

Street Fighting Human

Klänge des widerstands in den Straßen von Berlin

HANNA GRZEŚKIEWICZ

Für viele Menschen waren die letzten zwei Jahre nicht nur von erzwungener Isolation und einer Verlagerung des Lebens ins Internet geprägt, sondern auch von großen sozialen Umwälzungen und wachsenden sozialen Bewegungen, die in der ganzen Welt stattfanden. Berlin ist eine Stadt, in der all diese sozialen Bewegungen durch die Aktionen ihrer vielen Diasporas auf den Straßen widerhallen. Berlin ist eine Stadt, in der sich die Kämpfe, die in ihr ausgetragen werden, im Klang der Straßen widerspiegeln. Und Berlin ist eine Stadt, in der Musiker*innen die Straße(n) in ihre künstlerische Praxis integrieren. Anhand der Klänge und der Musik der südasiatischen, polnischen und palästinensischen Gemeinden sowie von zwei Gruppen, die im Umfeld der politischen Kämpfe der Stadt aktiv sind – die Out of Time Embassy und die Comunidad Sikuris – möchte ich die verschiedenen Möglichkeiten aufzeigen, wie Klang als Widerstand in den Straßen Berlins eingesetzt wird.

Die Macht der kollektiven Emotionen

In Berlin braucht man manchmal nur um eine Ecke zu biegen, und schon findet man sich in einer völlig neuen Klangwelt wieder. Noch bevor man die Menschenmassen sieht, spürt man, dass es sich um einen Protest handelt – durch das, was man hört, und durch die Emotionen, die die Klänge vermitteln. Die angespannte Stille, nur unterbrochen durch Durchsagen der

Polizei, die die Demonstrant*innen auffordert, nach Hause zu gehen, die Rufe »Ganz Berlin hasst die Polizei« und das Surren von Hubschraubern über den Köpfen der Menschen, all das signalisiert, dass die Demonstrationen zum 1. Mai ihrem Ende zugehen. Traditionelle Lieder auf Arabisch, der Klang von Füßen, die beim Dabke-Tanz rhythmisch auf den Boden stampfen, und Ululationen verraten, dass es sich um eine Demonstration der Solidarität mit Palästina handelt. Tausende von FLINTA*-Menschen, die die Straßen mit ihren Stimmen, ihrer Musik und ihren Performances beleben, machen deutlich, dass es der 8. März ist.

2021 war der Internationale Frauentag, der zunehmend als Tag gegen das Patriarchat verstanden wird, ein warmer und sonniger Tag. Wer sich auf Unter den Linden oder der Friedrichstrasse (zwei der größten Straßen in Berlin Mitte) dem Demonstrationszug des Bündnisses Internationalistischer Feministinnen anschloss, wurde von einer Samba-Band begrüßt, die feministische Gesänge begleitete, während die Sonne auf das Brandenburger Tor schien. Während man sich seinen Weg zur vordersten Front der Demonstration bahnte (zu der Cis-Männer nicht eingeladen waren), wehten die unterschiedlichsten Rhythmen durch die Menge. Irgendwann konnte man eine Gruppe sehen, die die Choreografie zu »El violador en tu camino« (Ein Vergewaltiger auf deinem Weg) aufführte, die 2019 von chilenischen Feministinnen kreiert wurde. Vom Bühnenwagen aus wurden zwischen den Reden, die größtenteils in akzentuiertem Englisch oder Deutsch, manchmal aber auch in der Muttersprache der Redner gehalten wurden, Lieder in vielen Sprachen gespielt. Der Demonstrationszug kehrte zu Unter den Linden zurück und endete in der Dämmerung vor dem Hauptsitz eines deutschen Waffenlobbyisten mit den Klängen von feministischem Reggeaton, einer Tanzperformance von Perrxs del Futuro – einem Berliner Kollektiv, dessen Motto lautet: »Wenn ich nicht perrear (twerken) kann, ist es nicht meine Revolution« – und einer Lightshow, die von den vielen Autos der Berliner Polizei veranstaltet wurde, die die letzten Demonstranten eingekreist hatten.

