrika thematisiert, trat aber durch den Aufbau der Bühneninstallation zum Theaterstück *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* im Hauptraum des Pavillons in den Hintergrund.

<sup>17</sup> Die Besprechung von *Via Intolleranza II* bezieht sich ausschließlich auf den Mitschnitt, der für die 3sat Übertragung des Theaterfestivals *Theatertreffen* im Mai 2011 aus dem Haus der Berliner Festspiele entstand (VIA INTOLLERANZA 2011). Dabei ist zu berücksichtigen, dass die abgefilmte Aufführung ein eigenständiges Medium gegenüber der Aufführung im Theater darstellt und sich die Bedingungen der Rezeption beider Medien unterscheiden (vgl. HIB 1990:75).

<sup>18</sup> Es bietet sich in besonderer Weise an, in Bezug auf die beteiligten Menschen aus Burkina Faso von Akteuren zu sprechen und nicht von Darsteller\*innen. Das Wort „Akteur“ bezeichnet in seiner lateinischen Herkunft als *actor* ebenso wie dem französischen *acteur* eine handelnde Person, aber zugleich auch eine\*n Schauspieler\*in (ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN 1993:23).

<sup>19</sup> „Reale Person“ oder „Realität“ bezieht sich hier auf das Konzept der „Alltagswelt“ als Konstrukt gesellschaftlicher Verständigung, wie es 1966 von BERGER & LUCKMANN entworfen wurde. Die Alltagswelt ist demnach lediglich eine unter verschiedenen möglichen Wirklichkeiten. Dabei ist sie jedoch die dominante und als Normalzustand akzeptierte. Sie reproduziert sich beständig durch die Routine menschlichen Handelns und bleibt in der Regel unhinterfragt (BERGER & LUCKMANN 1980:24-25).

bisherigen Handeln innerhalb der Bühnensituation und verweist auf ein Dasein außerhalb des Theaterraums. Als Folge der Überlagerung von Bühnensituation und der Realität außerhalb des Theaters wird immer wieder eine Beziehung zum realen Projekt des Operndorfs geschaffen. So stellt das Operndorf in der Aufführung den Ankerpunkt, um den herum die historischen und aktuellen Beziehungen zwischen Europäer\*innen und Afrikaner\*innen thematisiert werden.

Auch Schlingensiefel, der in anderen Aufführungen selbst auf die Bühne getreten war, wird in der hier besprochenen Aufführung durch die Bühnenfigur „Stefan“ (Stefan Kolosko) vertreten. Dabei bleibt, wie so häufig bei Schlingensiefel, offen, aus welcher Position Stefan als Schlingensiefel spricht und wie sich Privatperson, Künstler und Figur der Öffentlichkeit zueinander verhalten. Zusätzlich changiert auch die Bühnenfigur Stefan in ihrer Rolle und ist zunächst in der Lage ihre Vertreterrolle zu reflektieren, nur um wenig später darauf zu beharren, tatsächlich Christoph Schlingensiefel zu sein. In der Aufführung beschreibt und kommentiert Schlingensiefel – oder eben Stefan – dann eingespielte Videoaufnahmen, in denen der von der Krebserkrankung gezeichnete Christoph Schlingensiefel auf Recherchereisen durch Afrika zu sehen ist. Auf diese Weise deutet und bewertet Schlingensiefel/Stefan auf der Bühne selbst das Operndorf und exponiert sich somit selbstkritisch dem Publikum. Zugleich nimmt er kritische Bewertungen des Projekts vorweg, indem er auch diese Sprecher\*innenposition durchspielt.

RALFS weist auf die ambivalente Selbstdarstellung des Operndorfinitiators Schlingensiefel hin. So sei Schlingensiefel außerhalb dieser Aufführungssituation bekannt als Aufmerksamkeitsgarant für das Operndorf. Als Hauptverantwortlicher des Projekts beschreibe er in der Aufführung zugleich aber problematische Verstrickungen eines europäischen Künstlers im postkolonialen Burkina Faso sowie seine Überforderung in dieser Funktion. Das Inszenieren der eigenen Macht- und Hilflosigkeit könne laut RALFS jedoch auch als Selbstermächtigung interpretiert werden. Dabei lege Schlingensiefel selbst die Ambivalenzen seines Engagements offen, ohne auf äußere Kritik angewiesen zu sein (RALFS 2011:322).

Die komplexen Überlagerungen aus Selbstinszenierung, dem Durchbrechen der Vierten Wand und Darsteller\*innen, welche die theatrale Situation selbst dekonstruieren, bleibt nicht ohne Folgen für mögliche Deutungsweisen von *Via Intolleranza II*. Die gegensätzlichen Pole von Realität und eines die Realität nachahmenden Realismus nähern sich soweit an, dass sie unter Heranziehung gängiger Leseweisen nicht mehr sinnvoll voneinander unterschieden werden können. Die vertrauten theatralen Mechanismen, welche die Einnahme einer geübten Haltung als Rezipient erlauben, werden aufgelöst. Dies wiederum macht die Aufrechterhaltung einer ästhetischen Distanz zum Geschehen auf der Bühne kaum möglich.

HANS-THIES LEHMANN erkennt in dieser Vorgehensweise die spezifische Qualität zeitgenössischen Theaters. Zuschauer\*innen, die sich nicht sicher sein können, ob sie auf der Bühne eine realistische Darstellung oder eine reale Handlung erleben, müssten beständig

abwägen, ob eine ästhetische Wahrnehmung des Geschehens genügt oder ob etwa auch moralische Implikationen damit verbunden sind (LEHMANN 1999:177). So wird also Verunsicherung geschaffen, die eine eindeutige Positionierung zum Bühnengeschehen deutlich erschwert. Die Brisanz solcher Aufführungen ergibt sich dabei aus dem Umstand, dass das rezipierte Bühnengeschehen sich nicht ohne Weiteres in konventionelle Kategorien von ‚Theater‘ oder ‚Realität‘ fügen will. Die Zuschauer\*innen sind damit mehr denn je gefordert, ihren Standpunkt beständig zu prüfen und ihren Umgang mit dem Gesehenen zu hinterfragen.

Gerade hierbei handelt es sich um ein wiederkehrendes und entscheidendes Mittel der Arbeiten Schlingensiefs. Eines der besten Beispiele für diese Verunsicherung ist die Fernsehsendung *Freakstars 3000*, die im Jahr 2002 auf dem Fernsehsender *Viva* gesendet wurde. Hier traten Menschen mit körperlicher und geistiger Behinderung aus dem Thiele-Winckler-Haus in Berlin-Lichtenrade als Hauptakteure in satirischen, grotesken oder schlicht albernen Szenen auf. An dieser Stelle wird auch offenbar, was SUSANNE HOCHREITER (2011:449) Schlingensiefs „Arbeit am Skandal“ nennt. Nämlich das Sichtbar- und Fühlbarmachen von gesellschaftlichen Tabus, die eine Positionierung der Zuschauer\*innen zum Gesehenen unausweichlich machen und in der Vergangenheit starke Polarisierungen des Publikums zur Folge hatten.

Vor diesem Hintergrund kann dann auch das Ende der Aufführung von *Via Intolleranza II* gedeutet werden, an dem der reale Schlingensief noch einmal selbst teilnimmt. In tänzelnden Bewegungen tritt er auf die Bühne. Auf die Leinwand wird ein Film projiziert, der eine Prozession von einigen Menschen zeigt, die von Schlingensief angeführt wird und vermutlich in Burkina Faso aufgenommen wurde. Schlingensief setzt sich vor die Leinwand auf einen Stuhl und spricht in ein Mikrofon. Außer Atem von den Tanzbewegungen resümiert er die Zusammenarbeit mit den burkinischen Akteuren in der Inszenierung eben jenes Stückes, das gerade noch andauert.<sup>20</sup>

Ich bin froh, dass die Zusammenarbeit so gut war. Ich finde, da ist echt was passiert. [...] Wir haben angefangen, haben uns umarmt. Wir haben uns gemocht. Jetzt ist auch gut so. Und dann irgendwann da unten ist auch der Punkt erreicht, wo man denkt, ne, ich lass das jetzt mal. Bringt nichts mehr. Diese ganze Gutmenschierei und so. Das geht sowieso nicht weiter. Helfen kann ich mir sowieso nicht selber. Auch nicht, wenn ich denen helfen will. [...]

Innerhalb dieser wenigen Sätze wird ein gravierender Bruch zwischen einer zunächst positiven Bilanzierung und einer Kapitulation vor den eigenen Ansprüchen, Hilfe leisten zu wollen, deutlich. Hier klingt bereits an, was Schlingensief in diesem Abschlussmonolog sogleich noch deutlicher ausführen wird. Ohne Unterlass spricht er weiter, setzt nun an gegen die Kritik am Operndorf, formuliert von Ethnolog\*innen, Journalist\*innen und all denen, die ihre Meinung zum Operndorf öffentlich kundtun (vgl. Unterkapitel 2.3).

---

<sup>20</sup> Alle folgenden Zitate Schlingensiefs sind der online gestellten 3sat-Aufzeichnung entnommen (vgl. VIA INTOLLERANZA 2011:Min. 94-98).

Schlingensiefel wendet sich aber gerade gegen diese Ratschläge und das Bestreben, das Leben wie das Operndorfprojekt möglichst voraussehbar zu machen und sich gegen jede Eventualitäten im Voraus absichern zu wollen. Dabei bedient er sich der Stereotype eines biederen gutbürgerlichen Deutschlands:

[...] Denn das ist doch das Einzige, was wir noch wollen, angstfrei Brötchen einkaufen. Mehr wollen wir doch gar nicht. Und deshalb hören wir jetzt mal auf mit der Förderung. Wir lassen es mal sein. 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. [...]

Wie Schlingensiefel auch an anderer Stelle betont, sollen die im Operndorf produzierten Bilder, Filme oder Theaterstücke in Konkurrenz zu den tradierten Repräsentationen von Afrika in Europa treten. Unaufgelöst bleibt dabei, wie die bedingungslose finanzielle Unterstützung mit dem Anspruch des Profitierens durch die im Operndorf entstandenen Produktionen zu vereinen ist. Genau solche Ambivalenzen macht Schlingensiefel sichtbar, wenn er sie im Weiteren 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. [...]

Schlingensiefel reflektiert anhand des Operndorfs ambivalente Gefühle und Motivationen eines weißen Europäers gegenüber dem afrikanischen Kontinent – oder vielmehr den europäischen Repräsentationen des afrikanischen Kontinents. Er bestimmt den Ursprungsort der ihm bekannten Bilder von Afrika als fast ausschließlich nicht-afrikanisch. Was hier angesprochen wird, ist die Frage nach den dominierenden Erzählungen, welche europäische Vorstellungen von Afrika in großem Maße mitbestimmen und die Frage danach, aus welcher Position diese Erzählungen getätigt werden.

An dieser Stelle soll noch einmal Bezug genommen werden auf den in Unterkapitel 2.3 bisher ausschließlich kritisch besprochenen Fotoworkshop, initiiert durch eine deutsche Fotografin und umgesetzt im Rahmen des Operndorfprojekts.

Dabei wurde der Anspruch auf die unvoreingenommene Bildproduktion burkinischer Kinder als europäische Projektion tradierter Vorstellungen von Afrika aufgezeigt. Das Produzieren ‚eigener‘ Bilder beinhaltet aber auch eine politische und emanzipatorische Dimension, wie in der Auseinandersetzung mit *Via Intolleranza II* nun deutlich wird. So ist die fotografische Produktion von Bildern auch eine Ermächtigung zur Selbstpräsentation und ein Gegenentwurf zu einer visuellen Repräsentation Afrikas, die von der Perspektive europäischer Berichterstattung über Afrika dominiert wird. Im besten Fall trägt

so das Operndorf seinen Teil dazu bei, Möglichkeiten zu eröffnen, die dominanten und eurozentristischen Erzählweisen eines afrikanischen Kontinentes des Hungers, der Korruption und des Leids abzulösen und durch neue Bilder zu ersetzen. Der Fotoworkshop kann, neben der an ihm geübten Kritik, so auch als Möglichkeit interpretiert werden, europäische Darstellungen von Afrika um alternative und bislang marginalisierte Erzählungen zu bereichern. Die Website des Operndorfs oder auch Gastbeiträge in anderen Publikationsformaten wie Tageszeitungen (vgl. Unterkapitel 2.3) böten dann den Rahmen, diese alternativen Bilder zu veröffentlichen.

In *Via Intolleranza II* verweist Schlingensiefel also auf die Wirkung europäischer Narrative und bringt sie in direkte Verbindung zu dem von ihm „Erträumten“. Diese Träume, die nicht weniger sind als die Projektion seiner eigenen Wünsche, ist er nicht bereit ohne weiteres aufzugeben. Dabei scheint er der Anweisung von BINYAVANGA WAINAINA in seinem ironischen und bitterbösen Essay „How to Write about Africa“ zu folgen: „Africa is the only continent you can love — take advantage of this“ (WAINAINA 2005). Wieder einmal bleiben widersprüchliche Aussagen bei Schlingensiefel unauflösbar. Phantasien von Afrika, die er auf der Bühne selbst kritisch hinterfragt, artikuliert er an anderer Stelle – das wurde in dieser Arbeit dargelegt – selbstbewusst und frei von relativierenden Einschränkungen.

Die Referenz auf die eigenen Träume und Gefühle und die Verknüpfung dieser Gefühle mit tradierten Repräsentationsformen erinnert stark an FRANZ FANON und sein erstes Hauptwerk *Schwarze Haut, weiße Masken*, das erstmals 1952 als *Peau noire, masques blancs* erschien. Europäische Zuschreibungen gegenüber schwarzen Menschen, wie auch dem afrikanischen Kontinent nehmen darin einen Hauptgegenstand der Unersuchung ein. Demnach werde Afrika bis heute als Alternative zum ‚rationalisierten‘ Europa konstruiert. FANON zitiert dafür die Worte eines Freundes: „Wenn die Weißen sich zu sehr mechanisiert fühlen, wenden sie sich den Farbigen zu und bitten um ein wenig menschliche Nahrung“ (FANON 1985:94). Afrika als ein Ort der Sehnsüchte, von dem sich diejenigen, die sich der europäischen Zuschreibungen bedienen, die Ermöglichung alternativer Lebensentwürfe erhoffen, ist also ein etabliertes, historisch evidentes Konstrukt, auf das Schlingensiefel zurückgreift.

In *Via Intolleranza II* werden also der historische wie der postkoloniale Kontext des Operndorfs thematisiert. Christoph Schlingensiefel selbst resümiert das Projekt nur wenige Monate nach Beginn der Bauvorhaben in einem abschließenden Monolog. Dabei vollzieht er die Zuschreibungen Afrikas an sich selbst nach. Er reflektiert sie und lässt sie, einem inneren Kampf zwischen Rationalität und erträumten Vorstellungen gleich, in wenigen pointierten Worten aufeinander treffen. Unklar bleibt dabei, aus welcher Position er spricht und wie letztlich Bühnengeschehen und das reale Projekt Operndorf zueinander in Beziehung stehen. So werden jedoch Widersprüche innerhalb de Projekts aufgezeigt und etwa der Anspruch nach Hilfeleistungen als unhaltbar abgewiesen.

Die verschiedenen angesprochenen Gesichtspunkte, unter denen das Projekt betrachtet werden kann, lassen sich nicht allesamt sinnvoll zu einer Argumentationslinie zusammenführen. Vielmehr werden in *Via Intolleranza II* unterschiedliche Möglichkeiten der Argumentation eher gleichzeitig als aufeinander folgend angesprochen. Dabei wird jedoch nicht der Anspruch erhoben, eine vollständige oder auch nur schlüssige Argumentation anzubieten.

### **3.2 Schlingensief Inszenierung von *Der Fliegende Holländer***

Es liegt nahe, im Weiteren Schlingensiefs Inszenierung von *Der Fliegende Holländer* zu betrachten, ist es doch seine erste Opernarbeit außerhalb Europas und damit von Interesse für die Untersuchung des Operndorfs. Dieses Unterkapitel sieht sich vor die Herausforderung gestellt, die Operninszenierung in Manaus und das aktuelle Operndorfprojekt aufeinander zu beziehen und gleichsam sauber voneinander abzugrenzen. Über die Arbeit in Manaus lässt sich außerdem das Verhältnis des Bühnenraums, des Gebäudes und dessen Umgebung weiter untersuchen. Wie in Kapitel 2.1 bereits angesprochen, ist gerade die Beziehung zwischen dem Operngebäude und seiner spezifischen Umgebung ein untersuchungswürdiger Gegenstand der Auseinandersetzung.

Seit 2004 befasste sich Schlingensief intensiv mit der Arbeit Richard Wagners sowie der Oper als Aufführungsform. Die Inszenierung von *Der Fliegende Holländer* aus dem Jahr 2007 ist die zweite Operninszenierung Schlingensiefs.<sup>21</sup> Ihr voraus gingen die Parsifal-Inszenierungen in Bayreuth (2004-2007). Eine weitere Regiearbeit Schlingensiefs für eine Opernproduktion sollte schließlich mit *Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* an der Deutschen Oper im Jahr 2008 folgen. Einen wichtigen Hinweis für die Regiearbeit Schlingensiefs leistet BARBARA BEYER. So könne hinsichtlich der oben genannten Opernarbeiten im Grunde nicht von einer Interpretation des Originalwerks gesprochen werden (BEYER 2011:160). Die Inszenierungen widmen sich vielmehr assoziativ denn dramaturgisch den Stücken, auf die sie verweisen. Die Originale bilden den Ausgangspunkt, von dem aus die Geschehnisse auf der Bühne in ihrer Neuinszenierung fortgeschrieben werden, ohne einen Anspruch auf die Nähe zum Original behaupten zu müssen.

Schlingensiefs Arbeit am Teatro Amazonas in der brasilianischen Stadt Manaus erfolgte als Beitrag für das *XI. Festival Amazonas de Ópera* und feierte am 22. April 2007 im und vor dem Opernhaus seine Premiere. Die Millionenstadt Manaus liegt am Rio Negro, der in den Amazonas mündet und geht auf eine europäische Siedlung zurück. Zum Ende des 19. Jahrhunderts erfuhr die Stadt durch den Kautschukboom einen bedeutenden Aufschwung. Das 1896 nach dem Vorbild der Pariser Oper im Renaissance-Stil errichtete

---

<sup>21</sup> Die Auseinandersetzung mit Schlingensiefs Inszenierung von *Der Fliegende Holländer* beschränkt sich in dieser Arbeit auf offizielle Texte zur Produktion und wissenschaftliche Sekundärliteratur.

Teatro Amazonas ist ein bedeutendes Manifest des damaligen, aus dem Rohstoffhandel hervorgegangenen, Reichtums der Stadt (BROCKHAUS, Teil 14, 1998:139). Wie ANNA-CATHARINA GEBBERS betont, sind keine Kosten gescheut worden, für den Bau des Opernhauses Materialien und Dekorateure vorrangig aus Europa einzuholen (GEBBERS 2012:3).

Schlingensiefs Inszenierung von *Der Fliegende Holländer* am Teatro Amazonas war aus einer Koproduktion des Goethe-Instituts mit dem Kultursekretariat des Bundesstaates Amazonas hervorgegangen. Dabei wurde die Idee, eine Wagneroper im Amazonas aufzuführen, nicht von Schlingensief selbst formuliert. Vielmehr hatte Luiz Fernando Malheiro, der Leiter des Opernfestivals, schon zwei Jahre zuvor den *Ring des Nibelungen* von Wagner erstmals vollständig in Brasilien aufgeführt. So war auch die Inszenierung von *Der Fliegende Holländer* bereits von Malheiro geplant worden, bevor dieser auf Schlingensief traf (WGI 2007). Die eigenwillige Idee, eine Stadt im Amazonasgebiet als Aufführungsort einer Wagneroper auszuwählen, wird dabei schon auf der offiziellen Internetseite von Christoph Schlingensief hervorgehoben. Hier fungiert ein Zeitungsartikel von Johanna Adorján als Beschreibung der Inszenierung von *Der Fliegende Holländer*. In diesem Artikel wird die Oper zunächst als Manifest der Zivilisation definiert, um daraufhin das Opernhaus in Manaus in Kontrast zum tropischen Regenwald des Amazonas zu setzen, der eben bisher nicht zivilisatorisch besiedelt sei: „Und hier steht nun also, 1896 erbaut, ein Opernhaus. Ausgerechnet. Die kultivierteste Form von Zivilisation“ (ADORJÁN 2007)

Folgerichtig wird der spezifische Ort Manaus von Schlingensief in der Inszenierung in besonderer Weise verarbeitet. Dieser Ortsbezug geht weit über Thematisierung innerhalb der Aufführung hinaus und prägt grundlegend das Verhältnis zwischen Darstellung, beteiligten Akteuren und Zuschauer\*innen. Zwei Tage vor der eigentlichen Aufführung im Opernhaus veranstaltete Schlingensief eine Prozession bestehend aus Musiker\*innen und Publikum, welche den Hafen der Stadt sowie den Rio Negro einbezog. Die Prozession begann in der Stadt, setzte sich auf einer nächtlichen Fahrt auf dem Fluss fort und endete an der gegenüberliegenden Flussseite. Der Umzug führte auch lokale Totems mit, die auf der unbesiedelten Seite des Flusses in den tropischen Regenwald gebracht wurden (GEBBERS 2012:13). Durch das Einbeziehen lokal religiös genutzter Objekte sowie den Umzug an die Grenzen der Stadt konnte die Umgebung des Teatro Amazonas zum Bestandteil dessen werden, was zwei Tage später im Opernhaus fortgesetzt werden sollte. Schlingensief inszenierte für die Prozession Praktiken, die in Brasilien Bestandteil religiöser Festumzüge sind und verband diese mit der Wagnerschen Oper.

So kann die Prozession weiterhin als Möglichkeit interpretiert werden, mit den üblichen Konventionen und Rezeptionsformen von Operaufführungen zu brechen. Dass auch lokale Sambaschulen in den Umzug eingebunden wurden, bestärkt den Eindruck der Verschränkung musikalisch wie institutionell sehr unterschiedlicher Ausdrucksformen. So wird die Operaufführung, die gewöhnlich im Inneren eines Operngebäudes oder eines

Theaterhauses stattfindet, im öffentlichen Raum mit Tanz- und Musikformen konfrontiert, die nach den Konventionen europäischer Kategorisierungen als populärmusikalisch zu bezeichnen sind. So wurden ungewohnte Rezeptions- und Erfahrungsräume außerhalb der eigentlichen Räumlichkeiten der Oper eröffnet.

Aber auch im Gebäude selbst wurde die gewöhnliche Guckkastenbühne umgearbeitet und um einen sich drehenden Aufbau erweitert. Eine solche Drehbühne fand schon in Schlingensiefels Inszenierungen in Bayreuth Verwendung. Für BARBARA BEYER hat das Bühnenbild in den Inszenierungen Schlingensiefels weniger die Funktion die Bühnenszene zu illustrieren, sondern könne vielmehr als selbstständige Installation gedeutet werden (BEYER 2011:155). Wie auch FRANZISKA SCHÖBLER anhand der Inszenierung von *Mea Culpa* nachweist, bestehen die Bühnenbilder in den Arbeiten Schlingensiefels aus dem Nebeneinander ganz unterschiedlicher Elemente. Diese Elemente wie Bühnenbild, Filmmaterial, Musik, Textprojektionen oder akustische Aufzeichnungen stünden sich gleichwertig aber zum Teil antagonistisch gegenüber und bildeten eine visuelle Montage, die sich einer dominanten Lesart verweigere. Der Bühnenraum würde auf diese Weise fragmentiert und durch Umbauten ständig neu arrangiert, so dass sich immer wieder neue Assoziations- und Deutungsmöglichkeiten ergäben (SCHÖBLER 2011:124).

Dieser Eindruck der Autonomie des Bühnenraums gegenüber den Handlungen der Darsteller\*innen wurde in *Der Fliegende Holländer* noch dadurch verstärkt, dass die Drehbühne mechanisch von Mitarbeiter\*innen gedreht wurde. Hierdurch kam es während der Aufführungen hin und wieder zu Drehbewegungen, die asynchron zu den Handlungen der Darsteller\*innen verliefen. So konnte es passieren, dass die Bühnenfiguren so gedreht wurden, dass sie mit dem Rücken zum Publikum standen und die Handlungen der Darsteller\*innen somit den Zuschauer\*innen verborgen blieben. Die Planbarkeit der Szene in der Inszenierung wurde also durch die tatsächlichen Bedingungen während der Aufführung eingeschränkt. Wie sich das Bühnenbild mit den weiteren Elementen von Musik und Videoprojektion in einer Szene verschränken kann, wird anschaulich durch GEBBERS beschrieben, die sich dem Ende des zweiten Aktes widmet:

[...] und während dieser Hochzeitsmarsch [...] aus Pasolinis *Salò oder Die 120 Tage von Sodom* gespiegelt wird, dringen Trommler von außen in den Zuschauersaal ein und übertönen Wagners Musik. Im Schlussbild ist der Film eines Amazonasdampfers zu sehen, der in die Abenddämmerung und wie erlöst in die Stille gleitet. Übermalt ist die Aufführung von einer überwältigenden Bilderflut, erzeugt durch die Lichtregie, Filmeinspieler und eine ständig rotierende Drehbühne [...] (GEBBERS 2012:7).

Dieses Zitat verdeutlicht zunächst auch die Grenzen verbaler Beschreibbarkeit eines Bühnengeschehens, bestehend aus unterschiedlichen Elementen wie unter anderem der Filmmusik, Livemusik, Filmausschnitten und den Handlungen der Darsteller\*innen, die sich räumlich und zeitlich konzentrieren und überlagern.

Wie der Beschreibung entnommen werden kann, wird ein Film Pasolinis zitiert und erneut Wagners Musik mit Sambarhythmen verschränkt. Ein weiteres Zitat, dieses Mal von

EVELYN ANNUß soll hier wiedergegeben werden. Auch sie bezieht sich auf eine Drehbühne, allerdings hinsichtlich der Bühneninstallation *Area 7* (2006) am Burgtheater in Wien:

Schlingensiefel arbeitet gewissermaßen mit der Überflutung und Serialisierung surreal zitierter Herrschaftsbilder wider die Zentralperspektive (ANNUß 2010:124).

Schlingensiefels Arbeit „wider die Zentralperspektive“ kann sowohl auf die verschiedenen Blickwinkel bezogen werden, den die Zuschauer\*innen einnehmen, wenn sie die ständig rotierende Installation betrachten oder sogar auf die Bühne treten und sich in die Installation begeben. Gleichwohl kann die Zentralperspektive im übertragenen Sinn auch gerade in Bezug auf symbolträchtige „Herrschaftsbilder“ als die dominante Lesart gedeutet werden. Statt in seinen Inszenierungen klare Deutungsweisen anzubieten, macht gerade die Pluralität der möglichen Blickwinkel die Inszenierungen Schlingensiefels aus. Dabei fügen sich die Perspektiven als Deutungsansätze nicht zu einem Gesamtbild; vielmehr bestreiten und widerlegen sich die möglichen Deutungen auch immer wieder.

Was hingegen im vorherigen Zitat von GEBBERS angedeutet wird, ist die naheliegende Assoziation eines weiteren Films, die im Verlauf der Inszenierung durch verschiedene Verweise gestützt wird. Werner Herzogs *Fitzcarraldo* wird nicht erst durch Schlingensiefel in Beziehung zum Opernhaus in Manaus gesetzt. Schon Herzog lässt seinen Film vor dem Teatro Amazonas in Manaus beginnen und führt somit die Oper als Leitmotiv seines Filmes ein. Schlingensiefel nun spielte in Manaus mit diesem Motiv und schloss damit an frühere Arbeiten an. Schon beim Filmdreh zu *The African Twintowers (Der Animatograph Afrika Edition)* im Jahr 2005 nahm er sich der wohl bekanntesten Szene des Films von Herzog an, indem er in der Nähe von Lüderitz in Namibia eigens ein Boot einen Hügel hinaufziehen ließ.

### **3.3 Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo***

An dieser Stelle scheint es lohnenswert, einen Exkurs in Deutungsmöglichkeiten des Films *Fitzcarraldo* zu wagen. Die Oper in Manaus schafft dabei die konkrete Verbindung zwischen Herzogs Film und Schlingensiefels Inszenierung. Aber auch hinsichtlich des Operndorfs Afrika ergeben sich Bezüge, geht es doch ebenso um die Oper als Repräsentantin europäischer Hochkultur außerhalb Europas. So wurde vor allem auch in der Presse das Operndorf immer wieder in die Nähe des Films *Fitzcarraldo* gerückt und Schlingensiefel mit dem Filmhelden Brian Sweeney Fitzgerald, genannt ‚Fitzcarraldo‘, verglichen (vgl. BLASBERG 2009, LAUDENBACH 2010, SCHWARTZ 2012 u.a.).

Vorweg gestellt sei die Feststellung, dass die Filmfigur Brian Fitzgerald der Beschreibung der historischen Figur des Carlos Fermin Fitzcarrald recht nahe kommt. Letzterer wurde 1862 in Peru geboren und gelangte mithilfe des Kautschukhandels tatsächlich zu erheblichem Ruhm (DOLKART 1985:129). Jedoch machte es sich der historische Fitzcarrald nie

zur Aufgabe, ein Opernhaus im Amazonas zu errichten. Das bleibt der Erzählung Werner Herzogs vorbehalten. In einer nunmehr ‚klassischen‘ Interpretation schreibt RONALD H. DOLKART, dass der Film die Dichotomie von der Oper als Symbol europäischer ‚Zivilisation‘ in den Städten Lateinamerikas und der Ermangelung solcher Symbole in den Tiefen des Amazonas zeichne: „civilization's arias and barbarism's silences“ (ebd.:135).

DOLKART widmet sich dem Film vor dem Hintergrund der Geschichte der Oper in Lateinamerika. Dabei stellt er die historischen Operninstitutionen nach europäischem Vorbild als Mittel der Selbstversicherung elitärer Gruppen heraus. Durch den Handel mit Kautschuk und anderen Rohstoffen reich gewordene Europäer\*innen hätten durch den Besuch der Oper ihrer gesellschaftlichen Privilegierung Ausdruck verliehen. Dabei sei das Teatro Amazonas in eine Reihe zu stellen mit dem Teatro Colón in Buenos Aires und dem Teatro Municipal in Rio de Janeiro, die zwischen 1857 und 1909 entstanden – zu einer Zeit also, in der Verdi in Italien, Gounod in Frankreich und Wagner in Deutschland die Eckpfeiler der europäischen Oper beschrieben (ebd.:131). Die Euphorie, welche die Oper in Europa und Lateinamerika jener Zeit in bestimmten Kreisen auslöste, übersetze Herzog in die Bildsprache seines Films. So zeige er die reichen und aufwendig gekleideten brasilianischen Händler\*innen, die der Opernvorstellung beiwohnen und kontrastiere sie mit den Vertreter\*innen indigener brasilianischer Gruppen, die vor dem Gebäude verharren und stelle gleichsam dem Orchester die Geräuschkulisse des Regenwalds gegenüber (ebd.:132). Die Oper wird hier zu einer gleichermaßen in sich wie auch nach außen hin abgeschlossenen eigenen Welt.

Nach diesem Verständnis des Films ist das Geschehen im Operngebäude der Umgebung außerhalb des Gebäudes so weit wie möglich enthoben. Im Opernhaus treffen sich Kautschukbarone, um sich selbst und ihre Kultiviertheit zu feiern. Wie schwer es für die Außenwelt ist, hier einzudringen, werde schon in den ersten Filmminuten verdeutlicht, wenn Fitzcarraldo flehend um Einlass bittet. Die Szenerie innerhalb des Gebäudes fände auf der Bühne ihre Entsprechung, steigere sich dort aber selbst nach den Maßstäben der Oper ins Groteske. Stehe doch dort ein überaus fülliger Enrico Caruso einer überalterten und bis zur Unkenntlichkeit geschminkten Sarah Bernhardt gegenüber (ebd.:132).

PETER BERGER & THOMAS LUCKMANN wählten einst das Theater, um in *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* eine Enklave der Alltagswelt zu beschreiben. Diese Enklave als untergeordnete Wirklichkeit erlaube das Verlassen der Alltagswelt für einen begrenzten Zeitraum. Damit war zunächst das Bühnengeschehen adressiert. Denn auf der Bühne werde die Wirklichkeit des Theaters erschaffen, als „eine Welt eigener Sinneinheit und eigener Gesetze“, die der Wirklichkeit der Alltagswelt entgegentrete (BERGER & LUCKMANN 1980:28). Demnach ringt die Bühne der Alltagswelt ein Stück Raum ab, um diesen mit einer alternativen Wirklichkeit zu bespielen.

In Herzogs *Fitzcarraldo* kann jedoch das gesamte Innere des Operngebäudes als ein Raum alternativer Wirklichkeit gesetzt werden, der ein Gegenstück zur Alltagswelt formt.

Hier erschaffen sich die Kautschukbarone mit ihren Gattinnen als Protagonist\*innen ihre Welt – eine Enklave der Hochkultur im ungezähmten tropischen Regenwald. Das Nebeneinander verschiedener Wirklichkeiten wird in Herzogs Film in verschiedenen Szenen aufgegriffen. In unterschiedlichen Szenen zeigt der Träumer und „Mann der Oper“, wie sich Fitzcarraldo selbst im Film bezeichnet, Interesse an den Philosophien der indigenen Gruppen. So bekundet ein Missionar sein Bedauern darüber, die Bewohner\*innen des Amazonas nicht von ihrem Glauben an die „Realität der Träume“ abbringen zu können. Hierauf reagiert Fitzcarraldo außerordentlich interessiert (FITZCARRALDO 1982:Min. 63).

Bisher wurde vor allem die Lesart des Films betont, die darin vorrangig die Gegenüberstellung von Hochkultur und Wildem beschrieben sieht. Dieser Interpretation widerspricht JACOB-IVAN EIDT grundsätzlich nicht, jedoch relativiert er die Deutung Fitzcarraldos als Gegenentwurf zu den Indigenen. Weder gehöre Fitzcarraldo der oberen Schicht der europäischen Bevölkerung in Brasilien an noch sei er um die Vermehrung seines Vermögens um seiner selbst Willen bemüht (EIDT 2012:3). Fitzcarraldo sei im Film immer der Außenseiter unter den europäischen Händler\*innen. EIDT sieht deshalb in ihm vielmehr den Intellektuellen jener Zeit, der sich von der materialistischen Gesellschaft distanzieren und sein Glück in der Literatur oder der Musik suche. Geld sei für ihn nur das Mittel, seine Vision des Opernhauses zu verwirklichen. Die Oper fungiere bei ihm aber nicht als Institution gesellschaftlicher Distinktion, sondern als eine weitere Möglichkeit, der Alltagsrealität zu entfliehen (ebd.:4). EIDT durchbricht hier die dichotome Lesweise Zivilisation/Barbarei und ihrer Vertreter\*innen zugunsten einer feineren und ausdifferenzierten Charakterisierung der Figur Fitzcarraldos.

In einer späteren Filmszene begegnen sich die Musik der Oper und die Trommelrhythmen der Indigenen noch bevor Herzogs Fitzcarraldo und die Bewohner\*innen des Amazonas aufeinander treffen. Fitzcarraldo befindet sich mittlerweile mit Schiff und Mannschaft auf dem Rio Pachitea auf dem Weg zu einer Biegung, wo der Fluss durch einen Berg vom Fluss Ucayali getrennt wird; jener Berg, über den das Schiff noch gezogen werden muss. Die letzte Missionsstation längst hinter sich gelassen, vernehmen die Männer nun vielstimmiges Trommeln vom Ufer des Flusses. Weder können sie aber den Ort der wuchtigen Instrumente ausfindig machen noch lässt sich sonst irgendetwas zwischen dem dichten Grün des peruanischen Regenwaldes erkennen. Da sich die Mannschaft verängstigt zeigt und Fitzcarraldo mit einem Angriff rechnet, sucht er die Trommler mit einer Aufnahme von Caruso zu besänftigen, die er mithilfe eines Phonographen vom Schiff ertönen lässt. In dem veröffentlichten schriftlichen Entwurf zum Film beschreibt Herzog die Szene mit folgenden Worten:

Und da auf einmal ertönt Fitzcarraldos Musik, die Stimme Carusos, traurig und schön und getragen und sehr kratzig. Die Musik mischt sich ins Trommeln ein, sie erhebt sich dagegen und bringt sie nach und nach zum Schweigen (HERZOG 1982:97-98).<sup>22</sup>

Diese Szene sei hervorgehoben, da sie eine weitere sehr nahe Verbindung zu Schlingensiefels Vermengung von Wagners Opern und brasilianischem Samba schafft, wie sie in diesem Unterkapitel dargestellt wurde. Außerdem beschreibt Herzog mit dieser Szene nonverbale Kommunikation zwischen den, als konträr angenommenen, Gruppen der Schiffsmannschaft und den unsichtbaren Bewohner\*innen des Amazonas. Und auch wenn Caruso zum Libretto singt, ist es vielmehr die Melodie seiner Worte, die hier ihre Wirkung zeigt und die Trommeln verstummen lässt. Schiffsmannschaft und Trommler haben keinen Sichtkontakt, kommunizieren aber über die akustischen Zeichen der Musik. Trommeln und Opernstimme begegnen sich, klingen ineinander und letztlich ist nur noch die Opernstimme zu vernehmen. Noch einmal Herzog:

Der Urwald scheint von Carusos schöner, trauriger Stimme in Rührung erstarrt (ebd.:98).

Das ließe sich als Besänftigung der Wilden interpretieren, als Sieg der Oper über die verstummen Amazonasbewohner\*innen. Oder eben noch einmal in den Worten DOLKARTS: „civilization's arias and barbarism's silences“. JACOB-IVAN EIDT hält erneut dagegen. Der Film offenbare ebenso wenig über das Leben der indigenen Gruppen, wie auch Fitzcarraldo selbst immer wieder seine Unkenntnis beweise. So blieben die Indigenen eigenständige Akteure und ihre Absichten immer unbekannt (EIDT 2012:6). Weshalb die Trommeln tatsächlich verstummen, ist nur für Fitzcarraldo beantwortet, der an die besänftigende Wirkung der Opernmusik glaubt, die den Wilden ihr wildes Trommeln austreibe.

Auf die Unkenntnis gegenüber den Indigenen verweist auch LUTZ P. KOEPNICK, wenn er festhält, dass es im Film keine allwissende Kamera gäbe; keine Erzählung über das ‚authentische‘ Leben der indigenen Gruppen. Die Kamera folge dem Blick Fitzcarraldos und seinen Gefährten und erlaube keine darüber hinaus gehende Beobachtung der Lebensumstände der Indigenen (KOEPNICK 1993:158). Die im Film zitierte Mythologie indigener Gruppen, die Landschaft und die Musik zeichnen zusammen das Bild des ‚Anderen‘, unbekanntes Exotisches. Gerade die opulenten Naturpanoramen wurden in den Filmen Herzogs immer wieder als menschlich unberührte Landschaften verstanden, die den Blick auf den Anbeginn der Zeit erlaubten. Für KOEPNICK weist diese Darstellung der Natur auf die Grenzen kolonial-europäischer Bemühungen um Ordnung, Systematisierung oder vereinfachende Abbildungen: „[T]he jungle rejects any attempt to be read, mastered or even represented“ (ebd.:135). Der Amazonas (wie auch Afrika) hätte in der

---

<sup>22</sup> Der Filmentwurf wurde als Erzählung veröffentlicht und weicht durch den Prozess der Filmproduktion und den damit einhergehenden Anpassungen teilweise vom Film ab (vgl. DOLKART 1985:132). In den hier beschriebenen Szenen stimmen Erzählung und Film jedoch überein.

europäischen Wahrnehmung für das Geschichtslose und Unzivilisierte gestanden (ebd.:138). Der tropische Regenwald und die darin lebenden indigenen Gruppen bilden eine Einheit: Sie sind das ‚Andere‘. Sie handeln aus Beweggründen, die weder Fitzcarraldo noch den Zuschauer\*innen bekannt sind.

Wie gezeigt wurde, ist der Film *Fitzcarraldo* für Schlingensiefel ein Motiv, das er in seiner Inszenierung von *Der Fliegende Holländer* aufgreift. Damit legt er schon in Manaus die Deutung nahe, seine eigene Tätigkeit in Bezug zum Filmhelden Fitzcarraldo zu setzen. Der Bezug kann folglich als reflexiver und selbstkritischer Hinweis auf die eigene Inszenierungsarbeit gedeutet werden. Fitzcarraldos Bemühen um das ‚Bezähmen‘ der Landschaft und der darin lebenden Menschen war anmaßend und musste scheitern. Schlingensiefels Verschränkung von unterschiedlichsten Elementen kultureller Ausdrucksformen in einer ihm fremden Umgebung ist ebenso ambitioniert und provoziert eine kritische Rezeptionshaltung.

Weiterhin erschließt sich Schlingensiefel mit dem *Fitzcarraldo* und den damit verbundenen Bildern, Assoziationen und Interpretationen das Konzentrat eines kolonialen und postkolonialen Kosmos.<sup>23</sup> Mithilfe des Films beschwört Schlingensiefel Bilder wilder und unverständlicher Amazonasbewohner\*innen, die in einem mythischen-geschichtslosen und gänzlich unzivilisierten Regenwald leben. Vor diesem Hintergrund verweist er auf die Bedeutung der europäischen Oper in Lateinamerika als exklusive Enklave oberer Gesellschaftsschichten. Er nimmt sich der dichotomen Erzählung an, in der die Hochkultur auf das unbeherrschbar Wilde trifft und spielt die konstruierten Bilder auf seine eigene Weise durch. Indem er Teile der Inszenierung außerhalb des Opernhauses stattfinden lässt, thematisiert er explizit den Raum, in dem sich das Teatro Amazonas befindet und gestaltet ihn zuweilen neu. Anders als im Film von Werner Herzog treffen in der Aufführung von *Der Fliegende Holländer* Opernarien auf aktuelle brasilianische Musik und nicht auf unsichtbare Trommler aus dem Regenwald. So ist die Konfrontation räumlich und gesellschaftlich differenter musikalischer Ausdrucksweisen eine weitaus direktere, weniger vorsichtigere und offensivere. Auch deshalb präsentieren sich die gegenübergestellten Vertreter\*innen der jeweiligen Musik als weitestgehend gleichwertig. Samba und Oper teilen einen Ort und eine Zeit.

