

KATHARINA FRITSCH, MOUNIR HAMADA HAMZA

Komorische Kunst und Postkolonialismus:

eine Dialog-Montage auf der Basis des

Dokumentarfilmprojekts *Histoires de Twarab à Marseille*

1. Einleitung

Dieser Dialog befasst sich mit postkolonialen Fragen im Zuge der Forschungsk Kooperation zwischen dem Künstler, Schriftsteller und Kabarettisten Mounir Hamada Hamza und der Sozialwissenschaftlerin Katharina Fritsch. Diese fand im Rahmen des Dokumentarfilmprojekts *Histoires de Twarab à Marseille* (*Twarab-Geschichten aus Marseille*; 2016) statt,¹ bei dem Mounir Hamada Hamza zusammen mit Andrés Carvajal Regie führte und Katharina Fritsch als Forscherin am Drehbuch beteiligt war. Der Dokumentarfilm, der sich um die prekäre Arbeits- und Lebenssituation von Künstler_innen im Kontext von Twarab-Musik in Marseille dreht – einem populären Musikgenre in Ostafrika, auf den Komoren² sowie in der komorischen Diaspora in Marseille (Gräbner 2001) – war Teil des Forschungsprojekts „Popular Culture in Translocal Spaces“, angesiedelt am Institut für Afrikawissenschaften der Universität Wien.³ Vor dem Hintergrund postkolonialer Verhältnisse zwischen Frankreich und den Komoren – einem Archipel im westlichen Indischen Ozean und französische Ex-Kolonie – ist Marseille ein zentraler Ort für ökonomische, politische und kulturelle Praktiken der komorischen Diaspora (Direche-Slimani/Le Houérou 2002; Zakaria 2000).⁴ Twarab-Konzerte sind zentraler Bestandteil kultureller und religiöser Aktivitäten, die regelmäßig von komorischen Kulturvereinen in Frankreich, darunter auch Marseille, organisiert werden, um Spenden für (Infrastruktur-)Projekte auf den Komoren zu sammeln (Ahmad 2019: 130ff.; Fritsch 2018: 185ff.).

Als in Marseille lebender Künstler war Hamada Hamza alias *Madjomba* daran interessiert, sich mit diesen Konzerten auseinanderzusetzen, denen er in seiner alltäglichen künstlerischen Praxis gegenüberstand bzw. -steht.⁵ Fritsch begegnete Twarab im Zuge ihrer Recherche für ihre Dissertation zu politischen und kulturellen Mobilisierungen der komorischen Diaspora in Marseille (Fritsch 2018). Mit dem Dokumentarfilm verfolgten Carvajal, Hamza und Fritsch ihr gemeinsames Interesse an der Musikrichtung von Twarab, um sich mit der Bedeutung populärkultureller Praktiken im Kontext postkolonialer Diaspora auseinanderzusetzen. Vermittelt über die Lebensgeschichten von Twarab-Künstler_innen geht der Film der Geschichte von Twarab auf den Komoren und in Marseille sowie seinen Funktionsweisen als diasporischem Kulturmarkt nach. Twarab zeugt dabei von widersprüchlichen Kommodifizierungsprozessen von Kultur in einem diasporischen Kontext: Einerseits wird die Rolle von Kultur als wirtschaftlicher Faktor für die Komoren deutlich, andererseits weist die marginalisierte Position von Twarab-Musik im Kontext von Marseille auf die Problematik einer fehlenden gesellschaftlichen und finanziellen Anerkennung komorischer Künstler_innen auf den Komoren und in Frankreich hin.

Der folgende Dialog stellt eine Reflexion über den Forschungs- und Produktionsprozess, die Rezeption des Dokumentarfilms sowie daran anschließende Fragen der gesellschaftlichen Rolle von Kunst und Kultur auf den Komoren und im Kontext der komorischen Community in Frankreich dar. Es handelt sich um eine Montage basierend auf zwei aufgenommenen Gesprächen, die zu sehr unterschiedlichen Zeitpunkten geführt wurden. Das erste fand Anfang Mai 2015 statt und stellt eine Reflexion der Kooperation inmitten des Drehprozesses dar – eine Momentaufnahme, die zugleich das Ende des Forschungsaufenthalts von Fritsch in Marseille markiert. Im Gegensatz dazu wurde das zweite Gespräch Mitte Juni 2019 geführt und widmete sich der Rezeption des Dokumentarfilms sowie der Rolle postkolonialer Verhältnisse in Bezug auf komorische Kunst und Kultur, beides jeweils in Frankreich und auf den Komoren.⁶ Der Dialog ist vor diesem Hintergrund als eine ‚polyphone‘ Diskussion zu unterschiedlichen postkolonialen Kontexten zu verstehen, die Twarab in Marseille und unsere Forschung zu diesem geprägt haben und prägen: die komorische Community in Marseille, komorische Kunst und Kultur auf den Komoren und in Frankreich sowie das Forschungsprojekt, innerhalb

dessen der Dokumentarfilm umgesetzt wurde. Vor diesem Hintergrund soll mit der Dialog-Montage ein Beitrag zur Bedeutung postkolonialer Machtverhältnisse für diasporische Kulturproduktion und Forschungen in diesem Zusammenhang geleistet werden.

2. Künstler begegnet Forscherin

Mounir Hamada Hamza (M.H.H.): Wie haben wir uns eigentlich kennengelernt? Wann war das nochmal?

Katharina Fritsch (K.F.): Ich denke, es war im Oktober 2013, und zwar im Büro von ANIF (Association Ngomé d'Itsandra en France/ Verein ‚Festung von Itsandra in Frankreich‘; Anm. d. Verf.).⁷

M.M.H.: Also ich hatte an jenem Tag wirklich Probleme. Mir war langweilig und ich war daheim; ich hatte nichts zu tun, und so dachte ich mir, dass ich ein bisschen rausgehen sollte, um zu sehen, was draußen so los war. Ich bin also rausgegangen und habe bei ANIF vorbeigeschaut. Im Endeffekt wollte ich mich informieren, da dort auch der Ehrenkonsul der Komoren sein Büro hat. Alle gehen dorthin, um sich bezüglich Geburtsurkunden, Pässen, Ehefähigkeitszeugnissen usw. zu informieren. Ich bin also dort vorbeigegangen, da ich eine bestimmte Person treffen wollte. Leider war diese Person nicht da, und ich bin auf den Vereinspräsidenten gestoßen. Wir haben angefangen, uns auszutauschen. Du weißt ja, wie wir Komorianer_innen⁸ sind: Wenn wir uns treffen, wollen wir alles wissen: „Wie geht's? Geht's gut? Wie geht's dem Vater, der Mutter, dem Onkel und der Großmutter und allen dort im Dorf?“ Bei uns ist es so (lacht). Und als ich wieder gehen wollte, wurde mir gesagt: „Warte, es gibt eine *mzoungnette*, die herkommt.“ Wir Komorianer_innen nennen weiße Personen *mzoungou*, und da du eine weiße Frau bist, bist du eine *mzoungnette* (Wortschöpfung im Sinne einer Französisierung ins Feminine des Swahili-Begriffs *mzungu*; Anm. d. Verf.). Sie sagten mir: „Es scheint so, als mache sie eine Forschung.“ So sagte ich mir, dass sie mich schon finden würde, wenn sie auf Forschung sei (lacht). „Und was soll ich denn machen?“ „Ach warte, um sie willkommen zu heißen, da du ja

Künstler und Kabarettist bist, hast du eventuell Informationen für sie.“ Ich antwortete, dass ich bleiben würde, denn ich war interessiert. Ich bin also geblieben und habe dich in das Vereinslokal eintreten gesehen.

K.F.: Im Endeffekt hatte ich ANIF angerufen, da ich noch nicht alle Vereinsstrukturen der komorischen Community kannte, doch verstanden hatte, dass ANIF wichtig war. Ich hatte mich daher mit ANIF in Kontakt gesetzt, und an diesem Tag wurde mir gesagt: „Wir sind jetzt da, komm vorbei.“ Als ich das Vereinslokal betreten habe, waren circa sechs oder sieben Männer im Raum. Als einzige Frau im Raum fühlte ich mich zunächst ein bisschen unsicher mit meinem Anliegen und dachte mir: „Ok, und jetzt werde ich sagen, dass ich mich für die Aktivitäten von Frauen innerhalb der Community interessiere“; ich wusste also nicht so ganz, was ich tun sollte. Du hattest das bemerkt und scherzhaft gesagt: „Machen Sie sich keine Sorgen, wir sind Feministen.“ Ab diesem Moment hat sich die ganze Situation verbessert, ein bisschen entspannt.