Was von vielen dieser Demonstrationen bleibt, vor allem von denen, die jedes Jahr stattfinden, sind Erinnerungen. Diese Erinnerungen sind oft eher sinnlicher Natur: Man erinnert sich vielleicht nicht an den Inhalt eines Gesprächs oder einer Rede, aber man weiß noch, wie man sich gefühlt hat, was man gesehen und gehört hat. Agnieszka Bułacik, eine polnischsprachige Aktivistin und Mitglied des Otucha-Chores, sagte: »Ich erinnere mich wirklich daran, was die Musik bei der Demonstration am 8. Mai (2021) mit meinem Körper gemacht hat, wie viel Musik und wie viel Freude es dort gegeben hat.« Viele der oben beschriebenen Erinnerungen an diese Demonstration sind Momente, die auch Bułacik im Gedächtnis geblieben sind. Diese gemeinsame Erinnerung ist ein wichtiges Element der Gemeinschaftsbildung durch das, was Lynne Segal *kollektive Freude* nennt.¹ Es handelt sich dabei um ein fast utopisches Konzept, das anhand der Geschichte(n) des Widerstands für die Kraft kollektiver Emotionen bei der Gemeinschaftsbildung und dem Streben nach sozialem Wandel plädiert. Segal bezieht sich dabei häufig auf Barbara Ehrenreichs Buch

1 siehe Lynne Segal (2018), *Radical Happiness: Moments of Collective Joy*, London: Verso.

*Dancing in the Streets*², in dem die Geschichte großer öffentlicher Festivals untersucht wird, die oft zu Katalysatoren für Revolutionen wurden. Menschenmengen und Freude und Klang sind eine politische Kraft.

Im Gespräch über die Proteste gegen das De-facto-Abtreibungsverbot, das am 22. Oktober 2020 vom polnischen Verfassungsgericht beschlossen wurde, erinnerte sich Buřacik an eine Diskussion, die sie mit anderen Aktivist*innen führte, während sie Transparente für eine Demonstration malten: »Wir sprachen darüber, wie man andere Emotionen ermöglichen kann. Natürlich gab es Wut und Zorn, denn diese Gefühle mussten einfach da sein, aber wir fragten uns, wie wir auch einen Raum für Hoffnung und Gemeinschaftlichkeit schaffen könnten. Wie können wir nicht nur mit ›Ich bin stinksauer‹ zueinander finden, sondern auch mit ›Ich liebe dich, du bist meine Schwester und ich möchte für dich eintreten.‹?« Eine Antwort darauf war, ein Lied zu schreiben – ein Lied für die ›breite Masse‹, das gemeinsam gesungen werden kann. Das Lied heißt »Moja macica to nie kaplica« (Meine Gebärmutter ist nicht deine Kirche). Es ist ein sehr einfaches Lied, es besteht aus nur vier Zeilen und einem Refrain, in dem viermal der Satz »Never, you'll never walk alone« (Niemals wirst du alleine gehen) wiederholt wird – eine Anspielung auf einen der wichtigsten Slogans der Bewegung. In der Regel ist es der Refrain, der dank der einfachen Melodie von der Menge aufgegriffen wird. Bei Auftritten bringen wir dem Publikum das Lied immer mit Hilfe eines Ruf-und-Antwort-Spiels bei, aber wenn dann schließlich alle mitsingen, verwischt sich die Unterscheidung zwischen denen ›auf der Bühne‹ und denen ›vor der Bühne‹. Die Kraft dieser Erfahrung liegt für Buřacik in der Verbindung mit dem Publikum – es geht nicht darum, etwas *für* die Menschen zu singen, sondern *mit* ihnen. Es geht um ein kollektives Gefühl und darum, zusammen zu sein.

Diese Erinnerungen an kollektive Gefühle sind situativ und flüchtig. Sie können nicht reproduziert werden, aber sie leben in unseren Erinnerungen und in unseren Körpern weiter. Auf diese Weise erinnern sich auch die Mitglieder der Out of Time Embassy (OOTE) an den Sommer 2020. Die meisten Musiker*innen von OOTE haben einen Migrationshintergrund und stammen aus unterschiedlichen musikalischen Traditionen. Sie erinnern sich an Momente radikaler Freude und radikaler Fürsorge füreinander in einer Zeit, in der sie wegen der pandemiebedingten Einschränkungen in Berlin festsaßen und nicht, wie sonst, umherreisen konnten. OOTE entstand aus dem Bedürfnis, zu spielen und mit anderen zusammen zu sein, und so begannen sie mit Jamsessions auf dem Tempelhofer Feld. »Bei uns gab es nie diese typische Kluft zwischen Musikern und Publikum. Es war eher ein traditionelles oder zeremonielles Setting, so wie Musik in der Vergangenheit meistens gespielt wurde«, sagt eines der Mitglieder. Indem sie jede Woche am selben Platz im Park spielten, schufen die Musiker ein Umfeld, in dem sowohl sie selbst als auch andere ein Gefühl der Gemeinschaft erleben konnten. Ihre Musik war rhythmisch, rituell, zyklisch und vor allem fröhlich. Freude zu empfinden in schwierigen Zeiten – während einer Pandemie, kurz nach dem Terroranschlag in Hanau, auf dem Höhepunkt von Black Lives Matter – war für die Musiker auch ein Lernprozess;