Dennoch kommt es auch hier außerhalb des Opernhauses wie innerhalb des Theatersaals zu einer Begegnung als ‚Gegeneinander‘ und ‚Übereinander‘ beider Musikformen. Diese Begegnung als Wettstreit beschränkt sich jedoch nicht wie in Herzogs Film auf eine Schiffsmannschaft und ihr unsichtbares Gegenüber. In *Der Fliegende Holländer* bahnen sich die Samba-Trommler\*innen tatsächlich ihren Weg in den Opernsaal. Die Oper, wie

---

<sup>23</sup> Unbestritten knüpft die Szenerie des Films *Fitzcarraldo* an Erzählungen kolonialer Eroberung an. Auch die Interpretationen des Films gehen in der Regel von kolonialen Systemen aus. Tatsächlich aber waren Brasilien und Peru zum Zeitpunkt der Filmhandlung bereits unabhängig. Brasilien verkündete 1822 seine Unabhängigkeit (AFRICANA 1999:301), Peru folgte 1824 (ebd.:1513).

sie die Kautschukbarone sich erschufen, wird von Schlingensiefel spätestens in dieser Szene der Inszenierung erobert.

In Herzogs Film verharren die Indigenen vor den Pforten der Oper, während sich innerhalb des Gebäudes die Oberschicht tummelt. In den Aufführungen Schlingensiefels wird Opernmusik hingegen hinaus an den Rand der Stadt getragen und es drängen die Vertreter\*innen populärer Musik selbst in das Gebäude. Das Verschränken von Hoch- und Populärkultur sowie das Ineinanderführen des ‚Innerhalb‘ und des ‚Außerhalb‘ des Opernhauses sind die entscheidenden Brüche mit den Konventionen der Oper. Schlingensiefel hebt gerade den konventionellen Umgang und die gängige räumliche Verortung der Hoch- und Populärkultur hervor und macht die Differenzsetzungen sichtbar. In einem darauf folgenden Schritt durchbricht er gezielt die thematisierten Konventionen und provoziert im Aufeinandertreffen beider Musikformen neue Formen musikalischen und damit kulturellen Ausdrucks.

### **3.4 Schlussfolgerungen und weitere Anknüpfungen**

Viel schon wurde geschrieben zu Schlingensiefels Auseinandersetzung mit den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts. Oft wurden seine Aufführungen und Kunstaktionen in den Kontext des experimentellen Theaters der 1920er und 30er Jahre gestellt und auch die Verbindungen zu den Surrealisten oder der Fluxus-Bewegung wurden thematisiert.<sup>24</sup> Gerade dort, wo es um das Theater als Ort und dessen Verhältnis zur Außenwelt geht, ist diese Kontextualisierung auch für das Operndorf Afrika interessant.

In ihrem Buch *Die Entdeckung des Zuschauers* zeichnet ERIKA FISCHER-LICHTE den Einfluss der Avantgarden zum Anfang des 20. Jahrhunderts auf das Verhältnis zwischen Bühnengeschehen und Zuschauer\*innen nach. So mache die Avantgarde und hier allen voran die Dadaisten aus, das Theater als Ort zu nutzen, an dem die Grenze zwischen Kunst und Leben überwunden werden soll (FISCHER-LICHTE 1997:14). Diese Forderung hätte sich auf vielfältige Weise auf das Bühnengeschehen ausgewirkt, sich aber auch in Entwürfen von Theaterbauten manifestiert, welche die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufheben sollten, jedoch selten in ihrer Radikalität umgesetzt wurden (ebd.:19). Ziel sei die Überwindung des bürgerlichen Theaters gewesen, wie es sich in den 300 Jahren zuvor entwickelt hatte (ebd.:24). Erreicht werden sollte dies durch das Durchbrechen der Vierten Wand als trennende Instanz zwischen fiktivem Bühnengeschehen und dem Publikum, aber auch durch das Verlassen des Theatergebäudes. Theater hätte nun auch in nicht-theatralen Räumen wie in Kirchen, auf Marktplätzen oder an den Originalschauplätzen der Inszenierungen stattgefunden (ebd.:21).

---

<sup>24</sup> Für eine Auflistung wissenschaftlicher Arbeiten und Artikel zu kunstgeschichtlichen Bezügen Christoph Schlingensiefels siehe DEUTSCH-SCHREINER & PEWNY 2011:241.

Für FRANZISKA SCHÖBLER theatralisiert Schlingensief nun die Alltagswelt wie die Avantgardisten zuvor bürgerliche Verständnisweisen von Kunst als institutionsgebundenen Bereich überschritten hätten (SCHÖBLER 2006:271). Die Dekonstruktionen von Oppositionen wie dem von Schauspiel/Realität bei Schlingensief ließen sich gleichsam auf dadaistische Manifeste beziehen, in denen der Zusammenführung von Gegensätzen große Bedeutung zugekommen sei (ebd.:275).

Das Verlassen des Theatergebäudes praktizierte Schlingensief schon früh, so in der Theaterarbeit *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland* aus dem Jahr 1997. Nachdem die Aufführung zunächst im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg begann, wurde sie in einer zur Bahnhofsmission umfunktionierten ehemaligen Polizeiwache am Hamburger Hauptbahnhof fortgesetzt. Die unmittelbare Umgebung des Theaters wurde so theatral genutzt. Der öffentliche Raum wurde in Szene gesetzt, war dabei aber mehr als eine schlichte Kulisse oder ein ungewöhnlicher Ort für gewöhnliche Aufführungen. Was Schlingensief auf diese Weise inszenierte, geht über ein schlichtes Eindringen des Theatralen in die Alltagswirklichkeit, wie EVELYN DEUTSCH-SCHREINER und KATHARINA PEWNY (2011:239) es beschreiben, hinaus. Der öffentliche Raum in Hamburg wird vielmehr selbst zum bedeutenden Gegenstand, an dem sich die Aufführungen abarbeiteten. Er ist zugleich Vorbedingung und Begründung für die dort aufgeführten Arbeiten.

Zwischen dieser Inszenierung des öffentlichen Raums in einer deutschen Großstadt und dem konkreten Einbeziehen der Umgebung in Manaus besteht jedoch ein deutlicher Unterschied. Am Hamburger Bahnhof, wie auch in anderen Aktionen Schlingensiefs, wurden sozial und politisch brisante Themen an inhaltlich passenden öffentlichen Plätzen sichtbar gemacht und die vor allem in den Medien ausgetragenen Diskurse auf die Beine der Alltagswelt gestellt. In der Bahnhofsmission in Hamburg oder auch auf der Bühne von *Via Intolleranza II* verkörpern Menschen, als Vertreter\*innen marginalisierter Gruppen, die Debatten, die in der Regel in Abwesenheit über sie geführt werden. In Manaus hingegen und später auch in der Gemeinde Ziniaré in Burkina Faso erhält der öffentliche Raum gerade erst im Verhältnis zur Einrichtung des Theaters oder der Oper seine Bedeutung.

Was in Manaus bereits historisch angelegt ist und worauf sich Schlingensief unter anderem mithilfe des *Fitzcarraldo*-Verweises beziehen kann, wird in Burkina Faso umso expliziter: Die Setzung des Operngebäudes als Widerspruch zur brasilianischen oder burkinischen Alltagswelt. Dabei dürfen die deutlichen Unterschiede zwischen der historischen Oper in Manaus und jener geplanten Oper in Burkina Faso nicht übergangen werden. Zwar ist der Verweis auf thematische und organisatorische Gemeinsamkeiten des Films *Fitzcarraldo* und Schlingensiefs Inszenierung in Manaus grundlegend nachvollziehbar. Für das Operndorf in Afrika ist dieser Vergleich jedoch irreführend. Nach allen offiziellen Verlautbarungen ist es gerade nicht der Ort, welcher der Aufführung von Wagner oder anderer europäischer Opern dienen soll. Dazu Schlingensief in eigenen

Worten: „Und so ein Opern-Ufo wie am Amazonas landet auch nicht auf dem afrikanischen Kontinent!“ (SCHLINGENSIEF 2012:164).<sup>25</sup>

Dennoch greift allein die Bezeichnung des Projekts als ‚Operndorf‘ die Gegenüberstellung von ‚Zivilisation‘ und ‚Barbarei‘ auf oder, um eine ebenso kanonisierte Gegenüberstellung zu bemühen: Kultur und Natur. Die Begriffe ‚Oper‘ und ‚Dorf‘ schließen sich nach dem gängigen Verständnis von Oper eigentlich aus. In der Zusammenfügung zu einem Wort werden die antagonistischen Begriffe dann aber aufs engste konfrontiert. Als sei schon die so neu zusammengefügte Bezeichnung der Beweis für die Umsetzbarkeit der Vision Schlingensiefs.

Bezugspunkt bleibt also die Oper als Prototyp europäischer Hochkultur. Sie ist die Projektionsfläche historischer und wohl auch rezenter Imaginationen einer kulturellen wie zivilisatorischen Überlegenheit gegenüber den ‚noch nicht entwickelten‘ Ländern. Dazu noch einmal Schlingensief: „Oper ist nun mal in Deutschland der Überbegriff für den elitären Glanz der Hochkultur“ (ebd.:166). Und auch Francis Kéré nimmt dieses Verständnis von Oper als exklusive und konservative Einrichtung auf und formuliert noch einmal die Widersprüchlichkeit einer solchen Institution im ökonomisch schwachen Burkina Faso:

Kann man überhaupt die Oper als Kultureinrichtung, die sogar in der westlichen Welt als eher altbacken und gleichzeitig elitär gilt, mit einem Land wie Burkina Faso, das laut Weltbank als eins der ärmsten Länder der Welt gilt, in Verbindung bringen? (KÉRÉ 2009:52).

Was aus diesen Aussagen hervorgeht, ist die Gegenüberstellung des Begriffs der Oper in seiner elitären und abgehobenen Konnotation und dem Afrika, das als unbedarft und bodenständig gilt. Es handelt sich folglich um das Aufeinandertreffen von Repräsentationen. Die ‚europäische Hochkultur‘ – repräsentiert durch die Oper – stellt sich dem ‚ursprünglichen Afrika‘ – repräsentiert durch Burkina Faso.

Inwiefern sich diese Antagonisten auch historisch bereits bedingen und aufeinander angewiesen sind, verdeutlicht NICHOLAS B. DIRKS. Er betont in besonderer Weise das europäische Verständnis von Kultur, das vor allem auch erst durch den Kolonialismus seine heutige Bedeutung erlangt hätte. Kultur sei schließlich zu einem der entscheidenden Konzepte in der Opposition Kolonisatoren/Kolonisierte geworden, da in ihm

---

<sup>25</sup> Dennoch spielte Schlingensief immer wieder auch mit Bezugspunkten und fiktiven Beziehungen zwischen seinem Festspielhaus in Afrika und dem Wagnerschen Festspielhaus in Bayreuth als Repräsentant exklusiver Operninstitutionen. So zeigt ein früher Entwurf des afrikanischen Opernhauses eine Collage aus Versatzstücken von Hütten und Gebäuden, die offensichtlich ländlichen afrikanischen Gebieten entnommen sind. In der Zusammensetzung ahmen sie das Bayreuther Festspielhaus nach (vgl. KÉRÉ 2009:52).

Die fiktiven Beziehungen zwischen Bayreuth und Afrika wurden außerdem auch zu einer Art Entstehungsmythos des Bayreuther Festspielhauses zusammengeführt, in der ein Missionar, ein Abenteurer und ein Architekt tragende Rollen spielen (vgl. ANNUB 2010:125-126).

Mithilfe solcher vermeintlichen Beziehungen gelang es Schlingensief gerade auch sichtbar zu machen, worin sich das Operndorf Afrika vom Bayreuther Haus in Zielsetzung und Organisation abgrenzt. So lohnenswert eine genauere Auseinandersetzung wäre, kann diese Arbeit das konstruierte Verhältnis zwischen Ziniaré und Bayreuth nicht weiter vertiefen.

verschiedene koloniale Distinktionskategorien wie Sprache, ‚Rasse‘ oder Geschichte hätten vereint werden können. Damit sei Kultur zu einer entscheidenden Voraussetzung für die Repräsentation der modernen europäischen Nationen geworden (DIRKS 2006:58).

In dieser Arbeit wird von einem gravierenden Nachwirken der kolonial gebildeten Opposition ausgegangen. Dabei darf nicht unbeachtet bleiben, dass es sich aber nicht nur um einen Nachhall der Geschichte als leises Echo handelt, sondern im Gegenteil die kolonialen Konstrukte bis heute reproduziert werden.

Schlingensief greift als Theaterregisseur und Aktionskünstler die antagonistischen Repräsentationen explizit auf, dekonstruiert aber zugleich auch tradierte Gegenüberstellungen. In seinen Theaterstücken werden durch solche Mittel wie die Fragmentierung des Bühnenraums oder das Vorbringen sich widerlegender Sprecher\*innenpositionen dominante Deutungsangebote zugunsten einer potentiell konfliktären Deutungspluralität gezielt verworfen. Die Zuschreibung Burkina Fasos als Vertreter eines imaginierten Sehnsuchtsortes formuliert Schlingensief offensiv in einer reflexiven Auseinandersetzung in *Via Intolleranza II* und zeigt zugleich den Reiz solcher erträumten Orte auf. Mithilfe dieser letzten noch vollständig umgesetzten Arbeit vor dem Tod Schlingensiefs wurden die möglichen Deutungsweisen des Operndorfs noch einmal gezielt verunsichert. An keiner Stelle ist eindeutig, aus welcher Position Schlingensief seine Bühnenfiguren, zu denen auch er selbst gehört, über das Operndorfprojekt sprechen lässt. Die Unmöglichkeit der Zuordnung zwischen Aussagen und Sprecher\*innen beziehungsweise zwischen Aussagen und deren Konsequenzen für die Alltagswelt, schafft Verunsicherung und provoziert eine Auseinandersetzung, die sich nicht in einer Einordnung in konventionelle Kategorien erschöpfen kann. Wie zuvor bei den Avantgarden wird auch bei Schlingensief der Versuch unternommen, Kunst und Realität schwimmen zu lassen und die institutionell bewehrten Grenzen zu überwinden.

In diesem dritten Kapitel wurden Theaterinszenierungen und ein Film verwendet, um das Operndorf Afrika vor allem intertextuell und in Bezug auf den Regisseur und Aktionskünstler Schlingensief zu deuten. Im vierten Kapitel wird hingegen die theoretische Basis erarbeitet, von der aus eine theoretisch fundierte Analyse als weitere Deutungsebene dieser Arbeit ermöglicht wird.

## 4 Verhandlungen im Treppenhaus

### Homi K. Bhabhas Konzepte von Raum und Zeit

Wie ELISABETH BRONFEN im Vorwort der deutschen Ausgabe zu BHABHAS *The Location of Culture* festhält, befände sich die Welt in einem Zeitalter der Migration und sei daher mit komplexen Anforderungen um die Aushandlungen von Ethnizitätsbegriffen konfrontiert.<sup>26</sup> Diese Situation mache Alternativen zu Festschreibungen von ‚Andersartigkeit‘ erforderlich, die HOMI K. BHABHA mit seiner Thematisierung des ‚Dazwischen‘ aufzugreifen suche (BRONFEN 2000:IX). Vereinheitlichenden Begriffen stellt BHABHA daher Konzepte wie das der ‚Hybridität‘ (Hybridity) oder des Dritten Raums (Third Space) entgegen und versteht Homogenisierungen als Prozesse, welche Widersprüche verschleiern und Widerspruchslosigkeit behaupten. Damit thematisiere er auch die „Gewalt, die einem auf transparente Stimmigkeit ausgerichteten, Differenzen tilgenden Identitätsbegriff“ innewohne (ebd.:XIII).

Auch wenn BHABHA in seinen Texten vor allem koloniale Machtgefüge adressiert, formuliert er doch den Anspruch, räumlich und zeitlich abstrahierend, generell Wechselbeziehungen zwischen Positionen in differenten kulturellen Ausdrucksformen zu betrachten (MITCHELL & BHABHA 1995:82).<sup>27</sup> So beschreibt OLIVER MARCHART BHABHAS Begriff der Hybridität als „quasi-transzendentes Konzept“.<sup>28</sup> Die Formulierung eines solchen Konzepts sei zwar historisch bedingt, da den Erfahrungen in einer nunmehr postkolonialen Welt geschuldet. Zugleich sei es aber offen genug formuliert, um unabhängig von einer historischen Situation vielfältig und flexibel angewendet werden zu können (MARCHART 2007:86). Wenn nun also zunächst der Kolonialismus den Hintergrund der Begrifflichkeiten bildet, so sind die dabei verhandelten Konzepte ebenso für die Erfassung aktueller – eben postkolonialer – Zusammenhänge relevant.

Als eine generelle Zielsetzung postkolonialer Ansätze lässt sich mit STUART HALL das „rückblickende Umformulieren der Moderne“ beschreiben; also die Neuinterpretation der Erzählungen europäischer Geschichte sowie das Einbringen von Gegenerzählungen, die gängige Geschichtsbilder irritieren (HALL 1997a:232). Es wird gezeigt werden, dass BHABHA mit seinem Fokus auf dem Hybriden sich dieser Zielsetzung ebenso verpflichtet fühlt.

Dieses vierte Kapitel dient der intensiven Auseinandersetzung mit wesentlichen Begriffen BHABHAS. Die Konzepte des Dritten Raums, der Hybridität und BHABHAS Entwurf differenter Zeitlichkeiten sind dabei das Rüstzeug, um im fünften Kapitel dann das Operndorf Afrika als Projekt interkultureller Einbettung nach innovativen Elementen untersuchen zu

---

<sup>26</sup> Der Aufsatzband *The Location of Culture*, der bereits zuvor veröffentlichte Artikel BHABHAS gesammelt enthält, erschien erstmals 1994. Die deutsche Übersetzung *Die Verortung der Kultur* folgte im Jahr 2000.

<sup>27</sup> BHABHAS Begriff der Differenz wird unter Punkt 4.2 näher behandelt.

<sup>28</sup> Hervorhebung im Original.

können. Ergänzt wird BHABHA im Weiteren um JOHANNES FABIANS Begriff von Zeitlichkeiten als Mittel der Schaffung von ‚Andersheit‘. Dabei werden die verschiedenen Positionierungen beider Theoretiker herausgearbeitet, um der Komplexität und den konträren Aspekten von Zeitlichkeit gerecht zu werden.

#### **4.1 Bhabha als postkolonialer Theoretiker**

Der dezidierten theoretischen Auseinandersetzung sei an dieser Stelle zunächst eine Beschäftigung mit HOMI K. BHABHA als postkolonialem Theoretiker vorangestellt. Dabei werden insbesondere BHABHAS Weise, wissenschaftliche Texte zu formulieren sowie die daran geübte Kritik eingeführt. In dieser Kritik können Argumentationen wiedergefunden werden, denen sich die Postcolonial Studies generell konfrontiert sehen. Die Thematisierung der Kritik ermöglicht somit auch eine Positionierung BHABHAS als Theoretiker innerhalb postkolonialer Diskurse.

Wie JOCHEN BONZ und KAREN STRUVE festhalten, müsse BHABHA grundsätzlich in poststrukturalistischen Theorien verortet werden, in der die vermeintliche Einheitlichkeit von Kulturen und Identitäten aufgebrochen werden (BONZ & STRUVE 2006:141). Dabei beschränke sich BHABHA allerdings nicht auf ein theoretisches Feld, sondern beziehe sich auf Texte der „Literaturwissenschaft, Cultural Studies, Psychoanalyse und Philosophie“ (ebd.:150). Der Aufsatz „DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation“ ist in gewisser Weise programmatisch für die theoretische Kontextualisierung BHABHAS. Es findet sich darin eine Auswahl von Autor\*innen, deren Konzepte BHABHA auch an anderer Stelle immer wieder aufgreift. Derrida, Said, Freud, Lévi-Strauss, Foucault und Benjamin seien hier als Auswahl benannt. Dass es vor allem die europäischen ‚Klassiker‘ sind, auf die sich BHABHA bezieht, brachte ihm vielerorts Kritik ein, wird doch darin die Gefahr der Reproduktion eurozentrischer Sichtweisen durch einen postkolonialen Autor gesehen (CASTRO VARELA & DHAWAN 2005:100). Als Literaturwissenschaftler bezieht sich BHABHA aber ebenso auf Autor\*innen wie Salman Rushdie und seinen Roman *The Satanic Verses* wie auch auf künstlerische Arbeiten, etwa *Sites of Genealogy* von Renée Green. Dabei lässt sich BHABHA weder auf einzelne Diskurse festlegen noch bietet er feststehende Definitionen der von ihm angeführten Konzepte an. So verdeutlicht vielmehr bereits der Schreibstil BHABHAS seine theoretischen Ausführungen des Hybriden und Prozessualen (BONZ & STRUVE 2006:150).

BHABHA führt Begriffe und Konzepte in einem bestimmten Kontext ein, um sie dort zu verwenden. Das hält ihn jedoch nicht davon ab, dieselben Begriffe in anderen Bedeutungszusammenhängen zu verwenden und die Konzepte entsprechend dem neuen Kontext anzupassen. Dadurch offenbaren die nicht festgeschriebenen Begriffe einerseits eine recht hohe Offenheit und variable Anwendbarkeit in einem Bedeutungskontinuum, werden also in unterschiedlichen Kontexten wiederholt, um dort neue Bedeutungs-

nuancierungen zu erfahren. Andererseits verwendet BHABHA parallele Begriffe in Form metonymischer Begriffsübertragungen als eine Art unvollständiger Synonyme, welche den Originalbegriffen ähneln, ihnen aber nie vollständig entsprechen. Nachzulesen ist das bei ENDRE HÁRS: „Die Metonymie wird zur Hinzu-Fügung der Metapher und der Konflikt der beiden Kräfte zum prozessualen Raum des Hybriden“ (HÁRS 2002:2).<sup>29</sup> Als Beispiel einer solchen Verwendung paralleler Begriffe führt er den Dritten Raum an. Hierfür verwende BHABHA Bilder, wie die des „Zwischenraums“, der „Brücke“ oder des „Treppenhauses“ (ebd.:1).<sup>30</sup> Also schon in der Auswahl und Verwendung der Begriffe selbst kann das, im Folgenden noch zu erläuternde, Konzept der Hybridität und des Dritten Raums herausgelesen werden.

Die abgewandelte Wiederholung der Begriffe versteht HÁRS als eine grundlegende literarische Figur in den Texten BHABHAS. Gerade das aufgeführte Beispiel des Dritten Raums steht im Weiteren dafür, was HÁRS zugleich als „Auslegungsfiguren“ bezeichnet – Begrifflichkeiten, die anderen Autor\*innen entliehen sind (ebd.:1). Denn BHABHA verwendet das Bild der „Brücke“ nicht (nur) in seiner metaphorischen Bedeutung, sondern bezieht sich zugleich auf eine, an dieser Stelle nicht weiter auszuführende, Textpassage bei Martin Heidegger (BHABHA 2000:7) beziehungsweise referiert mit dem „Treppenhauses“ auf eine Arbeit Renée Greens (ebd.:5).

Auch diese für BHABHA spezifische Anlehnung an Begriffe anderer Autor\*innen erfuhr Kritik. Deshalb, weil komplexe theoretische Konzepte der zitierten Autor\*innen ihrem theoretischen und auch historischen Kontext entnommen und den Erfordernissen der Auseinandersetzung durch BHABHA entsprechend re-kontextualisiert und umgeschrieben werden (BONZ & STRUVE 2006:150). Dieses Vorgehen unkonventioneller Lesarten wird bei BHABHA allerdings durchaus thematisiert und von ihm reflektiert. So beschreibt BHABHA selbst seine Lesweise kanonisierter Autor\*innen als „reading against the grain“ (BHABHA 2004:250).

In diesem, von Kritiker\*innen als eklektisch bezeichneten, Vorgehen sehen CASTRO VARELA und DHAWAN eine Parallele zum Schreibstil Gayatri Spivaks. So könnten unkonventionelle Lesweisen als postkoloniale Re-Interpretation kanonisierter Texte gedeutet werden, indem die etablierten Deutungsweisen um neue Perspektiven ergänzt würden (CASTRO VARELA & DHAWAN 2005:84). Hinter der Kritik an BHABHAS Interpretationen steht somit die grundsätzliche Frage nach der Anwendbarkeit und der Überführbarkeit von konkreten theoretischen Konzepten in andere Bedeutungszusammenhänge.

Des Weiteren erfährt der hohe Abstraktionsgrad der Konzepte BHABHAS und eine gewisse Undurchdringbarkeit seiner Texte Kritik. BACHMANN-MEDICK bemängelt die Weise, in der BHABHA die Praktik des Aushandelns von Bedeutung im Dritten Raum beschreibt. So

---

<sup>29</sup> Hervorhebung im Original.

<sup>30</sup> HÁRS verwendet die Begriffe nach der deutschen Übersetzung von *The Location of Culture* durch Michael Schiffmann und Jürgen Freudl.

bleibe ungreifbar, auf welcher Ebene es zu Aushandlungen kommen könne, welche Mittel dafür erforderlich seien und welche Instanzen gleichsam vermittelnd agieren würden (BACHMANN-MEDICK 1998:19). Wo BONZ und STRUVE dann den Bezug auf konkrete literarische Werke oder künstlerische Arbeiten in den Texten BHABHAS positiv hervorheben (BONZ & STRUVE 2006:101), betonen hingegen CASTRO VARELA und DHAWAN die Gefahr der Homogenisierung des kolonialen Subjekts. Da sich BHABHA nicht auf einen geographischen Raum beschränke, proklamiere er eine universelle Gültigkeit seiner Konzeptionen und vereinheitliche historische und räumliche Ausprägungen unterschiedlicher kolonialer Systeme (CASTRO VARELA & DHAWAN 2005:101). Diese Argumentation steht der generell positiven Auffassung der flexiblen Anwendbarkeit BHABHAScher Begriffe nach MARCHART (vgl. Einleitung Kapitel 4) entgegen.

Ein letzter entscheidender Hinweis auf die Schreibweise BHABHAS betrifft die Dekonstruktion der Gegenüberstellung von Subjekten in kolonialen Machtverhältnissen. Hier widerspricht BHABHA postkolonialen Vorgängern wie EDWARD SAID, den er generell als einen wichtigen Bezugspunkt benennt (MITCHELL & BHABHA 1995:114). Bei SAIDs erstem Hauptwerk *Orientalism* stehen sich Koloniale und Kolonisierte, Orientalisten und ‚Orientale‘ trennscharf gegenüber; ihre Position ist bestimmt von einem klaren hierarchischen Machtverhältnis. Wie CASTRO VARELA und DHAWAN feststellen, betrachte SAID, indem er historische Texte aus der Feder der Kolonialmächte als Ausgangspunkt seiner Analyse wählt, die Konstruktion des kolonialen und insbesondere des orientalen Subjekts. Diese Perspektive erlaube es ihm aber nicht, die Kolonisierten als aktiv Handelnde in die Prozesse der Aushandlung kolonialer Repräsentationen einzubeziehen (CASTRO VARELA & DHAWAN 2005:99). Die strenge Dichotomie SAIDs lehnt BHABHA, als die historischen Verhältnisse vereinfachend und homogenisierend, ab. Stattdessen betont BHABHA die Verhandlungsmöglichkeiten in den Zwischenräumen der kolonialen Beziehungen (BREGER & DÖRING 1998:12).

Das differenzierende Aufbrechen der bei SAID festgelegten kolonialen Machtverhältnisse brachte BHABHA den Vorwurf der Verschleierung der inhärenten Gewalt des Kolonialismus ein (BONZ & STRUVE 2006:152).<sup>31</sup> Dieser Kritik ließe sich entgegenhalten, dass eine Differenzierung der kolonialen Machtverhältnisse erst ermöglicht, den Kolonisierten Handlungsmöglichkeiten fernab simpler Reaktionsmuster zuzusprechen.

Im Folgenden werden die für diese Arbeit relevanten Begriffe BHABHAS eingeführt und hinsichtlich ihrer Anwendung für die Fragestellung dieser Arbeit analysiert. Wie bereits thematisiert, widerspricht die Schreibweise BHABHAS eindeutigen Bedeutungsfestlegungen und statischen Begriffsbestimmungen. Um einer einseitigen Auslegung der hier verhandelten Konzepte entgegenzuwirken, sollen daher, unter Berücksichtigung von

---

<sup>31</sup> Diese Kritik wird nicht nur an BHABHA geübt, sondern postkolonialen Ansätzen generell vorgeworfen. Eine gute Übersicht über die Kritik an den Postcolonial Studies findet sich im bereits zitierten Aufsatz von HALL (1997a).

Sekundärliteratur, unterschiedliche Lesweisen der Texte für der Interpretation berücksichtigt werden. Wenn darüber hinaus die Konzepte der Hybridität, des Dritten Raums oder der kulturellen Differenz gesondert aufgeführt werden, ist dies dem Anspruch der Strukturierung dieser Arbeit geschuldet. Hingegen befinden sich die Konzepte bei BHABHA in einem sich untereinander bedingenden Begriffskontinuum; lässt sich doch der eine Begriff nicht ohne den anderen denken – und umgekehrt.

## 4.2 Der Dritte Raum des Hybriden

Ausgangspunkt der folgenden Auseinandersetzung soll der Entwurf des Dritten Raums sein, der sich dem Treppenhaus gleich als Zwischen- und Verbindungsraum kulturell differenter Ausdrucksformen denken lässt. Damit wird nicht nur ein Kernbegriff der Texte BHABHAS erschlossen, sondern auch die Grundlage für die Befragung des innovativen Potentials des Operndorfs Afrika als einem ‚interkulturellen Forum‘ erarbeitet.

BHABHA nähert sich dem Dritten Raum zunächst sprachphilosophisch über DERRIDAS Kunstwort der *différance*, um sich auf die Unmöglichkeit der Bedeutungsfestlegung von Begriffen zu beziehen.<sup>32</sup> Dabei verweist er zugleich auf Saussures Trennung des Signifikants vom Signifikat, geht also von Bedeutungsbeziehungen aus, die nicht natürlich gegeben sind, sondern auf Konventionen beruhen (BONZ & STRUVE 2006:142). Diesen Ansatz führt BHABHA weiter und setzt in der Bedeutungsgenerierung zwischen Signifikant und den verschiedenen Signifikaten einen Dritten Artikulationsraum: „the Third Space of enunciation“ (BHABHA 2004:54). Dieser Dritte Raum bestimmt die Bedingungen, unter denen Aussagen getroffen werden und verhindert die festgelegte Deutung von Zeichen. Das hat konkrete Folgen für das Sprechen über Kulturen. Denn schon auf sprachlicher Ebene wird eine eindeutige und dauerhaft festgelegte Deutungsweise von Kulturen unhaltbar, da diese immer wieder neu gelesen werden können (ebd.:55).

So muss ein Verständnis von Kulturen, in dem traditionelle Ausdrucksformen den abgeschlossenen und authentischen Ursprung einer Kultur widerspiegeln, folglich abgelehnt werden. Die zeitlich bedingte Aussage über Kulturen tritt an Stelle generalisierender Aussagen über kulturelle Entwicklungen, die einer evolutionistischen Logik verhaftet sind (ebd.:54).

Was der Begriff der ‚Kultur‘ bei BHABHA genau bezeichnet und worauf er angewendet wird, bleibt im Einzelnen unklar. MARCHART begründet in dieser Hinsicht die Lesweise von Kultur als Problematik, die sich aus dem Verhältnis der Artikulation verschiedener Identitätskategorien wie Geschlecht oder Nation begründet (MARCHART 1997:88). Kultur wäre dann

---

<sup>32</sup> JAQUES DERRIDA ist ein wichtiger Bezugspunkt der Postcolonial Studies, vor allem auch deshalb, weil er kanonisierte europäische Philosophen und deren Texte auf ihre ethnozentristische Sprecherposition hin analysierte (ANGERMÜLLER & BELLINA 2012:32). Für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit seinen Konzepten sei der Aufsatz „Die *différance*“ empfohlen (vgl. DERRIDA 2008).

der Prozess des Verhandeln und der Anwendung der Gesamtheit unterschiedlicher identitätsstiftender Kategorien.

Auf Grund dieser Einschränkungen homogener Kulturbegriffe können Aussagen über Kulturen auch nicht frei von Widersprüchen sein. Die Vorbedingung, um Aussagen über kulturelle Differenzen treffen zu können, ist für BHABHA also die Beachtung des Zwischenraums; dem „'inter' – the cutting edge of translation and negotiation, the *inbetween* space“ (BHABHA 2004:56).<sup>33</sup> Hier werden Bedeutungen, etwa kulturelle Symbole, zwischen Signifikant und Signifikat ausgehandelt und revidiert und sind permanent dem Wandlungsprozess neuer Lesweisen ausgesetzt. Kultur wird von BHABHA somit als Prozess, die Aktivität des Signifizierens, des Bedeutung-Zuweisens gedacht (RUTHERFORD & BHABHA 1990:210). Dabei hebt er die konkrete Zeitlichkeit und den ‚Interpretationsradius‘ kultureller Aushandlungsformen hervor: „[...] we are faced with the challenge of reading, into the present of a specific cultural performance [...]“ (BHABHA 1990:313).

Zurecht bleibt die Frage erhalten, worauf der Dritte Raum denn tatsächlich zu beziehen sei. Auf einen geographischen Ort lässt sich der Raum der Aushandlung und des Konflikts jedenfalls nicht reduzieren. DORIS BACHMANN-MEDICK fragt, ob der Dritte Raum nicht vielmehr eine „Erfahrungs- und Existenzform“ bezeichne (BACHMANN-MEDICK 1998:22). Dabei verweist sie auf BHABHAS Hinweis zu Victor Turners Begriff der Liminalität als Transformationsstadium in Initiationsriten. Die sich im Prozess der Initiierung befindlichen Subjekte würden in ihrer gewohnten Umgebung verunsichert und bekannte Verhaltensweisen für die Zeit des Übergangs außer Kraft gesetzt. Hierdurch werde ein Freiraum für Innovationen geschaffen (ebd.:22).

Das bisher beschriebene Verständnis von kultureller Differenz („cultural difference“) grenzt BHABHA des Weiteren von essentialistischen Verständnissen kultureller Diversität („cultural diversity“) ab.<sup>34</sup> Kulturelle Diversität geht demnach von einem Verständnis von Kultur als erkenntnistheoretischem Objekt aus, das sich empirisch erschließen lässt. Kulturelle Diversität versteht Kultur als abgrenzbare Größe, die auf festen Bräuchen beruht und Vergleiche zu anderen Kulturen ermöglicht. Dieses Kulturverständnis macht in erster Linie politische Folgebegriffe wie „cultural exchange“ oder „multiculturalism“ überhaupt erst möglich. Damit negiert kulturelle Diversität die historische Veränderlichkeit von Kulturen und schafft den Mythos einer dauerhaft festgeschriebenen Identität einer Kultur: „the Utopianism of a mythic memory of a unique collective identity“ (BHABHA 2004:50).

---

<sup>33</sup> Die Hervorhebungen in den Zitaten BHABHAS sind hier wie auch im Folgenden aus dem englischen Original übernommen.

<sup>34</sup> HÁRS weist in Bezug auf diese Gegenüberstellung darauf hin, dass BHABHA, entgegen der post-strukturalistischen Motivation zur Auflösung polarer Gegenüberstellungen, hier selbst eine Binarität konstruiert (HÁRS 2002:2). Von MITCHELL in einem Interview auf die Unvermeidlichkeit dieser Gegenüberstellungen angesprochen, betont BHABHA die Notwendigkeit, stets das solchen Gegenüberstellungen innewohnende Dritte mitzudenken, das sich im Zwischenraum der gegenübergestellten Endpunkte aufspannt (MITCHELL & BHABHA 1995:110). Es bleibt jedoch fraglich, wie überzeugend diese Argumentation bezogen auf den Unterschied Differenz/Diversität ist, wo BHABHA doch gerade die klare Abgrenzung beider Konzepte intendiert.

So sind es die Vertreter\*innen kultureller Diversitäts-Debatten, die argumentieren, dass Missverständnisse und Werteunterschiede zwischen kulturellen Differenzen, wo sie aufeinandertreffen zu Konflikten führen. Durch bessere Verständigung und Austausch zwischen Individuen und Gruppen, die verschiedenen sozialen, ethnischen oder nationalen Gruppen angehören,<sup>35</sup> wäre den Missverständnissen hingegen beizukommen. Unreflektiert und unhinterfragt bleibt für BHABHA aber das einer solchen Argumentation zugrunde liegende Kulturverständnis, das Vertreter\*innen von Diversitäts-Diskursen anwenden.

Der Entwurf eines Gegenkonzeptes der kulturellen Differenz ermöglicht es BHABHA hingegen, über unterschiedliche kulturelle Praktiken und Vorstellungen zu schreiben und sich zugleich von essenzialisierenden, evolutionistischen und homogenisierenden Argumentationen abzugrenzen. So sind Kulturen niemals in sich abgeschlossene Einheiten, die anderen Einheiten gegenüberstehen. Differenzen sind vielmehr Ergebnisse performativer Aushandlungsprozesse innerhalb einer Fülle kultureller Ausdrucksmöglichkeiten (BHABHA 1990:312). An diesen Konstruktionen sind gleichsam verschiedene Subjekte und Gruppen beteiligt, denen sich die Möglichkeit der Identifikation mit bestimmten kulturellen Zeichen bietet, wie BHABHA in einem Interview mit JONATHAN RUTHERFORD (1990:209) darlegt. Begreifbar werden diese Konstruktionen in kulturellen Repräsentationen von Differenz wie Zeichen und Gewohnheiten oder auch Zeitlichkeiten, an anderer Stelle von BHABHA benannt: „manners, words, rituals, customs, time“ (BHABHA 2004:178).<sup>36</sup> Solche Repräsentationen sind selbst aber immer unvollständig und inhomogen, somit eben keine in sich abgeschlossenen und widerspruchsfreien Erzählungen (BHABHA 1990:312-313).

In der Konsequenz widerspricht BHABHA in aller Deutlichkeit wohlmeinenden ‚liberalen Schlichtern‘, welche das harmonische Nebeneinander diverser Kulturen in einer gemeinsamen ‚multikulturellen Gesellschaft‘ anstreben. Er widerspricht ebenso jenen, die kulturell relativistisch argumentierend, auf die jeweils inhärenten eigenen Werte und Ordnungen fremder Kulturen verweisen (BHABHA 2004:52). Multikulturalismus als politisches Programm lehnt BHABHA ab, da ihm die Essentialisierung von Kulturen nach den Kategorien des Nationalen (MARCHART 2007:84) und oft genug auch deren Exotisierung durch ein dominantes gesellschaftliches System vorausgeht.<sup>37</sup> Ein solches dominantes

---

<sup>35</sup> BHABHA schreibt in diesem Zusammenhang von „classes, genders, races, nations“ (BHABHA 2004:50)

<sup>36</sup> Dass BHABHA Zeit gleichermaßen als kulturelle Repräsentation aufführt, ist seinem Konzept der kulturellen Zeitlichkeit geschuldet, wie es unter 4.4 behandelt wird.

<sup>37</sup> Die Vision multikultureller europäischer und nordamerikanischer Gesellschaften ist gerade im Zeitraum der Veröffentlichung der Texte BHABHAS, also in der ersten Hälfte der 1990er Jahre, Gegenstand populärer Auseinandersetzung. Der von Bernard Lewis postulierte und von SAMUEL P. HUNTINGTON aufgegriffene „Clash of Civilizations“ (HUNTINGTON 1993) stellt die Vereinbarkeit verschiedener Kulturen in einer Gesellschaft jedoch radikal in Frage und beschwört stattdessen gewaltsame Konflikte herauf. BHABHA bezieht sich in seinen Texten zum Teil direkt auf diese Debatten und schreibt aus deren Mitte, wie er selbst formuliert: „In the midst of the multicultural

System gibt dabei den Rahmen vor, in den die verschiedenen Kulturen eingegliedert werden sollen (RUTHERFORD & BHABHA 1990:208).

Der Politik der kulturellen Diversität und damit den „politics of polarity“ (BHABHA 2004:56), die festgeschriebene Kulturen gegenüberstellen, begegnet BHABHA also mit dem Konzept der kulturellen Differenz. Nach diesem Konzept werden Widersprüchlichkeiten und Antagonismen als grundlegende Elemente der differenten kulturellen Ausdrucksformen angenommen (BONZ & STRUVE 2006:143).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass für BHABHA Zeichen und Gewohnheiten verschiedener Kulturzusammenhänge kulturelle Differenz repräsentieren. Diese Repräsentationen sind dabei weder einheitlich noch beständig, sondern werden von den Mitgliedern einer Gruppe oder einer Gesellschaft immer wieder neu gedeutet, zusammengefügt und reproduziert. So kommt es zu Deutungspluralitäten, bei denen innerhalb einer Gruppe oder einer Gesellschaft keine einheitliche Erzählung hervorgebracht wird, sondern sich widersprechende Deutungen formuliert werden, die permanent ausgehandelt werden müssen.

Der Dritte Raum beschreibt für BHABHA dabei den metaphorischen Ort, an dem die unterschiedlichen Lesweisen von Zeichen ausgehandelt werden. Dieser Raum ist überall dort von Bedeutung, wo kulturelle Ausdrucksformen artikuliert werden; sei es innerhalb einer Gruppe oder zwischen mehreren Gruppen, die einer oder verschiedenen Gesellschaften angehören. Entscheidend ist das Dynamische und Prozesshafte des Dritten, welches das Potential für Deutungswandlungen und Neubestimmungen birgt.

### **4.3 Das Hybride im Dritten**

Ein deutliches Beispiel für die Weise, in der BHABHA bestehende Begriffe re-kontextualisiert und neue Begriffsbestimmungen auslotet, ist sein Konzept der Hybridität, dass, wie noch gezeigt werden wird, in zwei Begriffverwendungen auftritt. Der Genetik entstammend, bezeichnet der Begriff in seiner Herkunftsbedeutung zunächst die Kreuzung zweier verschiedener Arten, aus denen ein neues Individuum hervorgeht, das die bisherigen Ordnungen überschreitet. Wenn es auch nicht BHABHA war, der den Begriff des Hybriden in literarische Diskurse überführte, so dominiert doch seine Verwendung und Interpretation des Hybriden die aktuellen postkolonialen Diskurse.<sup>38</sup> Problematisch erscheint den

---

wars“ (BHABHA 2002:53). Dabei bezeichnet er ‚Multikulturalismus‘ als Container-Begriff, der je nach Motivation der Sprechenden mit Bedeutung aufgeladen wird (ebd.:55).

MÜLLER-MAHN weist aktuell darauf hin, dass HUNTINGTONS These in Folge der Anschläge auf das New Yorker World Trade Center 2001 erneut politische Aufmerksamkeit erhielt (MÜLLER-MAHN 2011:769).