M.M.H.: Ich hatte aus mehreren Gründen gesagt, dass wir Feministen sind, und zwar schon mal, damit du dich ein bisschen entspannen würdest; auch, um dich zu beruhigen und damit du uns vertrauen würdest. Und auch, weil es wahr ist, wir waren und sind immer noch Feministen. Und auch, um dir meine soziale und politische Seite zu zeigen, so etwas in der Art.

K.F.: Weißt du, als Forscherin in einem mir nicht sehr bekannten Kontext habe ich mich gefragt: Ist es ein Zufall, dass wir uns treffen oder nicht? Fühlst du dich als Künstler ein bisschen als Vermittler?

M.M.H.: Zufall? Ja und nein. Für mich ist es nicht wirklich ein Zufall, weißt du warum? Denn für mich existiert der Zufall nicht einfach so. Ein Zufall ist wie ein Blitzschlag: „Uh“, etwas in der Art und dann „psch ...“ und es verschwindet. Ich finde, dass es normal ist, sich auf diese Weise zu treffen; ich meine, du könntest auf Leute stoßen, die überhaupt keine Künstler_innen, aber am Thema interessiert sind, verstehst du? Aber dieses Mal bist du an Künstler_innen geraten, die bereit waren, einen Teil ihrer Zeit diesem Thema zu widmen, da es sie ansprach, trotz der Höhen und

Tiefen, der Probleme, ihrer familiären Probleme und vielem mehr. Aber das Thema entsprach ihnen total, und deshalb war es für sie bzw. für mich der Moment, die Möglichkeit, sich das Thema anzueignen. Es handelt sich um ein Thema, das wir so gerne teilen, verbreiten und für uns nützen würden, wozu wir aber noch nie die Möglichkeit hatten. Und dieses Mal war es so weit, wir mussten die Chance daher ergreifen.

Ich sagte mir: „Warte, das ist ein Projekt, das einer oder eine meiner Mitbürger_innen umsetzen könnte, aber das wurde noch nie gemacht.“ Stattdessen sieht man eine Österreicherin, verstehst du? Eine Studentin und ein kolumbianischer Regisseur kommen mit ihrem Equipment, ihren finanziellen Mitteln, ihrer Zeit; auch wenn es keine Leute von Hollywood oder der Sorbonne sind, dennoch gibt es Realitäten und Kulturen, über die es sich auszutauschen gilt. Sie interessieren sich für eine Community in einem Land wie Frankreich, die zwar zahlenmäßig stark ist, aber wenig Macht hat, vor allem hier in Marseille, verstehst du?⁹ Und zwar für ihre ‚Kultur‘, die für mich eine der reichsten der Welt ist, aber im Dunklen verharret. Es war somit der Moment ... Du sollst ja nicht glauben, dass ich mich dem Projekt angeschlossen habe, um dir einen Gefallen zu tun (lacht). Oder damit du vorankommst oder so ... Das ist mir egal. Zwischendurch wollte ich aber schon, dass du vorankommst mit deiner Forschung, denn es war wirklich eine Forschung, die mir bis heute gefällt. In diesem Sinne ist dein Erfolg auf irgendeine Weise auch meiner.

K.F.: Und wie hast du den Umstand wahrgenommen, dass es sich um ein Projekt handelt, das in Österreich angesiedelt und an der komorischen Kultur interessiert ist? Was war deine erste Idee in dieser Hinsicht?

M.H.H.: Die erste Idee, die mir in den Kopf gekommen ist, war ... im Endeffekt versuchte ich nicht allzu viel zu verstehen (lacht). Als Künstler bin ich immer auf diese Weise vorangekommen, denn ich habe immer in informellen Projekten gearbeitet, die nicht gut konzipiert und schwer umzusetzen waren. Es waren also Projekte, die nicht direkt mit Geld bezahlt. Wie du weißt, gibt es mehrere Möglichkeiten, Profit aus so einem Projekt zu ziehen. Das kann Geld sein, was sich übrigens alle erhoffen. Aber es kann auch auf der Ebene der Popularität sein, auf der Ebene der Diversität und des kulturellen Austauschs; es kann genauso als

offenes Fenster gegenüber anderen Nationalitäten, anderen Welten und Kulturen dienen. Ich habe einen Platz in diesem Projekt eingenommen, um einen Nutzen daraus zu ziehen. Ich musste diese Möglichkeit ergreifen und mich an dieser Geschichte beteiligen, damit ich mich auch auf dieses Abenteuer einlassen würde, da es mich sehr ansprach. Warum also nicht? Es könnte für Leute interessant sein, die diese Reportage sehen werden, das weiß man nie. Es ist nicht so, als würden wir die Welt verändern wollen, es ist nur, um zu zeigen, dass es interessante Dinge, ein Potenzial innerhalb der komorischen Community gibt, vermittelt über ihre eigene Kultur.

K.F.: Aber ich denke, dass Leute unsere Kooperation als ein Projekt von Ausländer_innen ansehen könnten, die nun mit einem Komorianer zusammenarbeiten. Und ich denke, dass es wichtig ist, sich mit den Machtstrukturen zu konfrontieren, auf institutioneller Ebene, auf denen dieses Projekt aufbaut. Ich würde sogar so weit gehen und sagen, dass wir alle Kinder – ich jedenfalls – einer Welt sind, die andere Welten kolonisiert hat, und die Komoren sind ein Land, das kolonisiert wurde. Wir können also nicht leugnen, dass auch diese Forschung auf Machtbeziehungen basiert. Das Faktum, dass wir als ausländische Gruppe, die überhaupt nicht aus der komorischen Community kommt, Fördergelder (vom FWF/österreichischer Wissenschaftsfonds; Anm. d. Verf.) bekommen haben, ist ein ‚Wahnsinn‘. Für mich ist dies Teil des ‚Wahnsinns‘ dieses Systems. Das heißt, dass die Leute, die uns finanziert haben, überhaupt keine Ahnung haben, was wir machen. Ich sage das, da es keine komorische Community in Wien gibt. Ich denke, dass es für sie so weit weg ist, dass sie nichts verstehen. Sie haben also gesagt: „Hier ist das Geld, mach dein Ding!“ Das bedeutet, dass sich hinter solchen Projekten ein Paradoxon befindet, denn es gibt Institutionen, die Projekte fördern, ohne wirklich zu versuchen, das Thema zu verstehen.

M.H.H.: Es handelt sich um Institutionen, die eventuell nicht versuchen zu verstehen, was in einem bestimmten Kontext stattfindet. Ich kenne ja die Position der Institution gar nicht, mit der wir dieses Projekt durchführen. Wir wissen zwar, dass Katharina dort arbeitet, aber mit wem? Das wissen wir nicht. Sie kennen Katharina, sie kennen Andrés (Hauptregisseur; Anm. d. Verf.), aber Mounir kennen sie nicht wirklich. Mounir ist

ihnen egal, abgesehen davon, ob er weiß, groß oder klein ist, es ist ihnen egal, verstehst du? Da habe ich mir gedacht: „Oh, das ist interessant!“ Ob sie mich kennen oder nicht, ich kann mein Ding machen. Ich nütze die Mittel, diese Möglichkeit und diese Struktur, die nicht wissen will, mit wem dieses Projekt durchgeführt wird, um zur Konstruktion dieses Gebäudes beizutragen, das für mich viel wichtiger als alles andere ist. Siehst du, sie wissen nicht, was ich gerade mache, und das hängt auch mit der Tatsache zusammen, dass sie den Wert des Projekts nicht verstehen. Verstehst du, was ich meine?

3. Eine Forschung über Twarab in Marseille

K.F.: Welche Erfahrungen hast du bisher mit dem Filmprozess gemacht?