2 Barbara Ehrenreich (2006), *Dancing in the Streets*, Metropolitan Books

sie mussten lernen, sich nicht schuldig zu fühlen, weil sie eine gute Zeit hatten, während um sie herum die Welt zusammenbricht, sie mussten lernen, trotz allem Freude zu empfinden und diese Freude mit anderen zu teilen.

Klangfiktionen für eine bessere Welt

OOTE betrachten sich nicht als Band mit festen Mitgliedern und sehen ihre undefinierte Struktur als Schlüssel zu ihrer künstlerischen Praxis. Sie haben ihr Zusammengehörigkeitsgefühl durch eine lockere Struktur gefunden, die kein fertiges Produkt ist, die nicht versucht, aus irgendetwas Kapital zu schlagen, die mehr eine gemeinsame Erfahrung ist, die in ihrem Wesen ein Experiment gegen die koloniale Matrix ist. Die koloniale Matrix kann als die Struktur hinter dem globalen kapitalistischen System definiert werden, durch die westeuropäischen Staaten – einschließlich Deutschland – die Kolonisierung nutzten, um eine globale Hierarchie durchzusetzen, wie Gesellschaften auf der Grundlage westeuropäischer Werte und westeuropäischen Wissens organisiert werden

Es geht nicht darum, etwas *für* die Menschen zu singen, sondern *mit* ihnen. Es geht um ein kollektives Gefühl und darum, zusammen zu sein.

sollten, wodurch andere Kenntnisse, Werte und Lebensweisen unterdrückt, wenn nicht gar zerstört wurden. Die koloniale Matrix impliziert eine eurozentrische Kontrolle über Wirtschaft, Wissen, Geschlecht und Sexualität sowie institutionelle Autorität.³ Für OOTE fühlte sich daher das Musizieren außerhalb der ›erwarteten‹ Strukturen und ohne kapitalistische (finanzielle) Gegenleistung als befreiend an. In dem Moment, in dem sie begannen, darüber nachzudenken, wie sie auf der Grundlage dieser Praxis ihren Lebensunterhalt verdienen könnten, spürten sie, dass das kapitalistische System in ihre künstlerische Arbeit eingriff, und stellten fest, dass der Prozess der Institutionalisierung und Definition ihre Beziehung zur Gruppe zu verändern begann.

Durch ihre Praxis schrieb OOTE die *Sonic fiction* einer Musik, die inklusiv, offen und vielfältig ist. Die Musiker mit unterschiedlichem Migrationshintergrund hatten ihre Wurzeln in vielen musikalischen Traditionen, und durch den Prozess des gegenseitigen Kennenlernens auf persönlicher und musikalischer Ebene schufen sie eine Gemeinschaft, die sich durch Offenheit und Vielfalt auszeichnet. *Sonic fiction* ist ein Begriff, der von Kodwo Eshun erstmals in seinem Text *More Brilliant Than the Sun* ›undefiniert‹ wurde.⁴ So wie OOTE spielten, ohne zu definieren, was

3 Für eine weiterführende Diskussion der kolonialen Matrix siehe dieses Interview mit Walter Mignolo, der das Konzept der Dekolonialität entwickelte: www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/

4 Kodwo Eshun (1998), *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, London: Quartet Books

sie taten, schrieb Eshun einfach über *Sonic fiction*, ohne den Begriff zu definieren. Seine These basiert auf dem Afrofuturismus: *Sonic fiction* verwenden Klang als Gefäß für die Erfindung neuer Geschichten und die Fiktion einer besseren Zukunft, die auf der Geschichte von Gewalt und Unterdrückung basiert und diese verarbeitet.