<sup>38</sup> BREGER und DÖRING (1998:13) machen den Literaturwissenschaftler Michail Bachtin (1895-1975) als Autor aus, der den Begriff des Hybriden für die Geisteswissenschaften neu semantisierte. CASTRO VARELA und DHAWAN (2005:94,146) hingegen verweisen auf den kubanischen Schriftsteller Roberto Fernández Retamar und weitere karibische Intellektuelle wie Edward K. Brathwaite und Wilson Harris, die den Begriff in den 1960er und 70er Jahren aufgriffen. BHABHAS Konzept unterscheidet sich jedoch recht stark von den Begriffsbestimmungen der karibischen Autoren.

Kritiker\*innen BHABHAS dabei der Umstand, dass das Konzept auch in rassistischen Kontexten – gerade in kolonialen Diskursen des 19. Jahrhunderts – Anwendung fand (CASTRO VARELA & DHAWAN 2005:101). Weder thematisiert BHABHA jedoch die Herkunft des Begriffs aus den Naturwissenschaften noch dessen historische Anwendung. Anstatt festgeschriebene Begriffsbestimmungen heranzuziehen, deutet er den Begriff konsequent und seiner Argumentation entsprechend neu.

In seinem Aufsatz „The Commitment to Theory“ setzt sich Bhabha mit den Einflussmöglichkeiten akademischer Diskurse im politischen Feld auseinander. Indem er den Antagonismus politischer Lager adressiert, stellt er den hybriden Raum der Übersetzung – „a space of translation: a place of hybridity“ (BHABHA 2004:37) – als gemeinsamen Verhandlungsort heraus, an dem sich Oppositionen begegnen und eine Situation für Neuerungen schaffen. Diese Neuerungen haben ihren Ursprung in beiden Ausgangslagern, sind aber mit diesen nicht mehr identisch: „*neither the one nor the other*“ (ebd.:37). Es handelt sich also nicht um eine einfache Gleichung, in der zwei Originale zu einem neuen und homogenen Dritten verschmelzen. In einem Interview bezeichnet BHABHA Hybridität selbst als den Dritten Raum, der neue Positionen hervorbringt (RUTHERFORD & BHABHA 1990:211). Hierauf rekurrierend betonen BONZ und STRUVE die Gleichwertigkeit der neuen Position gegenüber den vorausgegangenen Oppositionen. Denn im Gegensatz zu Überschreibungen von Originalen können im Dritten Raum keine Hierarchisierungen zwischen der neuen Position und den Ursprungselementen ausgemacht werden (BONZ & STRUVE 2006:144). Überhaupt ist der Eindruck von sich begegnenden festgelegten Originalen in Bezug auf kulturelle Differenzen irreführend, da sich für BHABHA alle Kulturformen in einem kontinuierlichen Prozess der Hybridisierung befinden (RUTHERFORD & BHABHA 1990:211).

Im Dritten Raum entsteht also etwas Neues, das außerhalb erwartbarer Ergebnisse liegt. Dabei besteht die Herausforderung gerade 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). Dabei betont BHABHA die Allgegenwärtigkeit kultureller Hybridität in der postkolonialen Welt (ebd.:31). Das Konzept des Dritten wird also 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).

BACHMANN-MEDICK stellt allerdings den Nutzen der scheinbaren Gleichsetzung von Hybridität und Drittem Raum in Frage. Für sie seien die durchaus produktiven Konflikte, die sich durch das Zusammentreffen hybrider Elemente ergäben, der Gefahr ausgesetzt, sich in der Abstraktion des Dritten-Raum-Konzepts zu verlieren und letztlich dadurch zu verschwinden (BACHMANN-MEDICK 1998:26). Dem entgegen zu halten ist aber, dass schon

deshalb, weil Hybridität und Dritter Raum ineinander übergehen und sich gegenseitig bedingen, sie sich nicht sauber voneinander trennen lassen. Zugleich ist aber auch festzustellen, dass BHABHA mit der Hybridität vielmehr die Differenzen innerhalb einer Gruppe oder zwischen verschiedenen Gruppen betont. Der Dritte Raum hingegen fokussiert den Verhandlungsraum innerhalb oder zwischen solchen Gruppen, spannt also den Rahmen auf, innerhalb dessen es zu Verhandlungen kommt. Mit dieser Nuancierung ergibt sich dann auch eine weitere Bedeutungsebene für den Begriff der Hybridität, neben dem bisher betrachteten Aufeinandertreffen kultureller Ausdrucksformen.

Demnach stehen sich in einer zweiten Verwendung des Begriffs des Hybriden nicht zwei verschiedene Repräsentationen von Kultur gegenüber, sondern vielmehr bezeichnet Hybridität das Aufzeigen von Ambivalenzen und Widersprüchen innerhalb einer Repräsentation, die sonst verdeckt oder gar verleugnet werden (BHABHA 2004:162). Auch in diesem Zusammenhang verweist BHABHA zunächst auf den kolonialen Kontext.

Die verschiedenen Profiteure des Kolonialismus verfolgten dabei das Ziel, Einheitlichkeit zu konstruieren und soziale und ethnische Merkmale zu schaffen, mit denen sie sich von den Kolonisierten abgrenzen konnten. ANNA-MARIA BRANDSTETTER verweist auf genau diesen Umstand:

[So] konstruierten die Kolonisatoren vermittels Geschlecht, Sexualität, Rasse und Klasse beständig neue, undurchlässigere kulturelle Grenzen, um die sozialen Unterschiede imperialer Kontrolle zu schaffen und zu erhalten (BRANDSTETTER 1997:94).

Die dabei „entwickelten Bilder und Repräsentationen von sich und anderen“ halfen den Kolonisatoren, die konstruierten Grenzen festzulegen und zu begründen (ebd.:94). MICHAEL PESEK formuliert noch pointierter und bietet gar ein Verständnis des Kolonialismus an, dessen definitorisches Merkmal gerade darin besteht, Einheitlichkeiten zu konstruieren, die sich gegenüberstehen. Dabei galt es, unüberwindbare Differenzen zu schaffen, um die Oppositionen Kolonisatoren/Kolonisierte aufrecht zu erhalten:

Die Geschichte kolonialer Herrschaft lässt sich durchaus auch als ein Versuch der Kolonisierenden schreiben, einen sozialen Raum zu kreieren, in dem sie über die für die Inszenierung von Distinktionen notwendigen Ressourcen verfügen konnten (PESEK 2009:61).

So dienten koloniale Repräsentationen dazu, Machtverhältnisse zu inszenieren und zu legitimieren. Dabei stellt PESEK aber auch zur Diskussion, wie erfolgreich die Bemühungen um die Inszenierung der Unterschiede durch die Kolonisatoren tatsächlich waren. Ob also die adressierten Kolonisierten die Inszenierungen so interpretierten, wie sie von den Kolonisierenden intendiert waren. Dabei seien die kolonialen Repräsentationen aber auch eine Möglichkeit der Selbstversicherung für die Kolonisierenden gewesen, die nicht nur das ‚Fremde‘ fernzuhalten, sondern auch das ‚Eigene‘ zusammenzuhalten suchten (ebd.:80).

Um die Grenzen zwischen den verschiedenen Gruppen kolonialer Systeme aufrecht zu erhalten, mussten also unanfechtbare hierarchische Ebenen des Vergleichbaren – oft in

Form naturalisierender Oppositionen, wie etwa Rasse, Stamm oder Geschlecht – geschaffen werden. Diese konstruierten Oppositionen wurden wiederum über räumliche Separierung und bestimmte Zeichen manifestiert. PESEK führt dafür neben der Hautfarbe auch Kleidung oder selbst die Zubereitung von Nahrungsmitteln an (ebd.:68,70). Die so produzierten Repräsentationen mussten frei von Widersprüchen, eindeutig und damit selbstverständlich sein. Ziel der Kolonisierenden war es, das Bild einer in jeder Hinsicht überlegenen europäischen Nation in den Kolonien aufrecht zu erhalten.

Hybridität nun hingegen zeigt die Selbstverständlichkeit und Einheitlichkeit nationaler Repräsentationen als Konstrukte auf. Nach BHABHA verfolgt *Hybridität als Praxis* die „revaluation of the symbol of national authority as the sign of colonial difference“ (BHABHA 2004:163), also die Entwertung des bedeutungsvollen Symbols zum schlichten Zeichen kultureller Differenz. Wo nationale Symbole einen eindeutigen Bezugsraum schaffen und das geographische wie juristische Territorium einer Nation als homogenes Ganzes sinnbildlich verdeutlichen sollen, offenbart Hybridität die inhärenten Widersprüche des Inhomogenen und verunsichert dessen Repräsentationen.

Zu betonen ist dabei, dass Hybridität Widersprüche in einer zunächst schlüssigen Erzählung aufdeckt, nicht aber erzeugt. Für BHABHA sind die Ambivalenzen in einer autoritären Erzählung immer schon vorhanden, werden aber verschwiegen, um den Zuhörer\*innen – der kolonisierten Bevölkerung – eine Einheitlichkeit und Unangreifbarkeit zu suggerieren, auf deren Eindruck sich die koloniale Macht gründet. Erst aus dem Sichtbarmachen der verleugneten Ambivalenzen heraus kann die Stringenz der Erzählung widerlegt, können ihre Mängel aufgedeckt werden (ebd.:170).

Der von BHABHA vorgebrachten Argumentationsweise folgend, ließe sich an dieser Stelle auf die Installation „Colonial Erection“ von Pascale Marthine Tayou verweisen. Tayou, in Kamerun geboren und aufgewachsen, studierte in Duala Jura, bevor er als Künstler internationalen Erfolg feierte. In seiner Installation aus dem Jahr 2010 flankierten die Flaggen der afrikanischen Staaten die Frontseite der Neuen Nationalgalerie in Berlin.<sup>39</sup> Erst bei genauerem Hinsehen wurde deutlich, dass die an den hohen Masten wehenden Fahnen ein wenig von den realen Staatsflaggen abwichen. Ein oder mehrere Zeichen auf den Fahnen wurden verdoppelt oder auf der Fläche verrückt. Damit wurden die bereits existenten Zeichen neu arrangiert, die Symbole nationaler Repräsentation somit subtil entstellt und verunsichert. Der Effekt ist bereits bekannt: Die Bilder abgrenzbarer und in sich stimmiger Nationen und Kulturen, wie sie dem Multikulturalismus Voraussetzung sind, werden unhaltbar und somit in ihrer monolithischen Autorität in Frage gestellt.

Aber auch zwischen die konstruierte Binarität Kolonisatoren/Kolonisierte eröffnet sich ein hybrider Raum der Verhandlung, der das eindeutige Machtverhältnis aufricht und margi-

---

<sup>39</sup> Tayous Arbeit entstand im Rahmen der Ausstellung „Who Knows Tomorrow!“, die von der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin unter der Schirmherrschaft von Horst Köhler und der Kuratierung von Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu und Britta Schmitz organisiert wurde. Anlass war die Würdigung der 50-jährigen Unabhängigkeiten afrikanischer Staaten (KITTELMANN et al. 2010).

nalisierte Positionen in die Bedeutungsgenerierung einbezieht (BHABHA 2002:58). So zeigen sich erneut die beiden Dimensionen von Hybridität.

Vom Kolonialismus auf aktuellere Diskussionen sogenannter ‚interkultureller Konflikte‘ überleitend, kann nach BHABHA das Konfliktpotential folglich nicht im Aufeinandertreffen kultureller Differenzen gesucht werden.

To see the cultural not as the *source* of conflict – *different* cultures – but as the *effect* of discriminatory practices – the production of cultural *differentiation* as signs of authority – changes its value and its rules of recognition (BHABHA 2004:163).

Konflikte gründen demnach vielmehr in machtbesetzten Repräsentationen der Herrschaft, ebenso, wie in gewaltsam produzierten und aufrecht erhaltenen Oppositionen. Ein zunächst negativ besetzter Kulturbegriff wie jener HUNTINGTONS wird somit in seiner Wertigkeit umgedeutet, wie BHABHA in dem komplexen zitierten Satz formuliert.

Den Bezug zum vorherigen Unterkapitel herstellend, wird der Dritte Raum im Folgenden als Erfahrungsform bezeichnet, die das Aufeinandertreffen kultureller Differenzen begleitet und rahmt. Der Dritte Raum bezeichnet demnach den Prozess der permanenten Aushandlung von Bedeutungen differenter Zeichen als zeitlich begrenzte Lesweisen. Damit ist es ein Bezugsrahmen, in dem unvorhersehbare Neuerungen hervorgebracht werden.

BHABHAS Konzept der kulturellen Differenz folgt dieser Argumentation als Produkt performativer Aushandlungen innerhalb oder zwischen inhomogenen Gruppen, die wiederum dem Prozess der Hybridisierung unterliegen. Widerspruchsfreie und homogene Repräsentationen von Gruppen oder Nationen sind demnach immer Konstrukte, die in Machtgefügen genutzt werden, um eine vorteilhafte oder dominante Position zu legitimieren.

Hybridität als Praxis setzt dem entgegen und bezeichnet das Bemühen, Differenzen aufzuzeigen und Widersprüchlichkeiten zu thematisieren. Hierdurch werden absolute Kategorien oder nationale Symbole dekonstruiert und in ihrer Wertigkeit angegriffen.

Der nach BHABHA aufgearbeitete Begriff kultureller Differenz ist die Voraussetzung, um im folgenden Unterkapitel die Argumentation bezüglich unterschiedlicher Zeitlichkeiten ausführen zu können. BHABHAS Konzeption von Zeitlichkeit wird dabei in Beziehung zum Standpunkt von JOHANNES FABIAN gesetzt, der wiederum von BERBER BEVERNAGE kritisch reflektiert wird. Nach dieser Diskussion von Zeitlichkeit durch die drei Autoren lässt sich dann im Anschluss die Kritik an der Selbstdarstellung des Operndorfs Afrika vertiefen.

#### 4.4 Verortete Zeitlichkeiten bei Homi Bhabha und Johannes Fabian

Zeitlichkeiten sind nach BHABHA neben Sprachen und Ritualen eine weitere Repräsentation kultureller Differenz. Gruppen differenter kultureller Zusammenhänge artikulieren demnach jeweils eigene Verständnisse von Zeit (BHABHA 2004:312). Dabei existieren die verschiedenen Zeitverständnisse nebeneinander, sind also nicht synchron, sondern bleiben inkommensurabel. Treffen differente Gruppen mit jeweils eigenen asynchronen Zeitlichkeiten aufeinander, macht dies erneut Aushandlungen im Dritten Raum erforderlich.

Bezogen auf marginalisierte Gruppen im kolonialen wie im postkolonialen Kontext folgern BONZ und STRUVE ein Zeitverständnis, das sich in seinen verschiedenen Ausdrucksformen von dem Zeitverständnis nicht-marginalisierter Gruppen unterscheidet:

Die Minderheiten artikulieren in ihrem kulturellen Sinnhorizont eine andere Zeit, eine andere Gegenwart, die sich aus einer anderen Vergangenheit speist und andere Zukunftsentwürfe mit sich bringt (BONZ & STRUVE 2006:141).

Deutlich wird in diesem Zitat, dass Zeitlichkeit somit auch eine Möglichkeit der Handlungsmacht beschreibt. Denn die noch ungeschriebene Zukunft eröffnet einen Raum der Gestaltungsfreiheit; sie ist eben nicht nur die Fortführung einer unveränderlichen Vergangenheit, wie BHABHA schreibt (BHABHA 2004:314).

Auch die Zeitlichkeit betreffend, sieht BHABHA im politischen Liberalismus eine Kraft, die bemüht ist Homogenität zu konstruieren. Damit wird im liberalen Politikverständnis der für BHABHA unhaltbare Anspruch der *Gleichartigkeit* als argumentative Voraussetzung für eine *Gleichwertigkeit* auch auf die Zeit bezogen wiederholt. Die Vertreter\*innen liberaler Politik negieren die verschiedenen kulturellen Zeitlichkeiten der differenten Gruppen. Ziel dieses Vorgehens ist nach BHABHA, auf diese Weise die verschiedenen kulturellen Gruppen innerhalb einer Gesellschaft oder Nation als politisch gleichwertig zu behandeln (BHABHA 2002:56). Das Unterordnen und Einverleiben bestimmter kultureller Zeitlichkeiten in den dominanten Diskurs erweist sich somit als weiteres Vorgehen, kulturelle Gruppen zu marginalisieren. Erneut wird Homogenität konstruiert, welche Gesellschaften und Nationen mit dem Gewicht einer vermeintlich einheitlichen historischen Tiefe ausstattet.

Diese Form der Homogenisierung findet BHABHA etwa in den Texten des Philosophen Charles Taylor wieder. So geht Taylor für BHABHA von einer zeitlichen Einheitlichkeit nicht-marginalisierter Gruppen aus und verweist marginalisierte Gruppen an einen Ort außerhalb der dominanten Diskurse einer ‚eigentlich homogenen‘ Nation (ebd.:57). Dadurch wird die Opposition zwischen einer (zeitlich) in sich homogenen Nation geschaffen, die sich von anderen Gruppen und Nationen mit jeweils eigenen Zeitverständnissen abgrenzt.

In einem Interview erläutert BHABHA anhand von Bewertungen ‚muslimisch-fundamentalistischer‘ Positionen die Problematik der damit einhergehenden Zuschreibungen. So werden zeitgenössische Äußerungen und Praktiken außereuropäischer und innerhalb

Europa marginalisierter Gruppen als außerhalb der ‚eigentlichen rezenten‘ Zeit abgetan und zugleich – und das ist das Entscheidende – einer Vergangenheit zugeordnet (RUTHERFORD & BHABHA 1990:215,219).

Was offensichtlich für koloniale Gegenüberstellungen wie ‚Zivilisation/Barbarei‘ ist, setzt sich also in postkolonialen Zusammenhängen fort: Auch hier beanspruchen Vertreter\*innen dominanter Diskurse die Fähigkeit, bestimmte Gruppen nach dem Ideal der ‚historischen Messlatte‘ eines „universal time frame“ einzuordnen (ebd.:208).

Es können also zwei Prozesse unterschieden werden, die sich gegenseitig bedingen, jedoch unterschiedlich wirken. Erstens werden differente Zeitlichkeiten zugunsten gesellschaftlicher oder nationaler Homogenität marginalisiert. Zweitens werden marginalisierte Zeitlichkeiten als das ‚Andere‘ und ‚Fremde‘, in Abgrenzung zu vermeintlich homogenen Repräsentationen, entwicklungshistorisch und evolutionistisch eingeordnet. Dadurch werden Merkmale der Unterscheidung geschaffen, die diesmal nicht ethnisiert oder naturalisierend (vgl. Unterkapitel 4.3), sondern historisierend begründet werden.

Hinsichtlich des ersten Prozesses stellt BHABHA stringente Geschichtsschreibungen und historisch vermeintlich tiefgreifende Traditionen in Frage, indem er auf die pluralen Zeitlichkeiten innerhalb einer Gesellschaft oder Nation hinweist. Zugleich versteht er die Artikulation differenter Zeitverständnisse durch kulturelle Gruppen als Handlungsspielraum für den Entwurf alternativer Zukunftsentwürfe. Auch auf der Ebene des Zeitlichen formuliert BHABHA also seinen Begriff des Hybriden, indem er erneut auf negierte Ambivalenzen und interpretatorische Spielräume hinweist und somit die Widersprüche innerhalb homogener zeitlicher Narrationen betont.

Vor allem jedoch der zweite hier benannte Prozess, der die Anwendung eines ‚universal time frame‘ beschreibt, soll im Folgenden in Bezug zu JOHANNES FABIANS Kritik an anthropologischen Schreibpraktiken gesetzt werden. Bezogen auf die von BHABHA kritisierte Zuschreibung gegenüber marginalisierten Gruppen als in der Vergangenheit verhaftet, kommt FABIAN zu einer ganz ähnlichen Einschätzung.

Was bei BHABHA lediglich eine Ebene in der Konstruktion von Oppositionen ausmacht, ist in FABIANS Buch *Time and the Other* Hauptgegenstand der Untersuchung. Ausgangspunkt ist dabei die Naturalisierung von Zeit, die nach einer evolutionistischen Auffassung das Gegenüberstellen von Entwicklungsstadien unterschiedlicher Gruppen in unterschiedlichen Regionen erlaubt. So sind zeitliche Beziehungen für FABIAN immer auch räumliche Beziehungen und dienen der Begründung eines weltweit anwendbaren Entwicklungsparadigmas. Wie bei BHABHA werden auch für FABIAN zur Anwendung dieses Paradigmas Inkonsistenzen und Widersprüchlichkeiten innerhalb der so beschriebenen Gruppen oder der Territorien negiert (FABIAN 2002:11-12).

Die Anwendung evolutionistischer Gegenüberstellungen in der europäischen Anthropologie, respektive Ethnologie, findet für FABIAN ihre Grundlage in naturgeschichtlichen Analysen des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Anthropologie übernimmt auf diese Weise

die Rhetorik der Naturwissenschaften, die sie nun auf kulturelle Zusammenhänge überträgt.<sup>40</sup> So konnten laut MATTI BRUNZL in seinem Vorwort zu FABIANS Buch die ‚Wilden‘, wie sie das 19. Jahrhundert hervorgebracht hatte, als ‚Überlebende‘ einer längst vergangenen Epoche der menschlichen Entwicklung gelten (ebd.:XI).

Innerhalb der Anthropologie verfolgt ein solches Vorgehen für FABIAN den einen Zweck, mithilfe der Zeit das forschende Subjekt vom erforschten Objekt zu trennen (ebd.:25). FABIAN bezeichnet das als „denial of coevalness“, dessen Entsprechung im Deutschen er mit der Verweigerung einer „Gleichzeitigkeit“ benennt (ebd.:31). Ob eine solche Abgrenzung in den Texten anthropologischer Autor\*innen dabei tatsächlich intendiert wird, ist von sekundärem Interesse. Vielmehr belegt die unreflektierte Nutzung der Formulierungen die Gewichtigkeit der Problematik innerhalb der Disziplin; ‚denial of coevalness‘ bleibt für FABIAN ein politischer Akt (ebd.:XL).

Sowohl im wissenschaftlichen als auch im politischen Kontext bewertet FABIAN die zeitliche Abgrenzung der Anthropolog\*innen von den Vertreter\*innen erforschter Ethnien als hoch problematisch (ebd.:16). Er betont dabei explizit das historische Zusammenspiel von Kolonialismus und Anthropologie, die sich einst gegenseitig stützten und voneinander profitierten. Ihren Ausdruck finden die Nachwirkungen dieses kolonialen Verhältnisses für FABIAN noch heute; sie überdauern in aktuellen Begriffen wie „modernization“, „development“ oder auch etwas subtiler in Begriffen wie „Third World“ oder „urbanization“ (ebd.:17). Diese allgegenwärtigen Begriffe manifestieren für ihn evolutionistisches Fortschrittsdenken. Sie markieren Prozesse, die Einordnungen nach dem Stand der Entwicklung eines Landes, einer Region oder einer Gruppe ermöglichen.<sup>41</sup>

Bezogen auf FABIANS Konzept von coevalness sei darauf hingewiesen, dass dieses aktuell kontrovers diskutiert wird. Der Historiker BERBER BEVERNAGE wies jüngst FABIANS Plädoyer für coevalness als Vorraussetzung für einen gleichberechtigten Dialog zurück. Für ihn bemesse sich coevalness an dem Referenzrahmen eines europäischen und nordamerikanischen (BEVERNAGE spricht von „westlichen“) Zeitverständnisses. BEVERNAGE kritisiert, dass für FABIAN dann ein gleichberechtigter Dialog erreicht sei, wenn die europäisch definierte zeitliche Bezugsebene – BEVERNAGE nennt das „referential coevalness“ – für alle Gesprächsteilnehmer\*innen gewährleistet sei. So bezeichne coevalness als Norm immer noch ein Dominanzverhältnis (BEVERNAGE 2012:3-4).

---

<sup>40</sup> Hier wird das einseitige Bild einer Anthropologie beziehungsweise Ethnologie gezeichnet, die nicht in der Lage ist, die eigenen Konstruktionen zu reflektieren. Aktuell ist diese vereinfachende Darstellung nicht mehr zu halten. Gerade durch solche Autor\*innen wie FABIAN gehört die kritische Reflexion der eigenen Subjektposition im Forschungsprozess zum Selbstverständnis der Disziplin. Für ERIC GABLE führt die „ethnologische Selbstkritik“ an den Begründer\*innen der Disziplin mittlerweile gar schon „häufig zu weit“ (GABLE 2010:110-111).

<sup>41</sup> Wie auch BRUNZL betont, lassen sich methodisch wie inhaltlich Parallelen zwischen FABIANS Buch und EDWARD SAIDS *Orientalism* ziehen, deren Ersterscheinung nur fünf Jahre trennt. Ebenso wie SAID untersucht FABIAN Texte dahingehend, wie ihre Autor\*innen das ‚Andere‘ rhetorisch erschaffen und festschreiben (FABIAN 2002:XXII).

Obgleich sich in BEVERNAGES Argumentation deutliche Parallelen zu den Ansätzen HOMI BHABHAS finden lassen, bleibt dieser doch von BEVERNAGE ungenannt. So argumentiert BEVERNAGE dafür, ein homogenes Verständnis von coevalness zu dekonstruieren, da dieses nicht haltbar sei und stattdessen „non-coevalness“ als wertneutrale Unterscheidung anzunehmen. Auch er problematisiert wie BHABHA das Bemühen von Nationen coevalness zu konstruieren, da dies immer mit dem Ausschluss marginalisierter Zeitverständnisse verbunden sei. BEVERNAGE plädiert vielmehr für die Anerkennung verschiedener Auffassungen von Zeit, die solange unproblematisch sind, wie sie Unterschiede formulieren, ohne zugleich evolutionistische Einteilungen und Bewertungen vorzunehmen (ebd.:21-22). In dieser Aussage, evolutionistische oder entwicklungstheoretische Einteilungen als machtbesetzte Kategorisierungen zu problematisieren, treffen sich alle drei in diesem Unterkapitel zitierten Autoren.

Teilen also HOMI BHABHA und JOHANNES FABIAN die grundsätzliche Kritik an Entwicklungskategorien, unterscheidet sie doch die Stoßrichtung ihrer Kritik. BHABHA argumentiert zunächst vor allem gegen die Einverleibung marginalisierter Gruppen durch die jeweils dominierenden Diskurse in Gesellschaften, die sich selbst als multikulturell und liberal bezeichnen. FABIAN hingegen übt Kritik an der eigenen wissenschaftlichen Disziplin und an deren Schreibpraktiken der zeitlichen Abgrenzung von forschendem Subjekt und erforschtem Objekt. Dabei kommt er zu folgendem Schluss:

What are opposed, in conflict, in fact, locked in antagonistic struggle, are not the same societies at different stages of development, but different societies facing each other at the same Time (FABIAN 2002:155).

Wo FABIAN also für coevalness und für den gleichberechtigten Dialog durch eine gemeinsame Zeitlichkeit plädiert, geht BHABHA von unterschiedlichen Zeitlichkeiten und deren Verhandlungsbedarf aus, um das Hybride vermeintlich einheitlicher zeitlicher Repräsentationen innerhalb von Nationen aufzuzeigen. Dabei wurde gezeigt, dass der durch FABIAN vorgetragene Anspruch auf Gleichzeitigkeit von BEVERNAGE aktuell kritisiert und zurückgewiesen wird.

Entscheidend für die Argumentation dieser Arbeit ist jedoch, dass alle drei Autoren evolutionistische Denkweisen angreifen, welche ‚uns‘ von ‚den Anderen‘ trennen, indem den Opponenten verschiedene Positionen innerhalb eines Entwicklungsschemas zugeschrieben werden. Insbesondere FABIAN betont dabei die Bedeutung von Begriffen wie ‚Modernisierung‘ oder ‚Entwicklung‘, die für ihn das Fortschreiben kolonialer Differenzierungssysteme verdeutlichen.

## **5 Vom Nutzen der Missverständnisse**

### **Das Operndorf interpretiert nach Bhabha**

Das fünfte Kapitel verfolgt das Ziel, die im vorherigen Kapitel erarbeiteten Konzepte und Begriffe auf das Analyseobjekt des Operndorfs Afrika zu beziehen. Dieses Kapitel fungiert damit als eine Art Zwischenfazit, in dem durch die Anwendung der theoretischen Auseinandersetzungen auf das Operndorfprojekt bereits erste Ergebnisse formuliert werden, die dann den Themenkomplex eröffnen, an dem sich im sechsten Kapitel die Analyse des empirischen Materials orientieren wird. Sowohl das fünfte wie auch das sechste Kapitel werden jene Thesen formulieren, die darauffolgend im siebten Kapitel für die Beantwortung der Fragestellung dieser Arbeit nach den innovativen Elementen des Operndorfprojekts herangezogen werden.

An dieser Stelle ist es für den Bezug auf die Theorie hilfreich, zusätzlich den von BHABHA verwendeten Begriff der De-plazierung einzuführen, da dieser die Konzepte vom Dritten Raum und Hybridität nochmals zusammenführt und zugleich deren konkrete Anwendung auf das Operndorf Afrika ermöglicht.

#### **5.1 Der de-plazierte Opernbegriff**

In dem Aufsatz „Signs Taken for Wonders“, der bereits 1984 erschien (MITCHELL & BHABHA 1995:80), widmet sich BHABHA kolonialen Erzählungen über die Rezeption englischer Literatur durch die lokalen Bevölkerungen in den Kolonien. Dabei stellt er heraus, wie europäische Literatur, als das geschriebene Wort, dem gesprochenen Wort der ‚Wilden‘, die nach Bewertung der englischen Kolonialmacht keine vergleichbaren Schrifterzeugnisse hervorgebracht hätten, als grundsätzlich überlegen beschrieben wurde. Eine besondere Position nimmt für BHABHA dabei die Bibel ein. So repräsentiert die Bibel im kolonialen Kontext die europäische Zivilisationen unter der Führung Gottes und verkörpert zugleich die koloniale Autorität. Für die Vertreter\*innen christlicher und zivilisatorischer Missionsbemühungen bezeichnete die Bibel die Lichtquelle in der ‚Finsternis der Wildnis‘, wie BHABHA, koloniale Narrative paraphrasierend, schreibt (BHABHA 2004:149).

Unbeachtet in einer solchen Darstellung bleibt für BHABHA jedoch die kritische Rezeption der europäischen Repräsentationen durch die lokalen Bevölkerungen. So ist es nach dieser Lesart BHABHAS ein Anliegen, aufzuzeigen, dass die europäischen Schriften von den lokalen Bevölkerungen eben nicht schlicht aufgenommen und übernommen wurden. Vielmehr kam es zu Prozessen des Neuverhandelns, des kritischen Hinterfragens und des Umdeutens. BHABHA führt das anhand von Aufzeichnungen aus, welche die Bekehrungsbemühungen von Katechisten gegenüber indischen hinduistischen Bauern beschreibt. Durch das kritische Nachfragen der hinduistischen Bauern und ihr Vorbringen von Bedingungen für eine Konvertierung zum Christentum ergeben sich Neuinterpretationen der Bibel als Verhandlungen im Dritten (MITCHELL & BHABHA 1995:114).

Die Verhandlung von europäischen Repräsentationen wie der Bibel außerhalb ihres Entstehungskontextes bezeichnet BHABHA als Verrückung („dislocation“) oder als De-plazierung („displacement“) (BHABHA 2004:149).<sup>42</sup> 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). Infolge dieser Praxis wird das Symbol der Autorität zum schlichten Zeichen kultureller Differenz entwertet (ebd.:162).

In einem Interview mit dem Kunsthistoriker W. J. T. MITCHELL formuliert BHABHA als Reaktion auf ein berühmtes Bibelzitat die folgende Antwort:

A phrase that was, as you said, doctrinally secure becomes retranslated in its colonial enunciation, and opens up another site for the negotiation of authority, both symbolic and social (MITCHELL & BHABHA 1995:114).

Ein Text, oder generell ein Objekt also, das in seiner dominierenden Deutungsweise abgesichert war, wird in einem neuen räumlichen und gesellschaftlichen Kontext des Dritten – etwa dem kolonialen – neu gedeutet. Dabei wird zugleich seine symbolische und gesellschaftliche Autorität neu verhandelt.

Dieses Zitat soll nun als Ausgangspunkt für die folgende Auseinandersetzung mit dem Operndorf Afrika dienen. Dabei wird die Formulierung BHABHAS als abstrahierende Schlussfolgerung seiner im vorherigen Kapitel vorgestellten Konzepte gedeutet. So kann der Satz durchaus dem Kontext der christlichen Mission enthoben werden, um ihn ebenso auf die europäische Oper anzuwenden.

Wenn Christoph Schlingensiefel nun hinsichtlich seiner Pläne für Burkina Faso von einem ‚Operndorf‘ sprach, ermöglicht der Begriff der De-plazierung eine angemessene Auseinandersetzung mit diesem Vorgehen. Schlingensiefels Anwendung des Opernbegriffs auf Burkina Faso ähnelt dem, was BHABHA im zitierten Satz benennt: Der Begriff der Oper wird in der afrikanischen Savanne postkolonial re-kontextualisiert und dadurch potentiell neuen Deutungsweisen ausgesetzt. In einer Aussage, wie sie in einer offiziellen Broschüre des Operndorfs abgedruckt ist, greift Schlingensiefel die Bezeichnung des Projekts als ‚Operndorf‘ auf und verdeutlicht zugleich dessen Zielsetzung.

Die Missverständlichkeit des Projektstitels 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. Unsere Batterien sind da ziemlich leer. [...] Wir erweitern also den Opernbegriff und lassen einfach mal alle Einschränkungen beiseite, die wir mit Oper verbinden [...]. Damit haben wir nichts zu tun (BOA3 2012).

---

<sup>42</sup> Die Schreibweise von ‚De-plazierung‘ mit eingefügtem Bindestrich folgt der deutschen Übersetzung von *The Location of Culture* (vgl. BHABHA 2000:151).

Das Operndorf Afrika wird also entschieden vom konventionellen Begriff einer Oper in der Tradition der Moderne abgegrenzt. Zugleich wird verdeutlicht, dass dennoch durch die Verwendung des Begriffs der Oper konstruktive Missverständnisse intendiert sind. Die etablierten Begriffe sollen „neu aufgeladen“ und die alten Konventionen überschritten und neu verhandelt werden. Um dem Anspruch einer Neuaushandlung eines diskursiv so festgelegten Begriffs wie dem der Oper gerecht zu werden, de-plaziert Schlingensief also den Opernbegriff, indem er ihn auf Burkina Faso überträgt. 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.

Wie von BHABHA als Antwort auf das Bibelzitat formuliert, wird also der Begriff der Oper in Burkina Faso vor neue künstlerische, soziale oder politische Deutungsweisen gestellt. Die De-plazierung des Opernbegriffs ist notwendig, da sich die Frage nach seiner Autorität in Europa so nicht stellt. Was Oper bedeutet, ist dort vor allem der Vereinbarung gewichtiger kultureller Institutionen und ihres Publikums geschuldet. Auf dem afrikanischen Kontinent hingegen – wo kein gewohnheitsmäßiger Umgang mit der Oper gepflegt wird – erhält die Frage nach ihrer Autorität eine tatsächliche Relevanz. Die De-plazierung des Begriffs von Oper als differenter Ausdruck europäischer Kultur in Afrika eröffnet einen Dritten Frei- und Spielraum, der Neuinterpretationen ermöglicht und Aushandlungen der Zugänglichkeit, Funktion und Geschichte der Oper notwendig macht. Die Oper fällt in Afrika sozusagen auf sich selbst zurück, muss sich behaupten und in Frage stellen lassen.

Wie unter 2.1 dieser Arbeit ausgeführt, wird die vermeintliche Homogenität der europäischen Oper als Oper der Moderne durch die etablierten Institutionen beständig performativ erzeugt. Auch Schlingensief bezieht sich auf den Opernbegriff in seiner kanonisierten Verwendung als Repräsentation moderner europäischer Hochkultur. Wie anhand des Zitats aus einer Operndorfbroschüre gezeigt wurde, soll dieser Begriff nun aber erweitert, das heißt um weitere Bedeutungsdimensionen ergänzt werden. Die „Einschränkungen“, auf die sich Schlingensief bezieht, verweisen dabei auf die diskursive Eindimensionalität des modernen Opernbegriffs. Um diesem dominanten Opernbegriff 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. Burkinische und internationale Künstler\*innen, die Kinder aus der Grundschule des Operndorfs sowie Vertreter\*innen der angrenzenden Bevölkerung können so die Möglichkeit erhalten, für sich neu zu erfinden, worum es sich bei der Oper handeln kann.

Hybridität ist dabei, das wurde im vorherigen Kapitel gezeigt, zum einen die Offenlegung versteckter Widersprüche und argumentativer Diskontinuitäten in festgelegten und widerspruchsresistenten Repräsentationen. Zum anderen ermöglicht das Hybride ein

Verständnis von kulturellen Ausdrucksformen als inhomogen und ambivalent – als ein Gefüge aus Elementen unterschiedlicher Herkunftsorte. All das führt davon weg, kulturelle Differenzen als sich gegenüberstehende Oppositionen zu verstehen. Vielmehr liegt das Interesse in der Betrachtung des gemeinsamen Verhandlungsraums und den daraus hervorgehenden Neu- und Umdeutungen.

Das Operndorf Afrika ist nun ein solcher Ort, an dem sich differente kulturelle Ausdrucksformen begegnen können. Dabei wird der Opernbegriff, der seinen Ursprung in Europa hat, einem Umfeld ausgesetzt, das Neudeutungen und das Neuaushandeln der Funktion und Bedeutung von Oper provoziert. Es kann dies als Versuch gelesen werden, die Oper als Repräsentantin europäischer Kultur produktiv in Frage zu stellen. Das Potential dafür ergibt sich aus den Übersetzungsproblemen, die mit der De-plazierung des europäischen Opernbegriffs einhergehen. Die Konflikte, die bei der ‚Enthebung‘ der Oper aus ihrem ‚traditionellen‘ Umfeld innerhalb Europas entstehen, schaffen die dafür benötigte Störung und provozieren Reflexionen über die Bedeutung und Funktion der Oper. Solche Störungen und Irritationen sind durchaus im Sinne der Konzepte BHABHAS. So lesen auch CLAUDIA BREGER und TOBIAS DÖRING aus den Texten BHABHAS die Produktivität einer „weniger vermittelnden als verstörenden Funktion des Dritten“ (BREGER & DÖRING 1998:3).

Zunächst handelt es sich bei diesen Erwägungen um theoretische Auseinandersetzungen, die der praktischen Umsetzung des Operndorfprojekts vorausgehen. Bestehen bleiben die an die Zukunft gerichteten Fragen darüber, was in dem als Oper bezeichneten Dorf einmal geschehen wird, wofür vor allem das Festspielhaus – so es denn einmal fertig gestellt ist – tatsächlich genutzt wird. Zugleich beschreiben diese konstruktiven Fragen aber genau das Potential, das sich mit dem Operndorf Afrika verbindet. Es sind diese Fragen, deren Beantwortung eine Aushandlung und Neudeutung des Opernbegriffs in Afrika voraus geht.

Die durch die De-plazierung des europäischen Opernbegriffs erreichte Verunsicherung etablierter und bewährter Institutionen und künstlerischer Spielarten ist wesentlich für deren Neuaushandlungen. Wie dabei bereits anklang, kommt im Prozess der Verhandlung im Dritten den Missverständlichkeiten eine zentrale Position zu. Im folgenden Abschnitt sollen daher die Grenzen gegenseitigen Verstehens in interkulturellen Zusammenhängen problematisiert werden.

## 5.2 Missverstehen als Dritte Deutungsweise

Erinnert sei an dieser Stelle an die im ersten Kapitel beispielhaft beschriebene Szene des Dokumentarfilms *Knistern der Zeit*. Dort wurde bereits auf sprachliche Einschränkungen und interkulturelle Verständnisschwierigkeiten im Operndorfprojekt hingewiesen. Dass solche Probleme in der interkulturellen Verständigung im Operndorfprojekt wesentlich in Kauf genommen werden, dass ihnen gezielt Raum gegeben wird, soll im Folgenden dargelegt werden. Mehr noch soll argumentiert werden, dass Missverstehen als ein konstruktives und kreatives Potential des Operndorfprojekts aufgefasst werden kann.

Um den Innovationswert einer solchen positiven Auffassung von Missverstehen zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle zunächst daran erinnert, wofür interkulturelle Kompetenz gewöhnlich steht.

HORA TJITRA und ALEXANDER THOMAS benennen die Kompetenz der Konfliktvermeidung- und Bewältigung als maßgebliche Zielsetzung für den Umgang mit den als kulturell ‚fremd‘ identifizierten Menschen, Vorstellungen und Praktiken. Sie zählen dazu die Maßnahmen des „Integrierens, des kognitiven Verstehens und der Problembewältigung der kulturellen Unterschiede“ (TJITRA & THOMAS 2006:251). Ziel dieser Maßnahmen sei vor allem die Steigerung der Effizienz in interkulturellen Arbeitsverhältnissen und die Aufrechterhaltung sozialer Harmonie. Voraussetzung sei das Verstehen des ‚Fremden‘ als Grundlage für angemessene Handlungen in einer unbekanntem Umgebung (ebd.:251). Interkulturelle Kompetenz ist demnach insbesondere auf die praktische Anwendbarkeit in Arbeitsverhältnissen hin ausgerichtet; sie fügt sich der übergeordneten Anforderung nach Effizienz und Effektivität. Was dann LOUIS PORCHER für den französischen Schulunterricht fordert, ergänzt das eben skizzierte Verständnis und lenkt den Blick auf die verbale Kommunikation als Mittel 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).

Vor dieser Folie eines Konzepts interkultureller Kompetenz, welches Verstehen, Harmonie und Effizienz zu erreichen sucht, soll ein letztes Mal auf Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo* verwiesen werden. Der Film veranschaulicht eingängig die Problematik des Übersetzens von kontextspezifischen Begriffen und Konzepten in interkulturellen Auseinandersetzungen. Eine Szene des Films stellt in besonderer Weise heraus, wo interkulturelle Kommunikation an ihre Grenzen gerät und ein gegenseitiges Verstehen kaum mehr möglich ist. In dieser Filmszene stellen Fitzcarraldos angeheuete Seeleute durch ein chemisches Verfahren einen kleinen Eisblock her. Das Eis soll einem Anführer der Indigenen als Geschenk gemacht werden. Bevor der Eisblock übergeben wird, hält Fitzcarraldo inne und wendet sich an einen seiner Männer, der als einziger die Sprache der Indigenen versteht. Er fragt ihn, ob man dem Anführer nicht offenbaren müsste, dass

sein Geschenk vergänglich sei, da es in der tropischen Wärme dahin schmelze. Dieser Anspruch wird jedoch schnell verworfen, als Fitzcarraldo erfährt, dass es in der Sprache der Indigenen kein Wort für „Eis“ gäbe, da dieses in der Alltagswelt der Amazonasbevölkerung nicht vorkomme (FITZCARRALDO 1982:Min. 110).