M.H.H.: Was mich am meisten beeindruckt, ist, dass ich den Eindruck habe, als hätten die Leute Durst, das heißt sie haben Lust sich mitzuteilen und nützen dieses Projekt als Bühne. Ich rede natürlich von den Künstler_innen. Es ist so, als hätten sie etwas in ihrem Brustkorb zurückgehalten und es explodiert, sobald man an sie herantritt, um ihnen das Wort zu übergeben. Für sie ist es ein Moment der Explosion, über die Sprache. Sie sprechen alles aus, was sie in ihrem Kopf haben, und das ist interessant. Egal, ob die Vereine oder die Künstler_innen, sie haben wirklich ein tiefes Bedürfnis, etwas zu dem Thema (Twarab in Marseille; Anm. d. Verf.) zu sagen, ihre Meinung zu äußern. Und weißt du, die Kamera stellt eine Macht dar, nicht wahr? Ehrlich gesagt, es gibt Leute, wenn sie sich vor einer Kamera befinden, dann ist es wie bei einem P3 oder P4 (Autotypen; Anm. d. Verf.). Manchmal geht sogar die Auto-Reverse-Funktion an und es hört nie auf. Und wenn du sie nicht stoppst, ist es nonstop! Denn es ist so, als wäre es der einzige Moment, an dem man wirklich die Möglichkeit hat, zu ‚beichten‘.

K.F.: Ich finde das auch ... deshalb mache ich das so gerne (sich selbst filmen; Anm. d. Verf.), denn es ist wirklich, als würde frau beichten, um sich mit sich selbst zu konfrontieren. Und wenn wir nun weiter diskutieren, welche Thematiken werden deiner Meinung nach entlang der bisherigen Interviews sichtbar?

M.H.H.: Da ich viel bei Vereinen und mit Twarab-Künstler_innen zusammen bin, habe ich bemerkt, dass etwas fehlt. De facto gibt es ein gravierendes Problem bei den Vereinen, und zwar auf dem Niveau der Organisation, dem Niveau der Entwicklung. Es ist, als hätten sich die Vereine gegründet, um präsent zu sein und um auf bestimmte Dinge zu antworten, bestimmte Dinge zu lösen, um zu einer positiven Sichtbarkeit der komorischen Community in Frankreich beizutragen. Doch schaffen sie es nicht, weiterzukommen, sich neu zu konstituieren. Es gibt sie, doch erfüllen sie ihre Aufgaben nicht, das heißt, sie kommen den Zielen nicht nach, die in ihren Statuten erwähnt werden. Es ist so, als würden sie gern um Hilfe bitten und zugleich nicht wissen, wie und wo. Denn die Vereine, wie du es auch in den Interviews gehört hast, haben sich ja nicht zu künstlerischen Zwecken und zur Unterstützung der Künstler_innen gegründet. Es geht um andere Dinge. In dieser ganzen Geschichte ist der Künstler gezwungen, die Verantwortlichen dieser Dorforganisationen anzubetteln. Er ist gezwungen, sich diesen Vereinen unterzuordnen, denn solange er nicht den Werten dieser Vereine zustimmt, wird er nicht ruhig mit der Community leben können. Wenn er schon nicht von seiner Kunst leben kann, geben ihm diese Vereine wenigstens eine geringe soziale Sicherheit, indem sie ihm nach einem Konzert ein bisschen Geld geben, und somit dient ihm dies finanziell ein bisschen.¹⁰

K.F.: Aus meiner Sicht würde ich auch sagen, dass es Probleme gibt. Wir müssen wirklich zeigen, dass es für die Künstler_innen Einschränkungen gibt, und das nicht nur aufgrund der fehlenden Organisation bei den Vereinen. Es ist auch, weil sie migrantische Künstler_innen sind, die in einem Land leben, das sie nicht wirklich kennen. Infolgedessen finden sie sich in einer Position wieder, in der sie sich unfähig fühlen, sich im und mit dem Twarab weiterzuentwickeln. Aus diesem Grund bleibt Twarab marginalisiert.

M.H.H.: Und es bleibt dabei. Im Endeffekt geht es um Probleme, die vielmehr bei der Organisation der Community sowie auf künstlerischer und sozialer Ebene verortet sind. Das heißt, dass die Doku mit all dem, was gezeigt wird, all diesen Problemen, Leute auch zum Reflektieren bringen könnte. Bei dieser Doku ist unser Zielpublikum ja die komorische Community. Wir müssen also wirklich von dieser sprechen, denn

wenn man sich für etwas interessiert, muss man es wirklich benennen, es anführen, zusammen mit den entsprechenden Bezeichnungen. Man kann also keine Forschung über eine Community machen, ohne sie gleichermaßen zu benennen, das ist nicht möglich. Und wenn man sie nennt, muss man es zu Ende führen. Das bedeutet nicht, dass es darum geht, sie zu zerstören, sie zu Unrecht zu kritisieren, aber wenn man ihre positive Seite sieht, warum dann nicht auch ihre negative? Und du, da du ja sehr bald abreist, was denkst du?

K.F.: Es ist so, dass es mich zum Schmunzeln bringt, weil wir das so oft diskutiert haben. Ich erinnere mich, dass ich oft sagte: „Nein, wir dürfen nicht dauernd von der komorischen Community reden, es geht um den breiteren Kontext“, und du hast dann betont, dass wir von der komorischen Community sprechen müssen. Es stimmt, dass mir diese Debatten viel bringen, denn ich denke, dass wir immer verschiedene Blickwinkel haben, abhängig davon, woher wir kommen, auch politisch. Es geht darum zu verstehen, woher Frau kommt, in welchem Kontext Frau aufgewachsen ist und warum ich Dinge auf eine bestimmte Weise sehe. Für mich ist es daher nicht offenkundig, verschiedene Gruppen bzw. Individuen als ‚komorische Community‘ zu bezeichnen, vor dem Hintergrund, dass viele Französ_innen komorischer Herkunft sich von der ‚komorischen Community‘ abgrenzen.¹¹ Darüber hinaus bin ich nicht Teil von dieser. Ich versuche daher, den Kontext auszuweiten. Klar haben wir verschiedene Perspektiven zu demselben Thema, und wir sehen die Dinge komplett unterschiedlich, das ist bereichernd.

Weißt du, ich hätte mir nicht vorgestellt, dass die Tatsache, Nächte bei Twarab-Konzerten zu verbringen, in einer Doku zur Situation von Twarab-Künstler_innen enden würde. Es war ein bisschen so, als würde ich meine Forschung allein machen, die dann nur meinem Forscher_innenstatus nützen würde. Doch es gibt auch immer meine aktivistische Seite, die sagte, dass Frau dies hier nicht nur für ein Buch macht. Ich denke, dass uns die Doku erlaubt, über das Thema (Twarab in Marseille; Anm. d. Verf.) auf eine andere Weise zu sprechen, die zugänglicher und partizipativer ist, denn um ehrlich zu sein, eine Dissertation zu schreiben ist nicht sehr partizipativ. Diese ganze Zusammenarbeit war für mich somit auch eine Gelegenheit, über meine Forschung zu reflektieren.

4. Von Erwartungen und dem Scheitern

K.F.: Vier Jahre später ... wie ist die Doku in Marseille und auf den Komoren angekommen? Was denkst du dazu?

M.H.H.: Schon in Marseille ist die Doku nicht gut von der komorischen Community aufgenommen worden, da wenige Leute den Nutzen, die Bedeutung dieser Doku verstanden hatten, und auch nicht um die Mittel wussten, die bereit gestellt wurden, um die Forschung und die Doku zu finanzieren. Sie verstanden es nicht und verstehen es immer noch nicht, wozu die Doku später nützlich sein wird. Dies bestätigte sich, als wir sie nicht beim ersten Screening in der Veranstaltungshalle *Tropical Palace* gesehen haben.¹² Und lass uns nicht von den Weißen Frankreichs, oder eher von Marseille, sprechen, denn diese verstanden das Thema überhaupt nicht. Es spricht sie nicht an, denn für sie ist es etwas Neues. Auch wenn man an den Mauern, Mistkübeln, Schaufenstern und den Busstationen in Marseille Plakate von Twarab-Konzerten sieht, bleibt es eine Musik einer spezifischen Community. Ich denke, dass wir wirklich eine Strategie und Mittel gebraucht hätten, um ihr Interesse für das Thema der Twarab-Musik zu wecken.