Als Buřaciks aus osteuropäischen Frauen bestehender Chor, Otucha, einige Tage nach dem Einmarsch Russlands in die Ukraine auf dem Hermannplatz zusammenkam, um eine Stunde lang in einem Loop ein ukrainisches Lied in der traditionellen Technik des ›weißen Gesangs‹ zu singen, war dies vielleicht auch eine klangliche Fiktion. ›Weißer Gesang‹ oder ›weiße Stimme‹ ist eine osteuropäische Gesangstechnik der Volksmusik, die in den ländlichen Gebieten vieler osteuropäischer Länder verwurzelt ist. Diese Art zu Singen wurde traditionell auf offenen Feldern praktiziert und nutzt die offene Kehle, um einen hellen Vokal-klang zu erzeugen, der fast einem kontrollierten Ruf ähnelt. Vielleicht war diese Veranstaltung, bei der diese traditionelle Gesangstechnik im Mittelpunkt stand, eine Fiktion osteuropäischer Solidarität gegen eine alte imperiale Macht und eine Verbindung zu Tradition und Land, die nicht durch nationale Grenzen beeinträchtigt wurde. Die Mitglieder des Chors stammten aus verschiedenen osteuropäischen Ländern und sangen auf Ukrainisch, wobei nur wenige von ihnen diese Sprache beherrschten. Die Nachricht vom Krieg hatte sie jedoch alle in irgendeiner Weise berührt, und deshalb beschlossen sie, einen Raum zu schaffen, in dem sie in ihren Emotionen zusammen sein können, und sie haben andere eingeladen, sich ihnen anzuschließen – auch beim Singen in diesem öffentlichen Raum. Obwohl die vorherrschende Emotion in dieser öffentlichen Intervention Trauer war, war die Zukunft, die sie sich vorstellten, freudig und hoffnungsvoll. Es war eine Feier einer gemeinsamen Kultur, die ein Miteinander gegen die Unterdrückung imaginierte. Sie schuf einen Moment des kollektiven Gefühls in einem öffentlichen Raum, der in einer Zeit großer Spannungen eine vorübergehende Erleichterung brachte.

Klänge von der und für die Existenz

Jedes Mal, wenn eine Gemeinschaft zusammenkommt und Klänge produziert, die außerhalb oder gegen die vorherrschende Kultur stehen, wird dies zu einem politischen Projekt. Wenn dies auch noch in einem öffentlichen Raum geschieht, wird seine Aussage unweigerlich viel direkter – und für historisch unterdrückte Gruppen ist die Inanspruchnahme des öffentlichen Raums eine Aussage zur Behauptung ihrer Existenz. In Berlin ist die dominante Kultur die Kultur der weißen deutschen Mehrheit und die Werte, die von dieser Gesellschaft durch ihre Institutionen, ihre Lebensweise und ihre musikalischen Vorlieben diktiert werden, bestimmen (auch in Bezug auf die institutionelle Unterstützung), welche Musik im öffentlichen Raum als ›akzeptabel‹ gilt.



© Roberto Zamrosso

Out of Time Embassy während einer Session auf Tempelhofer Feld

»Wir sind lebendig, wir sind hier, wir sind nicht verschwunden« – das ist es, was es für Comunidad Sikuris bedeutet, ihre Musik in den öffentlichen Raum zu bringen. Die Comunidad Sikuris ist eine Gruppe indigener Menschen aus verschiedenen Regionen Lateinamerikas, die als Migranten in Berlin leben und *Sikus* spielen – eine traditionelle Musikform aus dem Andenhochland, deren Status als Widerstandsmusik auf die Ankunft der Konquistadoren vor rund 500 Jahren zurückgeht. Sie spielen Instrumente aus natürlichen Materialien – Panflöten und Trommeln – die jeweils von zwei Personen gespielt werden müssen, um Tag und Nacht, Mann und Frau, Gegenseitigkeit und Austausch zu repräsentieren. Sie spielen eine Musik, die Jahrhunderte der Unterdrückung überdauert hat. Die Musik ist rhythmisch und melodisch, sehr zyklisch und gemeinschaftlich. Durch die Musik und die Instrumente bleiben die Sikuris mit *Pachamama* (Mutter Erde) verbunden. Sie kamen erstmals 2018 zusammen, um gegen die geplante Freilassung des peruanischen Diktators Alberto Fujimori zu protestieren, der in den 1990er Jahren für die Massensterilisation von 300.000 Indigenen verantwortlich war (und der, wie ursprünglich angekündigt, im März 2022 aus »humanitären Gründen« aus der Haft entlassen werden sollte). Seitdem ist die Gruppe Teil der migrantischen Aktivistenszene in Berlin.