Die Unmöglichkeit der Übersetzung eines Begriffs und Konzepts von Eis problematisiert die Kommunikation zwischen Gruppen, die weder eine Sprache noch bestimmte Erfahrungen oder Wissen teilen. Die eingeschränkte Übersetzung kontextuell gebundener Konzepte wurde vor allem auch von den Kritiker\*innen des Operndorfprojekts thematisiert. So verstehen die Ethnolog\*innen SCHÖNHUTH und ECKSTEIN neben der dauerhaften Tragfähigkeit und der mangelnden burkinischen Beteiligung den Begriff der ‚Oper‘ selbst als ein grundlegendes Problem. Dieser Begriff sei in Burkina Faso bislang kaum bekannt und nahezu bedeutungslos. Mit dem Verständnis einer Oper als exklusive 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 aufeinandertreffen (SCHÖNHUTH & ECKSTEIN 2011:6).

Wie einst Herzogs Fitzcarraldo das Eis in die Tropen brachte, so ließe sich folgern, bringe nun Schlingensiefel die Oper nach Burkina Faso. Solche kulturellen Ausdrucksformen, die nur vor dem Kontext der europäischen Moderne verstanden werden könnten, werden von SCHÖNHUTH und ECKSTEIN gerade als Gefahr für die Akzeptanz des Operndorfs durch die Burkinabè formuliert. Diese Kritik richtet sich also vor allem an die Übertragung des europäischen Opernbegriffs auf kulturelle Ausdrucksformen in Burkina Faso. So vertreten die beiden Ethnolog\*innen offensichtlich ein konventionelles Konzept interkultureller Kompetenz und Kommunikation, das Irritationen zu vermeiden sucht. Folgerichtig setzen sie auf die Sicherheit voraussehbarer Reaktionen seitens der Burkinabè durch lokal bewährte kulturelle Ausdrucksformen.

Es wurde hinsichtlich des von Schlingensiefel initiierten Projekts jedoch deutlich gemacht, dass das Potential des Operndorfprojekts nicht darin besteht, eine Oper in der kulturellen Tradition Europas auf einen anderen Kontinent zu versetzen, wie dies einst für das Teatro Amazonas galt. Wäre dem so, wären Übersetzbarkeit, Verständigung und Effizienz tatsächlich die entscheidenden Voraussetzungen für die gelungene Umsetzung eines solchen Projekts. Das Operndorfprojekt jedoch geht dem Versuch nach, den Begriff der Oper neu zu besetzen und um unvorhersehbare Konnotationen zu bereichern.

Missverständnisse als Deutungsweisen am Rande der Toleranz dominanter Lesarten beziehungsweise die dominanten Lesweisen gänzlich überschreitend, sind in STUART HALLS einflussreichem Aufsatz „Encoding, decoding“ in Bezug auf die Rezeption von Fernsehbeiträgen thematisiert worden.

Demnach sei 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 1997b: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 *Nichtverstehen*. Nichtverstehen geht mit der Verweigerung von Deutungen einher. Es bezeichnet ein Resignieren gegenüber möglichen Deutungsweisen und verhindert den Prozess des Aushandelns von Bedeutungen. *Missverstehen* 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 werde eine kodierte Nachricht vielmehr von den jeweiligen Rezipient\*innen relativ autonom von ihrer intendierten Aussage dekodiert (ebd.:94).

Überschreitet die Deutungsweise einer Nachricht jedoch den vorgegebenen Deutungsrahmen der dominanten Lesweise – 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.

Wie deutlich gemacht wurde, unterscheidet sich der konventionelle Kontext des modernen Opernbegriffs erheblich von der Situation des ländlichen Burkina Faso. Wird folglich der Begriff der Oper, mit seinem dominanten Deutungsrahmen einer Oper der europäischen Moderne, in Burkina Faso rezipiert, evoziert die kontextuelle Ungleichheit, also

die kulturelle Differenz zwischen Produktions- und Rezeptionskontext, Aushandlungen des Opernbegriffs als Dritte Lesweise.

Dabei scheinen die durch verschiedene Sprachen eingeschränkten Möglichkeiten in der interkulturellen Kommunikation insbesondere geeignet, dem Prozess der Aushandlung von Bedeutung eine besondere Relevanz zu geben. 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 differenter Elemente zu (er)finden. So wird auch durch sprachliche Einschränkungen erschwert, dass europäische Konzepte von Oper schlicht als Übernahme einer ‚Nachricht‘ in der Lesweise 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 mit gesellschaftlicher Relevanz zu versehen. So könnten nicht hinterfragte und als gegeben hingegenommene Bedeutungen destabilisiert und neu verhandelt werden (BACHMANN-MEDICK 1998:25). Probleme in der Kommunikation an Orten, an denen Gruppen mit unterschiedlichen kulturellen Ausdrucksweisen aufeinandertreffen, beschreibt sie als gewinnbringend:

Danach scheinen vor allem die Grenzen und Grenzüberschreitungen von Kulturen fruchtbar, gerade derjenige Bereich, wo kulturelle Bedeutungen nicht in zentralen Texten scheinbar festgeschrieben, sondern wo sie mißverstanden, mißrepräsentiert, ja sogar falsch angeeignet werden (ebd.:24).

Die Möglichkeiten für ‚falsche‘ Aneignungen im Sinne dominierender Lesarten seien also vor allem in interkulturellen Zusammenhängen gegeben, wie sie auch das Operndorfprojekt aufsucht. 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 dann den Prozess der Aushandlung der Bedeutungen und Funktionen einer Oper, die bereits durch ihre De-plazierung verunsichert worden ist. De-plazieren und Missverstehen bedingen sich folglich

gegenseitig und sind Voraussetzungen für Verhandlungen und Umdeutungen in interkulturellen Dritten Kontexten.

Bisher wurden konstruktive Umdeutungs- und Aushandlungsprozesse, wie sie durch das Operndorfprojekt ermöglicht werden, fokussiert. Die theoretische Schwerpunktsetzung des vierten Kapitels legt aber ebenso Analysen nahe, die sich der Konstruktion von Andersheit mithilfe zeitlicher Kategorien widmen. Im Folgenden wird daher gezeigt werden, dass es die Konstruktion Burkina Fasos und der Gemeinde Ziniaré als geographisch, vor allem aber zeitlich, entrückter Ort ist, welche die Selbstdarstellung des Operndorfprojektes mitbestimmen.

### **5.3 In einem Land vor unserer Zeit**

Die Analyse dieser Arbeit ging also bislang von dem Begriff der Oper und dessen etablierten Konnotationen aus. Es galt mithilfe der Konzepte BHABHAS deutlich zu machen, was es bedeuten kann, den europäischen Opernbegriff in ungewohnte Umgebungen zu versetzen, um dort Neuverhandlungen des Begriffs durch lokale, nationale und internationale Beteiligte zu provozieren. Dabei wurde aufgezeigt, wie ein konstruktives Verständnis von Missverstehen in interkulturellen Umgebungen die Voraussetzungen für produktive Aushandlungsprozesse und Dritte Deutungsweisen unterstützt.

Neben dem von Schlingensiefel genutzten Begriff der Oper muss jedoch auch die tatsächliche Planung und Umsetzung des Operndorfs in die Analyse einbezogen werden. Tatsächlich werden in der Gegenüberstellung des Opernbegriffs und dem Bau des Operndorfs erhebliche Unterschiede erkenntlich. So wird deutlich, dass sich die physische wie organisatorische Umsetzung des Festspielhauses im Operndorf von den bisher beschriebenen Implikationen des Begriffs der ‚Oper‘ deutlich unterscheidet.

Wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit ausgeführt wurde, war es eben nicht das Anliegen des Künstlers Christoph Schlingensiefel, in Burkina Faso ein Opernhaus zu errichten, wie es dem europäischen Kontext architektonisch und konzeptuell entspräche. Ebenso wenig sollte es darum gehen, europäische Opern in Burkina Faso aufzuführen (BOA3 2012). Dem von Schlingensiefel in einer frühen Projektphase entworfenen Bild der konventionellen „Kolonie Oper“ (siehe Unterkapitel 2.1) stellte er sogleich auch die Alternative eines afrikanischen Operndorfs entgegen. Deutlich wurde dies insbesondere in der Formulierung der Zielsetzung und der architektonischen Umsetzung des Operndorfs.

So wurden vom Projektinitiator Schlingensiefel, dem Architekten Francis Kéré und dem weiteren Projektteam bereits in der Planung des Operndorfs die Grundlagen für eine Neuverhandlung der konventionellen europäischen Oper geschaffen. Es wird nicht wie etwa im Brasilianischen Manaus zum Ende des 19. Jahrhunderts ein europäisches Opernhaus im spezifischen Kontext einer ehemaligen portugiesischen Kolonie auf dem Südamerikanischen Kontinent gebaut. Vielmehr soll in Burkina Faso neben Einrichtungen

wie einer Schule, einer Krankenstation oder einem Sportplatz ein Festspielhaus als Forum für lokale, nationale und internationale Künstler\*innen entstehen. Maßgeblich für die Umsetzung dieser Einrichtungen sind dabei die Vorstellungen, wie sie Schlingensiefel formulierte und Kéré in seinen Entwürfen umsetzte. So wird durch die Umsetzung des Projekts, in der keine Oper im konventionellen Sinn entsteht, die zunächst suggerierte Opposition der ‚europäischen Hochkultur auf dem afrikanischen Kontinent‘ bereits im Voraus dekonstruiert.

Wenn also nicht europäische Opernhäuser als Vorlage für das Operndorf Afrika dienen, stellt sich die Frage, nach welchen Erwägungen das Operndorf dann in Burkina Faso konzeptuell und organisatorisch gestaltet wird. Dass es an konkreten Vorbildern für das Operndorf in Form von Projekten ähnlicher Dimension und Zielsetzung offensichtlich mangelt, macht diese Frage umso gewichtiger.

Eine umfassende Analyse der maßgeblichen Kriterien für die planerische und organisatorische Umsetzung des Operndorfs kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Es wird an dieser Stelle aber auf das von Schlingensiefel formulierte Bild von Afrika und dem ländlichen Burkina Faso verwiesen, da dies als Ausgangssituation angenommen wird, aus der sich die Umsetzung des Operndorfprojekts begründet.

Wie in Punkt 2.3 in Auseinandersetzung mit EDWARD SAID ausgeführt wurde, begründete Schlingensiefel die Umsetzung des Projekts in Afrika, indem er tradierte europäische Projektionen gegenüber Afrika reproduzierte. Solche Zuschreibungen wurden eigens von Schlingensiefel in seiner ersten Theaterproduktion mit burkinischen Akteuren, *Via Intolleranza II*, thematisiert. In diesem Stück brachte Schlingensiefel die von ihm entworfenen Bilder von Afrika mit Wünschen, Sehnsüchten und Träumen in Verbindung. Diese Reflexion seiner Motivation als Projektinitiator hielt ihn jedoch nicht davon ab, tradierte Zuschreibungen gegenüber Afrika weiterhin als Begründung für die Verwirklichung eines Operndorfs in Afrika zu verwenden. Grundlage für die Idee und die Umsetzung des Operndorfs in Ziniaré sind demnach vereinfachende, undifferenzierte und vereinheitlichende Darstellungen Afrikas, als dessen Repräsentant Schlingensiefel Burkina Faso auswählte. An dieser Stelle nun soll gezeigt werden, inwiefern der Dimension der Zeit dabei eine besondere Position zukommt.

Wenn Schlingensiefel, wie in Unterkapitel 2.3 dargestellt, von einer „Urkraft“ spricht, die er auf die Umgebung von Ziniaré in Burkina Faso bezieht, grenzt er diesen Ort zeitlich von den Gegebenheiten in Europa ab. Auch wenn Zeit bei EDWARD SAID keine gesonderte Kategorie in seiner Argumentation einnimmt, lassen sich dennoch mit SAID die Formulierungen Schlingensiefels als Konstruktionen bezeichnen, die im Sinne des europäischen Sprechers funktional eingesetzt werden. Wird einem Ort in Afrika eine andere Zeit als einem Ort in Europa zugewiesen, kann das mit SAID als Mittel der Konstruktion von ‚Andersheit‘ beschrieben werden.

Die Diskussion um verschiedene Zeitlichkeiten nach BHABHA erlaubt ein anderes Verständnis der Formulierungen Schlingensiefs. Nach SAID stehen sich Kolonisatoren und Kolonisierte unvereinbar gegenüber, da die Kolonisatoren den Kolonisierten eine Andersheit zuweisen, die sich auch in der Dimension der Zeit ausdrückt. Nach BHABHA hingegen sind verschiedene Zeitlichkeiten nicht ausschließlich funktionalisierte und gezielt eingesetzte Konstrukte nicht-marginalisierter Gruppen. Zwar wird von nicht-marginalisierten Gruppen zeitliche Einheitlichkeit zum Zwecke der Suggestierung von nationaler Homogenität eingesetzt. Genauso aber artikulieren marginalisierte Gruppen selbst differente Auffassungen von Zeit. So sind Zeitlichkeiten bei BHABHA gar ein Mittel, emanzipatorische Handlungsmöglichkeiten zu formulieren. BHABHA steht damit auch im Widerspruch zu FABIAN, der von lediglich einer universalen Zeitauffassung ausgeht, welche ihm als Bezugspunkt für die geforderte Gleichzeitigkeit gilt.

In dieser Arbeit wird die Auffassung verschiedener Zeitlichkeiten als eine Dimension kultureller Differenz prinzipiell als unproblematisch angesehen. Werden jedoch die unterschiedlichen theoretischen Positionen von SAID, BHABHA und FABIAN zusammengeführt, muss Zeit als Differenzkriterium problematisiert werden, wenn zwei Aspekte dominieren. Zeitlichkeit als Ausdruck von Differenz ist erstens dann problematisch, wenn nicht auf das von Gruppen möglicherweise selbst artikuliert differente Zeitverständnis verwiesen wird, sondern dieses Zeitverständnis einer Gruppe oder einem Ort von einer Position außerhalb der Gruppe oder des Ortes zugeschrieben wird. Zweitens ist das Formulieren differenter Zeitlichkeiten dann problematisch, wenn es der Begründung eines Entwicklungsschemas dient und damit zugleich eine Wertigkeit impliziert. Beide Aspekte müssen für die Formulierungen Schlingensiefs in Bezug auf das Operndorf Afrika festgestellt werden.

Die Umgebung der Gemeinde Ziniaré, das Land Burkina Faso und der Kontinent Afrika werden von Schlingensief nahezu austauschbar als Orte beschrieben, in denen sich ‚noch‘ eine Zeit und ein damit verbundener Geist ausdrücke, wie er woanders längst verloren sei. Konnotiert wird diese Gegenwärtigkeit der Vergangenheit von Schlingensief mit einer ‚Ursprünglichkeit‘ und ‚Unbeflecktheit‘ gegenüber den Erzeugnissen der Gegenwart:

Der Reichtum Burkina Fasos besteht für mich in der spirituellen Reinheit seiner Bewohner. Hier scheint die Welt wirklich noch anders zu ticken (SCHLINGENSIEF 2011:103).

Deutlich wird dabei, welchen Wert Schlingensief der in Afrika andauernden Vergangenheit zumisst. Die Rückbesinnung auf die „Reinheit“ und die „spirituellen“ Möglichkeiten, die in Europa verlorenen sind, aber noch in Afrika fortbestehen, werden von Schlingensief gar als überlebenswichtig beschrieben:

Und [ich möchte, dass die Welt endlich begreift,] dass wir in Europa und auch woanders nur überleben werden, wenn wir [...] endlich lernen, wer wir früher eigentlich mal waren (ebd.:103).

Nach Schlingensiefel bezeichnen Afrika und Europa die beiden Enden einer Entwicklungsskala, deren Maßeinheit die Zeit ist. Dabei erlaube insbesondere das Aufsuchen des ländlichen Burkina Fasos ein ‚Eintauchen‘ in einen Zeithorizont, der in Europa längst vergangen sei.

Es sind also vor allem die von Schlingensiefel formulierten Annahmen über Afrika, welche die Begründung für ein afrikanisches Operndorf leisten. Diese Annahmen wirken zugleich in die Umsetzung des Operndorfs Afrika und drücken sich in der Konzeption, aber auch der Architektur des Festspielhauses aus. So ist es der Glaube an die der afrikanischen Umgebung innewohnenden Kräfte, welche die Konstruktion des Festspielhauses als lebendiges und offenes Gefäß, das von seiner Umgebung zehrt, begründen. Das Festspielhaus soll, wie auch das gesamte Operndorf, als Ort den Anwohner\*innen und internationalen Gästen die Möglichkeit bieten, zu einer vergangenen Spiritualität zu finden und von der ‚Urkraft‘ zu zehren.

So ist die Umsetzung des Operndorfs in gewisser Weise originell, weil es keine vergleichbaren Vorbilder gibt, an denen sich die Konzeption des Projekts orientieren kann. Zugleich beruht das Operndorfprojekt aber auf tradierten europäischen Projektionen gegenüber Afrika, mithilfe derer eine Andersheit konstruiert wird, die vor allem zeitlich begründet ist.

## **6 Kulturpraktische Perspektiven**

### **Einschätzungen des Operndorfs durch Expert\*innen**

In der ersten Hälfte dieser Arbeit wurde die Selbstdarstellung des Operndorfs analysiert sowie intertextuellen Verweisen nachgegangen. Darauf folgend wurden im vierten Kapitel theoretische Konzepte BHABHAS und weiterer Autoren herausgearbeitet, um diese dann im fünften Kapitel auf das Operndorf anzuwenden. Die bisher erarbeiteten Themenkomplexe und Begriffsverständnisse sollen nun mithilfe der Auswertung des empirisch erhobenen Materials weiter vertieft werden.

Es konnten insgesamt vier Expert\*innen aus dem Kulturbereich für Stellungnahmen und Diskussionen zum Operndorf gewonnen werden. Dafür wurden zwei telefonische Interviews geführt sowie zwei weitere Fragebögen ausgewertet. Zunächst seien die Expert\*innen kurz vorgestellt. Darauf folgt eine kurze Erläuterung der verwendeten Erhebungsmethoden und den damit verbundenen Möglichkeiten und Einschränkungen für die Deutungen des erhobenen Materials. Der zweite und dritte Teil dieses Kapitels widmet sich dann der thematischen Auswertung des empirischen Materials.

## 6.1 Teilnehmer\*innen und Methodik der Befragung

Die zum Operndorf Afrika befragten Expert\*innen sind HORAND KNAUP, ETIENNE MINOUNGOU, THEKLA WORCH-AMBARA und MARTIN ZONGO.

HORAND KNAUP ist Korrespondent für das Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL mit Sitz in Nairobi. Im Oktober 2010 erschien von ihm ein Artikel über das Operndorfprojekt auf SPIEGEL ONLINE (vgl. KNAUP 2010). Das Operndorf versteht er als ein Beispiel für die Widersprüchlichkeit des Künstlers Christoph Schlingensief. Zweifel hegt er vor allem an der langfristigen Finanzierung des Operndorfs Afrika (KNAUP, 00:14:12).<sup>43</sup>

ETIENNE MINOUNGOU ist der Gründer und Leiter des burkinischen Theaterfestivals Récrcâtrales. Seit 2010 ist er Mitglied des burkinischen Beirats des Operndorfs Afrika (MINOUNGOU, Antwort 1).<sup>44</sup> Bezüglich einer Einschätzung des Operndorfs ist er zurückhaltend, da es für eine Beurteilung in dieser Projektphase noch zu früh sei (ebd. Antw. 6).

THEKLA WORCH-AMBARA ist die Leiterin des Verbindungsbüros des Goethe-Instituts in Burkina Faso. Als Expertin für Kultur betreut sie das Operndorfprojekt und war auch an der Leitung eines Kunstferiencamps des Operndorfs im Juli 2012 beteiligt (NOA 2012a). In dem Renommee Burkina Fasos als Ausrichter international bedeutender Kulturfestivals sieht sie besonders gute Voraussetzungen für das Operndorfprojekt (WORCH-AMBARA, 00:12:39).

MARTIN ZONGO ist Intendant des Theaters C.I.T.O in Ouagadougou. Er beschreibt sich selbst als großen Verfechter der Operndorfidee (ZONGO 2012) und stand auch in persönlichem Austausch mit Christoph Schlingensief (ZONGO, Antw. 4). Schlingensief bezeichnet er in Bezug auf das Operndorf Afrika als außergewöhnlichen und visionären Künstler, der kontroverse Auseinandersetzungen keineswegs scheue (ebd., Antw. 9).

Mit KNAUP und WORCH-AMBARA konnten per Telefon leitfadengestützte Experteninterviews geführt werden, um thematische Informationen und subjektive Einschätzungen zum Untersuchungsobjekt Operndorf zu erfragen. Um die Gespräche zu strukturieren und eine gewisse Vergleichbarkeit zu gewährleisten, wurden die Interviews anhand eines vorher erstellten Leitfadens geführt (siehe Anhang). Der Leitfaden wurde für beide Expert\*innen jeweils etwas modifiziert und angepasst, wobei aber die grundlegende Ausrichtung erhalten blieb.

---

<sup>43</sup> Die Minutenangaben beziehen sich auf die Transkripte der Interviews, wie diese im Teil F des Anhangs auf beiliegender CD einsehbar sind. Die Zeitangaben im Transkript stehen dabei immer am Ende eines Absatzes, auf den die im sechsten Kapitel zitierte Aussage verweist.

<sup>44</sup> Dieser Quellenverweis bezieht sich auf die Antworten aus den Fragebögen, mit jeweils insgesamt neun Fragen. Die Fragebögen und Antwortenbögen sind in Teil C und D des Anhangs einsehbar.

Für den Kontakt zu den beiden burkinischen Experten, MINOUNGOU und ZONGO, war es auf Grund organisatorischer Schwierigkeiten nicht möglich, telefonische Interviews durchzuführen. Stattdessen erhielten beide Experten per Email einen in Französisch formulierten Fragebogen (siehe Anhang) und wurden gebeten, diesen innerhalb von vier Wochen zu beantworten und zurückzusenden. Die dafür erstellten Fragen wurden aus der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Operndorfs sowie den Erfahrungen aus den zuvor getätigten Interviews abgeleitet. Zugleich wirkten aber auch die Ergebnisse der Fragebögen wie auch der Interviews auf die Strukturierung und Schwerpunktsetzungen des fünften Kapitels zurück. Auch die beiden Fragebögen wurden der jeweiligen Person gemäß leicht angepasst, stimmen im generellen Aufbau und der Mehrzahl der formulierten Fragen aber überein.

Es wurden in den Fragebögen ausschließlich offene Fragen verwendet, da es die am wenigsten standardisierte Frageform ist und den Ansprüchen an eine qualitativ ausgerichtete Forschung am nächsten kommt. Die Experten erhalten hierdurch die Möglichkeit, sich in eigenen Worten zu äußern (PORST 2011:54) und durch fehlende Antwortkategorien werden die Antworten nicht weiter gelenkt (ebd.:64). Zugleich bestimmen Faktoren wie Zeit und Motivation der Befragten maßgeblich Ausmaß und Detailliertheit ihrer Antworten.

Die Verwendung eines Fragebogens lässt gegenüber einer Interviewsituation nur sehr eingeschränkte Möglichkeiten der Interaktion zu, die auf Grund ihrer Bindung an den Akt des Schreibens nie spontan, sondern immer zeitversetzt stattfindet. Damit stellen die Methoden Interview und Fragebogen unterschiedliche Anforderungen an die befragten Teilnehmer\*innen wie auch an die Auswertung der erhobenen Informationen. Die Vergleichbarkeit des erhobenen empirischen Materials durch die Verwendung zweier verschiedener Erhebungsmethoden, ebenso wie zweier verschiedener Sprachen, ist also eingeschränkt. Diese Einschränkung muss bei der Deutung des Materials stets mitgedacht werden.

Alle hier befragten Teilnehmer\*innen sprechen aus der Position von Expert\*innen, weil sie auf einem bestimmten Gebiet über spezialisiertes Wissen verfügen und vor allem auf Grund ihres Berufes einen „privilegierten Zugang zu Informationen“ haben (MEUSER & NAGEL zitiert in MAYER 2009:41). Sie verfügen nach FROSCHAUER und LUEGER (2003:38) über „feldinterne Reflexionsexpertise“, weil sie selbst im Kulturbereich tätig sind, zugleich aber auch vermittelnde Funktionen über das Feld hinaus einnehmen.

Die Auswahl der Teilnehmer\*innen folgte dem Anspruch, sowohl Stellungnahmen von deutschen als auch burkinischen Expert\*innen zum Operndorfprojekt zu erfragen. Da die bisherige Analyse vor allem von der Selbstdarstellung des Operndorfprojekts ausging, sollten nun auch Einschätzungen durch Expert\*innen einbezogen werden, die wie KNAUP und ZONGO entweder nicht am Operndorf Afrika beteiligt sind oder wie MINOUNGOU und WORCH-AMBARA als externe Berater\*innen für das Operndorfprojekt fungieren. Von KNAUP

und MINOUNGOU war außerdem durch im Voraus bekannte Aussagen eine kritische Haltung zum Operndorf zu erwarten. WORCH-AMBARA und ZONGO hingegen beschrieben sich bereits während einer Anfrage für eine Stellungnahme als Befürworter\*innen des Projekts. Für die Themenanalyse wurde jeweils nur der manifeste Gehalt der Aussagen gedeutet, weitere Inhalte, wie etwa die Positionierung der Expert\*innen im Feld betreffend, wurden nicht in die Analyse einbezogen (ebd.:158).

Zu betonen ist, dass durch die individuellen Aussagen der Expert\*innen keine generellen Rückschlüsse auf eine ‚deutsche‘ oder ‚burkinische‘ Einschätzung vorgenommen werden können. Zugleich repräsentieren die Aussagen der Teilnehmer\*innen aber die Strukturen, innerhalb derer sie als Expert\*innen agieren (ebd.:100). Entscheidender als etwa die Nationalität der Teilnehmer\*innen ist somit die Zugehörigkeit zu der Institution, die sie beruflich vertreten.

Nachdem die teilnehmenden Expert\*innen vorgestellt und die für die Analyse der Befragung notwendigen Vorüberlegungen dargelegt wurden, folgt nun die thematische Deutung des empirischen Materials.

## **6.2 Thematische Auswertung der Befragung**

Im Folgenden werden ausgewählte Informationen, Meinungen und Beurteilungen der Expert\*innen, wie diese in mündlicher und schriftlicher Form erhoben wurden, vorgestellt, interpretiert und gegenübergestellt. Dabei wird an passender Stelle auf die bisher analysierten offiziellen Materialien zum Operndorf Afrika ebenso wie auf wissenschaftliche Literatur Bezug genommen.

Gefragt nach der Relevanz der von Schlingensief vorgebrachten Mottos wie dem „Beklaue von Afrika“ oder der „Resozialisierung der Hochkultur“ (vgl. Unterkapitel 2.1) spricht THEKLA WORCH-AMBARA in einer schriftlichen Mitteilung diesen Formulierungen zunächst eine aktuelle Bedeutung für das Operndorfprojekt ab (WORCH-AMBARA 2012). Ihrer Einschätzung nach gehörten diese durchaus provokanten und kontroversen Aussagen Schlingensiefs zu einer frühen Phase des Projekts. In den späteren Aussagen hätte Schlingensief jedoch zunehmend weniger von solchen Formulierungen Gebrauch gemacht (ebd., 00:40:30). WORCH-AMBARA führt die Abkehr Schlingensiefs von jenen provozierenden Begrifflichkeiten auf seine Erfahrungen während der Recherchereise für einen Standort des Operndorfs zurück (ebd., 00:52:49). Da sie aber offen lässt, welcher Art diese Erfahrungen gewesen seien, scheint es sich hierbei zunächst um eine Vermutung zu handeln. Konkret bezieht sich WORCH-AMBARA jedoch auf das Bild der Oper als offenes Gefäß. Von diesem Bild, das für ein Operndorf steht, welches gesellschaftsrelevante Inhalte von seiner Umgebung aufnehmen und dadurch auch wieder gesellschaftlich bedeutende Inhalte in seine Umgebung zurückgeben soll, hätte Schlingensief in den späteren Projektphasen keinen Gebrauch mehr gemacht (ebd., 00:40:30).

Tatsächlich ist insbesondere nach dem Tod Schlingensiefs und der Übernahme der Projektleitung durch Aino Laberenz eine Wandlung der Selbstpräsentation des Operndorfprojekts festzustellen. Durchaus provozierende Formulierungen von Schlingensief, welche die Vision des Operndorfs betreffen, scheinen zunehmend in den Hintergrund zu rücken. ETIENNE MINOUNGOU betont passend hierzu, dass mit dem Tod Schlingensiefs auch seine Vision des Operndorfs verloren gegangen sei. Es sei nun nötig innerhalb des Projektteams und unterstützt durch den deutschen und burkinischen Beirat, Anpassungen an der Idee und Umsetzung des Operndorfs vorzunehmen, um das Projekt angemessen fortführen zu können (MINOUNGOU, Antw. 7).

So wird auch der im zweiten Kapitel dieser Arbeit zitierte Text „Jedem Menschen seine Oper“ aktuell nicht mehr für die Vorstellung des Projekts verwendet. Von Schlingensief gezielt provozierend eingesetzte Formulierungen lassen sich zwar teils explizit, teils implizit auch aus den aktuellen Informationsmaterialien zum Operndorfprojekt herauslesen (vgl. BOA3 2012). Die Darstellung des Projekts entspricht mittlerweile aber eher einer wenig kontroversen Beschreibung der zu errichtenden Gebäude und ihrer Funktionen. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die in Punkt 2.3 vorgebrachte Einschätzung von SCHÖNHUTH und ECKSTEIN, die bereits nach ihrer Feldforschung im Januar 2011 zu dem Schluss kamen, dass das Operndorf ohne Schlingensief den Charakter eines eher konventionellen Entwicklungsprojekts im Kulturbereich erhalten habe.

Wenn auch Schlingensiefs Aussagen zur Idee des Operndorfs vom aktuellen Projektteam in Broschüren und Internetauftritten immer noch zitiert werden, nimmt doch die einstige Radikalität der Operndorfidee, verursacht durch die Verwendung widersprüchlicher, irritierender und gegen Konventionen verstoßender Formulierungen, aktuell weitaus weniger Raum ein.

Erhellend hinsichtlich der Fortführung und Fortdeutung der Idee Schlingensiefs ist zusätzlich auch die in der Literatur aufgeführte Argumentation von MATTHIAS LILIENTHAL, dem langjährigen Vertrauten Schlingensiefs und Intendanten des Berliner Theaterkombinats HAU. Er stellt die berüchtigte Vorgehensweise Schlingensiefs als Theaterregisseur und Aktionskünstler heraus, seine selbst erarbeiteten Konzepte und Ausformulierungen immer wieder umzuwerfen und Sprecherposition einzunehmen, die im Widerspruch zu vorherigen Argumentationsweisen stehen. Aus dieser Arbeitsweise ergab sich die permanente Wandlung und Neudeutung der Arbeiten Schlingensiefs durch den Regisseur und Künstler selbst. Bezogen auf das Operndorf bedeute dies für LILIENTHAL, dass nur deshalb eine produktive Umsetzung der Ideen Schlingensiefs möglich sei, weil dieser als Initiator nun nicht mehr aktiv auf die Fortsetzung des Projekts einwirken könne. Aus der Kenntnis der Arbeitsweise Schlingensiefs ließe sich für LILIENTHAL begründet vermuten, dass auch das Operndorf nicht von beträchtlichen Umbrüchen in dessen Ziel- und Umsetzung verschont geblieben wäre, würde Schlingensief selbst das Projekt weiterhin leiten (CARP et. al 2011:482).

Mit dem Tod Schlingensiefs erfuh das Operndorf demnach eine gewisse Bedeutungsfestlegung, da Schlingensief den zu jenem Zeitpunkt dominierenden Deutungsweisen und artikulierten Positionen nun keine widersprechenden oder zumindest alternativen Positionen mehr entgegensetzen kann. Was also vom aktuellen Projektteam um Aino Laberenz als Schlingensiefs Idee des Operndorfs präsentiert wird, ist die Lesweise der Formulierungen Schlingensiefs zum Zeitpunkt seines Todes. Zugleich wird den Anforderungen und Zielsetzungen der aktuellen Projektleitung gemäß die Gewichtigkeit der Aussagen von Schlingensief zum Operndorfprojekt neu verhandelt. Die Aussagen WORCH-AMBARAS zur Abkehr Schlingensiefs von früheren Formulierungen deuten auf diese Praxis hin. Zwar ist sie nicht direkt an der Konzeption des Operndorfprojekts beteiligt, doch steht sie als externe Expertin und Vertreterin des Goethe-Instituts dem aktuellen Projektteam nahe. Durch die Neugewichtung der Formulierungen des verstorbenen Projektinitiators werden bestimmte Aussagen Schlingensiefs hervorgehoben, andere hingegen zurückgestellt. MINOUNGOU formuliert dabei als Mitglied des burkinischen Beirats offen den Anspruch und die Notwendigkeit, nach Schlingensiefs Tod eigenständige Visionen für die Umsetzung des Operndorfs zu formulieren.

Wie schätzen die Expert\*innen aber generell die Originalität des Operndorfprojektes, unabhängig von der jeweils aktuellen Akzentuierung der Projektidee ein? Diese Frage, die an die Expert\*innen gerichtet wurde, nimmt zugleich direkten Bezug auf die Hauptfragestellung dieser Arbeit.

Die burkinischen Experten MINOUNGOU und MARTIN ZONGO sehen in dem Operndorfprojekt tatsächlich eine innovative Form der interkulturellen Zusammenarbeit. MINOUNGOU bringt als Begründung für die Innovativität die ungewöhnliche Verbindung von Gesundheits-, Bildungs-, Kultur- und Kunsteinrichtungen an (MINOUNGOU, Antw. „Sujet“). Vor allem in den künstlerischen Bildungsmöglichkeiten für Schulkinder und im Weiteren auch den Professionalisierungsangeboten für angehende Künstler\*innen sieht er die spezifische Neuerung gegenüber anderen Projekten interkultureller Zusammenarbeit (ebd., Antw. 2, Antw. 3).

Auch für ZONGO liegt die Neuerung in der Kombination vielfältiger Ansätze, auf die sich das Operndorfprojekt bezieht. Hierzu zählt er den Ausbau der Infrastruktur; die Neuorganisation und den Zusammenschluss von Vertreter\*innen der verschiedenen darstellenden Künste; die Stärkung des sozialen und ökonomischen Umfelds; die Aufwertung des lokalen künstlerischen Erbes und zugleich deren Verbindung mit modernen europäischen künstlerischen Ausdrucksformen; die Schaffung eines Raums, der gleichermaßen dem Leben wie der Kunst gilt; und letztlich auch die Schaffung von Arbeitsplätzen (ZONGO, Antw. 1). Verglichen mit bestehenden Kultureinrichtungen in Burkina Faso böte das Operndorf mit seinen vielfältigen Ansätzen außergewöhnliche Möglichkeiten, welche andere Einrichtungen nicht in der Lage seien umzusetzen. So

beschreibt ZONGO die Idee des Operndorfs gegenüber Einrichtungen, die sich jeweils nur einer einzelnen Ausrichtung verschreiben würden als vollständiger und vollendeter:

[...] le village opéra qui est une vision plus importante, plus complète, plus intégratrice, plus achevée (ebd., Antw. 2).

Auch in der Organisationsform des Operndorfs sieht ZONGO eine Alternative gegenüber Projekten, wie sie etwa im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit entstehen. So sei das Operndorfprojekt weder von der Ausrichtung einer deutschen oder burkinischen Entwicklungspolitik, noch von der Unterstützung durch Nichtregierungsorganisationen abhängig. Das Projekt würde auf keine bereits bestehende Entwicklungsagenda reagieren, sondern sich Bedürfnissen widmen, die erst durch das Operndorf evoziert würden (ebd., Antw. 3).

Die von ZONGO aufgeführte Vielfalt der Projektansätze ist für WORCH-AMBARA auch ein entscheidender Grund für die kontroverse Auseinandersetzung und die Kritik am Operndorf in Deutschland und erschwere die Einordnung des Projekts in bestehende Kategorien. Im Gegensatz zu ZONGO jedoch findet sie, gerade in Bezug auf den Bau der Schule oder der Krankenstation, durchaus Elemente eines Entwicklungsprojekts im Operndorf Afrika verwirklicht. Die Angebote des Operndorfs, die sich vor allem auch auf kulturelle und künstlerische Ansprüche bezögen, gingen jedoch auch für WORCH-AMBARA (00:27:27) über die Grenzen konventioneller Regionalentwicklungsprojekte hinaus.

Durch die Vielseitigkeit und Komplexität des geplanten Operndorfs Afrika sowie die Schwierigkeit der diskursiven und organisatorischen Einordnung des Projekts ergibt sich eine besondere Herausforderung in der Kommunikation der Zielsetzung des Projekts in Deutschland wie auch in Burkina Faso. HORAND KNAUP problematisiert auf eine Nachfrage reagierend insbesondere die Problematik der Rezeption in Burkina Faso.

So berichtet KNAUP von seinem Gespräch mit FILIPPE SAVADOGO, dem burkinischen Minister für Kultur, Tourismus und Kommunikation, das er in Vorbereitung auf seinen Artikel über das Operndorf Afrika führte. Laut KNAUP hätte SAVADOGO angegeben, lange nicht gewusst zu haben, was Burkina Faso mit dem Operndorfprojekt erwarte. Dennoch sei das Angebot Schlingensiefs, Infrastruktur im Bereich der Bildung und Gesundheit in einer kaum erschlossenen Region aufzubauen, attraktiv genug gewesen, um dem Bau des Operndorfs zuzustimmen (KNAUP, 00:24:55). Umso verständlicher sei für KNAUP die positive Haltung SAVADOGOS gewesen, da Schlingensief erwogen hatte, sein Operndorf auch in anderen afrikanischen Ländern umzusetzen, wodurch Burkina Faso ein grundsätzlich vielversprechendes Projekt entgangen wäre (ebd., 00:26:26). Den Reiz dieses außergewöhnlichen Projekts formulierte SAVADOGO dann auch in einem Grußwort, veröffentlicht in dem von Schlingensief gestalteten Feuilleton von DIE ZEIT. So sei Burkina Faso das erste Land, in dem ein derartiges Projekt „künstlerischen Schaffens und künstlerischer Ausbildung“ umgesetzt würde (SAVADOGO 2009:47).

WORCH-AMBARA bringt im Weiteren die Schwierigkeiten zum Ausdruck, Deutungsweisen von Kunst, wie sie in Deutschland in der Regel vorausgesetzt werden könnten, auf die Region um Ziniaré anzuwenden. Was zum Beispiel in Deutschland als Musiktheater oder Ballett bekannt ist, muss nicht gleichermaßen im ländlichen Burkina Faso als solches wahrgenommen werden. Nicht aber nur zwischen diesen beiden Ländern sieht sie unterschiedliche Voraussetzungen bezüglich der Erfahrungen und des Wissens im Umgang mit Kunst gegeben. Sie führt die unterschiedlichen Voraussetzungen genauso auch auf wirtschaftliche und soziale Disparitäten innerhalb des Landes Burkina Faso zurück. Die Problematik, sich auf künstlerische Ausdrucksformen einzulassen, stelle sich insbesondere auf dem Land und weniger in den größeren Städten des Landes. Schließlich seien die Bewohner\*innen des städtischen Burkina Fasos eher mit künstlerischen Ausdrucksformen, wie sie in Europa praktiziert werden, vertraut. Des Weiteren würde die Umsetzung von Kulturprojekten in ländlichen Regionen vor infrastrukturelle Herausforderungen gestellt, die sich wiederum in den Städten so nicht stellten:

[...] die meisten leben ohne Strom und fließend Wasser. Also, das ist ein ganz anderer Kontext, in dem plötzlich Kultur auftritt und in dem Kulturarbeit gemacht wird (WORCH-AMBARA, 00:27:27).

Aber die nicht nur im Vergleich zur Stadt geringere infrastrukturelle Ausstattung oder die erwartbare Kenntnis und Erfahrung der Menschen hinsichtlich europäischer Formen von Kunst und Kultur erschwerten die Kommunikation über die Zielsetzung des Operndorfprojekts. Auch der Umstand verschiedener Sprachen sei eine Barriere, mit dem sich die Kommunikation über das komplexe und Kategorien überschreitende Operndorfprojekt konfrontiert sehe.

So führt WORCH-AMBARA die eingeschränkte Verständigung der für den Bau des Operndorfs verantwortlichen deutschen und burkinischen Fachkräfte an, da diese oftmals keine gemeinsame Sprache teilten (ebd., 00:46:42). Der Nachfrage nach weiteren konkreten Folgen kommunikativer Einschränkungen in der interkulturellen Umgebung des Operndorfs kommt WORCH-AMBARA mithilfe eines anderen Beispiels bei. So verweist sie auf eine öffentliche Filmvorführung des Dokumentarfilms *Knistern der Zeit*, die sich an die angrenzende Bevölkerung des Operndorfs gewandt hätte. Geplant gewesen sei es, die Dokumentation in deutschem Originalton und französischen Untertiteln zu zeigen, wobei im Rahmen dieser Vorführung zusätzlich eine eingesprochene Übersetzung in die lokale Sprache Mòoré gewährleistet werden sollte. Zu der eingesprochenen Übersetzung sei es aus organisatorischen Gründen aber nicht gekommen, wodurch die Rezeption des Films durch das Publikum vornehmlich auf das Visuelle beschränkt gewesen sei (ebd., 00:30:10).

Diese Beispiele verdeutlichen genau jene praktischen Implikationen interkultureller Projekte, denen Vertreter\*innen interkultureller Kompetenzschulungen entgegenzuwirken suchen. Effiziente Kommunikation ohne Missverständnisse und Sinnverkehrungen, wie etwa von PORCHER gefordert (vgl. Unterkapitel 5.3), scheint unter den Voraussetzungen,

in denen das Operndorfprojekt durchgeführt wird, trotz professioneller Unterstützung durch das Goethe-Institut in der Praxis kaum umsetzbar. Grund dafür ist auch der Umstand, dass in Burkina Faso neben Französisch weitere lokale Sprachen wie Mòoré gesprochen werden. So ist auch Kompetenz in der französischen Sprache vor allem in ländlichen Burkina Faso kein Garant für eine verbale Verständigung.

Es wird in dieser Arbeit die These vertreten, dass die Voraussetzungen für Missverständnisse bereits in der Projektimplementierung voraussehbar waren. Die kommunikativen Einschränkungen sind jedoch 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. Auf die Ergebnisse des fünften Kapitels Bezug nehmend, ergibt sich aus diesen Voraussetzungen zugleich der Spielraum für konstruktive Umdeutungen und Dritte Deutungsweisen.