K.F.: Ich sehe das auch so, doch frage ich mich, ob wir uns auch die Frage nach unseren Erwartungen an die Doku stellen sollten? Ich zum Beispiel hatte gehofft, dass wir mit den Screenings Debatten zur Situation der Twarab-Künstler_innen anstoßen könnten, als eine Art Bewusstseinsbildung, eine Bewusstwerdung. Es gab schon die Debatte bei den Künstler_innen darüber, dass es einer Formalisierung ihrer Situation bedürfe. Denn aufgrund der Informalität ihrer Arbeit innerhalb der komorischen Vereine können sie ihre Interessen als Arbeiter_innen nicht wie alle anderen vertreten. Ihre Arbeit als Künstler_innen ist nicht anerkannt. Ich hatte mir also erwartet, dass wir mit der Doku diese Debatten vorantreiben könnten.

M.H.H.: Ja, das ist es, du hast total Recht. Aber ich denke, dass es an Mitteln fehlte, um ein Maximum an Leuten zu mobilisieren, als die Doku fertig war. Es gibt aber sehr wohl ein *follow-up*, eine Weiterführung des

Projekts. Denn während ich spreche, wird ein Gesetzesentwurf im Parlament auf den Komoren diskutiert, der meiner Meinung nach auch verabschiedet werden wird, damit Künstler_innen endlich anerkannt werden, einen formellen Status erhalten, damit sie und ihre Arbeit entsprechend geschätzt werden und damit das intellektuelle Eigentum auf den Komoren geschützt wird, was bis jetzt nicht der Fall ist.¹³ Ich denke somit, dass wir auf dieser Ebene etwas gewonnen haben, während wir auf einer anderen an unseren Ambitionen und unseren Wünschen gescheitert sind. Was denkst du?

K.F.: Meiner Erinnerung nach hatten wir eine Doppelstrategie. Die Doku sollte Künstler_innen und die Community ansprechen. Zugleich hatten wir die Absicht, Twarab bei einem breiteren Publikum in Marseille bekannt zu machen. Und ich finde, dass diese Doppelstrategie komplex ist. Ich weiß nicht, wie du das siehst, aber ich habe bei Screenings, die ich an Universitäten (Universität Wien und Universität Aix-Marseille; Anm. d. Verf.) organisiert habe, verschiedene Reaktionen zur Doku erlebt. Dabei habe ich genau das, was du vorhin gesagt hast, bemerkt, nämlich, dass das Publikum das Thema nicht wirklich erfassen konnte, dass der Film sie nicht ansprach. Zugleich finde ich das interessant. Schlussendlich habe ich verstanden, dass wir in dieser Doku von einem Marseille sprechen, das jene, die nicht der komorischen Community angehören, nicht kennen. Und wenn Letztere von Marseille reden, reden sie nicht von einem, das ihr Komorianer_innen erlebt. Ich habe mich somit gefragt, ob das nicht eine abgetrennte Welt, eine marginalisierte widerspiegelt, was auch rassistische und Klassenverhältnisse in Marseille reflektiert.¹⁴

M.H.H.: Auf alle Fälle werden dadurch andere Facetten von Komorianer_innen gezeigt. Und wir sollten nicht vergessen, dass die Mehrheit der interviewten Künstler_innen in der Prekarität lebt. Jemand, der auf kleine Jobs angewiesen ist, um ein bisschen was zum Leben zu verdienen, wird logischerweise nicht daran interessiert sein, zu einem Screening zu kommen. Er, der das Thema schon gut kennt, von dem wir sprechen, vergisst aber, dass er zwar seine Meinung im Film gesagt hat, aber dass er gleichermaßen auch wissen sollte, ob es verstanden worden ist oder nicht. Letzterer vergisst, dass es nicht ausreicht, vor der Kamera zu sprechen, ohne seine eigenen Ideen weiter zu verfolgen. Das ändert nichts daran,

dass die wenigen Leute, die gekommen sind, an der Debatte interessiert waren, die sehr erfolgreich, sehr interessant war. Es gab viele Ideen, die Leute haben ihre Reflexionen, ihre Vorschläge dargelegt, doch entsprach dies nicht wirklich unseren Erwartungen. Wir hatten uns erhofft, dass sich viele Künstler_innen einbringen, sich das Thema aneignen würden; im Übrigen, das Thema ist ja ihres, doch sie haben sich das Ergebnis aus ihren Interviews nicht angesehen, sie haben nicht für ihren Status, für die Anerkennung ihres Wissens gekämpft.

Darüber hinaus denke ich mir jetzt, dass wir uns nicht ausschließlich für die Künstler_innen hätten interessieren sollen, wenn wir gewollt hätten, dass viele Leute die Doku ansehen. Wir hätten uns vielleicht für andere soziale Gruppen interessieren müssen, für die Community, ich sage ‚Community‘, genauer gesagt bedeutet dies die Notabilität (lokale politische Elite; Anm. d. Verf.), die Dorfvereine, die Leute, die so tun, als würden sie die komorische Community hier in Frankreich repräsentieren. Denn so ist es hier in Marseille.

K.F.: Ich verstehe, was du meinst, denn mit der Entscheidung, uns auf die Künstler_innen zu fokussieren, wollten wir eben nicht all die üblichen Thematiken der komorischen Community reproduzieren. Es ging darum, die Notabilität, die Dorfvereine und die komorischen Künstler_innen auseinanderzuhalten, und zwar warum? Denn über die Lebensrealitäten der Künstler_innen artikuliert sich eine Kritik des Brauchtums.¹⁵ Denkst du aber, dass das fehlende Feedback vonseiten der Twarab-Community auch mit der Tatsache zusammenhängt, dass die Doku als ein künstlerisches und wissenschaftliches Projekt von ‚außerhalb‘ wahrgenommen wird?

M.H.H.: Nein, nicht wirklich. Zugleich dachten dies wohl doch einige. Das wirkliche Problem ist, dass die meisten Leute den konkreten Nutzen nicht sehen. Welchen Gewinn würde das Projekt mit sich bringen? Was wäre ein unmittelbares Resultat? Da das Projekt sie nicht direkt bezahlte, waren sie im Endeffekt nicht daran interessiert. Was wäre der Gewinn für die Bevölkerung, für die Künstler_innen, für die komorische Community? Welchen Gewinn würde das Land daraus ziehen? Es ist, als wäre es unbedeutend, ohne jeglichen Wert. Du siehst also, wenn du den

Wert einer Sache nicht wirklich kennst, bist du nicht bereit, den angemessenen Preis dafür zu zahlen. Deshalb haben sich die Leute nicht daran beteiligt.

K.F.: Ich verstehe, doch denke ich, dass es auch wichtig ist, anzumerken, dass es nicht ausreicht, verschiedene Realitäten sichtbar zu machen; es braucht andere Projekte, die damit einhergehen. Es ist ein Punkt, den es zu reflektieren gilt, denn ich dachte ja, dass wir eine Debatte zusammen mit den Vereinen in Gang bringen könnten, um über die Regularisierung und Professionalisierung der Künstler_innen zu diskutieren. Es stimmt aber, dass wir in dieser Hinsicht mehr Arbeit hätten investieren müssen, damit die Doku in etwas anderes mündet, verstehst du?

M.H.H.: Klar, so ist es. Du hast mich nun auf eine Idee gebracht, und zwar: Wenn wir an dem Tag, als wir das Screening gemacht haben, zum Beispiel ein Twarab-Konzert organisiert hätten, zu dem wir alle Künstler_innen eingeladen hätten, die an der Doku beteiligt waren – selbstverständlich mit Honoraren für die Künstler_innen –, dann wäre das, so denke ich, interessant gewesen (lacht). Und alle wären gekommen, verstehst du?