Die Comunidad Sikuris leistet bewusst politischen Widerstand und ist häufig bei Demonstrationen anzutreffen, wie z.B. bei der Demonstration zum 1. Mai, dem Tag der Arbeit, an dem sie für ihre Rechte als

»Arbeitsmigranten« kämpft, oder am 12. Oktober, dem Tag des Beginns des Widerstands gegen die spanische Kolonisierung von *Abya Yala* (ein Begriff, den die indigenen Gemeinschaften anstelle von kolonialen Begriffen wie Neue Welt oder Amerika verwenden). »Die Art und Weise, wie wir auf den Demonstrationen spielen, braucht mehr Kraft, mehr Energie. Wir blasen härter und spielen lauter, wir holen uns unsere Energie aus der Menge«. Auch wenn viele Demonstranten die tiefere Bedeutung ihrer Musik nicht verstehen und manche sie nur als exotische Beigabe betrachten, fühlen sich die Sikuris immer gestärkt, wenn sie Teil einer Menge sind. Ihre öffentlichen Auftritte sind ein Bekenntnis zur Existenzberechtigung, die seit den Anfängen der europäischen Kolonisation in Frage gestellt wird. Die Aufrechterhaltung traditioneller und alter musikalischer Praktiken steht in direktem Zusammenhang mit dem Überleben der Menschen schlechthin, und nicht nur der Menschen ihrer eigenen Gemeinschaft. Sie erkennen an, dass sie eine von vielen unterdrückten Gruppen sind, und wenn sie spielen, spielen sie für und mit allen Unterdrückten der Welt.

Palästinensische Aktivisten empfinden oft das Gleiche. Für Michael Jabareen, einen palästinensischen Aktivisten/Künstler und Mitglied der Straßentheatertruppe Basta Theatre, ist es selbstverständlich, dass das Auftreten im öffentlichen Raum sowohl ermächtigend als auch wichtig ist, und dass eine Gemeinschaft, die sich gegen Kolonialisierung und Unterdrückung ausspricht, dies für alle Unterdrückten der Welt tut. Auch die Palästinenser setzen ihre traditionelle Musik ein, die mit dem *Dabke*, einem traditionellen Tanz, verbunden wird, um ihre Existenz zu behaupten, wenn diese bedroht ist.

In Deutschland kann es schwieriger als anderswo sein, sich mit den Palästinensern zu solidarisieren, und so wird diese Konfrontation auf den Straßen von Berlin viel direkter ausgetragen. Der Klang der Gesänge, der Musik, der Ululationen, des Stampfens der Füße auf dem Boden, all das sind Klänge von und für das Recht zu existieren und gehört zu werden. »Vielleicht brauchen wir es so sehr, dass unsere Stimmen gehört werden und dass unsere Demonstrationen laut werden, weil wir ständig zum Schweigen gebracht werden. Es ist wichtig, nicht zu schweigen und mit der eigenen Stimme so viele Menschen wie möglich zu erreichen.« Für Jabareen geht es nicht nur darum, die gegen Regierungen und offizielle Institutionen zu protestieren, sondern auch darum, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu wecken, denn es sind die Öffentlichkeit und der Druck der öffentlichen Meinung, die Veränderungen bewirken können. Seiner Meinung nach geschieht dies nicht durch die Worte, die man in Reden sagt, sondern durch die Erfahrungen, die man den Menschen vermittelt, die gekommen sind, um einen zu unterstützen. Man baut ein kollektives Gedächtnis durch die Sinne auf – und Musik, Sound und Performance sind ein wichtiger Teil davon.