Sowohl KNAUP als auch WORCH-AMBARA heben zunächst jedoch die Einschränkungen und kommunikativen Probleme in multilingualen und interkulturellen Zusammenhängen hervor. Als eine Möglichkeit der Bewältigung solcher Schwierigkeiten sehen sie die Funktion vermittelnder Akteure zwischen den Vertreter\*innen differenter Kulturen. Gefragt nach der Bedeutung des Architekten des Operndorfs Francis Kéré, betonen beide Expert\*innen die Vermittlerposition Kérés, die sie auf seine Kompetenz in unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen zurückführen. So beschreibt KNAUP Kéré als einen Akteur, der durch seine Biographie in besonderem Maße in der Lage sei, einzuschätzen, inwiefern die Umsetzung des Operndorfs den lokalen burkinischen Bedingungen angemessen ist. Zugleich habe Kéré einen Überblick über die Motivationen, Bedürfnisse und Erwartungen sowohl der deutschen als auch der burkinischen Projektbeteiligten und könne Verhandlungen zwischen beiden Seiten unterstützen.

[...] Er [Kéré] muss in beide Richtungen vermitteln. Er kennt die Denke der Leute, auch gerade der auf dem Land. Er weiß, was da noch zumutbar ist, was vermittelbar ist und was gar nicht mehr geht. Ja, er muss in die eine wie die andere Richtung transportieren (KNAUP, 00:43:11).

WORCH-AMBARA argumentiert sehr ähnlich und beschreibt die Kompetenz interkulturell erfahrener Akteure als großes Potential für eine realistische Beurteilung komplexer Situationen im Projektverlauf (WORCH-AMBARA, 00:46:42).

Da bereits die Verständigung über die Zielsetzung des Operndorfs und den damit verbundenen Schwierigkeiten im interkulturellen Rahmen des Projekts thematisiert wurden, soll insbesondere die Bezeichnung des Projekts als *Operndorf* nochmals hervorgehoben werden. Zum einen deshalb, weil dieser Bezeichnung schon im fünften Kapitel ein Unterpunkt gewidmet wurde und zum anderen, weil auch in den Interviews die Expert\*innen eigenständig auf diese Projektbenennung verweisen.

So ist für WORCH-AMBARA der Verweis auf die Oper in Burkina Faso schwerlich legitimierbar (ebd., 00:18:47). Wie auch KNAUP (00:24:55) schätzt sie die Bekanntheit und Bedeutung der europäischen Oper in Afrika als vernachlässigbar ein. Beide betonen außerdem den Kontrast einer exklusiven hochkulturellen Oper und den täglichen Herausforderungen, die das Leben in Burkina Faso mit sich bringe (KNAUP, 00:22:42, WORCH-AMBARA, 00:56:42). Daher müsse für WORCH-AMBARA die Oper in Ziniaré als Form von Kunst aufgegriffen werden, die nicht disziplinär begrenzt ist, sondern „verschiedene andere Kunstformen inspiriert“. Ihre Idealvorstellung dieser Oper ist die eines Ortes, der künstlerischen Freiraum ermöglicht und zur Erprobung neuer Ansätze einlädt. Diese Oper könne dann einen „neue[n] Raum eröffne[n]“, der Künstler\*innen unterschiedlicher Disziplinen zusammenführt (WORCH-AMBARA, 00:36:30). Diese Auffassung von Oper steht der Neuaushandlung der de-plazierten Oper nach BHABHA sehr nahe. Jedoch versteht WORCH-AMBARA nicht die Oper als Gegenstand der Auseinandersetzung in einem interkulturellen Dritten Raum der Aushandlung. Für sie beschreibt vielmehr die Oper selbst diesen Dritten Raum, innerhalb dessen kulturell differente künstlerische Akteure aufeinandertreffen und neue künstlerische Formen erarbeiten können.

Die Bedenken, die von WORCH-AMBARA und KNAUP hinsichtlich der Legitimation und Vermittelbarkeit des Opernbegriffs angebracht werden, bestätigen sich zumindest hinsichtlich der hier befragten burkinischen Experten jedoch nicht. Die Aussagen von ZONGO zeigen, dass seine Beschreibung des Operndorfprojekts der offiziellen Projektdarstellung sehr nahe kommt. ZONGO teilt mit, dass es ja gerade nicht das Anliegen des Projekts sei, eine Oper im konventionellen europäischen Sinn in Burkina Faso zu implementieren. Vielmehr ginge es darum, Afrika als Quelle künstlerischer Inspiration zu verstehen, mit deren Hilfe ästhetische Vorstellungen überdacht und neu formuliert werden können. Von einem künstlerischen Austausch im Operndorf könnten dann sowohl Burkina Faso und Afrika als auch Deutschland und Europa profitieren (ZONGO, Antw. 4).

Ähnlich argumentiert MINOUNGOU, wenn er zunächst europäische Zuschreibungen bezüglich des künstlerischen Potentials Afrikas wiederholt, um diese daraufhin zu bestätigen.

Mais l’Afrique a toujours fasciné les créateurs du monde entier pour le potentiel que sa culture offre comme énergie de renouvellement pouvant nourrir plusieurs pratiques artistiques. J’y crois aussi (MINOUNGOU, Antw. 4).

MINOUNGOU und ZONGO äußern also selbst konkrete Erwartungen, die sie mit der Umsetzung des Operndorfs verbinden. Diese Ansprüche spiegeln generell die Äußerungen Schlingensiefs, welche er einst als Motivation für seine Oper in Afrika benannte. ZONGO erhofft sich aus einer burkinischen Sprecherposition allerdings Inspirationen für die künstlerische Szene in Burkina Faso und nicht wie Schlingensiefel vorrangig für Europa. Er sieht das Potential des Operndorfs Afrika darin, künstlerische Leistung, Austausch und Innovationen in Burkina Faso zu fördern. Er wünscht sich zugleich aber auch die

Schaffung eines herausragenden kulturellen Zentrums, das für den afrikanischen Kontinent in seiner Gesamtheit bedeutend ist.

Personnellement j'espère que ce projet apporte un autre souffle à la pratique artistique dans notre pays. J'espère que le village d'opéra stimule les artistes en leur offrant un cadre d'expression, d'échanges, de formation, de rencontre, de renforcement des capacités, de découverte d'autres formes et pratiques artistiques. J'espère que le village opéra soit un centre d'excellence non seulement pour le Burkina, mais aussi pour la sous-région et pour l'Afrique (ZONGO, Antw. 8).

ZONGO formuliert demnach hohe Erwartungen bezüglich des Operndorfprojekts, wenn er sich positive Folgen erhofft, die über das Land Burkina Faso hinausreichen.

Werden diese Hoffungen allerdings vor dem Hintergrund der bereits bestehenden kulturellen Institutionen in Burkina Faso betrachtet, relativieren sich die Ansprüche ZONGOS. Wie auch WORCH-AMBARA darstellt, richtet das Land Festivals aus, die in Burkina Faso fest etabliert und von Bedeutung für den gesamten Kontinent sind. Sie nennt das Filmfestival FESPACO, das von MINOUNGOU geleitete Theaterfestival Récréâtrales und die Kunsthandwerksmesse CIO (WORCH-AMBARA, 00:12:39). Somit biete Burkina Faso offensichtlich sehr gute Voraussetzungen für kulturelle Einrichtungen von länderübergreifender Bedeutung.

Zusammenfassend lässt sich aus der Deutung der Aussagen der Expert\*innen in Verbindung mit Quellen aus der Literatur festhalten, dass sich seit Beginn des Projekts die Selbstpräsentation des Operndorfs Afrika gewandelt hat. Dies scheint in engem Zusammenhang mit dem Tod Schlingensiefs und der sich daraus ergebenden Neuorientierung des Projektteams zu stehen. Dabei verzichtet die aktuelle Selbstdarstellung des Operndorfprojekts auf bestimmte kontroverse Formulierungen, wie sie noch von Schlingensief vorgebracht wurden.

Formulierten die deutschen Expert\*innen Bedenken bezüglich der Kommunizierbarkeit der Zielsetzung des Projekts gegenüber burkinischen Projektpartner\*innen, artikulieren die hier befragten burkinischen Experten jedoch sehr genaue Vorstellungen und Erwartungen an das Projekt. Dabei wird die von Schlingensief formulierte grundsätzliche Motivation für das Operndorf von den burkinischen Teilnehmer\*innen wiederholt und dabei zugleich aber auf Burkina Faso angewendet. Die Innovativität des Projektansatzes ergibt sich vor allem für die burkinischen Teilnehmer weniger auf Grund des Bezugs zum Begriff der Oper als vielmehr auf Grund der umfassenden Kombination vielseitiger sozialer und kultureller Ansätze.

Wie sich bereits aus den alltäglichen Beispielen zur Arbeit am und im Operndorf herauslesen lässt, sind auf Grund der sozialen Disparitäten sowie der unterschiedlichen Sprachen die Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den kulturell differenten Akteuren begrenzt. Diese Einschränkungen treffen aber nicht nur auf die Beziehung zwischen deutschen und burkinischen Akteuren zu, sondern ebenso auf die Beziehung zwischen

dem städtischen und dem ländlichen Burkina Faso. Aus diesen Umständen kann im Weiteren ein nicht unerhebliches Potential für interkulturelle Missverständnisse abgeleitet werden, das jedoch mithilfe interkultureller Vermittler\*innen eingeschränkt werden kann. Interessant ist die Überlegung, die Oper selbst als Dritten Raum zu verstehen, der die Zusammenführung unterschiedlicher Akteure und Kunstformen ermöglicht und damit den Rahmen für künstlerische Neuerungen stellt.

Das letzte Kapitel der Arbeit dient der Formulierung von Schlussfolgerungen, in dem es die Fragestellung dieser Arbeit aufgreift und Vorschläge für deren Beantwortung anbietet.

## **7 Das Operndorf Afrika als Ort innovativer Zusammenarbeit**

Verunsicherung, Uneindeutigkeit und Missverstehen sind Begriffe, die in den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit in unterschiedlichen Zusammenhängen als Ankerpunkte aufgegriffen wurden und zugleich auf die im ersten Kapitel formulierte Problematik um interkulturelle Kompetenz und deren Kritik verweisen. Der zu Beginn dieser Arbeit getätigten Feststellung gemäß stellt sich das Operndorfprojekt einem konventionellen Verständnis interkultureller Kompetenz entgegen. Es schafft eine Situation, die Sinnverkehrungen und Verständnisprobleme nicht zu vermeiden sucht, sondern gerade begünstigt. Aus dieser Feststellung ergab sich die Frage danach, inwiefern der Bau des Operndorfs Afrika in Burkina Faso als ein innovatives Projekt im Rahmen interkultureller Zusammenarbeit gedeutet werden kann.

Eine der vier Deutungsebenen des Operndorfprojekts bezog sich neben der Interpretation der Selbstdarstellung, der intertextuellen Verweise und der Expert\*innenaussagen auf HOMI K. BHABHAS theoretische Konzepte. Mit der Wahl dieser theoretischen Perspektive wurde der Schwerpunkt auf die produktiven Prozesse der De-plazierung und Neuaushandlung tradierter Begriffe sowie auf die konstruktiven Folgen von Missverstehen als Dritte Deutungsweise gelegt. Ebenso naheliegend wäre eine sprachphilosophische Auseinandersetzung gewesen, die sich weit ausgiebiger, als es hier geschehen ist, auf Sprachtheoretiker wie DERRIDA bezieht. Auf diese Weise hätte auch die Problematik der Übersetzung von Begriffen und Konzepten in multilingualen Zusammenhängen expliziter aufgegriffen werden können. Der Bezug auf BHABHA erlaubt hingegen eine Schwerpunktsetzung auf europäischen Ausdrucksformen und deren Verhandlung in den verschiedenen Teilen der postkolonialen Welt. Mit BHABHA kann der durch das Operndorf in Burkina Faso re-kontextualisierte Opernbegriff als Ausdruck der Motivation gelesen werden, gezielt in Europa etablierte Konzepte und Begriffsbestimmungen zu verunsichern. Diese Verunsicherung geht dabei der Um- und Neudeutung nicht nur von Oper, sondern auch von gängigen Formen interkultureller Zusammenarbeit voraus.

Das Operndorf kann auf diese Weise als eine ungewöhnliche und Kategorien überschreitende Unternehmung der interkulturellen Zusammenarbeit gedeutet werden. Ziel des Operndorfprojekts ist die Etablierung eines kulturellen Forums für lokale Anwohner\*innen sowie nationale und internationale Gäste, welche die Möglichkeit erhalten sollen, sich im Sinne eines weiten Kunstbegriffs zu erproben und auszudrücken. Zugleich handelt es sich aber auch um ein Projekt, das mit dem Bau von Kultur-, Bildungs-, und Gesundheitseinrichtungen die Stärkung der sozialen Infrastruktur rund um die Gemeinde von Ziniaré verfolgt.

Das Operndorfprojekt widmet sich der Kunst in einer umfassenden Weise, die auch die Konzeption und Präsentation des Projekts innerhalb künstlerischer Spielräume und den damit verbundenen Möglichkeiten umfasst. Dieser Ansatz schafft den Freiraum, 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.

Bezug genommen werden soll an dieser Stelle noch einmal auf HEINZ KIMMERLE. Denn auch er betont die spezifische Qualität künstlerischer Mittel für die Umsetzung interkultureller Projekte. Die Kunst wie auch die Philosophie versteht KIMMERLE als ein Feld, in dem weitestgehend hierarchiefreie Dialoge, als gleichberechtigte Auseinandersetzung kulturell differenter Gesprächsteilnehmer\*innen, am ehesten möglich sind. KIMMERLE geht davon 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 2002b: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).<sup>45</sup>

So kann auch der Bereich der interkulturellen Zusammenarbeit, der zunächst keinen künstlerischen oder philosophischen Anspruch vertritt, von einer Zusammenkunft der Vertreter\*innen differenter kultureller Kontexte in Form eines dialogischen Austauschs profitieren. Diese Überzeugung, mit Hilfe der Kunst neue und in interkulturellen Zusammenhängen gewinnbringende Perspektiven zu erarbeiten, die konkrete Auswirkungen auf das Verhältnis der beteiligten Akteure haben, teilte auch Christoph Schlingensief. Das

---

<sup>45</sup> Hervorhebung im Original.

Operndorf Afrika darf als Versuch bezeichnet werden, diesem Kunstverständnis praktische Konsequenzen folgen zu lassen.

Es wurden anhand der Selbstdarstellung des Operndorfs sowie einem geplanten Fotoworkshop aber auch Aspekte aufgezeigt, die gerade im Gegensatz zu einem dialogischen interkulturellen Umgang stehen. Mit der Thematisierung von Zeitlichkeit nach BHABHA und FABIAN und ergänzt um SAIDS Orientalismuskritik wurden Entwicklungsschemata problematisiert, die außereuropäischen Positionen einen Ort in der Vergangenheit zuweisen. In Verbindung mit der Reproduktion stereotyper Zuschreibungen und homogenisierender Repräsentationen wird so das ‚Andere‘ erschaffen und in Relation und Gegensatz zum ‚Eigenen‘ gesetzt. Anhand von Zitaten wurde aufgezeigt, wie Schlingensiefel, in dem er die eigenen Wünsche auf Burkina Faso projizierte, auch immer ‚sein‘ Afrika erst konstruierte. Ebenso folgte Schlingensiefels Motivation, seine Vision des Operndorfs in Afrika umzusetzen, immer dem Glauben an einen Kontinent, der noch kreative Kräfte bürge, wie sie den Europäer\*innen längst verloren gegangen seien.

Es trifft daher wohl zu, was EVA MEYER-HERMANN schon hinsichtlich Schlingensiefels 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).

Es war die spezifische Qualität Schlingensiefels, Widersprüche nicht nur auszuhalten, sondern sich an ihrer Schaffung zu beteiligen. Schlingensiefel maß dem afrikanischen Kontinent eine Wertigkeit für Europa bei, die weit über wirtschaftliche oder politische Interessen hinausgeht. Er pries künstlerische und humanistische Qualitäten Afrikas, die essentiell für das Leben in Europa seien. Diese Verlautbarungen forderten aber unweigerlich den Preis, tradierte europäische Erzählungen zu bedienen und fortzuschreiben.

Dennoch lässt sich aus Inszenierungen wie *Via Intolleranza II* auch die hohe Bereitschaft Schlingensiefels herauslesen, das eigene Vorgehen zu reflektieren, ohne dabei in eine Lethargie der scheinbaren Ausweglosigkeit antagonistischer Positionen zu verfallen. Die dargelegten unauflösbaren Widersprüche sind integraler Bestandteil des Operndorfprojekts, weil sie die Verhältnisse zwischen Afrika und Europa spätestens seit deren kolonialen Beziehungen bedingen. Das Zulassen und gleichzeitige Aufzeigen der Widersprüche in Aussagen, Inszenierungen oder dem Operndorf schafft aber ein Potential für substantielle Auseinandersetzungen um diese interkulturellen Beziehungen.

Aus diesen Schlussfolgerungen ergeben sich verschiedene denkbare Szenarien als Folge des Operndorfprojekts.

So könnte der de-plazierte Opernbegriff in Burkina Faso tatsächlich eine Umdeutung erfahren. Oper könnte zu etwas werden, das verschiedene künstlerische Formen und Ausdrucksmittel differenter kultureller Zusammenhänge verbindet. Das Operndorf böte dabei auch die Möglichkeit, herausgebildete stilistische und thematische Konventionen

europäischer Opern sowie gesellschaftlich vereinbarte Verhaltens- und Rezeptionsweisen ihrer Besucher\*innen neu auszuhandeln.

Dieses Szenario kommt dem von Schlingensief formulierten Ideal des Operndorfs Afrika wohl am nächsten. Das Operndorfprojekt wäre dann in einem doppelten Sinn innovativ. Es überschritte erstens die Konventionen interkultureller Zusammenarbeit, indem es durch den Einsatz künstlerischer Mittel dialogischere Verhandlungsmöglichkeiten eröffnet. ‚Innovation‘ bezeichnet nach HELGA NOWOTNY (2005:18) zweitens aber auch den Versuch, Zufall dahingehend zu instrumentalisieren, neue Erfahrungen zu ermöglichen. Nach diesem Verständnis unterstützte das Operndorf zugleich also auch kulturell hybride Aushandlungen und Dritte Deutungsweisen etablierter Kunstformen, woraus sich ein Potential für neue künstlerische Erfahrungen ergibt.

Ein anderer denkbarer Verdienst des Opernhauses könnte außerdem darin bestehen, einen Diskurs anzuregen, in dem europäisch initiierte, interkulturelle Vorhaben in Afrika neu betrachtet und bewertet werden. Die unauflösbaren Widersprüche ebenso wie die Irritation darüber, ob es sich ‚nur‘ um Kunst handelt, oder ob den provozierenden Formulierungen tatsächlich praktische und alltagsrelevante Konsequenzen folgen, sind dabei der Zunder, an dem sich öffentliche Auseinandersetzungen entfachen können. Gerade auch die pluralen Deutungsangebote Schlingensiefscher Formulierungen fordern die Rezipient\*innen heraus, für sich selbst aktiv Zusammenhänge und Sinn zu erschließen. So könnten 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 bleiben, in der Öffentlichkeit verhandeln. Im besten Fall wirkt sich eine solche Diskussion letztlich auf die Konzeption zukünftiger interkultureller Unternehmungen aus. Dieses zweite Szenario wäre vor allem wünschenswert.

So münden die in dieser Arbeit vorgelegten Deutungen des Operndorfs Afrika in einem Plädoyer für mutige, unkonventionelle und grenzüberschreitende Unternehmungen in interkulturellen Zusammenhängen. Die Mittel und Möglichkeiten der Kunst erlauben dabei reflexive Befragungen etablierter Vorgehens- und Denkweisen und eröffnen einen Spielraum, in dem neue Ansätze kontinentübergreifender Projekte erprobt und neu verhandelt werden können.

# Literaturverzeichnis

## Fachliteratur, Presseartikel, schriftliche Mitteilungen

- Adorján, Johanna (2007): Eine Art Wunder. Wider alle Wahrscheinlichkeit inszeniert Christoph Schlingensiefel am Amazonas eine Oper. – Schlingensiefel.com, <<http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t060>> (dort datiert: 29.04.2007, Zugriff: 05.02.2013).
- Africana (1999): The Encyclopedia of the African and African American Experience. New York: Basic Civitas Books.
- Angermüller, Johannes & Bellina, Leonie (2012): Poststrukturalismus und Postkolonialismus. Jaques Derridas „Grammatologie“ sowie Gilles Deleuzes und Félix Guattaris „Tausend Plateaus“. In: Reuter, Julia & Karentzos, Alexandra (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden: Springer VS. 27-37.
- Annuß, Evelyn (2010): Prospopoiia und postkoloniale Bildpolitik im deutschsprachigen Theater. In: Röttger, Kathi (Hg.): Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder. Tübingen: Gunter Narr. 115-130.
- Bachmann-Medick, Doris (1998). Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung. In: Breger, Claudia & Döring, Tobias (Hg.): Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Amsterdam, Atlanta: Rodopi. 19-36.
- Barthes, Roland (2000/1967): Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias & Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorenschaft. Stuttgart: Reclam. 185-197.
- Beier, Georgina (1991): To organise is to destroy. In: Beier, Ulli: Thirty Years of Oshogbo Art. Bayreuth: Iwalewa-Haus. 67-70.
- Berger, Peter. L., & Luckmann, Thomas (1980/1966). Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main: Fischer.
- Bevernage, Berber (2012): Against coevalness. A belated critique of Johannes Fabian's project of radical contemporaneity and a plea for a new politics of time. – Ghent University Academic Bibliography, <<http://www.inth.ugent.be/wp-content/uploads/2012/05/AgainstCoevalness.pdf>> (dort datiert: k.A., Zugriff: 13.12.2012).
- Beyer, Barbara (2011): Christoph Schlingensiefel und die Oper. Ein Versuch. In: Janke, Pia & Kovacs, Teresa: Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel. Wien: Praesens. 151-163.
- Breger, Claudia & Döring, Tobias (1998): Einleitung. In: Breger, Claudia & Döring, Tobias (Hg.): Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Amsterdam, Atlanta: Rodopi. 1-18.
- Bhabha, Homi K. (2004/1994): The Location of Culture. New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2002/1996). Culture's In-Between. In: Hall, Stuart & du Gay, Paul (Hg.): Questions of Cultural Identity. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. 53-60.
- Bhabha, Homi K. (2000/1994): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg.
- Bhabha, Homi K. (1990). DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: Bhabha, Homi K. (Hg.): Nation and Narration. London, New York: Routledge. 291-322.
- Blasberg, Anita (2009): Christoph Schlingensiefel. Ein Opernhaus für Ouagadougou. – Zeit Online, <<http://www.zeit.de/2009/27/DOS-Schlingensiefel/komplettansicht>> (dort datiert: 25.06.2009, Zugriff: 26.11.2012).

- Bonz, Jochen, & Struve, Karen (2006): Homi K. Bhabha. Auf der Innenseite kultureller Differenz. „in the middle of differences“. In: Moebius, Stephan & Quadflieg, Dirk (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 140-156.
- Bourdieu, Pierre (1983/1965): Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chambredon, Jean-Claude; Lagneau Gérard & Schnapper, Dominique: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 85-109.
- Brandstetter, Anna-Maria (1997): Kolonialismus. Wider die vereinfachenden Dichotomien. In: Deutsch, Jan-Georg & Wirz, Albert: Geschichte in Afrika. Einführung in Probleme und Debatten. Berlin: Verlag das Arabische Buch. 75-105.
- Brockhaus (1998): Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig, Mannheim: F. A. Brockhaus.
- Bronfen, Elisabeth (2000): Vorwort. In: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg.
- Carp, Stefanie; Lilienthal, Mathias; Thurnher, Armin; Janke, Pia & Kovacs, Teresa (2011): Der „Provokateur“. In: Janke, Pia & Kovacs, Teresa: Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief. Wien: Praesens. 472-484.
- Castro Varela, María do Mar & Dhawan, Nikita (2005): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript.
- Castro Varela, María do Mar (2002): Interkulturelle Kompetenz - Ein Diskurs in der Krise. In: Auernheimer, Georg (Hg.): Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität. Opladen: Leske + Budrich. 35-48.
- Derrida, Jacques (2008): Die *différance*. In: Derrida, Jacques: Die *différance*. Ausgewählte Texte. Stuttgart: Reclam.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn & Pewny, Katharina (2011): „Avant-garde! Marmelade! Avant-garde! Marmelade!“. Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden. In: Janke, Pia & Kovacs, Teresa: Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief. Wien: Praesens. 236-248.
- Dirks, Nicholas B. (2006/1995): Colonialism and Culture. In: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London, New York: Routledge. 57-61.
- Dolkart, Ronald H. (1985): Civilization's Aria. Film as Lore and Opera as Metaphor in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*. In: *Journal of Latin American Lore* 11(2). 125-141.
- Dörrie, Peter (2012): Operndorf Afrika. Schriftliche Mitteilung (erhalten am 25.07.2012).
- Duden (2005): Das Fremdwörterbuch. Mannheim u.a.: Brockhaus AG.
- Eidt, Jacob-Ivan (2012): Aesthetics, Opera, and Alterity in Herzog's Work. In: *Comparative Literature and Culture* 14(1). 1-9.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993). Berlin: Akademie.
- Fabian, Johannes (2002/1983): Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press.
- Fanon, Frantz (1985/1952): Schwarze Haut, weiße Masken. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen, Basel: Francke.
- Forrest, Tara (2010): Productive Discord. Schlingensief, Adorno, and Freakstars 3000. In: Forrest, Tara & Scheer, Anna Teresa (Hg.): Christoph Schlingensief. Art Without Borders. Bristol: Itellect. 123-135.
- Froschauer, Ulrike & Lueger, Manfred (2003): Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme. Wien: WUV-Universitätsverlag.

- Gable, Eric (2010): Ethnographie. Das Museum als Feld. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: transcript. 95-119.
- Gaensheimer, Susanne (2011): Vorwort. In: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 19-25.
- Gebbers, Anna-Catharina (2012): Der Fliegende Holländer in der Inszenierung von Christoph Schlingensief, Manaus 2007. Eine Annäherung anhand von Dokumenten, Aufzeichnungen und Gesprächen mit Mitarbeitern. In: ACT – Zeitschrift für Musik und Performance 3(3). 1-30, <<http://www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/2012-03/index.html>> (dort datiert: 05.2012, Zugriff: 12.11.2012).
- Hall, Stuart (1997a): Wann war „der Postkolonialismus“? Denken an der Grenze. In: Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin & Steffen, Therese: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen: Stauffenburg. 219-246.
- Hall, Stuart (1997b/1980): Encoding, decoding. In: During, Simon (Hg.): The Cultural Studies Reader. London, New York: Routledge. 90-103.
- Harlan, Volker (1986): Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. Stuttgart: Urachhaus.
- Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter (1984/1976): Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg: Achberger.
- Hárs, Endre (2002): Hybridität als Denk- und Auslegungsfigur. Homi K. Bhabhas theoretisches Engagement. – Kakanien Revisited, <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/EHars1.pdf>> (dort datiert: 21.01.2002, Zugriff: 08.10.2012).
- Hiß, Guido (1990): Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer. 65-80.
- Hochreiter, Susanne (2011): „Den Skandal erzeugen immer die anderen“. Überlegungen zu künstlerischen und politischen Strategien Christoph Schlingensiefs. In: Janke, Pia & Kovacs, Teresa: Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief. Wien: Praesens. 435-459.
- Huntington, Samuel, P. (1993): The Clash of Civilizations?. In: Foreign Affairs 72(3). 22-49.
- Kéré, Francis (2009): Operndorf für Afrika. Wie eine Idee zum Architekten fand. In: Schlingensief, Christoph (Hg.): Feuilleton Remdoogo – DIE ZEIT 53 (22.12.2009), 52.
- Kimmerle, Heinz (2002a): Interkulturelle Philosophie zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Kimmerle, Heinz (2002b): Das Verstehen fremder Kulturen und die interkulturelle philosophische Praxis. In: Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hg.): Verstehen und Verständigung. Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie. Justin Stagl zum 60. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann. 290-302.
- Kittelmann, Udo; Okeke-Agulu, Chika; Schmitz, Britta (2010): Vorwort. In: Kittelmann, Udo; Okeke-Agulu, Chika; Schmitz, Britta (Hg.): Who Knows Tomorrow. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 15-16.
- Kittelmann, Udo & Schlingensief, Christoph (2010): Das Operndorf Remdoogo. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Udo Kittelmann. In: Kittelmann, Udo; Okeke-Agulu, Chika; Schmitz, Britta (Hg.): Who Knows Tomorrow. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 63-72.
- Knaup, Horand (2010): Schlingensief-Projekt in Afrika. „Er kam wie ein Messias“. – Spiegel-Online, <<http://www.spiegel.de/kultur/musik/schlingensief-projekt-in-afrika-er-kam-wie-ein-messias-a-722081.html>> (dort datiert: 19.10.2010, Zugriff: 30.01.2013).

- Koepnick, Lutz, P. (1993): Colonial Forestry. Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo. In: New German Critique 60. 133-159.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Leupin, Rahel (2007): Grenzgänge zwischen Kunst und Politik. Joseph Beuys und Christoph Schlingensief. In: Kotte, Andres (Hg.): Theater im Kasten. Zürich: Chronos. 219-286.
- Marchart, Oliver (2007): Der koloniale Signifikant. Kulturelle ‚Hybridität‘ und das Politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen. In: Kröncke, Meike; Mey, Kerstin & Spielmann, Yvonne (Hg.): Kultureller Umbau. Räume, Identitäten, und Re/Präsentationen. Bielefeld: transcript. 77-98.
- Mayer, Horst Otto (2009). Interview und schriftliche Befragung. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Meyer-Hermann, Eva (2011): Ein Samenkorn mit Widerhaken. In: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 283-290.
- Mikos, Lothar (2009): John Fiske. Populäre Texte und Diskurs. In: Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich & Thomas, Tanja: Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 156-164.
- Mitchell, W. J. T. & Bhabha, Homi K. (1995): Translator Translated. W. J. T. Mitchell talks with Homi Bhabha. In: Artforum 33(7). 80-83, 110, 114 & 119.
- Müller-Mahn, Detlef (2011): Die Auflösung von Norden und Süden. Neue Raumbilder als Herausforderungen für die Geographische Entwicklungsforschung. In: Gebhardt, Hans; Glaser, Rüdiger; Radtke, Ulrich & Reuber, Paul (Hg.): Geographie. Physische Geographie und Humangeographie. Heidelberg: Spektrum. 763-775.
- Nowotny, Helga (2005): Unersättliche Neugier. Innovation in einer fragilen Zukunft. Berlin: Kadmos.
- Pesek, Michael (2009): Der koloniale Körper in der Krise. Koloniale Repräsentationen, Ordnung und Gewalt während des Ersten Weltkriegs in Ostafrika, 1914-19. In: Baberowski, Jörg; Feest, David; Lehmann, Maike (Hg.): Dem Anderen begegnen. Eigene und fremde Repräsentationen in sozialen Gemeinschaften. Frankfurt am Main: Campus. 59-82.
- Porcher, Louis (2006). Sprachenlernen und interkulturelle Kompetenz. In: Nicklas, Hans; Müller, Burkhard & Kordes, Hagen (Hg.): Interkulturell denken und handeln. Theoretische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis. Frankfurt am Main, New York: Campus. 189-195.
- Porst, Rolf (2011): Fragebogen. Ein Arbeitsbuch. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Ralfs, Sarah (2011): „Wir sind eins“ – Total Total. Selbst-Inszenierungen in Christoph Schlingensiefs späten Arbeiten. In: Janke, Pia & Kovacs, Teresa: Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief. Wien: Praesens. 307-326.
- Reikat, Andrea (2012a): Masterarbeit zum "Operndorf Afrika". Schriftliche Mitteilung (erhalten am 01.11.2012).
- Reikat, Andrea (2012b): Masterarbeit zum "Operndorf Afrika". Schriftliche Mitteilung (erhalten am 19.11.2012).
- Reikat, Andrea (2011): Alles nur ein Traum? – oder der vorgezeichnete Weg des Scheiterns des Operndorfs Remdoogo in Laongo/Burkina Faso (unveröffentlicht).
- Rutherford, Jonathan & Bhabha, Homi K. (1990). The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Rutherford, Jonathan (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart. 207-221.
- Said, Edward W. (1994/1978): Orientalism. New York: Vintage Books.

- Savadogo, Filipe (2009): Grußwort. In: Schlingensief, Christoph (Hg.): Feuilleton Remdoogo – DIE ZEIT 53 (22.12.2009), 47.
- Schlingensief, Christoph (2012): Ich weiß, ich war's. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schlingensief, Christoph (2011): Rede von Christoph Schlingensief anlässlich der Grundsteinlegung des Operndorfs am 8. Februar 2010. In: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 102-105.
- Schlingensief, Christoph (2009a): So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schlingensief, Christoph (2009b): KrankerBlick. In: Schlingensief, Christoph (Hg.): Feuilleton Remdoogo – DIE ZEIT 53 (22.12.2009), 47.
- Scholz, Fred (2006): Entwicklungsländer. Entwicklungspolitische Grundlagen und regionale Beispiele. Braunschweig: Westermann.
- Schönhuth, Michael & Eckstein, Kerstin (2011): „Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an“. Webfehler in Schlingensiefs Operndorf Afrika. – Universität Trier, <<http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb4/ETH/Aufsaeetze/ArtikelEcksteinSchoenhuth.pdf>> (dort datiert: 19.08.2011, Zugriff: 31.08.2012).
- Schöbler, Franziska (2011): Intermedialität und „das Fremde in mir“: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper Mea Culpa. In: Janke, Pia & Kovacs, Teresa: Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief. Wien: Praesens. 117-134.
- Schöbler, Franziska (2006): Wahlverwandtschaften. Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief. In: Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea & Schöbler, Franziska (Hg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt am Main, New York: Campus. 269-293.
- Schreiber, Ulrich (2002): Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert. Kassel: Bärenreiter.
- Schumann, Otto (1977): Handbuch der Opern. Wiesbaden: Fourier.
- Schwartz, Tobias (2012): Visionär in der Savanne. – Der Tagesspiegel, <<http://www.tagesspiegel.de/zeitung/dokumentarfilmknistern-der-zeit-visionaer-in-der-savanne/6716964.html>> (dort datiert: 07.06.2012, Zugriff: 26.11.12).
- Laudenbach, Peter (2010): Schlingensief am Amazonas. Piranha-Suppe zur Potenzsteigerung. – Süddeutsche.de, <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/schlingensief-am-amazonas-piranha-suppe-zur-potenzsteigerung-1.895135>> (dort datiert: 19.05.2010, Zugriff: 26.11.2012).
- Tjitra, Hora & Thomas, Alexander (2006). Interkulturelle Kompetenz und Synergieentwicklung. In: Nicklas, Hans; Müller, Burkhard & Kordes, Hagen (Hg.): Interkulturell denken und handeln. Theoretische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis. Frankfurt am Main, New York: Campus. 249-257.
- Wainaina, Binyavanga (2005): How to Write about Africa. – Granta, <<http://www.granta.com/Archive/92/How-to-Write-about-Africa/Page-1>> (dort datiert: 2005, Zugriff: 11.01.2013).
- Weiß, Ralph (2009): Pierre Bourdieu. Habitus und Alltagshandeln. In: Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich & Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 31-46.
- Worch-Ambara, Thekla (2012): Anfrage für Interview zum Operndorf Afrika. Schriftliche Mitteilung (erhalten am 26.10.2012).
- Zongo, Martin (2012): Recherche Village Opéra?. Schriftliche Mitteilung (erhalten am 04.12.2012).

## Filme und Videoaufzeichnungen

Ausländer Raus. Schlingensiefs Container. Dokumentation, 90 Minuten, Österreich 2001.  
Regie: Paul Poet.

„Das fliegende Opernhaus“. Schlingensief in Afrika. Dokumentation, 14 Minuten,  
Deutschland, k.A.. Regie: Sibylle Dahrendorf. – Goethe aktuell, <<http://www.goethe.de/uun/bdu/de5588105.htm>> (dort datiert: k.A., Zugriff: 18.10.2012).

Fitzcarraldo. 158 Minuten, Bundesrepublik Deutschland 1982. Regie: Werner Herzog.

Knistern der Zeit. Christoph Schlingensief und sein Operndorf in Burkina Faso.  
Dokumentation, 106 Minuten, Deutschland 2012. Regie: Sibylle Dahrendorf.

Via Intolleranza II. Theateraufzeichnung, 100 Minuten, Deutschland 2011, 3sat. –  
Youtube, <<http://www.youtube.com/watch?v=IyvEev54RAg>>, (dort datiert:  
27.05.2011, Zugriff: 14.11.2012).

## Abkürzungsregister für Quellen ohne Autor\*innenangabe

### Selbstdarstellung des Operndorfs Afrika

- BF 2012                      Broschüre zum Fotoworkshop im Operndorf Afrika. – Titel: Mach Dir ein Bild! Fotoworkshop mit 100 Kindern im Operndorf Afrika / Burkina Faso. Herausgeber: k.A., Stand: k.A.
- BOA1 2012                    Broschüre zum Operndorf Afrika. – Artikel: Zwischenstand der Dinge. Frühjahr 2012. Herausgeberin: Festspielhaus Afrika gGmbH, Stand: 20.01.2012.
- BOA2 2012                    Broschüre zum Operndorf Afrika. – Artikel: Das Zukunftreservoir. Herausgeberin: Festspielhaus Afrika gGmbH, Stand: 20.01.2012.
- BOA3 2012                    Broschüre zum Operndorf Afrika. – Artikel: „Unsere Oper ist ein Dorf“. Gedanken und Zitate (I). Herausgeberin: Festspielhaus Afrika gGmbH, Stand: 20.01.2012.
- NOA 2012a                    Newsletter der Festspielhaus Afrika gGmbH. – Titel: Goethe Institut und Festspielhaus Afrika veranstalten Kunstferienecamp im Operndorf. Absender: <newsletter@festspielhaus-afrika.com>, (empfangen: 10.08.2012).
- NOA 2012b                    Newsletter der Festspielhaus Afrika gGmbH. – Titel: Professionelles Equipment für das Operndorf-Tonstudio gesucht. Absender: <newsletter@festspielhaus-afrika.com>, (empfangen: 20.09.2012).
- NOA 2012c                    Newsletter der Festspielhaus Afrika gGmbH. – Titel: #11/2012. Absender: <newsletter@festspielhaus-afrika.com>, (empfangen: 12.11.2012).
- NOA 2012d                    Newsletter der Festspielhaus Afrika gGmbH. – Titel: #12/2012. Absender: <newsletter@festspielhaus-afrika.com>, (empfangen: 13.12.2012).
- NOA 2013                    Newsletter der Festspielhaus Afrika gGmbH. – Titel: #01/2013. Absender: <newsletter@festspielhaus-afrika.com>, (empfangen: 31.01.2013).
- POA 2012                    Präsentation und Diskussion des Operndorfs Afrika am 02.02.2012 im Thalia Theater, Hamburg. – Titel: Operndorf Afrika: Zwischenstand der Dinge – Zwischenstand der Kunst. Anwesende im Plenum: John Bock, Harald Falckenberg, Wolfgang Höbel, Aino Laberenz, Matthias Lilienthal.
- WOA-DAS PROJEKT 2012      Website des Operndorfs Afrika – Rubrik: Das Projekt, <<http://www.operndorf-afrika.com/de/das-projekt.html>>, (Zugriff: 05.02.2012).
- WOA-HOME 2012              Website des Operndorfs Afrika – Rubrik: Home. <<http://www.operndorf-afrika.com/de/startseite.html>>, (Zugriff: 05.02.2012).

- WOA-LAND UND MACHER 2012 Website des Operndorfs Afrika – Rubrik: Land und Macher.  
<<http://www.operndorf-afrika.com/de/land-macher.html>>,  
(Zugriff: 05.02.2012).
- WOA-SCHULE 2012 Website des Operndorfs Afrika – Rubrik: Schule.  
<<http://www.operndorf-afrika.com/de/schulen.html>>,  
(Zugriff: 05.02.2012).

### Weitere Websites und Broschüren

- BTT 2012 Broschüre zum Programm des Thalia Theater  
(Lessingtage 18.01. – 04.02.2012) – Artikel:  
Operndorf Afrika.  
Herausgeber: Thalia Theater,  
Stand: k.A.
- WGI 2007 Website des Goethe-Institut – Artikel:  
Christoph Schlingensiefel inszeniert Wagners „Der Fliegende  
Holländer“, beim Amazonas-Opernfestival in Manaus.  
<<http://www.goethe.de/prs/prm/a07/de2107122.htm>>  
(dort datiert: 02.03.2007, Zugriff: 12.11.2012).
- WGI 2009 Website des Goethe-Institut – Artikel:  
Schlingensiefel in Afrika. „Großer Mann, was planst du?“.  
<<http://www.goethe.de/uun/bdu/de4873597.htm>>,  
(dort datiert: 03.08.2009, Zugriff: 04.12.2012).
- WIA 2012a Website des Internet Archive – Artikel:  
Operndorf Afrika, dieser Name steht für die schier  
unglaubliche Idee ein Operndorf in Afrika zu bauen.  
<<http://web.archive.org/web/20100906075032/http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?>>,  
(dort datiert: 28.08.2010, Zugriff: 11.10.2012).
- WIA 2012b Website des Internet Archive – Artikel:  
Jedem Menschen seine Oper.  
<[http://web.archive.org/web/20100828102445/http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?page\\_id=23](http://web.archive.org/web/20100828102445/http://www.festspielhaus-afrika.com/weblog/?page_id=23)>,  
(dort datiert: 28.08.2010, Zugriff: 11.10.2012).
- WKA-PERSON 2012 Website von Kéré Architecture – Rubrik: Person.  
<<http://www.kerearchitecture.com/person.html>>,  
(Zugriff: 20.08.2012).
- WKA-PROJECTS 2012 Website von Kéré Architecture – Rubrik: Projects.  
<[http://www.kerearchitecture.com/bf/bf\\_305.html](http://www.kerearchitecture.com/bf/bf_305.html)>,  
(Zugriff: 14.01.2013).
- WTT 2012 Website von Tom Tykwer – Artikel:  
One Fine Day Film Workshop 2012.  
<<http://www.tomtykwer.de/Termine/Monday-18-June-2012-One-Fine-Day-Film-Workshop-2012>>,  
(dort datiert: 18.06.2012, Zugriff: 02.01.2013).