K.F.: Ja, und wie du gesagt hast, auf den Komoren war es ähnlich. Erinnere dich an das Pre-Screening hier in Frankreich (vor der Endfassung des Dokumentarfilms wurden alle Protagonist_innen eingeladen, ihr Feedback zu einer vorläufigen Endfassung des Films zu geben; Anm. d. Verf.), bei dem uns Künstler_innen gesagt haben: „Ihr müsst auf die Komoren fahren, denn es braucht eine Debatte auf den Komoren so wie in Frankreich.“ Wir sind also mit dieser Idee auf die Komoren gefahren, mit dem Ziel, ihre Meinungen zu dem Thema kennenzulernen. Dort war für mich interessant, dass die Perspektiven der Leute, die zu den Screenings gekommen sind, anders waren; ich hatte den Eindruck, als behandle die Doku für einige die ‚Probleme von Frankreich‘. Verstehst du, was ich sagen möchte? Es war ein bisschen so: Wir wurden als Leute betrachtet, die aus Frankreich kamen und die Probleme präsentierten, die mit der komorischen Community in Frankreich zusammenhängen.¹⁶

M.H.H.: In jedem Fall konnten wir das nicht verhindern; in der Hinsicht, dass das Projekt zu 100 Prozent in Frankreich durchgeführt und Leuten auf den Komoren gezeigt wurde. Dem konnten wir also nicht entgehen. Die Leute haben es dennoch verstanden, denn erinnere dich an die Diskussion, die wir in Mkazi (Stadt auf der größten Insel der Komoren, Ngazidja; Anm. d. Verf.) hatten. Die, die da waren, stellten viele Fragen. Sie interessierten sich für die Zukunft der Kultur im Allgemeinen auf den Komoren, ob dies Musik, Theater, Tanz, Malerei oder sogar Kino war. Und wenn du genau hinschaust, waren die Fragen auf den Komoren und in Frankreich dieselben. Denn jene, die Fragen stellten, interessierten sich stark dafür, was danach passieren würde und was wir ihnen im Anschluss an die Screenings anbieten würden. Sie wollten genau wissen, was wir uns dachten: Hatten wir Vorschläge für sie? Informationen, kulturelle Aktionen, Vorschläge für Konzerte, oder würden wir sogar den Regierenden des Landes ein Projekt vorlegen? Würden wir Druck auf die Machthabenden ausüben, damit sich ihre Situation verbessern würde? Im Endeffekt hatten sie an uns große Erwartungen. Und es gab auch immer diese Sache: „Oh, eine weiße Frau, die aus Frankreich mit einem Komorianer anreist, das ist sicher interessant.“ Man hatte also immer den Eindruck, den Messias zu empfangen, verstehst du? Jemand, der mit allen Lösungsvorschlägen kommt, das ist die Mentalität und Gewohnheit, die wir im Land haben.

K.F.: Aber denkst du, abgesehen von den Bildern, die auf mich als weiße Frau projiziert wurden, dass es auch Bilder dir gegenüber als *je viens* gab?¹⁷

M.H.H.: Nein, ich wurde überhaupt nicht als *je viens* betrachtet, das heißt, ich hatte schon mal nicht die finanziellen Mittel, die es als *je viens* braucht. Darüber hinaus hatte ich meinen Status als Künstler nicht verloren. Überall, wo wir vorbeikamen, war ich „Mounir, der Schauspieler“. Auf den Komoren bin ich nie ein *je viens*. Wenn ich nach Hause fahre, bin ich ein Theater- und Filmschauspieler aus Filmen, die im nationalen Fernsehen laufen.

5. Kunst und Postkolonialismus

K.F.: Könnten wir nun – auf der Basis unserer Zusammenarbeit – ein bisschen über das Verhältnis von komorischer Kunst und dem postkolonialen Kontext, sprich den Debatten, sprechen?

M.H.H.: Ich denke, damit komorische Kunst von Nutzen ist und allen dient, damit sie ein Fenster gegenüber der Welt da draußen ist, braucht es vor allem mal die komorischen Institutionen, um sie zu beschützen und zu würdigen. Es sollte nicht ausschließlich den französischen (Kultur-) Institutionen überlassen werden, sich mit ihr zu beschäftigen. Du kannst keine Forschung auf den Komoren über die komorische Kultur oder Literatur durchführen, ohne dass eine französische Struktur dahintersteht. Das ist unmöglich, denn wie du weißt, sind die Komoren kein unabhängiges Land, es ist sozusagen unabhängig, aber immer noch kolonisiert. Aus diesem Grund ist es so, dass Leuten, die im Land beispielsweise als Macht-habende tätig sind, Posten als Individuen zugeteilt werden. Diese stehen immer unter dem Einfluss des Ex-Kolonialisten, das heißt Frankreich. Verstehst du, was ich sagen möchte? Sozusagen nicht direkt, aber indirekt, denn die Wirtschaft des Landes liegt in Frankreichs Händen. Sogar im Falle der Künstler_innen, denn jene Künstler_innen, die es schaffen, weiterzukommen, sich auf nationaler sowie internationaler Ebene zu vermarkten: Wenn Frankreich nicht nachhilft, kommen sie nicht weiter. Aus diesem Grund kommen viele Künstler_innen hierher, um hier nach finanziellen Mitteln zu suchen. Schlussendlich kehren manche zurück und manche nicht.

In jedem Fall würde ich sagen, dass wir die Arbeiter_innen der französischen Sprache sind, die Künstler_innen (lacht), die Kunsthandwerker_innen sogar, denn alles, was wir an Botschaft verbreiten, geschieht über die französische Sprache. Wir arbeiten somit vielmehr für diese Sprache, die wir mit unserer Geburt geerbt haben. Denn wenn du genau hinschaust, wenn du von der Kunst, der Kultur sprichst, dann dominiert darin die französische Sprache. Wir, die komorischen Künstler_innen, sind die Unterhändler_innen der Weiterentwicklung der französischen Sprache (lacht). Wenn wir also von komorischer Kunst sprechen, und ich würde auch die Literatur miteinschließen, die komorische Kultur, all dies

existierte nicht als Entwicklungsfaktor, wenn französische Institutionen kein Geld investierten. Das ist jedoch etwas, das sich ändern sollte, denn die Komoren sind ein Land, das alles hat, um seine Kultur würdigen zu können.

K.F.: Wenn ich dir so zuhöre, finde ich interessant, was wir auf den Komoren erlebt haben, und zwar, dass wir mit französischen Kulturinstitutionen in Kontakt treten mussten, um die Doku zu bewerben. Zugleich finde ich, dass die Bewerbung von Twarab über französische Institutionen widersprüchlich und unwahrscheinlich ist. Denn meiner Meinung nach verbleibt Twarab komplett innerhalb komorischen Brauchtums. Es ist keine Kultur, für die sich französische Institutionen normalerweise interessieren. Es ist interessant, denn es ist, als ob es zwei Bereiche gäbe. Es gibt den kulturellen Bereich auf den Komoren, der stark von der Förderung durch französische Institutionen geprägt ist, sagen wir mal Malerei, Literatur, Theater, Fotografie, Weltmusik und anderes. Und dann gibt es Twarab und gewisse traditionelle komorische Tänze, die sehr mit dem Brauchtum verbunden sind, und auch diesem überlassen werden ...

M.H.H.: Das stimmt, und wie du sagst, sind es zwei Dinge, die miteinander in Konkurrenz stehen. Schau, zum Beispiel jene, die im Twarab bleiben, sind auf der Seite der Community, mit den Männern und Frauen der Tradition. Sie gehen zu den Ritualen, den Hochzeitsfestivitäten, den Tänzen für Frauen. Wenn du genau hinschaust, sind es Leute, die nicht eines Tages von ihrer Kunst leben werden. Frankreich ist in diesem Bereich nicht sehr präsent. Es ist, als ob dieser der Community, der Notabilität, den Leuten vom Dorf überlassen worden wäre. Es ist auch so, dass Frankreich diesen Twarab nicht braucht, verstehst du? Er spricht sie nicht an, er ist nicht sehr interessant. Jene, die an der Spitze französischer Kulturinstitutionen stehen, haben kein Interesse daran. Kurz gesagt denke ich, dass Frankreich beim Twarab nicht auf seine Kosten kommt, da es sich um eine Musik handelt, die immer traditionell geblieben ist und von Leuten praktiziert wird, die nicht die Ihren sind, das heißt Leute, die nicht dieselbe Lebensweise teilen, um es so auszudrücken. Es ist, als ob diese Musik vernachlässigt worden wäre, was auch die Folge der Nachlässigkeit des komorischen Kulturministeriums ist. Da das Ministerium

nicht arbeitet, nichts für die Aufwertung, die Förderung und Entwicklung der komorischen Kultur tut, bleibt alles im Bereich der Kultur unbedeutend.

K.F.: Wenn ich dich so höre, frage ich mich, ob es hier um eine Idee von ‚Modernität‘ versus ‚Tradition‘ im Bereich komorischer Kunst geht? Ich habe in Marseille nämlich eine Repräsentation von Twarab als ‚Tradition‘ wahrgenommen. Zugleich finde ich, dass es ja überhaupt keine traditionelle Musik ist, sondern eine Populärmusik. Es mag sein, dass Twarab in Marseille wirklich eher für ältere Generationen ist, er ist aber auch in Frankreich weiterhin populär, vor allem in Marseille, wie auf den Komoren; ganz einfach, da die Twarab-Konzerte ein Markt sind. Aber warum können Künstler_innen nicht davon leben? Ich erinnere mich dabei an unsere Diskussion: „Woher kommt der gesellschaftliche Wandel?“ Du hast immer betont, dass die Veränderung von der komorischen Community selbst kommen muss. Diese Perspektive hat die Richtung der Doku stark beeinflusst. Sie ist der Grund, warum wir vom Twarab ausgegangen sind, um zu zeigen, dass es ein Potenzial im Bereich des Twarab gibt, das es vonseiten der Künstler_innen zu nützen gilt.

M.H.H.: Du hast total Recht! Es gibt darin interessante Dinge. Und ich behaupte Folgendes: An dem Tag, an dem die Komorianer_innen verstehen, dass Kultur ein Reichtum ist, der Gewinn erzeugen und eine Lebensgrundlage für Menschen sein kann, wird es zu einer Veränderung kommen. Die Rolle von Kultur in einer Gesellschaft ist so unentbehrlich, sodass man es nie schaffen wird, diese zu erfassen. Das Wenige, das ich verstehe, ist, dass Kultur eine Schule ist, in der der Mensch geprägt wird, damit er kein ‚Abfall‘ in der Gesellschaft wird. Es ist eine große Universität, verstehst du? Wenn eine Gesellschaft keine Kultur hat, verbleiben die Leute mit einem Geist und einer Intelligenz, die nicht stimulierbar ist. Es wird niemals Denker_innen in diesem Land geben, um Mentalitäten weiterzuentwickeln, Bräuche und Gewohnheiten zu ändern, sprich zu unterscheiden, was in einer Gesellschaft passt und was nicht.

An dem Tag also, an dem die Komorianer_innen verstehen werden, dass Künstler_innen zu den Akteur_innen zählen, die in einer Gesellschaft ein Land entwickeln bzw. unter den Intellektuellen sind, die schlechte in

gute Gewohnheiten verändern können, mit dem Ziel einer guten sozialen Kohäsion, an diesem Tag wird ein Wandel stattfinden. Deshalb sage ich, dass die Veränderung von ihnen kommen muss, die komorische Community der Komoren und von Frankreich muss sich neu erfinden. Wenn Leute anfangen zu denken, dass wir unsere Lebenssituation verändern können, dann wird es interessant. Wir könnten uns dann organisieren, um aus den Künsten und der Kultur eine lukrative Unterhaltungsdomäne zu machen, ein Unternehmen. Frauen und Männer, Künstler_innen und Musiker_innen könnten davon leben; auch wenn es anfangs schwer wäre, aber es braucht immer einen Anfang, um etwas zu erreichen. Es wird nicht ein Weißer aus Paris oder eben Marseille sein, der auf die Komoren fährt und sagt: „Das und dies muss gemacht werden!“

Denn was ist das Problem, Katharina, wenn du genau hinschaust, wenn ein Komorianer in Frankreich ankommt, ein Musiker zum Beispiel, egal wie talentiert er ist. Sobald er ankommt, glaubst du, dass er denkt, dass er eines Tages ein großer Sänger oder Musiker sein wird? Ganz und gar nicht. Wenn er Musik macht, ist das nur, um sich ein bisschen von seinen Problemen daheim abzulenken, oder auch, weil er Lust hat, sich mit Leuten seiner Community verbunden zu fühlen. Denn hat er einmal französischen Boden betreten, an was denkt er? Etwas zu machen, was ihm direkt Geld verschaffen wird. Da Künstler_innen ja im Erwachsenenalter nach Frankreich kommen und viele Probleme auf den Komoren lassen, machen sie es wie frühere Generationen: Sie putzen und waschen in den Restaurants ab. Sie arbeiten auch am Bau, was schon ein Luxus für Komorianer_innen ist. Darüber hinaus werden sie von den Chefs der Dorfvereine ausgenutzt, um so viel Geld wie möglich zu sammeln, um das Land aufzubauen, gerade vor dem Hintergrund, dass die Regierung nichts im Land macht.

Schau dir zum Beispiel meinen Fall an: Ich bin nach Frankreich gekommen und wonach halte ich derzeit Ausschau? Ich bereite Theaterstücke vor, um unseren Gastgeber_innen unsere Kultur zu zeigen, aber ich kann mich keiner einzigen komorischen Struktur vorstellen; die gibt es in Marseille nicht. Das ist aber etwas, was sich ändern kann. Sobald wir anfangen, uns schon mal auf kultureller Ebene zu dekolonisieren und zu denken wie ein Komorianer, der etwas bewirken will, aber nicht wie ein Franzose, der die Mittel hat, wird es gehen. Wir müssen anfangen,

auf komorische Weise zu denken, indem wir die angemessene Technologie verwenden, aber nicht die französische, ansonsten machen wir uns lächerlich. Es kann auf die komorische wie auch die französische Art funktionieren. Aber wir denken, dass alles, was uns gehört, schlecht ist, das ist das Problem mit den Komorianer_innen.

K.F.: An diesem Punkt habe ich nun wirklich eine Frage, und zwar, wenn wir wieder zum Twarab zurückkehren ... Du hast gesagt, dass er für französische Institutionen uninteressant ist, denn es handelt sich dabei auch um den Bereich des Brauchtums. In meiner Dissertation habe ich mich oft gefragt, ob und inwieweit sich das Brauchtum auf eine bestimmte Weise der Kolonisierung widersetzt hat ...

M.H.H.: Es ist nicht, dass es sich widersetzt hat, es hatte das Glück, sich zu widersetzen, weißt du, warum? Denn was ist der Fall im Twarab? Wir singen auf Komorisch. Das ist schon ein Vorteil, wodurch diese Kunstform die Chance hatte, sich zu widersetzen, damit sie den Komorianer_innen erhalten blieb. Aber nicht den Leuten, wie soll ich sagen ... wie werde ich diese Leute bezeichnen? Den Eliten. Siehst du die Eliten des Landes? Sie interessieren sich nicht wirklich für Twarab, genauso wenig wie die Französ_innen, denn es wird auf Komorisch gesungen. Naja, es stimmt, dass man sich für eine Musik interessieren kann, in der nicht in der eigenen Sprache gesungen wird, aber im Twarab ist es außergewöhnlich! Darüber hinaus ist er etwas, was sehr traditionell geblieben ist. Er hat sich zwar musikalisch ein bisschen entwickelt, aber nicht so viel, um exportiert zu werden. Sag mir den Tag, an dem du in einen Club in Marseille gegangen bist und Twarab gehört hast. Es läuft kein Twarab in einem Club in Marseille! Zouk (Populärmusik von den Französischen Antillen, Guadeloupe und Martinique; Anm. d. Verf.) dafür schon. Du kannst sehr wohl zu komorischem Zouk hier in Marseille tanzen, aber nicht zu Twarab, das ist nicht möglich. Und Zouk ist nicht unsere Musik! Ich behaupte, dass die Twarab-Musik die Chance hatte, den weißen Invasor_innen Widerstand zu leisten (lacht). Es ist also nur die Twarab-Musik auf den Komoren unabhängig, unabhängig vom Ex-Kolonialisten (lacht).

6. Postskriptum

Diese Dialog-Montage war eine Möglichkeit für uns, langjährige Diskussionen, die wir im Zuge unserer Forschungs Kooperation immer wieder führten, in eine auch für andere zugängliche Form zu bringen. Der gegenseitige Ideenaustausch war dabei von zentraler Bedeutung, um ein beidseitiges Vertrauensverhältnis aufzubauen. Das abrupte Ende des Dialogs zeigt, dass es sich auch hier um einen Prozess handelt, der alles andere als abgeschlossen ist. Gerade das Zusammenführen des Gesprächs vom Mai 2015 mit einem Gespräch, das durch diese Ausgabe angestoßen wurde, stellte eine spannende Arbeit für uns dar, um zu sehen, welche Fragen während der Produktion des Dokumentarfilms relevant waren und welche Fragen uns vier Jahre später – vor allem nach einer gemeinsamen Filmscreeningreise auf die Komoren – beschäftigten.