Leuphana Universität Lüneburg

Major Kulturwissenschaften – Culture, Arts and Media

Masterarbeit zum Thema:

**Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso**  
**Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?**

**ANHANG**

Eingereicht von Fabian Lehmann

## **Inhaltsverzeichnis**

A) Veranstaltungskalender des Operndorfs Afrika	1
B) Schriftliche Mitteilungen	2
C) Fragebögen für burkinische Experten	6
C.1) Martin Zongo	6
C.2) Etienne Minoungou	7
D) Antworten auf Fragebögen für burkinische Experten	8
D.1) Martin Zongo	8
D.2) Etienne Minoungou	11
E) Leitfäden für Interviews mit deutschen Expert*innen	12
E.1) Horand Knaup	12
E.2) Thekla Worch-Ambara	14
F) Transkripte der Interviews mit deutschen Expert*innen	16
F.1) Horand Knaup	16
F.2) Thekla Worch-Ambara	31

## A) Veranstaltungskalender des Operndorfs Afrika

Wie veröffentlicht im Newsletter der Festspielhaus Afrika gGmbH #01/2013

### Februar 2013

---

2.2.	Beginn des Fotoworkshops mit Marie Köhler und den Kindern der Operndorf-Grundschule
4. - 8.2.	Rundgang in die Schulen von Ziniaré
8.2. 18.30	Märchenabend mit Pascaline Quedraogo von der Gruppe KPG sowie zwei traditionellen Geschichtenerzählern aus Ziniaré
16.2. 18.30	Filmvorführung Une femme pas comme les autres von Abdoulaye DAO
23.2. - 3.3.	Teilnahme der Schüler des Operndorfes beim FESPACO Programm "Cameras+Consort"

---

### März 2013

---

2.3.	Besuch im Goethe Institut
7.3. 18.30	Theatervorführung Demain il fera jour, ein Stück von Ildevert Meda
9.3. 18.30	Märchenabend mit dem Deutsch-Club der Universität von Ouagadougou
14.3. 16.00	Beginn des Projektes Theaterworkshops (mehrtägig)
15.3. 18.30	Humoristischer Abend mit Gombo.com
21.3. 18.30	Filmvorführung (Programm folgt in Kürze)
27.3. 18.30	Theaterraufführung anlässlich des internationalen Theatertages (Programm folgt in Kürze)

---

## **B) Schriftliche Mitteilungen**

(Reihenfolge wie im Hauptteil der Masterarbeit)

Reikat, Andrea (2012a): Masterarbeit zum "Operndorf Afrika",  
erhalten am 01.11.2012

Lieber Herr Lehmann,  
mit Interesse habe ich Ihre Anfrage und Ihr Exposé gelesen und ich werde Ihnen gerne nach Möglichkeit helfen. 2 Bedenken habe ich allerdings:  
- einerseits erscheint mir die Auswahl von nur 4 Interviewpartnern doch recht mager, um zu einem ausgewogenem Bild zu gelangen  
- andererseits habe ich Bedenken, inwieweit es möglich sein wird, burkinische Protagonisten zu einer Stellungnahme aus der Ferne zu bewegen. Dies ist generell schon nicht einfach und gerade in diesem Fall glaube ich, dass nur Wenige so intensiv in das Projekt eingebunden sind, dass sie sich auf diese Kommunikationsform einlassen werden.  
Allerdings sehe ich auch, dass sich meine beiden Einwände in gewisser Weise gegenseitig aufheben: bei nur so wenigen Interviewpartnern finden Sie vielleicht doch jemanden.  
Und nun noch eine Frage und eine Information:  
Frage: haben Sie meine schriftliche Stellungnahme zu dem Projekt gelesen (allerdings sehr unprominent erschienen: im Mitteilungsblatt der Deutsch-burkinischen Freundschaftsgesellschaft)? Wenn nicht (und wenn Sie's im Internet nicht finden [www.dbfg.de](http://www.dbfg.de)) dann kann ich's Ihnen noch gerne zuschicken.

[...]

Für heute lasse ich Sie mit herzlichen Grüßen aus Ouagadougou,  
Andrea Reikat

PD Dr Andrea Reikat  
enseignante-chercheur universités de Francfort s/m et Ouagadougou  
conseillère technique giz  
Ouagadougou

Dörrie, Peter (2012): Operndorf Afrika,  
erhalten am 25.07.2012

Moin Fabi,

[...]

Zum Operndorf: Bei mir verstärkt sich immer mehr der Eindruck, dass es sich dabei um ein klassisches Individual-Entwicklungsprojekt handelt. Gut gedacht, nett gemeint, aber man hätte vielleicht vorher mal jemanden dazu fragen sollen, der sich mit der Gestaltung solcher Projekte in diesen Kontexten auch wirklich auskennt.

Fangen wir mal mit der Lage an. \*Zufällig\* befindet sich das Dorf nämlich in der Heimatgemeinde des Präsidenten. Das wäre ja auch nicht weiter schlimm, aber das bedeutet leider auch, dass der Laden ca. 45 Minuten Autofahrt vom Stadtzentrum Ouaga's entfernt liegt. Da es keinerlei öffentlichen Nahverkehr gibt, können dadurch Kunstschaaffende aus Ouaga (von denen es sehr viele gibt) praktisch gar nicht aus Eigeninitiative an der kreativen Gestaltung des Projektes teilnehmen. Sie sind vielmehr darauf angewiesen, von "Gatekeepern" wie der Goethe-Stiftung eingeladen und finanziert zu werden, was ja das ursprüngliche Ziel eines "afrikanischen" Operndorfs irgendwie ad absurdum führt.

Überhaupt ist mir schleierhaft, wie Schlingensief die überaus aktive Kunstszene hier in Ouagadougou so übergehen konnte. Es gibt hier schon unglaublich viele bestehende Kunstprojekte (aus allen Bereichen von Film und Theater bis zur Malerei), die sich wohl sehr über ein Zentrum oder Finanzierung IN Ouaga gefreut hätten. Inzwischen sitzen zwar burkinische Künstler im Beirat, das Konzept des Operndorfs war da aber scheinbar schon grundsätzlich festgelegt.

Die konkrete Lage des Operndorfs ist übrigens ausgesprochen schön: Auf einem Hügel mit weitem Blick über die umliegende Ebene, jetzt in der Regenzeit alles satt grün.

Zum architektonischen: Die Häuser sind alle sehr interessant designed, auch wenn sie (nach Aussage des ansässigen Grünhelms) alle Prototyp-Charakter haben. Darum sind einige auch im Design nicht wirklich ausgereift, es regnet rein und der Staub ist ein echtes Problem (bin gespannt ob sie das in der gerade im Bau befindlichen Krankenstation in den Griff kriegen). Das finde ich prinzipiell nicht schlimm, die Bauten sind ja ein echtes Novum, da muss man auch mal experimentieren können.

[...]

Es ist natürlich noch zu früh um ein abschließendes Urteil zu fällen, aber ich habe den Eindruck, dass du zum Beispiel einen erheblich besseren Job gemacht hättest sowas zu planen, als der Schlingensief. Im Moment macht das Projekt jedenfalls mehr den Eindruck einer interessanten, aber ziemlich abgefahrenen Selbstverwirklichung, als eines wohlgedachten Unterfangens zur Entwicklung der burkinischen (afrikansichen) Kulturlandschaft.

[...]

Peter

Reikat, Andrea (2012b): Masterarbeit zum "Operndorf Afrika",  
erhalten am 19.11.2012

Lieber Herr Lehmann,  
Etienne Minoungou und CITO sind mit Sicherheit gute Adressen. Inwieweit sie allerdings auf Mails antworten, kann ich nicht beantworten. Jean-Pierre Guingané lebt leider nicht mehr, [...].  
An den Eckstein/Schönhuth-Publikationen war ich beratend beteiligt - kann alles unterschreiben, was da drin steht. Schade war nur, dass ihr ZEIT-Artikel so spät erschien und von daher der Vorwurf, er würde nicht den aktuellen Stand widerspiegeln leider nicht ganz unberechtigt war. Eckstein/Schönhuth waren im Januar 2011 in Burkina - das ist der Stand ihrer Analysen.  
Mit herzlichen Grüßen aus Ouagadougou [...],  
Andrea Reikat

PD Dr Andrea Reikat  
enseignante-chercheur universités de Francfort s/m et Ouagadougou  
conseillère technique giz  
Ouagadougou

Zongo, Martin (2012): Recherche Village Opéra?,  
erhalten am 04.12.2012

Bonjour Fabian Lehmann,  
J'ai bien reçu ton mail et t'en remercie. Je suis heureux de savoir que tu prépares un mémoire sur le village opéra de Laongo et je te félicite et t'encourage.  
Ce projet de Christoph Schlingensiefel représente à mes yeux quelque chose d'inestimable. Je suis un grand soutien et un fervent défenseur du Village Opéra de Laongo. Je t'en donnerai plus longuement les raisons dans un prochain courrier. Pour le moment je veux accuser réception de ton mail et te dire ma disponibilité à t'aider pour ton mémoire. D'abord parce que nous croyons fermement à la pertinence du projet. Ensuite parce que c'est le minimum que nous devons à Christoph qui nous a honorés d'un si merveilleux cadeau.  
A bientôt  
Martin Zongo

Worch-Ambara, Thekla (2012): Anfrage für Interview zum Operndorf Afrika,  
erhalten am 26.10.2012

Lieber Herr Lehmann,

entschuldigen Sie die späte Antwort, wir haben jedoch momentan ein sehr volles Programm! Ich habe mir den Artikel einmal angeschaut, meines Erachtens ist der Artikel ganz gut, jedoch ein bisschen überholt, schon allein die Begrifflichkeit hat sich seit 2009 geändert. Der Artikel gibt einen sehr guten Einblick in den Entwicklungsprozess des Projektes und in die damalige Situation, jedoch hat sich einiges relativiert bzw. den örtlichen Gegebenheiten angepasst. Seit dem sind ja auch einige Artikel in der Zeit etc erschienen. Wenn mich nicht alles täuscht, dann sind alle Artikel, die über das Operndorf erschienen sind auf der Homepage aufgeführt.

Wie sieht denn Ihr Zeitplan aus? Bis wann müssen Sie die Interviews geführt haben? Bis Mitte November sieht es zeitlich bei mir etwas schwierig aus.

Herzliche Grüße,

Thekla Worch-Ambara

## C) Fragebögen für burkinische Experten

### C.1) Martin Zongo

Intendant des Theater C.I.T.O in Ouagadougou

Questions pour mon mémoire sur le Village Opéra („Operndorf Afrika“) de l'artiste allemand Christoph Schlingensief

L'interlocuteur: Monsieur Martin Zongo

Sujet de l'enquête: Pensez vous que le Village Opéra est une approche innovante dans la coopération interculturelle ?

1) Monsieur Zongo, quand et dans quel contexte avez-vous entendu parler de la construction du Village Opéra pour la première fois ? De plus, est-ce que vous vous rappelez de ce que vous avez pensé, quand vous avez entendu parler de ce projet la première fois?

2) Qu'est-ce qui distingue le Village Opéra des autres institutions culturelles au Burkina Faso, par exemple le C.I.T.O ?

3) Si vous comparez le projet avec les projets de l'aide au développement conventionnel, trouvez-vous une nouveauté particulière ?

4) Schlingensief a dit qu'il voulait s'inspirer de l'Afrique pour retransmettre l'énergie de la culture en Allemagne et pour réactiver l'opéra européen. Connaissez-vous ces propositions ? Qu'est-ce que vous pensez de telles propositions ?

5) Pensez-vous que les Burkinabés ont des possibilités d'influencer le projet ? De plus, pensez-vous que le Village Opéra représente une chance pour les Burkinabés ? Si oui, quelles chances sont-elles? Si non, pourquoi, est-ce que le village Opéra ne changerait rien?

6) En Allemagne, le projet de l'artiste Christoph Schlingensief était très controversé dans les médias. Comment les gens discutent du projet au Burkina Faso ? Comment ils le perçoivent? Qui a donné son opinion sur le projet ?

7) Après la mort de Christoph Schlingensief, pensez-vous que le projet Village Opéra a changé ?

8) Qu'est-ce que vous espérez de ce projet personnellement ?

9) Est-ce qu'il y a quelque chose que vous voudriez annoncer en plus ? Est-ce qu'il y a d'autres pensées, opinions ou espérances concernant le projet, que vous voudriez exprimer ?

Merci beaucoup pour les réponses. Vous m'avez vraiment aidé dans mes recherches. Je vous serais reconnaissant de bien vouloir m'envoyer les réponses jusqu'au 15 janvier 2013.

Il me faut en effet rendre le mémoire jusqu'à fin janvier.

## C.2) Etienne Minoungou

Leiter des Theaterfestivals Récréâtrales

Questions pour mon mémoire sur le Village Opéra („Operndorf Afrika“) de l'artiste allemand Christoph Schlingensief

L'interlocuteur: Monsieur Etienne Minoungou

Sujet de l'enquête: Pensez vous que le Village Opéra est une approche innovante dans la coopération interculturelle ?

1) Monsieur Minoungou, vous êtes le directeur du festival de théâtre "Récréâtrales". De plus vous êtes un membre de la direction de l'organisation non gouvernementale „Le Cartel", en outre parmi d'autres vous travaillez en tant que comédien et maintenant vous êtes un membre du Conseil Burkina Faso du Village Opéra. Pourquoi et depuis quand avez vous décidé de participer au Conseil? Qu'est-ce que vous faites au Conseil précisément ?

2) Qu'est-ce que le Village Opéra peut offrir au Burkina Faso? (Je me pose la question parce que le Burkina Faso a déjà nombreuses institutions culturelles comme un festival de théâtre, un festival de film et une scène culturelle très active.)

3) Si vous comparez le projet avec les projets de l'aide au développement conventionnel, trouvez-vous une nouveauté particulière ?

4) Schlingensief a dit qu'il voulait s'inspirer de l'Afrique pour retransmettre l'énergie de la culture en Allemagne et pour réactiver l'opéra européen. Connaissez-vous ces propositions ? Qu'est-ce que vous pensez de telles propositions ?

5) Pensez-vous que les Burkinabés ont des possibilités d'influencer le projet ? De plus, pensez-vous que le Village Opéra représente une chance pour les Burkinabés ? Si oui, quelles chances sont-elles? Si non, pourquoi, est-ce que le village Opéra ne changerait rien?

6) En Allemagne, le projet de l'artiste Christoph Schlingensief était très controversé dans les médias. Comment les gens discutent du projet au Burkina Faso ? Comment ils le perçoivent? Qui a donné son opinion sur le projet ?

7) Après la mort de Christoph Schlingensief, pensez-vous que le projet Village Opéra a changé ?

8) Qu'est-ce que vous espérez de ce projet personnellement ?

9) Est-ce qu'il y a quelque chose que vous voudriez annoncer en plus ? Est-ce qu'il y a d'autres pensées, opinions ou espérances concernant le projet, que vous voudriez exprimer ?

Merci beaucoup pour les réponses. Vous m'avez vraiment aidé dans mes recherches. Je vous serais reconnaissant de bien vouloir m'envoyer les réponses jusqu'au 15 janvier 2013.

Il me faut en effet rendre le mémoire jusqu'à fin janvier.

## D) Antworten auf Fragebögen für burkinische Experten

### D.1) Martin Zongo

- 1- Le village opéra est une véritable innovation dans la coopération interculturelle qui jusque là consistait surtout à des actions de soutien au financement et aux échanges des acteurs culturels et des spectacles.  
Le village opéra est un projet dont l'approche est nouvelle car sa conception englobe plusieurs paramètres dont :
  - a) l'implantation d'infrastructures pérennes,
  - b) le regroupement d'un certain nombre de secteur artistique (danse, théâtre, musique, etc.),
  - c) l'amélioration de l'environnement socio-économique (école, centre de santé, etc.,
  - d) l'institution d'un cadre de revalorisation du patrimoine artistique local et de renforcement des pratiques artistiques modernes (formation en opéra, danse, théâtre, etc.),
  - e) la création d'un espace de vie et d'animation culturelle,
  - f) la création d'emplois, etc.

J'ai entendu parler du projet village opéra lors de la visite de prospection de Christoph à Ouagadougou. Nous avons participé à une réunion au Goethe Institut à ce sujet.

J'étais très séduit par ce projet et ai pensé que ce serait une chance inespérée pour le Burkina Faso dont le dynamisme culturel est connu, si Christoph décidait de réaliser son rêve chez nous.

- 2- La réponse à cette question se trouve dans les éléments caractéristiques du projet du village d'opéra que j'ai évoqués dans ma réponse à la question 1.  
Le CITO par exemple est un petit centre qui est en location et dont la principale activité est le théâtre. Sa petite salle ne peut recevoir qu'environ 250 spectateurs. Ses locaux sont exigus et insuffisants. Il n'a pas de possibilité de contribuer à l'amélioration socio-économique de son environnement (pas d'école, pas de centre de santé, etc.).  
Les autres institutions culturelles sont un peu à l'image du CITO. Chacune peine à animer son secteur d'activité, sans rêver aux avantages que présente le village opéra qui est une vision plus importante, plus complète, plus intégratrice, plus achevée.
- 3- Pour ce que j'en sais, l'aide au développement conventionnel consiste en l'accompagnement des politiques publiques et au soutien aux opérateurs privés pour l'exécution de leurs programmes et projets. Alors que le village opéra est tout autre chose.  
Il ne répondait à aucun programme ou projet local du public ou du privé. Il est un cadeau que nous n'osions rêver. Il représente un bond énorme dans l'évolution de la dynamique culturelle de notre pays.

Il est le produit d'un artiste visionnaire dont l'acuité de la perception a une longueur d'avance sur la nôtre. De ce point de vue, le village d'opéra est différent des schémas de l'aide conventionnelle. Il peut surprendre parce qu'il ne répond pas à une attente exprimée par les bénéficiaires, mais il est qualitativement plus élevé parcequ'il anticipe sur des besoins qui vont se manifester à court ou moyen termes.

- 4- Oui, je connaissais ces propositions car j'ai eu quelques échanges avec Christoph. Encore une fois, c'est la perception du visionnaire qu'il était. Son

intention n'était pas de venir nous imposer l'art de l'opéra classique. L'Afrique ne le pratique pas beaucoup. Christoph le savait, tout comme il savait que l'Afrique est une mine d'expressions culturelles et artistiques qui peuvent féconder la réflexion sur une nouvelle approche de l'esthétique artistique.

L'avenir de l'humanité ne réside pas dans la culture des nationalismes, des chauvinismes et des replis sur soi, mais plutôt dans l'ouverture, le respect mutuel, l'enrichissement réciproque. L'objectif de Christoph était de créer un cadre qui favorise la promotion des pratiques artistiques, et les échanges qui inspirent, nourrissent et fécondent. Le village opéra va apporter beaucoup à la pratique artistique du Burkina et de l'Afrique, mais également à l'Allemagne et à l'Europe.

Une illustration éclatante de cette réalité a été la collaboration très réussie entre le Théâtre de Würzburg en Allemagne et le CITO au Burkina Faso. Cette collaboration a consisté à créer ensemble un spectacle intitulé « Les funérailles du désert » qui évoque des problèmes communs vécus en Allemagne et au Burkina, comme les questions d'environnement, de la famille, de l'homosexualité, etc.

Le succès de ce spectacle a été extraordinaire et l'expérience de cette collaboration a été humainement très édifiante. Pour toute information sur cette collaboration, contacter Bernhard Stengele tél. : mail :

C'est dire que j'approuve la vision et les propositions que nourrissait Christoph.

- 5- Oui, les burkinabé ont la possibilité d'influencer ce projet. A commencer par les autorités publiques, qui doivent à mon avis s'approprier ce projet, l'intégrer dans les priorités du Ministère en charge de la culture, et appréhender son importance et son caractère anticipatif et le rôle qu'il est appelé à jouer tant dans son lieu d'implantation que dans le milieu des acteurs artistiques de Ouagadougou et du pays. Outre ce que Christoph a prévu pour son projet, le Gouvernement burkinabé doit dégager les moyens financiers et humains utiles pour la poursuite et le développement de ce projet.

Les acteurs de la vie culturelle ensuite, qui doivent entrer dans le rêve de ce projet et veiller à son animation par l'organisation d'activités divers (résidences, formations, spectacles, cérémonie, etc.) afin de le rendre vivant et créer l'habitude de sa fréquentation.

Ce projet représente une véritable chance pour le Burkina et ses populations (acteurs culturels et publics) car il constitue un temple du donner et recevoir culturel, et une entreprise de développement socio-économique certain pour les habitants des localités d'implantation du projet.

- 6- La controverse en Allemagne est à mettre au compte de la différence des longueurs de vue entre Christoph et ses contemporains.

Au Burkina c'est plutôt l'incrédulité et la crainte de ne pas être à la mesure de l'entretien et de la gestion d'un si important projet. Cela a fondé quelques réserves chez certains acteurs culturels. Mais dans l'ensemble, (acteurs culturels, journalistes culturels, autorités publiques, habitants du village, etc.) c'est un enthousiasme teinté de la préoccupation du comment s'y prendre pour amener ce projet à terme et atteindre les ambitions que nourrissait son géniteur Christoph.

- 7- La mort de Christoph va forcément avoir une incidence sur le projet. De tels projets ont besoin de la flamme de leurs initiateurs pour atteindre les fins qui leur sont assignées. Rien de grand ne se fait dans ce monde sans passion, dit-on. Et Christoph avait la passion de son entreprise. Maintenant qu'il n'est plus là il revient à ses amis, à ses partisans, à tous ceux qui l'ont connu et respecté, et surtout à nous les bénéficiaires de son projet de faire ce qui est

possible pour honorer la mémoire de Christoph et tenter de mener son projet tel qu'il voulait le réaliser.

Pour le moment je ne peux pas dire que le projet ait changé. Mais ce sera le cas si la mobilisation que j'ai évoquée ne s'opère pas autour du projet.

- 8- Personnellement j'espère que ce projet apporte un autre souffle à la pratique artistique dans notre pays. J'espère que le village d'opéra stimule les artistes en leur offrant un cadre d'expression, d'échanges, de formation, de rencontre, de renforcement des capacités, de découverte d'autres formes et pratiques artistiques. J'espère que le village opéra soit un centre d'excellence non seulement pour le Burkina, mais aussi pour la sous-région et pour l'Afrique.
- 9- Ce que je veux ajouter à titre personnel, c'est que le projet de Christoph est à la dimension de l'homme qui est un artiste hors du commun. Considéré comme un génie, il a toujours été au cœur des polémiques et controverses. Mais le monde est ainsi fait, qu'il y a des hommes dont la vision, quoique juste, n'est pas bien comprise de leurs contemporains. Quand Jules Vernes écrivait ses romans, les dirigeables n'existaient pas encore. Christoph est un pionnier qui s'est lancé dans une nouvelle forme de promotion et de fertilisation de la coopération culturelle internationale. Il est incompris par bon nombre de partisans du classicisme et de l'orthodoxie, mais l'histoire lui donnera raison de deux manières :
- Soit par la preuve du succès de son projet dont on aura compris la portée et dont on aura contribué à la pleine réalisation,
  - Soit par les regrets que nous éprouverons, tôt ou tard, si le projet échoue, de nous rendre compte que Christoph avait vu juste, mais que nous n'avons pas compris et soutenu sa vision.

Le village opéra est un projet qui amène la culture à jouer ses trois rôles idéaux qui sont d'être vecteur, acteur et facteur de développement.

Ouagadougou, le 12 janvier 2013

Martin ZONGO  
Administrateur du CITO

## **D.2) Etienne Minoungou**

Sujet de l'enquête) Le village opéra vient renforcer le tissu de la dynamique culturelle et artistique du Burkina. Elle est innovante car elle associe santé, éducation, culture et art.

1) J'ai accepté d'être au conseil depuis 2010, et j'y suis en tant que conseiller pour les activités, le programme et pour soutenir la réflexion.

2) Le village offre une spécificité: permettre à des enfants scolarisés dans le village de bénéficier de l'éducation artistique systématique dès la base. Il offre aussi des possibilités à des professionnels de pouvoir avoir un cadre de travail fertile hors de la ville.

3) La nouveauté c'est de considérer l'enfant comme le centre du projet, et l'éducation artistique comme importante pour l'éducation tout court.

4) Je ne connais pas bien ses propositions. Mais l'Afrique a toujours fasciné les créateurs du monde entier pour le potentiel que sa culture offre comme énergie de renouvellement pouvant nourrir plusieurs pratiques artistiques. J'y crois aussi.

5) Au fur et à mesure que nous avançons, si le dialogue se maintient bien le projet va être de mieux en mieux partagé et s'inscrire dans la complémentarité des autres initiatives culturelles nationales.

6) Tout grand projet a ses débuts suscite toujours des controverses. C'est normal et surtout que c'est un projet hors normes. Il faut juger maintenant le projet dans sa vie et dans sa durée.

7) Le projet va changer forcément car un rêve est toujours une affaire individuelle. Sa disparition laisse le projet orphelin de ce rêve, mais en même temps nous avons le devoir de finir le projet et de l'adapter. Je crois que c'est ce qui est entrain de se faire.

8) Qu'il se mette en lien et en dialogue constamment avec les autres initiatives locales.

## **E) Leitfäden für Interviews mit deutschen Expert\*innen**

### **E.1) Horand Knaup**

Korrespondent für DER SPIEGEL

Interviewpartner: Horand Knaup  
Datum: 03.10.2012

Thema der Befragung: Operndorf Afrika als innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?

Einstieg:

Vor genau 2 Jahren hast du einen Artikel über das Operndorf geschrieben. Damals brachtest du den Drang aller Beteiligten zum Ausdruck, das Projekt auch nach dem Tod von Schlingensief weiter zu führen. Zwei Jahre später ist die erste Bauphase abgeschlossen. Die Grundschule und das Tonstudio stehen bereits. In der zweiten Bauphase soll eine Krankenstation folgen. Wie beurteilst du die Entwicklung des Projekts in den letzten zwei Jahren.

Hast du den Dokumentarfilm „Knistern der Zeit“ von Sybille Dahrendorf schon gesehen? Wie gefällt er dir? Hier kommen ja die Ambivalenzen zwischen Schlingensief und Kéré, die du damals schon beschrieben hast, deutlich zum Ausdruck.

Meinst du, das Dorf wird sich längerfristig etablieren können? Wieso?

Ort des Geschehens:

Schlingensief war auf der Suche nach einem geeigneten Ort in *Afrika*. Wieso ist es Burkina Faso geworden?

Da die Nachbargemeinde die des aktuellen Präsidenten (Blaise Compaoré) ist, wird vermutet, das der Ort in Burkina politisch beeinflusst ist.

Wie beurteilst du die Rolle der lokalen Akteure? Wie groß sind die Gestaltungsmöglichkeiten der Burkinabè?

Welche Chance siehst du für die Bevölkerung Burkina Fasos?

Wie schätzt du generell das Potential des Operndorfes ein, kulturell Bedeutung zu erlangen in einem Land, das bereits eine Theater-, ein Filmfestival und eine sehr vitale Kunstszene in der nahe gelegenen Hauptstadt zu bieten hat?

Wie beurteilst du den persönlichen Bezug Francise Kérés zu Burkina Faso in diesem Projekt?

Schlingensiefs Arbeitsweise:

Du schreibst es und auch mein Eindruck ist, das S. gerade zu Beginn des Projekts sehr unbedarft und von Illusionen geleitet war, was Afrika betrifft. In

den Monaten vor seinem Tod schien er mir doch deutlich reflektierter. Konntest du eine solche Entwicklung auch feststellen?

Wie ernst war es wohl Schlingensief um die Assoziation eines afrikanischen Bayreuth?

Dorf im Bau:

Welche Bedeutung haben die Schule und die Krankenstation für das Dorf? Warum gibt es die Schule, bevor das Festspielhaus gebaut wird?

(Sind das Notwendigkeiten zur Legitimation des Dorfes, ohne die es für ein deutsches Projekt nicht geht und die genauso in Burkina eingefordert werden?)

Hast du Christoph Knoch auch kennen gelernt? Ich hatte bisher nie von ihm gehört. Ist er noch dabei oder hat Aino Laberenz mittlerweile alles übernommen?

Interkulturelle Kommunikation:

Du schreibst Philippe Savadogo hätte monatelang gar nicht gewusst, worum es Schlingensief eigentlich genau ginge. Wie erklärst du dir diese etwas chaotische Situation?

(etwas unglückliche Missverständnis oder Kalkül sich gerade nicht genau festlegen zu wollen?)

Meinst du, das unsere deutsche oder europäische Wahrnehmung von Burkina Faso oder gar Afrika durch das Projekt beeinflusst wird?

Siehst du etwas grundlegend Neues in diesem Projekt im Rahmen der interkulturellen Zusammenarbeit?

Kannst du Formulierungen wie das "Beklaue von Afrika" Ernst nehmen? Was bedeutet das für dich?

Welche Gründe gäbe es für dich persönlich, das Projekt zu unterstützen?

## E.2) Thekla Worch-Ambara

Leiterin des Verbindungsbüros des Goethe-Institut in Ouagadougou

Interviewpartnerin: Thekla Worch-Ambara

Datum: 03.12.12

Thema der Befragung: Operndorf Afrika als innovative Form interkultureller Zusammenarbeit

Einstieg:

Frau Worch-Ambara, seit wann sind Sie an dem Operndorfprojekt beteiligt und in welcher Form bringen Sie sich in das Projekt ein?

In welchem organisatorischen Rahmen würden sie das Operndorfprojekt verorten: im Rahmen der klassischen Projektarbeit des Goethe-Institut, in einem internationalen Kunstprojekt des Künstlers Christoph Schlingensief oder gar im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit, die sich wiederum der Möglichkeiten der Kulturarbeit bedient?

Erklärtes Ziel von Schlingensief war es ja immer auch, der europäischen Oper, die er für sozial irrelevant und politisch eingeschlafen hielt, eine neue Bedeutung zu verleihen. Sehen Sie das Potential für eine solche Umdeutung der europäischen Oper in Burkina gegeben?

Was ist für Sie bisher die größte Errungenschaft des Projekts? Was erhoffen Sie sich zukünftig von dem Operndorf?

Ort des Geschehens:

Schlingensief war auf der Suche nach einem geeigneten Ort in *Afrika*. Hat z.B. Henning Mankell in Mosambik besucht, war glaube ich auch in Kamerun. Wieso ist es Burkina Faso geworden?

Welche Chance sehen Sie für die Bevölkerung Burkina Fasos?

Wie schätzen Sie denn generell das Potential des Operndorfes ein, kulturell Bedeutung zu erlangen in einem Land, das bereits eine Theater-, ein Filmfestival und eine sehr vitale Kunstszene in der nahe gelegenen Hauptstadt zu bieten hat?

Welche Bedeutung haben die Schule und die Krankenstation für das Dorf? Warum gibt es die Schule, bevor das Festspielhaus gebaut wird?

(Sind das Notwendigkeiten zur Legitimation des Dorfes, ohne die es für ein deutsches Projekt nicht geht und die genauso in Burkina eingefordert werden?)

Interkulturelle Kommunikation:

Haben Sie den Dokumentarfilm „Knistern der Zeit“ von Sybille Dahrendorf schon gesehen? Wie gefällt er Ihnen? Deutlich wurden in diesem Film die Ambivalenzen zwischen dem Visionär Schlingensief und dem Praktiker Kéré. Das Goethe-Institut hatte ja Kéré und Schlingensief einst zusammen gebracht. Kéré wurde ja immer wieder als Vermittler beschrieben, der in beiden Welten zuhause ist. Der in Burkina aufgewachsen ist, dann in Deutschland studierte.

Können Sie aus Ihrer Sicht als Expertin für Kultur sagen, welche Rolle solche Vermittler generell in interkulturellen Projekten haben?

Meinen Sie, dass unsere deutsche oder europäische Wahrnehmung von Burkina Faso oder gar Afrika durch das Projekt beeinflusst wird? Falls ja, in welcher Weise?

Sehen Sie etwas grundlegend Neues in diesem Projekt, wenn man es im Rahmen der interkulturellen Zusammenarbeit betrachtet?

Schlingensiefel benutzte, wenn er über das Projekt sprach, solche Formulierungen, wie das "Beklaue von Afrika" oder die "Resozialisierung europäischer Hochkultur" und gestand damit dem afrikanischen Kontinent die Fähigkeit zu, positiv auf uns Europäer und unsere Kulturformen einwirken zu können. Das sind ja erst einmal ungewöhnliche Töne in Formen solcher Zusammenarbeit. Wie ernst nehmen Sie solche Formulierungen? ["auf Augenhöhe", "Hilfe zur Selbsthilfe"]

Wie werden solche Formulierungen in Burkina selbst aufgenommen? Ist so etwas dort ein Thema? Wie verstehen die Burkinabè das Projekt? Und welche Erwartungen haben sie daran?

Was ist für Sie persönlich der Reiz, an diese Projekt teilzunehmen?

Bezug zum Goethe-Institut:

In einem Artikel des Goethe-Instituts aus dem Jahr 2009, also in einer sehr frühen Phase des Projekts, noch bevor sich Schlingensiefel für Burkina entschied, wird offen Sympathie und Unterstützung für das Projekt bekundet. Zugleich weist der Artikel auf die Offenheit und vage Planung hin. Was meinen Sie, macht das Operndorf Afrika so interessant für das Goethe-Institut? Ist auf Grund der inhärenten Unwägbarkeiten des Projekts nicht auch ein Risiko eingegangen worden?

## F) Transkripte der Interviews mit deutschen Expert\*innen

### F.1) Horand Knaup

Interview geführt am 03.10.2012

Fabian Lehmann: Gut. Ja dann leg ich einfach mal los. Und zwar, du hattest ja... vor ziemlich genau zwei Jahren jetzt wurde dein Artikel veröffentlicht. Auf Spiegel Online. Und da hast du unter anderem auch den Drang der am Projekt Beteiligten zum Ausdruck gebracht, dieses Projekt auch nach dem Tod von Schlingensief fortzuführen. Er war ja gerade im September des Jahres gestorben. Und jetzt wird das Projekt eben weitergeführt, zwei Jahre sind seit dem vergangen, die erste Bauphase ist abgeschlossen, die Grundschule steht, Schüler werden da unterrichtet, ein Tonstudio wurde gebaut, wo jetzt aktuell noch Equipment für gesucht wird. Und dann soll eben die zweite Bauphase anschließen, es soll ne Krankenstation gebaut werden.... Ich weiß nicht wie genau du das Projekt jetzt immer noch verfolgst, aber so nach den zwei Jahren, die jetzt geschehen sind, wie beurteilst du aktuell so die Entwicklung des Projekts?

#00:03:18#

Horand Knaup: Also ich muss gestehen, ich verfolge es nicht akribisch, sondern nur noch so von Zeit zu Zeit aus m Augenwinkel... Man hat die Reihenfolge und auch der einzelnen Bauabschnitte ja geändert. Erst wollten sie ja mit dem Schauspielhaus im Grunde anfangen – mit dem Schwierigsten. Das war, glaube ich, sehr sinnvoll, das umzudrehen. Man hat mit einer Schule begonnen. Das ist noch relativ einfach zu realisieren und wenn man jemanden findet, der die Lehrer sponsert oder beziehungsweise bezahlt, dann steht dem überhaupt nichts im Wege und es ist auch vergleichsweise einfach umzusetzen. Mit der Krankenstation wirds schon etwas schwieriger, weil da gehts dann um Equipment - das gilt übrigens auch fürs Tonstudio. Wer besorgt das? Vor allem: wer passt darauf auf, dass es nicht Füße kriegt, dass es nicht wegkommt. Das werden so Fragen sein. Bei der Krankenstation: Gibts da ne Form von Abrechnung? Ist die Versorgung umsonst? Das sind alles so Fragen, die man klären muss. Damals vor zwei Jahren hab ich das Gefühl, sie sind sehr sorglos und positiv-naiv daran gegangen und haben dann auf der Strecke gemerkt, naja, da gibts ne Menge zu überlegen, wenn man da ein nachhaltiges Projekt draus machen will. Ich verfolge es zu wenig, um jetzt beurteilen zu können, wie der aktuelle Stand ist.

#00:04:56#

Lehmann: Ok, du sagst jetzt eine Schule, ein Schulgebäude ist erstmal leichter umzusetzen als das eigentliche Festspielhaus. Ist das deiner Meinung nach der Grund, dass sie das umgedreht haben, oder...

#00:05:09#

Knaup. Ich glaube ja, wenn ich mich recht entsinne. Das war einfach... das war noch ne Idee von Schlingensief selbst, dass im Zentrum dieses Opernhaus, äh dieses Schauspielhaus, was ja architektonisch auch relativ anspruchsvoll werden sollte – damals zumindest in dieser Schneckenform. Und dann hat man gemerkt, wir müssen es irgendwie in Gang bringen, und das machen wir vielleicht, wir drehen es einfach um und fangen mit kleineren Schritten an. Nicht gleich den ganz großen zuerst. Ich glaub das hat auch... das macht Sinn.

#00:05:47#

Lehmann: Ich hatte mich auch gefragt, inwiefern das irgendwie sinnvoller ist für die Legitimation des Projekts, wenn man erstmal was ganz Praktisches hinbaut: ne Schule, ne Krankenstation.... Da kann keiner was gegen haben. Einfach um diese etwas abgefahrene Idee eines Opernhauses irgendwie noch besser legitimieren zu können. Meinst du...?

#00:06:13#

Knaup: Ja genau. Das hat auch damit zu tun. Die Leute vor Ort, die wurden ja – auch wenn das gern n bisschen anders dargestellt wird – aber eigentlich von dem Projekt als solchem und auch von dem Standort ziemlich überfahren, um nicht zu sagen überrollt. Schlingensief hat es damals mit seinem Enthusiasmus... is ja eigentlich ne heilige Stätte, an der auch Dinge weitergetragen werden, die man einem Weißen nicht erzählt, also Ahnenkulte und solche Geschichten, oder die man auch Leuten von Außen nicht unbedingt erzählt.... Es ist so ne kleine Anhöhe und die liegt sehr schön und es ist prima nachvollziehbar, das Schlingensief genau sich diesen Ort ausgesucht hat. Aber es gab schon Vorbehalte vor Ort und die Legitimation war ganz sicher ein wichtiger Punkt oder auch ein Grund, das vom Kopf auf die Füße zu stellen. Wenn die da gleich mit einem Schauspielhaus aufgekreuzt wären, bei dem die Leute dann viele Fragen gehabt hätten: Was soll das? Wie wird das betrieben? Was hat das mit uns zu tun? Das ist mit ner Schule und mit ner Krankenstation natürlich deutlich leichter, weil in ganz Afrika gibt's da immer Bedarf.

#00:07:33#

Lehmann: Interessanterweise hat ja Schlingensief damals irgendwie nen Ort in Afrika gesucht. Er ist ja irgendwie nach Afrika gegangen und hat das auch so betont und es hätt ja auch irgendwie jedes andere Land sein können. Jetzt ist es Burkina Faso geworden. Er hat sich ja auch in Mosambik umgesehen und in anderen Ländern. Man fragt sich dann, warum ist es jetzt Burkina Faso geworden? Und warum dann natürlich auch wieder dieser spezielle Ort in Burkina Faso, der anscheinend wirklich – klar, was her macht, irgendwie n sehr schöner Ort sein muss – aber es wirkt alles so n bisschen willkürlich, oder?

#00:08:11#

Knaup: Ja da will ich mal nicht widersprechen. Auch in Burkina Faso hat er sich glaube ich, weiß nicht, fast n Dutzend Orte – er hatte ja Kontakt mit der Regierung aufgenommen – ich glaub damals war auch schon Francis Kéré mit im Spiel. Und die haben ihm auch mehr in Ouagadougou, also in der Hauptstadt Projekte, oder Flächen, Plätze angeboten. Die haben ihm aber alle nicht gefallen. Und dann, am Ende, war es oder wurde es dieser. In der Tat n bisschen zufällig und willkürlich. Also mir würden jetzt in Afrika noch schönere Plätze einfallen. Christoph Schlingensief war ja nicht unbedingt n Afrika-Kenner. Ich meine damals, die Reise nach Mosambik war die erste....

#00:09:02#

Lehmann: Er war in den 90er Jahren schon mal da. Er hat ja auch mal n Film gedreht. Es war, glaube ich, in Namibia.

#00:09:09#

Knaup: Ok. Dann hab ich das nicht mehr auf dem Schirm, aber du hast schon Recht, es war halt im Grunde Zufall, dass es dann ausgesprochen dieser wurde. Ich find den Ort nicht so wahnsinnig spektakulär. Ich hab's eben schon gesagt. Wenn man n bisschen rumreist, dann – find ich – gibt's noch ne Reihe eindrucksvollere. Aber natürlich hast du immer dann die Frage, steht das Land zur Verfügung? Wem gehört es? Kann ich's erwerben? Und er wollte das mit dem Einverständnis der Regierung machen, was auch völlig in Ordnung ist, also der Administration, was völlig richtig ist. Und, ja, dann ist er darauf gestoßen. Und wahrscheinlich lief ihm da auch n bisschen die Zeit davon. Er hätte jetzt

nicht noch zwei größere Expeditionen oder Touren in zwei weitere Länder machen können. Dafür war er, glaub ich, schon zu krank.

#00:09:59#

Lehmann: Liegt ja auch so'n bisschen die Vermutung nahe, dass eben durch Francis Kéré, der damals, glaub ich auch, schon dabei war... Da er aus Burkina Faso ist, glaub ich auch noch dahingehend beeinflusst hat.

#00:10:13#

Knaup: Ja klar. Völlig klar. Das weiß ich ehrlich gesagt nicht mehr im Detail. Ich hatte damals mit Francis Kéré gesprochen. Müsst ich noch mal nachgucken in meinen Aufzeichnungen. Kann ich aber machen. Kann ich dir dann noch mal ne mail schicken.

#00:10:31#

Lehmann. Genau, und dann hab ich gehört von jemandem, der gerade in Burkina Faso ist, dass es ja wohl auch die Nachbargemeinde ist, des aktuellen Präsidenten von Burkina. Ich weiß nicht, ob du dazu schon was gehört hast?

#00:10:49#

Knaup: Hab ich Einiges dazu gehört. Der Präsident hatte, glaube ich, auch deswegen erhebliches Interesse daran. Ich kann die Abläufe nicht ganz rekonstruieren aber völlig klar war, dass die Straßenverbindung dorthin nun auch womöglich irgendwann an die Stromversorgung dorthin deutlich leichter zu realisieren ist, als zu irgend einem Platz in ähnlicher Entfernung von der Hauptstadt, zu der der Präsident keinen Bezug hat. Ich sag's mal vorsichtig... Aber genau das wurde mir... das ist mir damals auch schon mehrfach begegnet, dass der Ort auch deswegen womöglich ein paar Vorteile hat.