Zentrales Ziel dieser Dialog-Montage war es, die Mehrschichtigkeit postkolonialer Verhältnisse darzulegen, die Twarab in Marseille und Forschungsprozesse in diesem Kontext prägten und prägen. Der kontinuierliche gemeinsame Austausch ermöglichte es uns dabei, Antworten auf Herausforderungen während der Forschung zu formulieren, beispielsweise angesichts der Wahrnehmung einiger Personen aus der komorischen Community in Marseille, die dachten, dass wir im Zuge dieses Projekts die Community in Frankreich und speziell in Marseille in ein schlechtes Licht rücken würden. In unseren Gesprächen kamen wir schnell zu den breiteren gesellschaftlichen Verhältnissen, in die die komorische Community und mit ihr in Verbindung stehende kulturelle und künstlerische Praktiken in Marseille eingebettet sind. Dabei stießen wir vor allem auf Fragen der Dominanz von ‚Brauchtum‘ und ‚Tradition‘ in Bezug auf kulturelle Praktiken, wodurch wir zu Verbindungen zwischen Letzteren und sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Verhältnissen auf den Komoren kamen. Vor diesem Hintergrund stellten wir uns die Frage nach der Rolle von Kunst und Kultur in der Aufrechterhaltung und Hinterfragung postkolonialer Strukturen – auf den Komoren sowie in Frankreich.

Dieses Postskriptum ist jedoch keine abschließende ‚analytische‘ und ‚akademische‘ Einhegung der von uns inszenierten Dialog-Montage;

gerade auch angesichts der Tatsache, dass diese vornehmlich von Katharina Fritsch verfasst wurde. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass sich Mounir Hamada Hamza zur Zeit der Überarbeitung auf den Komoren befand, wodurch die gemeinsame Textarbeit erschwert wurde. Es fand jedoch sehr wohl ein Austausch über dieses Postskriptum statt.

An dieser Stelle soll daher vor allem festgehalten werden, dass das gewählte Dialogformat eine geeignete Möglichkeit darstellt, unsere teils unterschiedlichen, teils ähnlichen Perspektiven miteinander ins Gespräch zu bringen. Das Format ermöglichte es uns, auf Kohärenz in der Argumentation zu verzichten, zugleich aber auch zu zeigen, wie sich Perspektiven im Zuge eines Dialogs verändern, gemeinsame Argumentationen entstehen und/oder Unterschiede nebeneinander stehen bleiben können. Auf diese Weise wurde deutlich, wie unsere Motivationen, Erwartungen, Hoffnungen und auch Enttäuschungen hinsichtlich des Dokumentarfilms unterschiedliche Positionierungen reflektieren, vor allem hinsichtlich künstlerischer und/oder akademischer Ausbildung, rassisierter und vergeschlechtlichter Positionen sowie Erfahrungen von Migration und/oder Mobilität. Gerade vor dem Hintergrund unterschiedlicher sozialer Positionierungen zeigt diese Dialog-Montage die Bedeutung kollaborativer Forschungsprozesse auf, um Raum für Verhandlungen unterschiedlicher Perspektiven im Kontext postkolonialer Forschungskontexte zu schaffen.

Danksagung

Wir bedanken uns bei allen Künstler_innen, die mit uns ihre Erfahrungen und Reflexionen in Bezug auf Twarab-Musik geteilt haben. Danke auch an Andrés Carvajal für seine audiovisuelle Expertise und seine Reflexionen zum Thema, die in diesen Dialog eingeflossen sind; an das Projekt „Popular Culture in Translocal Spaces“ und an Birgit Englert, die diese Forschung und die Umsetzung des Films möglich machten; an alle Zuschauer_innen, die bei Vorführungen ihre Meinungen und Kritik mit uns geteilt haben; an ORTC (Komorisches Nationalradio und Fernsehen) für die Ausstrahlung des Dokumentarfilms; an die_den anonyme_n Reviewer_in, das Herausgeber_innenteam, Abdoul-Malik Ahmad und Alexandra König für ihre kritischen Anmerkungen zu einem ersten Draft und an Emil Fritsch für die Korrekturen.

- 1 Siehe <https://vimeo.com/288013953> (französische Untertitel) und <https://vimeo.com/286368915> (englische Untertitel).
- 2 Twarab verbindet musikalische Einflüsse aus Nord- und Ostafrika, der Arabischen Halbinsel, Südasien sowie Europa (Topp Fargion 2014). ‚Moderner Twarab‘, wie er in Marseille praktiziert wird, wird von einer Band (Gitarre, Schlagzeug, Bass und Keyboard) performt, die sich abwechselnde Sänger_innen begleitet.
- 3 Das Projekt wurde unter der Leitung von Birgit Englert durchgeführt und vom FWF (Österreichischer Wissenschaftsfonds; P 26255-G22 ; <https://translocal-culture.wordpress.com>) finanziert. Es beschäftigte sich mit der Rolle populärkultureller Praktiken im Kontext postkolonialer Diaspora – der ‚komorischen Diaspora‘ in Marseille und der ‚kapverdischen Diaspora‘ in Lissabon. Letztere Forschung wurde von Hanna Stepanik (Stepanik 2020, i.E.) durchgeführt.
- 4 Die Komoren sind ein Archipel aus vier Inseln – Ngazidja, Mwali, Nzwani und Mayotte –, die im westlichen Indischen Ozean liegen, genauer im Kanal von Mosambik zwischen Madagaskar und der ostafrikanischen Küste. Unter französischer Kolonialherrschaft ab Mitte des 19. Jahrhunderts (zuerst Mayotte und ab Anfang des 20. Jahrhunderts die anderen drei Inseln), deklarierten 1975 drei der Inseln unilateral die Unabhängigkeit, während Mayotte ‚französisch‘ blieb und seit 2011 das 101. Département Frankreichs darstellt. Die neokoloniale Präsenz des französischen Staates wird bis heute vonseiten der Union der Komoren angefochten (Caminade 2010). Die Bedeutung Marseilles ist auf dessen Rolle als zentralem Hafen innerhalb kolonialer und postkolonialer Handelsnetzwerke zwischen Frankreich und afrikanischen Ländern zurückzuführen (Sakoyan 2011: 185).
- 5 Hamada Hamza ist Autor von zwei Theaterstücken – *L'entretien de la vallée* (Edition Edilivre, 2019) und *Qui sommes-nous* (Edition Edilivre, 2010) sowie von zwei Filmen – *Mon Patron et Moi* (2011; APAC/Paris) und *Msafara* (2013; SP1 Production/Marseille).
- 6 Das erste Gespräch war Teil der *kitchen stories*, einem Format, das den Forschungsprozess im Projekt „Popular Culture in Translocal Spaces“ begleitete (diskutiert in Englert 2016: 60). Mitglieder des Projekts diskutierten dabei vor laufender Kamera über ihren Prozess, womit ein Raum für gemeinsame Reflexionen geschaffen wurde. Die Bezeichnung *kitchen stories* ist der gleichnamigen Komödie von Bent Hamer *Kitchen Stories/Salmer fra kjøkkenet* (2013) entlehnt, in der sich der Filmemacher mit der ethnografischen Praktik der Beobachtung auseinandersetzt, indem er einen alten weißen Mann von Forscher_innen in seiner Küche observieren lässt. Die zwei Gespräche – eines gefilmt, eines als Tonaufnahme aufgenommen – wurden von Fritsch transkribiert und von Hamada Hamza und Fritsch gemeinsam bearbeitet. Während die Chronologie der Gespräche beibehalten wurde, wurden die einzelnen Gespräche entlang sich überlappender Themen reorganisiert. In diesem Text wird nur auf Gespräche zwischen Hamada Hamza und Fritsch Bezug genommen, da die kontinuierliche Reflexion seit dem offiziellen Ende des Forschungsprojekts nur mehr zwischen diesen stattgefunden hat bzw. stattfindet. Der Dialog reflektiert dennoch gemeinsame Debatten, die zwischen Carvajal,

- Hamada Hamza und Fritsch im Zuge der Produktion des Dokumentarfilms geführt wurden.
- 7 Der Bezug des Vereins zur Stadt Itsandra auf Ngazidja, der größten Insel der Union der Komoren, reflektiert die Organisation komorischer Vereine entlang einer Lokalität, infolgedessen sie ‚Dorfvereine‘ genannt werden (*associations villageoises*). Die Bedeutung von Lokalität für Organisationsprozesse zeugt von der Bedeutung brauchtumsbezogener Machtverhältnisse, die soziale Verhältnisse entlang lokalitätsbezogener und vergeschlechtlichter Altersklassen strukturieren. Diese prägen vor allem gesellschaftliche Verhältnisse in Ngazidja, der größten Insel, von der aus die meiste Migration nach Frankreich stattfand bzw. -findet (Sakoyan 2011: 184f.). Zentral ist dabei die brauchtumsbezogene Hochzeit *grand mariage* (‚große Hochzeit‘), die dem Bräutigam Zugang zum höchsten sozialen Rang innerhalb brauchtumsbezogener sozialer Strukturen verschafft, wodurch er auch Teil der lokalen politischen Elite – bekannt als *notabilité* (‚Notabilität‘) – wird. Für die Braut – anfänglich nur für die älteste Tochter – bedeutet die *grand mariage* Zugang zu ökonomischen Ressourcen, im Sinne einer Vererbung von Anteilen des Familieneigentums (Haus und Land), wobei das primäre Erbrecht weiterhin der ältesten Tochter vorbehalten ist (vgl. Blanchy 2003: 155ff.). Die politische, ökonomische und soziale Bedeutung von Lokalität erschwert Föderationsversuche komorischer Vereine in Frankreich, wodurch einzelne Vereine als repräsentative Akteur_innen der ‚komorischen Community‘ gegenüber französischen sowie komorischen Institutionen fungieren (vgl. Fritsch 2018: 272ff.).
 - 8 In der deutschen Sprache sind sowohl Komorianer und Komorer geläufig, wobei Duden letztere Bezeichnung anführt. Aufgrund der Nähe zum Französischen verwenden wir dennoch den Begriff Komorianer_innen.
 - 9 Ein Dank an Abdoul-Malik Ahmad für die Anmerkung und Konkretisierung des Verhältnisses zwischen quantitativer ‚Stärke‘ und ‚Schwäche‘ auf Machtebene.
 - 10 Zur Zeit der Forschung (2013–2015) fanden Twarab-Konzerte wöchentlich statt; außer zu Zeiten religiöser und/oder brauchtumsbezogener Anlässe.
 - 11 Im dominanten öffentlichen und politischen Diskurs in Frankreich wird jeglicher Verweis auf eine ethnisierte, rassisierte oder religiöse ‚Community‘ als *communautarisme*, ‚Kommunitarismus‘, geframt, der als Widerspruch zum republikanischen französischen Modell gilt (Diouf 2012). Wie verschiedene Autor_innen (vgl. Bancel/Blanchard/Vergès 2003; Guénif-Souilamas 2006) zeigen, zeugt diese diskursive Trennung von der Verwobenheit der Entstehungsgeschichte des französischen Republikanismus mit kolonialer Expansion, wodurch kolonisierte Subjekte als ‚Andere‘ der ‚nationalen Community‘ markiert wurden.
 - 12 *Tropical Palace* ist ein *salle de fête*, ein Veranstaltungssaal, wie es sie zahlreich in der nördlichen Peripherie von Marseille gibt und deren Hauptklientel ethnisierte Communitys sind. Zur Zeit der Forschung (2013–2015) war *Tropical Palace* einer von zwei *salles de fête*, die von Komorern (männliche Form bewusst gewählt) geführt wurden (Fritsch 2018: 142ff.; <http://tropicalpalace-marseille.com>).
 - 13 Seit 2017 existiert ein Gesetzesvorschlag zum Künstler_innenstatus auf den Komoren (siehe dazu UNESCO-Empfehlungen: <https://en.unesco.org/creativity/news/comoros-supporting-status-its-artists>, 8.5.2020).
 - 14 Marseille ist seit Anfang des 19. Jahrhunderts und dem Bau des Hafens im Norden von einer rassisierten und klassenbasierten Nord-Süd-Teilung geprägt, die sich durch den Bau von Sozialbausiedlungen vor allem in den nördlichen Bezirken der Stadt im Kontext von Dekolonisierungsprozessen in den 1960er und 1970er Jahren verstärkte (Gulian 2004: 120f.).
 - 15 Auf den Komoren finden Twarab-Konzerte vornehmlich während der *grand mariage* statt. Obwohl diese nur auf den Komoren vollzogen werden kann, beinhalten die regelmäßig organisierten Fundraising-Aktivitäten vonseiten komorischer Vereine religiöse und kulturelle Praktiken, die die *grand mariage* prägen, wodurch die starke Verbindung zwischen brauchtumsbezogenen Machtverhältnissen, Kultur und Ökonomie deutlich wird (vgl. Ahmad 2019; Fritsch 2018: 185ff.).
 - 16 Im Dezember 2018 und Januar organisierten wir Filmscreenings auf den Komoren in verschiedenen Kontexten – Vereinslokale, öffentliche Plätze und französische Kulturinstitutionen.
 - 17 *Je viens* heißt übersetzt ‚Kommende_r‘ und ist eine Bezeichnung für Personen, die in der Diaspora leben, regelmäßig auf die Komoren zu Besuch kommen und ihre Angehörigen auf den Komoren finanziell unterstützen (müssen).

Literatur

- Ahmad, Abdoul-Malik (2019): *Agencité et stratégies des „plus faibles“: les femmes comoriennes dans le commerce à la valise*. Dissertation, Aix-Marseille Université.
- Bancel, Nicolas/Blanchard, Pascal/Vergès, Françoise (2003): *La République Coloniale. Essai sur une utopie*. Paris: Éditions Albin Michel S.A.
- Blanchy, Sophie (2003): *Seul ou tous ensemble? Dynamique des Classes d'Âge dans les Cités de l'Île de Ngazidja, Comores*. In: *L'Homme* 167-168, 153-186. <https://doi.org/10.4000/lhomme.21511>
- Caminade, Pierre (2010): *Comores-Mayotte. Une Histoire Néocoloniale*. Marseille: Agone.
- Direche-Slimani, Karima/Le Houérou, Fabienne (2002): *Les Comoriens à Marseille. D'une Mémoire à l'Autre*. Paris: Éditions Autrement.
- Diouf, Mamadou (2012): *The Lost Territories of the Republic: Historical Narratives and the Recomposition of French Citizenship*. In: Keaton, Trica Danielle/Sharpley-Whitening, T. Denean/Stovall, Tyler (Hg.): *Black France/France Noire. The History and Politics of Blackness*. Durham/London: Duke University Press, 32-56.
- Englert, Birgit (2016): *Reflections on the Role and Production of Research Films in African Studies*. In: Exenberger, Andreas/Pallua, Ulrich (Hg.): *Africa Research in Austria. Approaches and Perspectives (Edited Volume Series)*. Innsbruck: Innsbruck University Press, 43-64.

- Fritsch, Katharina (2018): The Dispositive of Communitarisation. An intersectional analysis of biopolitics of political and cultural mobilisations. A focus on 'Franco-Comorian diaspora' in Marseille. Dissertation, Universität Wien.
- Gräbner, Werner (2001): Twarab ya Shingazidja: A First Approach. In: AAP 68 (Swahili Forum VIII), 129-143.
- Guénif-Souilamas, Nacira (2006): La république aristocratique et la nouvelle société de cour. In: Guénif-Souilamas, Nacira (2006): La république mise à nu par son immigration. Paris: La fabrique éditions, 7-38.
- Gulian, Thomas (2004): Les logiques sociales des territoires de l'action publique: les associations de quartier animées par de jeunes Comoriens issus de l'immigration à Marseille. In: Lien social et politiques 52, 107-118. <https://doi.org/10.7202/010594ar>
- Sakoyan, Juliette (2011): Les Frontières des Relations Familiales dans l'Archipel des Comores. In: Autrepart 1 (57-58), 181-198. <https://doi.org/10.3917/autr.057.0181>
- Stepanik, Hanna (2020, i.E.): Negotiating diaspora spaces through popular culture: The case of Batuku in the Lisbon Metropolitan Area. Dissertation, Universität Wien.
- Topp Fargion, Janet (2014): Taarab Music in Zanzibar in the Twentieth Century. A Story of 'Old is Gold' and Flying Spirits. Farnham: Ashgate.
- Zakaria, Houssen (2000): Familles Comoriennes Face au College. Entre l'École et la Tradition. Paris: Editions de l'Harmattan.