#00:11:37#

Lehmann: Du hattest das gerade schon angesprochen und das war ja auch mein Eindruck, dass Schlingensief gerade zu Beginn des Projekts irgendwie doch sehr, ja, unbedarft war und von Illusionen begleitet. Und ich hatte dann aber den Eindruck – ich verfolg's jetzt auch schon ne Weile – dass zum Ende des – oder sagen wir in den Monaten vor seinem Tod – dass er da schon reflektierter war mittlerweile. Er hat ja auch das Projekt in mehreren Theaterstücken irgendwie aufgenommen und reflektiert und auch in *Via Intolleranza II* und dann war ja ein Fazit dieses Stückes letztendlich auch, was sollen wir Europäer in Afrika da und ob wir das nicht lieber alles bleiben lassen sollen. Aber er hat sich natürlich auch nie festgelegt wirklich. Ich weiß nicht ob du auch irgendwie da so ne Entwicklung siehst?

#00:12:31#

Knaup: Also ehrlich gesagt nich. Ne, Entwicklung nich. Ich hab dem Schlingensief nie begegnet, alles was ich von ihm gelesen, gehört hab, da gab's ja Widersprüche in – jetzt unabhängig von dem Operndorf – Provokationen, Widersprüche, Brüche in einer endlosen Abfolge. Das hat diese Person und wahrscheinlich auch die Faszination dieser Person ausgemacht. Und eben genau diese Frage, was sollen wir Europäer in Afrika? Die Antwort liegt ja fast schon in der Formulierung der Frage. In dem Moment wo man diese Frage formuliert, gibt man auch schon eine, zumindest eine Teilantwort. Und gleichzeitig treibt er dieses Projekt – oder hat es – mit unglaublicher Kraft vorangetrieben. Der Kerl war der personifizierte Widerspruch in sich. Und er hat es auch lustvoll auf der Bühne, in Büchern, bei Auftritten, in Interviews ausgelebt. Und dieses Projekt scheint mir einfach ein – vielleicht ein Paradebeispiel – aber ein exemplarisches Beispiel für den Künstler oder den Provokateur darzustellen. Ne richtige Entwicklung hab ich – ich denk gerade nach und rede gleichzeitig – hab ich nich richtig erkennen können. Denn...

Auch heute nicht. Eigentlich.... Ne ich fang anders an: Mir wird das Projekt nach wie vor zu schön geredet. Das man da was macht, dass ist alles in Ordnung, aber es ist sehr viel Geld – vergleichsweise sehr sehr viel Geld – im Spiel. Der Name Schlingensiefel, der generiert immer noch enormen Zuspruch und good will und „tolles Projekt“ oder „spannendes Projekt“, was auch immer die Leute motiviert da zu spenden. Aber wenn man unter Markt- und Effizienz-Gesichtspunkten sehen würde oder sich anschauen würde, dann könnte man mit diesem Geld, glaube ich, wahrscheinlich einige Schulen, einige Krankenstationen hinstellen, sie nachhaltiger etablieren. Das ist jetzt aber ne ganz nüchterne Betrachtungsweise und nicht.... Das Schauspielhaus steht noch nicht. Also das Projekt beinhaltet ja insgesamt mehr, als jetzt nur ne Schule und ne Krankenstation. Deswegen bin ich n bisschen vorsichtig. Ich will's trotzdem sagen.

#00:14:12#

Lehmann: Was du in deinem Artikel ja auch schriebst, war so die Assoziation von Bayreuth, ja, mit der er auch gespielt hat. Weil du gerade von Widersprüchen sprachst. Das ist auch so ne Frage, ne. Aino Labrenz hatte das so interpretiert, naja, das hat er halt gemacht, weil er wusste damit kann er Aufmerksamkeit erregen. Naja, is ne Möglichkeit irgendwie Leute dafür zu interessieren. Aber wie ernst muss man das nehmen aus deiner Sicht? Dieses Spielen mit der Assoziation von Bayreuth und dem Opernhaus in Bayreuth.

#00:15:02#

Knaup: Schwer zu sagen. Also da will ich mich nicht festlegen. Auch sein Verhältnis zu Bayreuth war ja widersprüchlich, gebrochen. Ich glaub erst war er größer... hat das mit großer Distanz diesen Kult um Bayreuth betrachtet. Dann hat er das Angebot zur Inszenierung bekommen und dann hat er sich da mit Verve draufgestürzt. Ich weiß gar nicht, wie er das am Schluss... wie er sich am Schluss, in den letzten Jahren dazu verhalten hat. Aber auch da gab's Brüche und Widersprüche. Ich glaub er war einfach so. Das is n Teil der Faszination dieser Person.

#00:15:52#

Lehmann: Wenn wir noch mal auf Burkina selbst zurückkommen und die Nähe zur Hauptstadt, dann muss man ja auch feststellen, dass Burkina schon enorm viel kulturell zu bieten hat. Gerade in der Hauptstadt. Es gibt n Theaterfestival, n Filmfestival, ne sehr vitale Kunstszene... Und dann stellt sich natürlich noch mal die Frage, wie nötig dann so'n Operndorf ist. Und ob es dann irgendwie entfernt von der Hauptstadt - wenn's auch nur 40 Kilometer sind, trotzdem ist es ja nicht so leicht zu erreichen, soweit ich weiß - da stellt sich natürlich auch noch mal die Frage, ob das der richtige Ort ist dafür, ne?

#00:16:38#

Knaup: Ja der is... Ich glaub da würd' ich mir gar nicht so viele Gedanken machen. Das war letztlich Zufall, die Auswahl des Ortes. Er stand unter Druck. Er war krank. Er wollte nicht noch große Reisen machen. Er wollte auch nicht mehr lange suchen – irgendwo hatte ich das auch gelesen. Und ich mein wo immer man hinkommt, da gibt's Pluspunkte, es gibt Minuspunkte. Er hat sich dann dafür entschieden. Er kam relativ leicht an das Gelände ran. Das ist ja in Afrika für so'n, für so'n, ich sag mal spinnerten Sonderling, der auch noch aus Deutschland her kommt, zu Burkina keine besondere Beziehung hat, nicht so einfach. Der Ort hat ihm gefallen, der hatte was Spirituelles. Es bestand die Möglichkeit mithilfe des Kultusministeriums – oder der Regierung – ihn zu erwerben. Ja es hätte glaube ich auch in Ghana oder an der Elfenbeinküste oder sonst wo sein können. Ich glaube tatsächlich, es war eher Zufall.

#00:17:52#

Lehmann: Zu der Zeit, also vor zwei Jahren, hatte ich's so verstanden, dass dieser Christophe Knoch – den kannte ich vorher noch nicht – dass der das Projekt repräsentiert hat, geleitet hat, eben nach dem Tod von Schlingensief. Weißt du was dazu? Weil, soweit ich das immer gehört hab, ist es nun Aino Laberenz, die mittlerweile das Projekt übernommen hat. Und da an erster Stelle steht. Weißt du was?

#00:18:20#

Knaup: Ich weiß nicht, ich hab den Knoch... doch, doch, ich hab ihn auch getroffen... Ich denke gerade nach, aber wir haben in jedem Fall länger gesprochen... Ich hab danach nichts mehr von ihm gehört. Ich hatte das Gefühl, er ist ausgestiegen. Oder wurde ausgestiegen. Das weiß ich aber alles im Detail nicht. Er tauchte nur überhaupt nicht mehr auf. Kéré tauchte auf. Ich hab ja auch heftige Reaktionen von dem Verein bekommen. Auch von Kéré, der hat alles dementiert, was er mir gesagt hatte aber dann nicht mehr gesagt haben wollte. Aber auch da, der Knoch hatte sich nicht mehr gemeldet. Obwohl ich mit dem auch gesprochen hatte. Den hatte ich aber auch nicht zitiert, weil der erstens unbekannt ist, zweitens, glaub ich damals seinen Job erst sechs oder acht Wochen hatte, jedenfalls relativ kurz dabei war. Das war jetzt... von dem hatte ich das Gefühl – aber jetzt in aller, aller Vorsicht – der passt auch nicht so richtig zur... Das war eher n trockener Administrator. Mit allen Vorzügen, die auch sowas hat. Die hatten wohl das Gefühl, sie brauchen so jemanden. Jetzt kann ich mir aber gut vorstellen, dass da die kulturellen Unterschiede letztlich so groß waren, dass entweder er das Handtuch geworfen hat, oder der Verein gesagt hat, oder die Ehefrau, ich glaube das geht so nicht. Aber da weiß ich zu wenig.

#00:19:50#

Lehmann: Also hat dein Artikel durchaus negative Reaktionen dann hervorgerufen, ja, von Seiten des Operndorfteams, sagst du?

#00:19:59#

Knaup: Ja, ja, ganz heftig! Die wollten die Zitate alle verbieten lassen. Die wollten auch den Beitrag, dass der nicht mehr auf Spiegel Online... Aber sie haben es stümperhaft gemacht und in völliger Unkenntnis der Rechtslage. Das der Artikel eben aus'm Netz genommen wird, und, und, und. Die haben sich heftig gewährt, aber nicht lange, weil es gibt keine Rechtsgrundlage dafür.

#00:20:29#

Lehmann: Das ist ja insofern interessant, ich weiß nicht, hast du den Film *gesehen Knistern der Zeit*? Der ist dieses Jahr erschienen. Ist ein Dokumentarfilm über das Operndorf. #00:20:39#

Knaup: Von der Dahrendorf?

#00:20:39#

Lehmann: Genau, ja.

#00:20:40#

Knaup: Ne, den hab ich nicht gesehen.

#00:20:43#

Lehmann: Den fand ich ganz gut. Und was da eben auch ganz deutlich wird, is, ja, diese Ambivalenz zwischen Kéré als dem Macher, der dann umsetzen muss und Schlingensief als dem Visionär... Das klingt ja bei dir auch an. Das schreibst du ja im Grunde auch. Und weil du jetzt sagst, dass das so

dementiert wurde damals: In dem Film wird das... also wird damit ziemlich offen umgegangen. Deswegen wundert mich das.

#00:21:12#

Knaup: Also es... Kéré hat mir das auch in den Blog diktiert. Es gab heftige, heftige Auseinandersetzungen zwischen ihm und Schlingensief, weil Schlingensief einfach Dinge wollte – wobei auch da, ich hab das nicht gemacht, es war n Fehler. Ich müsste noch mal in die Unterlagen schauen. – Und Kéré hat ihm immer wieder gesagt: „Das geht nicht. Das verstehen die Leute überhaupt nicht, was du da willst. Damit können die nichts anfangen. Die haben andere Prioritäten. Wir müssen hier täglich um unser Essen kämpfen und das wir was auf den Teller kriegen. Und da kommst du mit so nem Kram.“ – Also ich vereinfach jetzt. Der Kéré insbesondere natürlich in Burkina Faso, der ist da ganz anders geerdet als der Schlingensief mit seinem überschäumenden Enthusiasmus und seiner Phantasie. Also da hat's heftigst geknirscht. Und es kam mir auch total plausibel vor. Ich hatte das Gefühl, dass Kéré von dem Verein, nachdem ich das geschrieben hatte, massiv Druck gekriegt hat. Sodass er alles widerrufen hat. Und, ja, das nicht mehr gesagt haben wollte. Weil das aber nicht nur eine Bemerkung war, sondern ne ganze Abfolge, die für mich dann das Bild relativ klar gemacht haben, war mir klar, ich hab mich da nicht verhört. Sondern ich meine er hätte auch gesagt, dass er zwischendurch mehrfach hinschmeißen wollte, weil die Vorstellungen da so weit auseinander gingen.

#00:22:42#

Lehmann: Ja genau. Wie das dann letztendlich bei der Bevölkerung ankam, ne, oder auch bei den Entscheidungsträgern... der Kulturminister Filippe Savadogo – das schreibst du ja auch – der hätte auch monatelang nicht gewusst, worum es überhaupt geht, ja. Was dieser Schlingensief jetzt will. Wie kommt's zu so ner chaotischen Situation? Also wie kann das sein, dass so'n wichtiger Mann für die Umsetzung des Projekts letztendlich ja auch, dann gar nicht wirklich bescheid weiß?

#00:23:21#

Knaup: Na das find ich jetzt relativ leicht zu erklären: Da kommt einer von außen. Der sagt, ich will da was hinstellen, was es in Burkina Faso noch nicht gegeben hat. Und ich bring Geld mit, also CFA. Und dann ist das ne größere Millionensumme. Und an Land fehlt es in der Regel nicht. Und das is ja nich, nich sehr dicht besiedelt dort. Dann lässt sich auch so'n Kultusminister – und es gibt ja, wie du schon richtig sagst, es gibt ja ne kulturelle Szene mit... Kultur ist jetzt kein völliges Fremdwort – das da n Kultusminister nicht sagt: „Geh doch ins Nachbarland! Nach Mali. Oder in die Elfenbeinküste.“ Das liegt auf der Hand. Sondern dann gibt man ihm n Stück Land und sagt: „Mach mal! Und lass möglichst viel Geld hier liegen“ – das sagt man nicht, aber das denkt man. Und in unserem Gespräch sagte er dann halt: „So richtig verstanden habe ich das auch nicht. Das hat lange gedauert, bis ich das in den Umrissen angefangen hab zu kapieren, was der will.“ Also das mit der Schule und der Krankenstation, das wird er schnell verstanden haben. Aber man kennt ja nicht die Form der Oper. Die kennt man ja nun in Schwarzafrika eher nicht. Da kennt man alle möglichen Formen von Performance, Performances und Aufführungen. Aber die Oper ist da eher was Unbekanntes.

#00:24:55#

Lehmann: Also meine Überlegung war dazu: Ist das dann eher so ne mangelnde Kommunikation und son Informationsmangel oder, ich weiß nicht...?

#00:25:11#

Knaup: Da muss man Afrika n bisschen kennen. Und auch die Bedürfnisse. Wenn da weiße Menschen kommen – mit Geld. Dann macht man denen im Grunde immer die Türe auf. Weil so viele Weiße kommen nicht. Die dann auch sagen: „Ja wir machen auch was für eure Leute, die sollen ja was davon haben. Wir wollen da nicht nur investieren und das Geld dann rausziehen, sondern wir schaffen entweder Arbeitsplätze oder wir machen soziale Projekte.“ Oder wie auch immer. Denen werden in aller Regel, in allermeisten Ländern, die Türen aufgehalten. Und es is auch, erstens legitim, zweitens nachvollziehbar, weil es an allem fehlt in diesen Ländern. Auch das Projekt zu verstehen, das war ganz sicher erst die zweite Intention des Kultusministers. Also wichtig war erstmal, erstmal sagen: „Ja“, damit der hier bleibt – also in Burkina Faso – und nicht woanders hinzieht „und dann schauen wir mal, was draus wird. Und ich muss das ja auch nicht alles gleich verstehen.“ Wird ihm auch sonst häufiger passieren, dass er nicht alles auf Anhieb versteht. Also das war für mich sehr plausibel.

#00:26:26#

Lehmann: Naja, dann stellt sich natürlich umso mehr die Frage, ob... inwiefern das Land oder die Region in Burkina Faso davon mittlerweile profitiert, ne? Also es steht ja noch nicht so viel. Es ist ja noch nicht so viel passiert in den zwei Jahren. Weiß nicht, wie siehst du da die Chancen für das Land? Oder anders gefragt, siehst du irgendwie auch n Vorteil für den Blick auf Burkina Faso von Deutschland aus? Also kann das irgendwie auch Auswirkungen haben, wie wir solche Projekte, oder so'n Land wie Burkina Faso beurteilen?

#00:27:10#

Knaup: Ich glaube es ehrlich gesagt nich. Ich glaub auch, dass das... das die Geschichte, wenn es in die dritte Bauphase geht, beziehungsweise die mal abgeschlossen ist und dieses Operndorf stehen soll... Wahrscheinlich hat der Verein und hat auch die Laberenz schon konkretere Vorstellungen, was dort gezeigt werden soll, wie des betrieben werden soll. Aber es sollen ja zum Beispiel Gästehäuser, ein Restaurant – jedenfalls ist es noch auf deren Website. Die können ja gar nicht überleben von den paar... Dann war die Rede von nem Festival. Es gibt keine Verkehrsanbindung dahin. Es gibt keinen öffentlichen Transport. Und von zwei Festivals im Jahr kann kein Gästehaus leben – nirgendwo auf der Welt. Auch ein Restaurant nicht. Also das sind so Pläne, da hatte ich immer das Gefühl, das sind ehrlich gesagt Hirngespinnste. Und das Gleiche gilt dann natürlich erst recht für son Opernhaus. Also wer soll da hin? Wer soll den Eintritt bezahlen? Wer... natürlich man kann mit Spenden kann man das auch ne ganze Zeit am Leben erhalten, aber es ist nicht nachhaltig. Es ist im Grunde nicht lebensfähig. Jedenfalls hab ich damals kein Konzept gesehen. Ich glaub, damals gab's auch keins. Und ich seh auch heute noch keines. Wenngleich ich zugebe, ich begleit es nur, wie ich schon sagte, nur aus der Ferne.

#00:28:43#

Lehman: *[technisches Problem, erster Teil der Frage fehlt]* ...Problem mit der Aufnahmetechnik. Die Frage behandelte den Vergleich zu anderen Projekten der kulturellen Zusammenarbeit, insbesondere im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit. Wobei offen gelassen wurde, ob das Operndorfprojekt im Kontext der Entwicklungszusammenarbeit gedeutet werden kann.

#00:29:05#

Knaup: Naja, ich glaub ja den Anspruch der Nachhaltigkeit hat dieser Verein ganz sicher irgendwo auch. Ich weiß nicht, ob's so große Priorität hat aber spätestens, wenn das Geld irgendwann mal ausgeht, sollte sich das selber

tragen können. Und wenn das nicht hinhaut, dann haben sie irgendwas falsch gemacht an irgendeiner Stelle. Ich finde auch, man kann es nicht ganz vergleichen, also mit Projekten aus der Entwicklungszusammenarbeit, aber erstens der Punkt Nachhaltigkeit, zweitens ne gewisse Effizienz des Mitteleinsatzes, das wird hier wie dort gefragt von den Geldgebern. Da gibt's dann schon Parallelen aus meiner Sicht. Da würd ich auch sagen, da hat der Verein ganz sicher... wird auch immer so'n Anspruch formulieren. Der wird nicht sagen: „Nö, wir machen das jetzt mal so und wenn's Geld nicht mehr reicht, dann reicht's halt nicht mehr, dann schauen wir mal weiter.“ So werden die nicht argumentieren. Und hoffentlich auch nicht rechnen. Was ihr Budget angeht.

#00:29:55#

Lehmann: Jetzt haben wir ganz viel Kritisches besprochen. Siehst du auch irgendwas Positives an dem Ganzen?

#00:30:09#

Knaup: Naja, wenn da ne Schule hingestellt wird und ne Gesundheitsstation – davon profitieren die Leute. Denn da gab's vorher wirklich nichts. Davon profitieren die ganz sicher. Was den Kulturbetrieb angeht, da bin ich noch n bisschen skeptisch. Weil, auch die Schule, die jetzt Kéré da hingestellt hat, die ist ja glaube ich von der ersten bis zur sechsten Klasse. Also das ist gerade so ne ordentliche Grundschule. Weiß nicht, ob man die Leute da nicht mit einer Kultur, wie wir sie betreiben und was wir unter Kultur verstehen, nicht überfordert. Aber das ist ja vielleicht auch Teil des Projekts, das aufeinander prallen zu lassen. Aber du siehst schon, mir fällt so wahnsinnig viel an Positivem nicht ein. Ich seh einfach – dafür bin ich jetzt zu lang in Afrika – hab so viele gescheiterte Projekte gesehen, die alle gut gedacht waren. Und von denen aber 80 Prozent in irgend ner Form schief gegangen sind. Das ist für mich eins davon, was viele Voraussetzungen erfüllt, um schief zu gehen.

#00:31:33#

Lehmann: Jetzt stehen sie natürlich unter enormem Druck, weil sie ja... hat ja schon ne enorme Aufmerksamkeit erfahren, hier in Deutschland. Jetzt gerade auch noch mal durch den Film glaube ich. Wenn das dann schief geht... Können sie sich eigentlich nicht leisten, ne?

#00:31:48#

Knaup: Naja, sie können den Zeitpunkt des Eingeständnisses, oder auch das es schief geht, weit rauszögern, weil viel Geld im Hintergrund ist. Das macht es alles n bisschen leichter und... Also wenn ich mir die Website anguck, es wird ja nur schön geredet. Ich hab an keiner Stelle das Gefühl, dass ich ne ehrliche Bestandsaufnahme oder ne ehrliche Zwischenbilanz geboten kriege. Jetzt schau ich da hin und sehe, dass da 500.000 Zahntabletten ausgegeben werden, damit die Leute irgendwie ne bessere Zahnhygiene haben... Ja letztlich liest sich das wie so'n Werbetext des Spenders. Weil, da will die Firma, die die Zahntabletten produziert – hab ich das Gefühl – die will auf den Markt kommen und sieht da ne gute Gelegenheit. Ich kannte die jedenfalls bisher nicht. Ich wusste auch nicht, dass man Zahntabletten zur Zahnhygiene nutzen kann, aber vielleicht ist es auch ne Ahnungslosigkeit... oder meiner Ahnungslosigkeit geschuldet. Aber auch diese Website zum Beispiel überzeugt mich nich wirklich.

#00:33:04#

Lehmann: Ja, also ich denke auch... jetzt gibt's ja nen brukinischen Beirat mittlerweile. Gabs... den gibt's ja auch noch nicht so lange. Der wurde auch erst im Nachhinein eingesetzt. Sicherlich auch auf Kritik von Außen – stell ich mir vor... Jetzt hinsichtlich meiner Fragestellung, der Arbeit: Man könnte ja denken, dass solche Formulierungen wie: „das Beklauen von Afrika“ oder die

„Resozialisierung europäischer Hochkultur“ – das waren ja so Begriffe, die Schlingensiefel ganz oft verwendet hat – dass das irgendwie, naja, zum Einen natürlich provoziert, zum Anderen aber auch irgendwie was Neues sein könnte. Und dann ist natürlich die Frage, wie ernst nimmt man sowas? Und was bedeutet das letztendlich: „Von Afrika klauen“? Natürlich ist da der Gedanke dahinter, da gibt’s überhaupt was, was es wert ist beklaut zu werden. Was ja schon mal dem Land oder den Leuten irgendwie n Wert zuspricht, der vielleicht an anderer Stelle nicht zugesprochen wird. Das ist halt die Frage, ob da irgendwie, naja so’n bisschen neuer Spirit reinkommt? Ich weiß nicht...

#00:34:25#

Knaup: Du musst die Frage nochmal präziser fassen. Ich kann auch mit diesem „von Afrika klauen“... ich kann damit nicht so richtig was anfangen. Mir sagt das nichts.

#00:34:36#

Lehmann: Das ist so’n Spruch, der oft in Zusammenhang verwendet wurde mit diesem Projekt...

#00:34:42#

Knaup: Ist das n Zitat von Schlingensiefel?

#00:34:43#

Lehmann: Genau! Ja, genau. Und also mir ist aufgefallen, wenn von Seiten des Projektteams darüber gesprochen wurde, dann gab’s viele Formulierungen, die man auch irgendwie in anderen Bereichen wiederfindet, ja, „Auf Augenhöhe kommunizieren“ zum Beispiel. Aber einer war eben auch, der, dass Schlingensiefel sagte: „Ok, wir gehen jetzt nach Afrika, nach Burkina Faso, weil wir meinen... also wir gehen da mit ganz eigenen Ansprüchen hin, insofern also das wir nicht sagen, ok, wir geben jetzt Geld hin, weil wir so gute Menschen sind, sondern wir wollen auch was davon zurück haben. Wir wollen, dass da was bei rumkommt, was uns letztendlich wieder hilft unsere Kultur wiederzubeleben“. Und das ist ja schon n anderer Ansatz, als wenn man sagt, wie in den meisten Projekten, wo es dann um gegenseitige Verständigung geht, oder darum den Menschen ne bessere Lebenssituation zu verschaffen. Überhaupt, die Frage der Verständigung scheint hier ne andere zu sein, aus meiner Sicht, in dem Projekt, weil eben nicht betont wird in erster Linie, hier geht’s darum, dass sich Europäer und Afrikaner annähern, ganz simpel gesprochen, sondern diese Widersprüchlichkeiten – über die wir auch schon gesprochen haben – und Unverständnisse, das die irgendwie Teil des Ganzen sind. Das ist mein Eindruck. Dass das schon dazu gehört und den Reiz des Ganzen ausmacht.

#00:36:32#

Knaup: Ja, das kommt mir auch ziemlich ehrlich vor. Das ist einfach so. Und wenn die im Umkehrschluss davon reden – nicht im Umkehrschluss – aber wenn sie anschließend davon reden, „auf Augenhöhe“, dann ist das natürlich... nicht natürlich, dann ist es aber völliger Quatsch. Denn, da gibt’s kein „auf gleicher Augenhöhe“. Und den gibt’s nicht mal dann, wenn da jetzt n Beirat schamhaft noch installiert wurde nachträglich. Wenn wir als Weiße da hinkommen, mit unserem kulturellen Hintergrund, mit unserem Geld... das verändert schon mit unserem bloßen Erscheinen verändern wir alles. In dem Moment, in dem wir da auf der Matte stehen, werden auf der anderen Seite Erwartungen geweckt, geschürt, entstehen einfach Erwartungen. An unsere Möglichkeiten, unsere finanziellen Ressourcen, was auch immer. An unsere Hilfsmöglichkeiten. Das ist... es gibt kein auf gleicher Augenhöhe in so ner Situation. Es ist in Großstädten noch mal was anderes. Aber wenn wir als reiche Europäer – und wir sind in dem Moment, in dem wir in so ne Region gehen

unermesslich reich – und da fragen die auch gar nicht: „Was könnt ihr denn? Und was könnt ihr nicht leisten?“. Sondern aus deren Sicht können wir alles. Können wir uns und für sie alles leisten. Da ist gar kein Differenzieren mehr möglich. Also solche – wie sagt man – selbstgesteckten Erwartungen oder Ambitionen, von sowas halt ich gar nichts. Ja, wenn offen formuliert wird: „Wir wollen auch was davon haben, das erscheint mir – ich kenn das nicht, oder hab das nicht gehört – das find ich ehrlich und in Ordnung. Wenn man das dann auch vor Ort so offen formuliert.“  
#00:38:41#

Lehmann: Das ist wieder die Frage, ne. Also...  
#00:38:44#

Knaup: Ja, das kann ich nicht beurteilen, ob das stattfindet. Ich vermute eher nicht. Das ist was, was hier für die gehobene Diskussion hier in Deutschland, aber ich vermute, dass der Auftritt und die Kommunikation vor Ort ne andere ist.  
#00:39:01#

Lehmann: Vielleicht noch ne letzte Frage. Die auch wieder notwendig ist eigentlich für die langfristige Etablierung: Wie es mit der Rolle der lokalen Akteure tatsächlich aussieht, wie es um die Gestaltungsmöglichkeiten der Burkinabè gestellt ist in diesem Projekt. Kannst du dazu was sagen?  
#00:39:22#

Knaup: Überhaupt nicht. Ich hab aber, und auch wieder aus großer Entfernung, das Gefühl, das was da stattfindet, dass das eher Alibiübungen sind. Also auch eben so ein Beirat... Es ist einfach so, das Geld kommt von uns. Und auch Schlingensief hat ja nicht Kéré – natürlich hat er sich das angehört und hat auch das Eine oder Andere übernommen – aber es bedurfte eines harten, harten Kampfes. Und Kéré, nur, weil er halt Akademiker ist, weil er Erfahrung hat, weil er wusste, das Projekt ist tot, wenn er nein sagt, oder wenn er sagt: „So geht es überhaupt nicht.“, wenn er aussteigt... Da konnten sie sich einigermäßen auf Augenhöhe begegnen. Aber alle anderen werden – na nicht über den Tisch gezogen – aber werden dominiert! Von uns, die wir aus Europa kommen. Und das kann gar nicht anders sein, das ist gar kein Vorwurf. Der Vorwurf geht eher an die Naivität oder an die Blauäugigkeit zu glauben, man könnte da eben auf gleicher Augenhöhe oder richtig partnerschaftlich... Wir haben das Geld. Wir treffen letztlich die Entscheidungen. Wir geben vor, es ist nachhaltig oder ist es nicht und wie nachhaltig ist es und wie lang unterstützen wir das Projekt und und und... Also die, die – na es sind keine – doch es sind auch Machtstrukturen. Die sind eindeutig verteilt. Und da muss man nicht drum rum reden... Aber ich habe deine Frage vergessen vor lauter Ereifern...  
#00:41:11#

Lehmann: Nö, es ging schon darum. Es ging ja darum, wie das Verhältnis ist zwischen Burkinabè und Deutschen und wie die Einflussmöglichkeiten der burkinischen Akteure sind. Und das hast du ja schon recht deutlich gesagt.  
#00:41:30#

Knaup: Also ich glaube, sie sind sehr bescheiden... oder sie sind eher mittelbar. Also, ja, der Präsident, der holt das Projekt in seine Region, weil er sich davon was verspricht. Aber auch weil er Präsident ist. Kéré, weil er, weil man ihn quasi als Transmitter braucht – oder gebraucht hat.  
#00:41:55#

Lehmann: Ist so ne Art Brückenfunktion, ne? In Burkina aufgewachsen, in Deutschland dann studiert...

#00:42:01#

Knaup: Genau, genau. Im Gunde ist der – deswegen spielt er ja auch immer noch ne ganz zentrale Rolle, und auch völlig zu recht – er ist der... über ihn erfolgt der Brückenschlag. Er muss vermitteln, in beide Richtungen. Also er hat inhaltlich von dem Projekt am Anfang nicht viel gehalten. Ich hatte das Gefühl, für ihn ist es interessant, weil der Schlingensiefel bekannt ist, weil es was absolut Exotisches ist, er kann sich darüber auch n Namen machen. Aber auch er hatte enorme Angst vor nem Scheitern. Mit nem Scheitern wollte er auch nicht verbunden sein. Deswegen gab's da auch die heftigen Konfl... oder die intensiven Auseinandersetzungen mit Schlingensiefel. Aber er ist noch viel wichtiger, als die Witwe Schlingensiefel im Grunde, weil... Er muss in beide Richtungen vermitteln. Er kennt die Denke der Leute, auch gerade der auf dem Land. Er weiß was da noch zumutbar ist, was vermittelbar ist und was gar nicht mehr geht. Ja, er muss in die eine wie die andere Richtung transportieren.

#00:43:11#

Lehmann: Dann sind wir tatsächlich erst mal durch. Das waren die zentralen Punkte, die mich tatsächlich interessierten. Weiß nicht, ob du noch was hinzufügen möchtest, was wir jetzt noch nicht besprochen haben oder aus deiner Sicht relevant ist?

#00:43:32#

Knaup: Ne, ich müsste mir tatsächlich noch mal die Unterlagen... vielleicht kommt da noch der ein oder andere Gesichtspunkt. Ähm... hast du das Datum noch, dann find ich die leichter. Wann es im Spiegel Online erschien?

#00:43:45#

Lehmann: Ja, ich hab mir das ausgedruckt, da steht der 19. Oktober 2010.

#00:43:50#

Knaup: Ja, das dauert jetzt zwei Wochen, weil die Notizbücher in Nairobi liegen. Aber ich würde da noch mal reingucken, wenn ich nächste Mal da bin – zwei beziehungsweise drei Wochen – und mich dann in irgend ner Form nochmal melden, wenn ich da was finde.

#00:44:08#

Lehmann: Das wär super, ja. Genau, und ich werd jetzt vor die Aufgabe gestellt, das zu transkribieren und dann lass ich dir noch mal zukommen, was ich dann für die Arbeit tatsächlich verwende. Bevor ich's verwende.

#00:44:24#

Knaup: Ja, ne gerne. Ähm, mit dem Peter Stephan, ich glaub der is jetzt in Kigali, in Ruanda: Zu dem hast du aber keinen Kontakt gesucht?

#00:44:34#

Lehmann: Da musst du mir mal grad auf die Sprünge helfen.

#00:44:35#

Knaup: Das ist der vom Goethe-Institut, der vorher in Ouagadougou war, der die ganzen Anfänge mitbekommen hat. Der Vorgänger von der Frau, die du eben nanntest. Der ging dann fürs Goethe-Institut nach Ouagadougou – äh nach Kigali.

#00:44:51#

Lehmann: Den hast du auch kennengelernt, damals?  
#00:44:52#

Knaup: Den hab ich damals vor Ort kennengelernt.  
#00:44:56#

Lehmann: Aber du sagtest, glaube ich auch, dass er... ach so, du meinst er konnte sich nicht so äußern, wie er es gemacht hätte, wenn er an ner anderen Position gewesen wär. #00:45:02#

Knaup: Also wir waren beide in unseren Rollen drin. Er war fürs Goethe-Institut natürlich und das Goethe-Institut hat sich auf ne Art Committed festgelegt: „Wir unterstützen das“. Das war aber ne Entscheidung, die ist in Südafrika getroffen worden. Weil Südafrika zuständig ist für...  
#00:45:25#

Lehmann: Für die Region, ne?  
#00:45:26#

Knaup: Für die ganze Region und auch für Burkina Faso. Und ich war halt als Journalist da. Und dass er dann gewisse Zurückhaltung, was die Offenheit angeht, an den Tag gelegt hat, das hab ich verstanden. Sonst, das hätte ihn unter Umständen, wenn ich damit fahrlässig umgegangen wäre – und dafür kannten wir uns einfach zu wenig – dann hätte der n richtiges Problem gekriegt. Ich glaube, er lag ohnehin im Clinch mit seiner Chefin damals in Südafrika. Und es war kein ganz leichtes Verhältnis. Könnte auch sein, dass er deswegen inzwischen in Ruanda ist. Das ist aber jetzt nur Mutmaßung, das weiß ich nicht. Aber ich hatte das Gefühl – irgend jemand sagte mir das auch – dass er das ganze eigentlich n bisschen kritisch sieht. Aber der wird auch dir vermutlich nicht viel sagen, weil das Goethe-Institut sich da einfach festgelegt hat.  
#00:46:26#

Lehmann: Ok, das ist interessant.  
#00:46:27#

Knaup: ...Wir finden das gut, wir unterstützen das *[folgende Worte unverständlich]*". Also es gibt noch einen, es gibt den ehemaligen ZDF-Korrespondenten Rolf Pflücke. Der war vor zwei Jahren in Burkina und ich glaube auch vor einem noch und hat das immer mit nem gewissen Interesse verfolgt, ist auch immer wieder rausgefahren, um sich das anzugucken und den Fortgang. Und der hatt das auch relativ kritisch – war ich ne Zeit lang in Kontakt – relativ kritisch beobachtet und begleitet. Also wenn du an den noch irgendwie – hat glaube ich auch ne Adresse in Deutschland – noch irgendwie rankommst, könnte der unter Umständen auch noch...  
#00:47:16#

Lehmann: Ja, danke für den Tipp. Ich bin jetzt umso gespannter, wie die Frau Worch-Ambara das dann darstellen wird, wenn ich mit der rede dann.  
#00:47:27#

Knaup: Aber die hast du auch nur am Telefon?  
#00:47:28#

Lehmann: Im besten Fall, ja. Vielleicht, die ist ja in Burkina. Notfalls hab ich sie bloß schriftlich, aber ich werd sehen, wir haben uns darüber noch nicht verständigt.

#00:47:43#

Knaup: Es ist zu heikel. Die wird nichts rauslassen. Solange das Goethe-Institut dafür Geld gibt, kann die gar nicht anders, als das alles zu loben: „Alles prima und super“.

#00:48:02#

Lehmann: Sie ist ja auch teilweise direkt involviert. Da gab's n Workshop im Juni, den hat sie mitgeleitet. Also, ja, ne klar.

#00:48:13#

Knaup: Es gab... es gab, wann war das, vor nem Jahr ungefähr gab's auch mal so'n Workshop. Da gab's ne ganze Menge kritischer Einlassungen. Jetzt weiß ich nicht, ob es auch Burkinabè waren, oder ob das nur aus Deutschland kam. Muss ich mal nachgucken, ob ich das noch finde. Vielleicht hab ich da auch noch irgendwas.

#00:48:36#

Lehmann: Hast du... naja, also ne Frage, die ich jetzt irgendwie noch gar nicht – also die ich ja gar nicht beantworten kann – aber hast du irgendwie was mitbekommen, wie es von Seiten der Burkinabè aussieht? Also...

#00:48:52#

Knaup: Letztlich... Also als ich da war, waren die herzlich uninteressiert. Also selbst die da in unmittelbarer Nähe gewohnt haben, die haben das auch nicht im Detail verfolgt. Die haben sich gefreut, weil n paar Leute Jobs hatten, vorübergehend und wenn dann ne Schule hinkommt und ne Krankenstation, dann freut sich jeder. Ich glaub n Brunnen soll ja auch... Da freuen sich immer alle in so ner abgelegenen... oder in so ner wenig entwickelten Gegend. Aber daneben dran ist ja son Skulpturenpark, da hat sich auch alle paar Tage hat sich da mal n Weißer hin verirrt. Die haben einfach andere Sorgen, die Leute. Das beschäftigt sie jetzt nich prioritär.

#00:49:46#

Lehmann: Ja da hoffe ich eben, wie gesagt, auch noch jemanden zu sprechen zu können aus Burkina. Um da eben auch mal von der Seite was dazu zu erfahren.

#00:49:59#

Knaup: Aber auch das sind ja wahrscheinlich dann eher Leute, erstens des Französischen mächtig, zweitens ausdrucksmächtig. Auch die aus der Hauptstadt kommen und die jetzt nicht unmittelbaren Bezug haben zu dem Dorf, zu dem Ort – naja es ist gar kein richtiges Dorf. Das sind so'n paar... Mann muss sich das so vorstellen, das ist , kleiner Hügel, der ist so'n bisschen größer und dann verteilt sich so die Fläche. Sind da so'n paar... sind keine Siedlungen. Sind einzelne Häuser. Eher Hütten. Auch keine Häuser, sind Hütten. Und ja, leben von ihren Ziegen und n bisschen Maisanbau und damit hat sich's.

#00:50:41#

Lehmann: Ne klar, die Möglichkeiten von hier aus dann da was zu erfahren sind natürlich sehr beschränkt. Mir fällt gerade ein, es gab ja mal zwei Ethnologen, die das vor Ort sich angeguckt haben und auch sehr kritisch dann letztendlich darüber geschrieben haben. Kennst du diesen Artikel? Der wurde, glaube ich, auch in der ZEIT veröffentlicht, ne Zusammenfassung davon. Ich weiß jetzt

auch die Argumentation im Detail nicht mehr, aber es ging so in die Richtung, was wir hier besprochen haben. Also die langfristige... die Nachhaltigkeit ist nicht gegeben und ähm, ja...

#00:51:22#

Knaup: Hm. Ich hab mal in der ZEIT n Beitrag gesehen, ich glaub der war von Ethnologen. Ich vermute, du meinst den. Da war die Überschrift relativ optimistisch und positiv und der Text hat das dann gar nicht wiedergegeben. Im Text gab es dann mehrere Passagen, die tatsächlich n relativ kritischen Blick auf die Geschichte haben. Ich vermute, das war dieser Beitrag. Da war ich n bisschen irritiert und dachte, ähm, denn ganz zu Beginn, also da lebte Schlingensiefel noch, hat die ZEIT ja sich sehr für dieses Projekt stark gemacht. Große Geschichten... ach ich glaub diese erste Zeichnung, es gibt doch so ne Skizze von diesem schneckenförmigen Ding, war auch in der ZEIT abgedruckt.

#00:52:25#

Lehmann: Die hatten ja damals sogar das Feuilleton einer Ausgabe dem Projekt gewidmet.

#00:52:31#

Knaup: Jajaja. Die ZEIT hat das im Grunde immer mit gepusht. Und dann... und dann war dieser eine Beitrag, der passte so gar nicht in die Landschaft. Da hatte ich das Gefühl, sie wissen auch selber jetzt nicht recht, wo sie sich verorten sollen. Tja...

#00:52:55#

Lehmann: Ja... Gut, wenn ich den... ich such den gleich mal und dann kann ich dir den auf jeden Fall auch noch mal schicken.

#00:53:02#

Knaup: Und ich kann auch nochmal gucken, ob ich von diesem Workshop noch was habe. Und dann würd ich auch in Nairobi noch mal in meine Notizen reingucken.

#00:53:14#

Lehmann. Ja. Ja, super.

#00:53:16#

Knaup: Weil eben... Du weißt nicht, wo der Knoch geblieben ist? Hast du den mal gegoogelt? #00:53:21#

Lehmann: Ne. Wie gesagt, mir sagte der vorher auch nichts...

#00:53:26#

Knaup: Wie bist du denn auf den gestoßen?

#00:53:27#

Lehmann: Na durch deinen Artikel. Ich hab sonst nie von dem irgendwas gehört oder gelesen. Hab den aber auch nicht gegoogelt. Müsst sich mal machen...

#00:53:37#

Knaup: Sag nochmal seinen Vornamen.

#00:53:39#

Lehmann: Christophe. Mit "CH".

#00:53:42#

Knaup: Und was war das für'n Artikel den du da gefunden hast?  
#00:53:43#

Lehmann: Ne, dein Artikel hier vom 19.10.  
#00:53:44#

Knaup: Ach so, gut. Ach da ist er erwähnt? Weiß ich schon gar nicht mehr. Ok. Christophe Knoch, ja...  
#00:53:57#

Lehmann: Vielleicht war es echt so ne Übergangslösung, weil seine Witwe damals noch nicht sich in der Lage fühlte dazu...  
#00:54:05#

Knaup: Ich glaub das ganz stark. Also ich bin ihr ja nie begegnet, aber so kulturell hat der da eigentlich nicht reingepasst. Ich glaub der hat als Verwaltungschef an irgend nem Theater vorher gearbeitet. Also der kennt schon diese Denke, aber im Grunde is dis ein Pragmatiker, der muss Bilanzen lesen und gucken, dass die Zahlen stimmen am Ende des Jahres. Und da hat er's ja mit einem Verein zu tun, die sich eher schwer tun, mit ner ordentlichen Bilanzierung. Die vor allem von ihrer Euphorie und von der Idee leben. Also das war so mein Eindruck. Vielleicht haben sie sich dann doch zusammengerauft. Aber das würde mich nicht wundern, wenn der da längst nicht mehr ist.  
#00:54:54#

Lehmann: Ja. Vielen Dank Dir.  
#00:54:56#

## F.2) Thekla Worch-Ambara

Interview geführt am 03.12.2012

Fabian Lehman: Frau Worch Ambara, seit wann ist denn das Verbindungsbüro in Burkina Faso direkt also an diesem Operndorfprojekt beteiligt und in welcher Form bringen Sie sich und bringt das Verbindungsbüro sich denn ein, in dieses Operndorf?

#00:05:09#

Thekla Worch-Ambara: Das Goethe-Institut allgemein ist seit Beginn des Projektes am Operndorf mitbeteiligt. Wir, als Verbindungsbüro natürlich insofern, weil wir direkt hier als Vertretung vom Goethe-Institut vor Ort in das Projekt involviert sind. Unser Ansatz von Anfang an war natürlich vor allen Dingen auch die Diskussion und die Verbindung mit Burkina auch stärker herzustellen. Also auf Grund der Kontakte, die wir hier haben und so, einfach da dem Operndorfteam zur Seite zu stehen, bestimmte Gesprächspartner mit anzusprechen und Gesprächsrunden zu organisieren. Genau. Es gab auch ganz zu Beginn nen kleineren Beitrag auch für Baukosten, aber gesehen an den Gesamtkosten, ist das eigentlich nicht wirklich viel gewesen. Aber wir investieren vor allem für eigentlich den Ausbau der Kontakte und der Diskussion hier vor Ort. Und dann von Beginn an. Also ich meine, das Operndorf war ja nicht von Anfang an hier geplant, sondern vorab fanden ja Reisen statt mit Schlingensief und seiner Gruppe, was das Goethe-Institut sehr stark begleitet hat. Da waren vor allen Dingen halt unsere Kollegen vom Regionalinstitut – also das Goethe-Institut ist ja eben nach Regionen auch organisiert. Also es gibt die einzelnen Institute, es gibt Verbindungsbüros und es gibt halt n Regionalinstitut und das Regionalinstitut ist in Johannesburg angesiedelt – und von da aus wurden diese Reisen halt sehr stark mitbegleitet.

#00:07:08#

Lehmann: Ein Goethe-Institut als solches gibt es in Burkina Faso nicht, nehme ich dann an, ja?

#00:07:13#

Worch-Ambara: Ne. Ne, ne, ne. [unverständlich] sind acht, als Verbindungsbüro. Das ist so ne Art Antenne, die versucht einfach vor Ort Kontakte im kulturellen Bereich zu knüpfen. Also das Goethe-Institut hat ja – son großes Institut – hat ja verschiedene Bereiche. Es gibt ja einmal den Sprachkursbereich, den Programmbereich und die Schulkooperation. Und als Verbindungsbüro hat man eigentlich nur einen Bereich. Und hier in Burkina ist es halt die Kultur- und Programmarbeit, die jetzt n Auftrag haben. Also wir sind auch jetzt kein Institut, ich bin hier praktisch alleine. Ich hab noch nen lokalen Assistenten. Genau. So. Und wir gehören halt mit zu Abidjan, also verwaltungstechnisch. So das ist so n bisschen, dass man das einordnen kann.

#00:08:14#

Lehmann: Jetzt hatten Sie gerade schon angesprochen, dass Schlingensief damals ja in verschiedenen Ländern unterwegs war, um einen geeigneten Ort zu finden in Afrika, ja. Er hat ja Henning Mankell in Mosambique besucht, war glaube ich auch in Kamerun. Wieso ist es denn jetzt tatsächlich Burkina Faso geworden?

#00:08:34#

Worch-Ambara: Also ich hab die Reise ja nicht mitbegleitet, ich kann es jetzt nur n bisschen spekulativ sagen. Ich denke weil... also ich kenne Kamerun auch sehr gut, weil ich vorher da war. Kamerun ist schon n anderes Pflaster. Also einmal ist es klimatisch sehr schwierig. Weil in Duala das ist wahnsinnig

tropisch-feucht... hat er glaube ich nicht so gut... also gesundheitlich ging es Schlingensief da nicht so gut. Ich denke auch politisch ist natürlich noch mal ein ganz, also wirklich n ganz anderes Milieu als hier. Und Burkina ist schon n Land, wo Kultur und kulturelle Infrastrukturen sehr weit entwickelt sind. Also es gibt hier – wir haben ja vom C.I.T.O gesprochen – es gibt aber mehrer solcher kleiner Theaterorte, die hier schon seit langem arbeiten. Es gibt zwei größere Theater, die schon seit den 70er Jahren existieren, in Ouagadougou, die vor allem im Bereich Theater for Development – ich weiß nicht, ob Ihnen das was sagt – viel gearbeitet haben. Und Kultur einfach son Stück auch in der Gesellschaft anders verankert ist als in anderen Ländern. Dahin zu kommt, das Burkina einfach n Land ist, das ja sehr arm ist und auch nicht wirklich Bodenschätze hat. Auch landwirtschaftliche Erzeugnisse sind sehr begrenzt möglich, auf Grund einfach der Sahelzone hier. Und die Politik hat es schon auch verstanden und promotet hat, ihr Land als Kulturland... also nicht umsonst gibt es hier ziemlich viele große Festivals. Also das FESPACO als das wichtigste Filmfestival im afrikanischen Raum. Récréâtrales, das ist hier das Theaterfestival von Etienne Minoungou, was ne sehr große Rolle mittlerweile im frankophonen Afrika spielt. Die CIO, die zweijährige Kunsthandwerkmesse, die auch von großer Bedeutung ist. Nicht, dass die Politik deshalb ganz viel Geld irgendwie in die kulturellen Infrastrukturen steckt, das sind meistens wirklich auch private Initiativen, aber es ist einfach son Bewusstsein auch auf höherer Ebene da, dass Kultur wichtig ist. Und das ist natürlich einfach perfekt für so n Projekt, was von Außerhalb kommt und dazu beiträgt, dass eigentlich Burkina auch noch einen Ort mehr kriegt, der international renommiert sein kann. Und deswegen hat er also... auf ihrer Reise haben die hier halt auch die Kulturminister getroffen, es wurden vom Ministerium Berater zur Verfügung gestellt, die mit Christoph Schlingensief verschiedene Orte angeschaut haben und letztendlich wurde halt auch vom Staat nen Ort zur Verfügung gestellt, wo er bauen könnte. Und das sind natürlich einfach Sachen, die – also das ist jetzt spekulativ – wahrscheinlich in anderen Ländern nicht so stattgefunden haben. Was einfach – bei Kultur da in Kamerun, ist es jetzt nicht, auch von der Politik aus – nicht als was sehr Wichtiges gesehen. Und vielleicht war da auch weniger ne Bereitschaft da. Deswegen denke ich, dass es letztendlich dann halt auch Burkina wurde. Und vielleicht spielt es dann auch ne Rolle, dass natürlich der Francis Kéré – der natürlich auch überall anders hätts bauen können – aber nun auch aus Burkina kam und dadurch natürlich auch noch mal ne ganz andere Verbindung war. Also man kann ja so ne emotionale Verbindung ja auch nicht ganz unterschätzen.

#00:12:39#

Lehmann: Wo ist da tatsächlich die Möglichkeit für das Operndorf da noch was zu schaffen, was attraktiv ist auch für die Leute in Burkina?

#00:12:52#

Worch-Ambara: Die Attraktivität auch vor allen Dingen, also was ich jetzt von verschiedensten Künstlern gehört hab – es ist ja jetzt nicht direkt in Ouagadougou, es ist ja ne dreiviertel Stunde außerhalb – man ist da wirklich aufm Lande. Das ist schon n ganz anderes Leben und auch n anderes Feeling da draußen. Und das ist natürlich ein großes Potential, was der Ort hat, das man einfach raus auch aus seinem Kontext ist, dass man trotzdem sehr nah an der Stadt ist. Aber doch erstmal raus aus seinem sozialen Umfeld und auch aus'm städtischen Umfeld. Das man einfach einen anderen Raum hat, ne andere Luft hat, wo man einfach anders arbeiten kann. Vielleicht konzentrierter, vielleicht mit anderen auch Energien, weil es einfach so'n offener Ort ist. Also auch landschaftlich einfach so ne Weite da ist, die auch Schlingensief schon auch beeindruckt hat. Deswegen hat er sich auch für diesen Ort entschieden gehabt. Das dadurch was anderes entstehen kann. Jetzt

ist es ja nicht nur n Ort, wo nur Kultur ne Rolle spielt. Das ist ja das Besondere an dem Operndorf. Es ist ja auch die Schule da, die mittlerweile hundert Kinder in der ersten bis zweiten Klasse beherbergt, die diesen Ort bisher erstmal beleben, es wird jetzt gerade die Krankenstation gebaut. Auch das Gesundheitswesen spielt ja da ne Rolle, dass dann einfach Leute da sind, die da hinkommen, weil sie einfach ne Gesundheitsversorgung erhalten können. Das birgt natürlich... also alle die verschiedenen Komponenten auf so engem Raum bergen natürlich verschiedene Potentiale, auch verschiedene Austauschpotentiale. Das zum Beispiel wenn in Zukunft da Produktionen gemacht werden, was ja noch nicht der Fall ist, denn es ist ja noch nicht die Oper gebaut, oder der Bühnenraum, wo man dann auch perspektivisch arbeiten könnte. Dann sind da halt die Kinder die zugucken, oder die dann vielleicht auch irgendwie mitmachen können und solche Sachen. Das ist natürlich,,, das wird nicht ohne Einfluss auf die jeweiligen Produktionen sein.

#00:15:21#

Lehmann: Ja, ich find's tatsächlich auch interessant, dass ja auch erst die Schule gebaut worden ist, jetzt eben die Krankenstation, vor dem eigentlichen Festspielhaus. Also das ist ja dann wahrscheinlich die dritte Bauphase, nehme ich an, das Festspielhaus...

#00:15:35#

Worch-Ambara: Genau.

#00:15:36#

Lehmann: Was meinen Sie, war der Grund, das in dieser Reihenfolge aufzubauen?

#00:15:42#

Worch-Ambara: Also einmal denk ich, dass der Grund... gerade auch die Schule war schon auch n Herzstück von Christoph, also das den Kindern was gegeben wird. Vielleicht ist das auch strategisch sinnvoll, dass man einfach schnell auch Angebote schafft, wo die Bevölkerung mit integriert wird. Also das ist jetzt der Fall. Gerade diese Kinder von den umliegenden Familien und Dörfern profitieren ja nun sehr von dem Operndorf. Das man da auch einfach schneller vielleicht in die umliegende Gemeinschaft integriert wird. Die Krankenstation wahrscheinlich ebenso. Auf der anderen Seite denke ich auch, dass es natürlich ein Stück weit einfacher ist, weil wenn man einfach andere finanzielle Partner findet für solche sozialen Projekte, mehr, als das Operndorf. Und dann ist natürlich – wahrscheinlich ist das auch ein großer Aspekt – dass das gewollt wird, dass das symbiotisch langsam wächst so. Und das man einfach von außen nach innen geht und das absolute Herzstück ist ja nun mal die Oper. Also auch in dem Bauplan ist das ja wirklich der zentrale Ort, der natürlich jetzt leer ist, aber um den herum sich ganz viel Leben mittlerweile schon abspielt. Und dass das nachher so n bisschen die Krönung des Ganzen wird. Dass man das letzte Schmuckstück am Ende dann auch noch draufsetzt. Also ich denke, es spielen verschiedene Faktoren zusammen. Also man muss natürlich jetzt aufpassen, dass das Soziale nicht Überhand gewinnt und das Kulturelle so aus den Augen verliert. Gerade natürlich auch für Partner, die eher im sozialen Bereich da sind, spielt natürlich die Oper jetzt nicht so'n großes – oder das Theaterhaus – nicht so ne große Rolle. Wahrscheinlich auch, weil das ganze Konzept für viele trotz allen Erklärungen immer noch sehr abstrakt bleibt. Oder unvorstellbar irgendwie, wie sich n soziales Leben und Kultur verbinden soll und warum unbedingt so ne Oper so wichtig ist. Auf der anderen Seite finden halt mehr und mehr auch kulturelle Veranstaltungen statt. Nicht umsonst gibt es ja dieses lokale Team. Und die versuchen ja schon ja auch Sachen zu organisieren. Damit einfach das Kulturelle nicht aus den Augen verloren wird.

#00:18:47#

Lehmann: Sie waren ja auch schon an Workshops beteiligt, hatte ich gelesen, im Juli wars...

#00:18:53#

Worch-Ambara: Wir haben im Sommer haben wir jetzt nen Workshop für Kinder und Jugendliche aus dem Operndorf organisiert, die mit vier burkinischen Künstlern, die zehn Tage zusammen mit denen gearbeitet haben: Tanz, Theater, Musik und Animationsfilm. Und unser Anliegen ist es halt nicht mit den Schulkindern unbedingt zu arbeiten, weil die erhalten ja schon auch Kunstunterricht und die bekommen kulturelle Angebote, sondern für uns ist es halt wichtig, auch mit denen, die davon nicht profitieren, auch mitzuarbeiten. Also da die mitzuintegrieren. Das haben wir jetzt gemacht. Jetzt haben wir gerade Anfang Januar den Film Knistern der Zeit von der Sibylle Dahrendorf präsentiert. Ich weiß nicht, ob Sie den gesehen haben?

#00:19:48#

Lehmann: Ich hab den gesehen, ja.

#00:19:53#

Worch-Ambara: Es war ihr sehr wichtig, dass man den natürlich auch den Leuten die daran beteiligt waren und dem Dorf vorstellt. Da waren wir jetzt in der Organisation stark mit involviert. Wir haben einmal halt auch nen Ausflug mit dem Theaterfestival organisiert. Also um uns im Rahmen des Theaterfestivals für die internationalen Gäste uns dort auch international hier mehr vorzustellen. Also solche Plattformen wie das Festival zu nutzen, damit man einfach auch noch die weiteren Theater- oder Kunstschaaffende aus Afrika und auch natürlich aus Europa, die da waren, vorstellt. Und in dem Rahmen haben wir halt auch den Film noch mal gezeigt.

#00:20:39#

Lehmann: Ich würd gerne noch mal darauf zurück, dass sie sagten, also es gibt eben nicht nur... das Operndorf bedeutet nicht nur ein kulturelles Angebot, sondern es sieht sich auch in einer sozialen Verpflichtung. Deswegen stellt sich mir so die Frage, in welchem organisatorischen Rahmen würden Sie das Operndorfprojekt verorten? Ist das klassische Projektarbeit des Goethe-Instituts? Oder würden Sie eher sagen, dass ist eher n Kunstprojekt, n internationales? Oder würden Sie sagen, das kann man letztendlich auch im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit sehen, die sich der Möglichkeiten der Kulturarbeit bedient? Wie würden Sie das einordnen, dieses Projekt?

#00:21:38#

Worch-Ambara: Ich glaube, das Projekt lässt sich schwierig einordnen und deswegen ist es auch halt einfach ein Projekt, was viele als schwierig sehen, weil es einfach nicht in die vorgedruckten Kategorien passt. Es gibt halt die verschiedenen Aspekte einfach. Also das ist natürlich teilweise n klassisches Entwicklungshilfeprojekt. Aber nicht, welches sich Kultur bedient, weil für den entwicklungspolitischen Aspekt spielt die Kultur bisher ja nicht so ne Rolle. Weil es geht ja um Bau, es geht um ganz banale Organisation einer Krankenstation und einer Schule. Auf der anderen Seite ist es natürlich, geht es schon auch in die, vielleicht nicht in die klassische Programmarbeit, aber vielleicht ist die klassische Programmarbeit des Goethe-Instituts doch auch stärker ausgelegt, oder war früher stärker ausgelegt in nem Bereich, wo vielmehr auch auf natürlich Deutschland promoted, oder die deutsche Kultur gezeigt werden sollte. Was natürlich auch der Fall ist, einfach, dadurch, dass es einfach n deutscher Künstler ist, der das Projekt initiiert hat. Aber es ist ja schon so'n Projekt, was für die Leute vor Ort entstehen soll. Also einmal für die Künstler natürlich, aber vor allen Dingen für die Leute, die um das Operndorf drum herum wohnen. Und das ist ne Zielgruppe, die mit Kultur, wie vielleicht das

Verständnis von uns ist, also so klassischer Kultur: Theater, Tanz und so was, eigentlich nicht viel erstmal so grundsätzlich damit anfangen können, weil sie einfach... Viele von denen waren noch nie in der Stadt, obwohl Ouagadougou nur 30 Kilometer außerhalb liegt. Also die leben alle von ihren Feldern, das Meiste so. Es gibt Probleme, wenn man Workshops organisiert, dass die Kinder natürlich auch auf den Feldern mitarbeiten sollen. So, wie organisiert man dann trotzdem Workshops? Also das sind mit ganz anderen Fragen, mit denen man konfrontiert ist. Im Operndorf und mit den jeweiligen Leuten, die um das Operndorf drumherum wohnen, als jetzt mit, wenn man das jetzt in die Stadt gebaut hätte. Da sind die Menschen hier anders sozialisiert. Es gibt ja... die meisten leben ohne Strom und fließend Wasser. Also das ist ein ganz anderer Kontext, in dem plötzlich Kultur auftritt und in dem Kulturarbeit gemacht wird. Die meisten sprechen kaum französisch. Also kann man nicht unbedingt da, nützt es nichts französisch-sprachige Filme aufzuführen. Sondern muss halt gucken, wo findet man entweder Filme auf Mòoré, die es ja zur Genüge gibt, die von lokalen Filmemachern, oder man muss halt sehen, wie man Sachen einspricht. Das man das halt live übersetzt. So, dass die Leute das verstehen können. Das sind nochmal ne ganz ganz andere Situationen, in die man da reinkommt und arbeitet. Und wir haben's ja selber erlebt mit unserem Workshop mit den Jugendlichen. Die Künstler, die durchaus viel Erfahrung haben, die die Workshops geleitet haben, in der Leitung mit natürlich Schulen und Klassen und Jugendlichen vor Ort, aber die das doch noch mal als ganz andere Herausforderung gesehen haben, weil einfach Jugendliche auf den Dörfern noch mal ne ganz ganz andere Sozialisierung haben und nen ganz anderen Umgang. Da fehlt die Offenheit vielleicht sich öffentlich... plötzlich dann zu tanzen oder öffentlich laut zu erzählen auf ner Bühne etc. Das sind einfach wirklich noch mal ganz andere Probleme oder Herausforderungen, die da sind und das macht das Projekt spannend und interessant, aber es macht es natürlich auch oft schwierig und man muss immer wieder neu gucken, wie man was organisiert und wie man mit den Menschen auch umgeht. Damit man denen natürlich nicht vor den Kopf stößt, aber damit man natürlich auch n Stück weit da was schaffen kann, was auch für sie neu ist.

#00:27:27#

Lehmann: Mal ganz konkret runtergebrochen: Der Film Knistern der Zeit wurde ja jetzt schon gezeigt im Operndorf auch für die lokale Bevölkerung. Wie wurde das denn dann gelöst, der Film ist ja... ich weiß nicht ob's ne Französische Übersetzung gibt mittlerweile? Wahrscheinlich.

#00:28:19#

Worch-Ambara: Jaja, es gibt ne französische, ne englische Untertitelung und wir wollten Französisch einspre... äh in Mòoré einsprechen. Also Mòoré ist hier die Sprache im zentralen Burkina. Es hat leider unser burkinischer Partner das irgendwie nicht, trotz Zusagen nicht hingekriegt. Also der lief dann nicht mit Mòoré eingesprochen. Aber die Leute fanden's trotzdem toll. Die haben vielleicht nicht jedes Wort verstanden, aber es sind natürlich Leute... es ist natürlich n Film, der viel von ihnen erzählt, wo sie mit dran beteiligt waren. Das ist natürlich nicht die ersten Sequenzen, aber dann der Bau, die Eröffnung, das sind ja alles Bilder, die die Leute erlebt haben und zwar live. Oder die Familien, die sich dann wiedererkennen, die Kinder, die dann plötzlich im Film auftauchen... das sind natürlich lustige Momente für die Leute. Dass das mit der Mòoré-Übersetzung nicht geklappt hat, das war trotzdem sehr schade. Aber es war dann halt leider in dem Moment nicht mehr zu ändern. Da müssen wir vielleicht nochmal ne neue Projektion machen, wo das dann irgendwie klappt. Oder klappen sollte... Aber es war geplant. Also es war geplant, ne Live-Einsprechung. Also praktisch, der Film lief auf deutsch, das war der Plan, Untertitel auf Französisch und dann auch Mòoré halt live eingesprochen. Wir hatten Skript alles den Leuten gegeben, die das machen sollten und die hätten

sich gut vorbereiten können, aber als es dann konkret wurde, war irgendwie die Frau, die das machen sollte, nicht vorbereitet.

#00:30:10#

Lehmann: Sie sagten jetzt schon, dass trotz der Vermittlungsbemühungen und Erklärungs Bemühungen, das Projekt doch für viele Leute noch ziemlich abstrakt ist. Und das war ja auch ein Kritikpunkt, an den ich mich erinnere, dass also der Begriff der Oper zum Beispiel in Burkina Faso gar keine Rolle spielt oder wenn, dann nur einigermaßen negativ besetzt ist, weil es eben ne sehr exklusive Veranstaltung aus Europa ist. Sehen Sie dieses Problem auch, dass es jetzt irgendwie kein Projekt ist, dass irgendwie versucht das aufzugreifen, was da ist – zum Teil natürlich auch – aber das solche Begriffe wie die Oper eben auch benutzt werden, ganz klar in ihrer Bedeutung aus Deutschland, die jetzt keine Entsprechung findet in Burkina Faso?

#00:31:19#

Worch-Ambara: Das ist ja eigentlich auch der Kritikpunkt wiederum auch vom Operndorf, dass eigentlich man immer den Begriff von Oper aus Deutschland ansetzt. Der kann sicherlich hier nicht funktionieren. Weil, so wie Oper als elitäre Kunstform verstanden wird, kann hier nicht angewendet werden. Einmal, weil es natürlich auch nicht diese riesigen klassischen Orchestersachen etc. gibt. Trotzdem sind die, also wenn man Produktionen sieht, zum Beispiel Tanzproduktionen oder Theaterproduktionen.... Das wird ganz selbstverständlich auch immer die anderen Kunstformen mit angewendet. Also es ist selten, dass man hier dann eigentlich, nen Theaterstück hat, wo nicht Live-Musik drinn vorkommt. Also das hat wahrscheinlich auch noch andere Gründe, das ist jetzt auch nicht der Opernbegriff, aber die Künste verschwimmen doch hier in vielen Produktionen viel viel stärker, als es vielleicht in Europa mit der sauberen, starken Trennung so... oder in Deutschland, wies halt verstanden wird. Aber ich glaube, hier gibt's wahnsinnig viel... n großes Potential, dass man hier natürlich auch Opern schafft, die aber nicht Opern sind, wie wir sie uns vorstellen in Deutschland. Sondern es sind einfach andere Formen vielleicht von Produktionen. Ich mein, man kann sich nur wünschen, dass einfach auch neue Sachen ausprobiert werden; dass man einfach die Oper in dem Moment als was sieht, wo n neuer Raum eröffnet werden soll, wo sich verschiedenste Künstler treffen, um was gemeinsam zu schaffen. Oder natürlich mit den Leuten vor Ort, aber halt auch unter sich. Ich glaube, dass Oper... also ja, die Oper, das spielt hier erstmal nicht so ne große Rolle. Ob das nun Oper heißt, oder Theater, oder irgendwas, das ist dann erstmal egal. Aber das war ja auch von Schlingensiefel immer genannt, dass es auf gar keinen Fall nun n zweites Bayreuth wird. Es geht nicht um die Oper. Es geht eigentlich um: der Opernbegriff als Kunstform, die verschiedene andere Kunstformen inspiriert. Das ist ja viel mehr der Punkt, der dabei ne Rolle spielt, bei der Namensgebung. Und auch in ner traditionellen Kunstform, also wenn man jetzt meinetwegen irgendwelche Rituale auch als Vorreiter von künstlerischen Performances sieht, dann sind das auch ganz klar Sachen, wo ganz viel reingemischt wurde: Theater, Musik, Tanz... das wird ja ganz viel integriert. Also es ist durchaus hier vorstellbar. Die Leute hier haben nicht so'n Opernbegriff, wie wir den haben. Also die sehen das vielmehr als... schon als innovativen Raum, wo alles möglich ist. Und das ist natürlich auch das, was sie versuchen zu vermitteln, dass es einfach n Ort ist, für die Menschen ums Operndorf, für die Menschen aus Ouaga, für die Künstler, als Arbeits- und Aufführungsorte. Und da sind viele begeistert. Es gibt natürlich auch kritische Stimmen, aber es geht jetzt auch... man muss schon generell... es ist natürlich das Operndorf hier immer noch so'n Novum. Ich glaub, das ist in der Diskussion viel stärker in Deutschland, als das es hier ist. Weil, viele Künstler waren noch nie da, oder kennen's nicht, oder haben's nur n bisschen vage gehört. Da ist schon auch noch viel zu machen. Aber von denen, die wir dieses

Jahr mitbegleitet haben, oder ihnen das Operndorf gezeigt haben, die waren alle sehr begeistert und konnten sich das sehr gut vorstellen, da irgendwie zu arbeiten. Also auch, was ich vorhin gesagt hab, dieses da „raus aus seinem Kontext“ und an einen anderen Ort zu haben, wo man arbeiten kann. Ob dann immer nun die Aufführungen fürs Operndorf sind, oder auch woanders, hier in Ouaga, aufgeführt werden, ist dann nochmal eine andere Frage. Aber den Ort als Arbeitsraum finden viele sehr interessant.

#00:36:30#

Lehmann: Ich denke jetzt gerade auch an solche Formulierungen, wie dem „Beklaue von Afrika“, oder der „Resozialisierung europäischer Hochkultur“. Das sind ja alles Formulierungen, die Schlingensiefel immer im Zusammenhang mit diesem Projekt gebracht hat. Und wodurch er ja letztendlich auch Burkina Faso und dem afrikanischen Kontinent zugestand, positiv auf Europa rückwirken zu können, über ein solches Projekt. Aber solche Formulierungen sind natürlich erstmal ungewöhnlich und natürlich auch haben die provokantes Potential. Ich überlege gerade, wie... spielt sowas in Burkina auch eine Rolle? Ist das da auch ein Thema, oder ist das, was uns eben hier in Deutschland beschäftigt in der Auseinandersetzung mit dem Operndorf?

#00:37:29#

Worch-Ambara: Also das waren ja die Worte, die so gar nicht mehr im Raum stehen. Das war ja ganz zu Anfang auch die Konzeptbeschreibung. Ehrlich gesagt weiß ich nicht... das kann ich halt nicht sagen, weil ich da noch nicht hier war. Ich weiß nicht, wie das hier kommuniziert worden ist. Aber diese Reflexion, die in der deutschen Rezeption ja immer noch da ist... was ja auch richtig ist, weil das waren ja auch sehr kontroverse Sätze und auch ein sehr kontroverses Konzept, was er da zu Anfang vorgelegt hat, was so aber ja nicht mehr momentan, oder in den letzten Jahren wurde ja so nicht mehr darüber geredet. Es wurde ja schon, wenn man so ein bisschen nachverfolgt, seine eigene Beschreibung kam das, wurde das immer weniger, so wie er das ganz zu Anfang mit diesem Gefäß dargestellt hat, wo das eine reinfließt und das andere rausfließt. Und ich weiß halt nicht genau, inwiefern das hier vor Ort so kommuniziert worden ist. Ich habe es noch nicht erlebt, dass das hier irgendwie Gegenstand der Diskussion war. Aber die Auseinandersetzung mit Europa ist ganz klar da. Also der Einfluss auch von europäischer Kultur – gerade auch von französischer Kultur – ist sehr groß. Es gibt gerade natürlich so... Frankreich war natürlich lange Zeit auch ein ganz großer Geldgeber für kulturelle Projekte. Also unter anderem, es gibt ja genug Projekte. Also das spielt schon eine sehr große Rolle hier, wie man auch eigenständig Kunst machen kann und eigene Kunstformen findet. Trotz eigentlich auch der Kolonialvergangenheit, trotz der finanziellen Abhängigkeit, die ja zum großen Teil noch da ist. Aber da geht's weniger darum: Wie können wir Europas Kultur beeinflussen? Sondern es geht da vielmehr drum, was sind eigentlich unsere kulturellen und künstlerischen Wurzeln? Wo können wir eigentlich uns absetzen auch? Wo sind unsere neuen ästhetischen Ansätze? Auf der anderen Seite ist natürlich immer der Fakt auch da, die meisten Künstler verdienen ihr Geld in Europa durch Tourneen. Und nicht hier. Und das ist natürlich ein Faktum, was einfach nicht wegzudenken ist. Also jedenfalls ich spreche jetzt erstmal wirklich vom frankophonen Afrika. Ich weiß nicht, ob das im anglophonen so, sooo stimmt auch.

#00:40:30#

Lehmann: Meinen Sie denn, dass dieses Projekt jetzt in Burkina Faso auch durchaus auf unsere Wahrnehmung von Burkina Faso und vielleicht auch von Afrika als Kontinent uns in Deutschland beeinflusst in der Wahrnehmung? Und dass dieses Bild, das ja natürlich in erster Linie sehr negativ belegt ist von

Afrika, dass das da ne Möglichkeit hat, entgegen zu wirken, unseren stereotypen Vorstellungen?

#00:41:08#

Worch-Ambara: Das jetzt... Ob jetzt das Operndorf n anderes Bild in Deutschland hervorrufen kann? Also einmal hat's das ja bisher gemacht. Weil einfach durch das Operndorf ist Burkina Faso mittlerweile ein Begriff in Deutschland. Also den meisten, die kannten vorher Burkina Faso nicht. Jetzt ist ihnen das irgendwie ein Begriff. Das ist schon mal wahrscheinlich ein positiver Effekt, dass man einfach so'n kleines Land auch mal wahrnimmt. Generell positive Wahrnehmung... also es ist trotz des Operndorfs, bleibt es halt trotzdem in den deutschen Medien einfach... überwiegen einfach die Nachrichtenmeldungen über Kriege und Korruption etc. in Afrika. Also es gibt ja verschiedenste Projekte. Deutschland hat ja deutsche Organisationen oder Theater. Es gab jetzt auch n riesen Projekt, gefördert auch von der deutschen Bundeskulturstiftung, mit dem C.I.T.O und dem Theater Würzburg. Es gibt einen anderen Künstler, der mit nem Berliner Theatermacher zusammenarbeitet. Es gibt verschiedenste Projekte mit Deutschen zusammen, die in den letzten Jahren entstanden sind. Und die sich jetzt wahrscheinlich noch ausweiten werden. Dadurch, dass die Bundeskulturstiftung einfach jetzt n Afrikafond aufgelegt hat. Also für die Kooperation zwischen afrikanischen Ländern und Deutschland. Das hat sicherlich schon nen Einfluss auch Afrika anders wahrzunehmen. Auf der anderen Seite ist es halt generell ein Problem, wie viel Leute erreicht man mit kulturellen Schlagzeilen? Selbst deutsche Kultur erreicht vielleicht nicht unbedingt die Masse. Also auf jeden Fall wird's dazu beitragen, dass man n anderes Bild hat, aber ich glaube, trotzdem überwiegen erstmal auch die gängigen, bisher gängigen Bilder von Afrika, die einfach ne andere... die politischen Events, die einfach nen anderen Stellenwert haben, generell, als Kultur. Aber wenn es so'n Effekt hat, dass man dann auch trotzdem so kleinere Länder wahrnimmt, oder auch Initiativen wenigstens auch benannt werden, oder auch nur vorkommen in der Berichterstattung, dann ist das durchaus ein positiver Effekt.

#00:43:49#

Lehmann: Wenn ich jetzt noch mal an den Film *Knistern der Zeit* denke: Da werden ja auch recht deutlich die Ambivalenzen zwischen dem Visionär Schlingensiefel und dem praktischen Umsetzer Kéré gezeigt. Vielleicht aus Ihrer Sicht als Kulturexpertin: Wie wichtig sind solche Leute, wie Francis Kéré, der also ja in Burkina Faso geboren ist, in Deutschland dann studiert hat? Wie wichtig sind solche Vermittlerpositionen in einem solchen Projekt?

#00:44:29#

Worch-Ambara: Die sind ganz wichtig. Also nicht nur Kéré, auch das lokale Team ist ganz wichtig, weil wir einfach den Kontext hier einfach super kennen. Wenn man aus Deutschland kommt, hat man ein ganz anderes Bild; man hat ganz andere Standards, man hat ganz andere Erwartungen. Das ist ja in jeder interkulturellen Begegnung gibt's ja ganz verschiedenste Erwartungshaltungen und man spricht eigentlich über bestimmte Dinge nie, weil einem die so selbstverständlich vorkommen. Und gerade solche Figuren, die einfach gerade beide Seiten kennen, die sind natürlich n enormes Potential, weil da einfach die Erwartungshaltung... also er kennt beide Seiten, sozusagen. Und hat natürlich auf beiden Seiten n ganz intensiven Einblick und kann es auch von beiden Seiten beurteilen. Und erkennt dann wahrscheinlich auch schneller so die Missverständnisse, die auftauchen, bei solchen Projekten. Das ist total wichtig, damit sowas funktioniert. Oder auch Funktionsweise, wie geht man mit hierarchischen Strukturen um? Das ist natürlich n ganz anderer Umgang, als es wahrscheinlich in Europa, oder in Deutschland wäre, vor allen Dingen. Jetzt gerade auch, wenn man hier auch mit nem lokalen Team vor Ort arbeitet. Oder

wie sind auch Mentalitäten von Leuten, die eingestellt werden? Auch sprachlich. Ich mein die arbeiten ja viel auch mit burophonen Arbeitern. Wenn dann n deutscher Ingenieur ist, der sie einfach nicht versteht, der kann auch nicht verstehen, was die untereinander sagen. Das sind ja schon durchaus auch wichtige Infos. Oder manche können sich vielleicht auch nicht wirklich im Französisch so verständigen, dass sie sagen, was sie stört, oder was sie anders machen würden, oder etc. Das ist unglaublich wichtig, solche Leute zu haben.

#00:46:42#

Lehmann: Christoph Schlingensief als Initiator damals sprach ja, so weit ich weiß, auch kein Französisch. Und war ja auch... Also ja klar, er war vorher schon in Afrika, hat ja auch schon n Film gedreht dort, aber war ja an sich doch ziemlich unbedarft – so sehe ich das – hinsichtlich solcher Projekte in Afrika. Ist da aus Ihrer Sicht n deutlicher Unterschied zu merken, zu Institutionen, Organisationen, die irgendwie schon länger solche Projekte machen, oder da schon nen anderen Hintergrund haben, einfach auf Grund der Erfahrung? Also es ist wahrscheinlich klar, dass da n Unterschied besteht, oder?

#00:47:38#

Worch-Ambara: Ja, natürlich besteht ein Unterschied, aber er hatte ja auch genug Leute, die ihn da mit begleitet haben. Also nicht umsonst sind wir mit da drinne, sind auch andere lokale... die Welthungerhilfe ist auch mit am Operndorf mittlerweile beteiligt. Es gibt ja verschiedenste Organisationen, die auch in den Ländern sitzen, die aber auch deutsche oder internationale Organisationen sind; die da auch know-how mitbringen. Und die es auch hier mitbegleitet haben. Klar waren es sicherlich viel – und ich meine, das zeigt der Film ja auch – dass es da große Frustrationen teilweise dann bei Schlingensief gab. Weil es dann nicht voran ging, oder weil... Es hat natürlich damit zu tun, dass bestimmte Dinge länger brauchen. Oder dass man dann auf Sachen wartet. Und dann gab's ja auch immer, das zeigt der Film ja genauso gut, auch immer wieder so Glücksmomente. Wenn dann diese Container ankommen, oder irgendwas funktioniert, oder der Bau losging. Im nächsten Schritt kam dann wieder die Frustration, dass der Bau nicht schnell genug voran geht. Oder zu schnell voran geht, oder was weiß ich. Also das sind Ambivalenzen, die ganz normal sind, aber die... wo trotzdem auch Partner ja da sind. Dann verkracht man sich halt n Stück weit und ist dann auch gut. Und dann geht's aber trotzdem weiter. Und auf der anderen Seite sind halt dafür einfach Partner da, die da auch n anderen Einblick haben. Und die dieses Projekt einfach auch von Anfang an mitbegleiten.

#00:49:26#

Lehmann: Ja so zum Beispiel das Goethe-Institut, ne? Das ist ja auch, wie sie auch sagten, von Anfang an daran beteiligt. Ich hab, das schrieb ich ja auch damals, irgendwie noch n Artikel gefunden, im Internet. Ein recht frühen, vom August 2009, wo also noch gar nicht klar stand, dass Schlingensief dann mal in Burkina Faso bauen wird. In diesem Artikel wird ja betont, dass die Visionen noch ziemlich vage sind und dass man nicht so genau sagen kann, worauf das hinaus läuft. Trotzdem wird ja immer wieder auch die Unterstützung bekundet... und wurde es ja auch damals. Hat man sich da als Goethe-Institut nicht auch auf n gewisses Risiko eingelassen? Also, da ja irgendwie nicht klar sein konnte, damals, worauf das Ganze hinaus läuft.

#00:50:17#

Worch-Ambara: Klar. Klar. Aber das ist jetzt nicht n Faktor, weswegen man sagen würde: „Ne, wir machen das nicht“. Ein gewisses Risiko ist ja immer bei allen Projekten dabei. Aber auf der anderen Seite birgt das natürlich auch ne Spannung drinnen. Das ist dann natürlich auch nen Projekt, das interessant ist. Also auch die Reise, wo geht's hin? Wo finden wir nen geeigneten Ort? Wo

finden wir auch geeignete Partner vor Ort? Damit wir dieses Projekt realisieren können. Auch das Konzept: Es stand n Grundkonzept. Aber das ist ja auch der Anspruch vom Goethe-Institut, wenn man ein solches Projekt hat, dass man dann aber auch Leuten vor Ort auch noch die Möglichkeit gibt, sich mit zu integrieren. Das ist natürlich dann auch nur möglich, wenn ein Projekt noch nicht zu 100 % geplant und feststeht. Sondern dass da auch noch Diskussionsmöglichkeiten bestehen und Veränderungsmöglichkeiten. Und ich denke, dass zeigen ja auch die ganzen Dokumentationen, dass sich dann doch auch also schon selbst im Diskurs und in der Präsentation des Operndorfs ja doch auch... Da fand ne Entwicklung statt. Also gerade die Termini, die es gab, die jetzt viel weniger so auftauchen, wie sie ganz zu Anfang aufgetaucht sind. Ich denke, dass ist halt auch n Resultat aus den Begegnungen, die wahrscheinlich Christoph Schlingensief hatte und die Diskussionen, die er hier vor Ort in verschiedenen Ländern geführt hat. Und ich mein bis jetzt ist das Projekt ja nicht zu 100 % gesichert. Also ich mein, das Operndorfteam in Deutschland sucht ja nun weiter auch nach Mitteln und es muss ja auch weiter finanziert werden. Der Bau muss finanziert werden, aber mehr und mehr kommen ja auch die Personalkosten dazu etc. Es sind ja viele Sachen, die da sind, die Stück für Stück erschlossen und gefunden werden.

#00:52:49#

Lehmann: Vielleicht zum Schluss noch ne Frage: Wie – vielleicht, wenn Sie darauf antworten möchten – was Sie sich persönlich so erhoffen für die Zukunft von dem Projekt, wenn wir jetzt schon gerade dabei sind. Also die Zukunft ist dahingehend noch offen. Was sind so Ihre – wenn Sie da welche haben – Ihre Erwartungen oder Hoffnungen?

#00:53:14-0#

Worch-Ambara: Meine Hoffnung ist, dass das Operndorf wirklich... also die Oper an sich, dass das Theater auch wirklich gebaut wird. Und auch bald. Meine Hoffnung ist auch, dass wir das schon auch noch mehr schaffen auch mit lokalen Künstlern hier vor Ort in dem Projekt zusammen zu arbeiten. Und vor allen Dingen das auch hier in Burkina noch weiter voran zu bringen. Da gibt es schon auch noch viel zu tun. Es ist jetzt nicht so, dass das alles rosig ist und alles super läuft. Ich denke, da gibt's schon auch noch viel zu tun. Und das ist glaube ich die Schwierigkeit jetzt, von der Projektidee in die Realisation. Also auch mehr die kulturelle Arbeit da voran zu bringen. Die Angebote, die geschaffen werden sollen, auch für die Schüler noch wirklich mehr zu etablieren. Also solche Geschichten halt. Das wünsch ich mir einfach. Dass wir da auch nicht müde werden, daran zu arbeiten. Dass es einfach irgendwie weiter geht. Dass wir da auch gute Wege finden, weil wir sind ja auch immer wieder auch überrascht. Ich meine nur weil man hier arbeitet und vielleicht n bisschen besseren Einblick hat, in die Gesellschaft, in die Funktionsweisen, ist man trotzdem immer wieder überrascht, wie dann was läuft oder nicht läuft. Ganz simples Beispiel bei unserem Sommercamp mit den Jugendlichen: Ich hatte an die Feldarbeit überhaupt nicht gedacht. Solche Geschichten. Und dann steht es aber als riesiges Problem auch im Raum. Und das sind halt immer wieder solche Überraschungsmomente, wo man denkt: „Na klar!“. Es ist dann schon nicht so... wir sind hier nicht in nem luftleeren Raum, wo die Leute darauf warten, was mit ihnen gemacht wird. Die haben genug andere Sorgen, genug andere Probleme, genug andere Arbeiten zu tun. Aber wie kann man etwas schaffen, da wirklich langsam zu ner anderen Einheit zu kommen, wo genau die Pläne von den Menschen auch noch mehr mit integriert werden kann, oder wir uns auch viel stärker noch in dem Konzept an die Menschen annähern.

#00:56:42#

Lehmann: Ich hab doch einiges Neues noch mal mitgenommen, aus diesem Gespräch. Und werd das ja jetzt, wie das so ist, nochmal erstmal

runterschreiben müssen und dann nochmal genau mir angucken, was ich da nutzen kann.

#00:56:51#

Worch-Ambara: Also ich glaube, es ist immer ne ganz andere Wahrnehmung von hier, als in Deutschland. Hätten Sie die Möglichkeit gehabt herzukommen, das wär noch mal n ganz anderer Einblick natürlich gewesen. Ist schon klar, dass das nicht möglich ist. Also ich schick Ihnen noch mal Kontakte auch zu burkinischen Leuten. Und es ist glaube ich noch wichtig da noch mal son Einblick zu kriegen, was die Leute denken. Etienne war n sehr kritischer – erst zu Anfang Gegner sogar Gegner vom Operndorf – Etienne Minoungou, der dann doch jetzt ja Mitglied des Beirats ist. Also ich schick Ihnen da noch mal n paar Kontakte.

#00:58:04#