Recht auf Teilhabe an der Stadt

Wenn unterschiedliche Klangwelten auf die Straßen einer Stadt wie Berlin gebracht werden, führt dies unweigerlich zu Spannungen mit der Klangwelt der dominanten Kultur – und ihren legalen und bürokratischen Waffen. Noch ein anderer Kampf spielt sich auf den Straßen Berlins ab, wenn Gruppen, die in nicht-westlichen Musiken verwurzelt sind, proben oder auftreten. Dieser Kampf dreht sich um die Frage: Wem gehört diese Stadt? Es gibt nicht die eine Art, ›nicht-westliche Musik‹ zu beschreiben. Die eurozentrische Einteilung in ›den Westen‹ und ›das Andere‹ verstärkt eine koloniale Hierarchie, aber es ist auch diese Hierarchie, mit der die in diesem Text behandelten Musiken und Klänge konfrontiert werden. Zu den Aspekten, in denen sich ›nicht-westliche‹ Musik von den Klängen westlicher Kunst- oder Popmusik unterscheidet, gehört, dass die Musik sehr rhythmisch und zyklisch ist, dass die Harmonie nicht im Vordergrund steht und dass es oft kein vorgegebenes Ende gibt. Die Stimme wird auf andere Weise eingesetzt – sei es weißer Gesang, Ululation oder Gesang auf der Grundlage von *maqam* (arabische Modi). Traditionelle Instrumente spielen eine wichtige Rolle, wie z. B. Trommeln und Panflöten bei den Sikuris, und manchmal wird eine ›westliche‹ Rhythmusgruppe mit Instrumenten aus dem Nahen Osten und Nordafrika kombiniert, z.B. bei der Out of Time Embassy. Häufig ist Bewegung ein wichtiger Teil des Auftritts, wodurch eine andere Beziehung zum Publikum hergestellt wird – die Dichotomie zwischen Ausführenden und Zuhörern wird oft absichtlich aufgehoben.

Mehrheitsmeinungen spiegeln sich in den offiziellen Strukturen wider, was bedeutet, dass es für die einen schwieriger ist als für die anderen, die Genehmigung zu erhalten, den öffentlichen Raum mit ihren Stimmen zu füllen. In Palästina ging Basta Theatre so vor, dass sie auftraten und sofort wieder verschwanden, bevor die Behörden merkten, was los war. In Deutschland muss Jabareen den behördlich vorgeschriebenen Weg gehen, um die Genehmigung für eine Aufführung zu erhalten. Dabei werden nicht nur die Parameter der Aufführung, wie Lärmpegel, Dauer und Umfang überprüft, sondern auch der Inhalt.

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. »Straßenmusik an einem Ort wie Deutschland, wie Berlin zu machen, ist von Natur aus politisch, weil es nicht erwünscht ist. Es gibt viele Strukturen, die diese Form des Ausdrucks erschweren oder sogar verhindern«, so ein Mitglied von OOTE. Der Kontext dieser Feststellung war, dass die Band gebeten wurde, bei der Umbenennung der Lucy-Lameck-Straße (früher Wissmannstraße genannt, nach Hermann von Wissmann, dem deutschen Kolonialgouverneur von Deutsch-Ostafrika, das die heutigen Länder Tansania, Burundi, Ruanda und Teile von Mosambik umfasste in Neukölln, einem historischen Migrantenviertel, zu spielen. »Die von uns verwendeten Instrumente, von denen viele ihre Wurzeln im Nahen Osten und in Nordafrika haben, versetzten uns sofort in einen spezifischen Klangraum,

der in der Öffentlichkeit nicht so oft zu hören ist.« Diese Aufführung hat trotz der gesetzlichen Genehmigung und trotz der Tatsache, dass die Aufführung in der Nähe eines bekannten Kulturzentrums stattfand, das seit über 30 Jahren besteht, zu Problemen mit den Nachbarn geführt. Mindestens zwei Nachbarn müssen eine Beschwerde wegen Lärmbelästigung einreichen, damit die staatlichen Behörden reagieren, und genau das passierte dann auch.

Auch wenn die Straße nach wie vor mehrheitlich von Migranten bevölkert wird, hat die Gentrifizierung dazu geführt, dass die neu hinzukommenden Menschen aus der Mehrheitskultur über die Mittel, das Wissen und das Rechtssystem verfügen, um zu verhindern, dass Klänge, die sie nicht mögen, den öffentlichen Raum beanspruchen. Dies gilt jedoch nicht für alle Klänge. Baulärm ist erlaubt – innerhalb bestimmter Zeiten. Auch bestimmte Arten von Musik sind zulässig. Ein Mitglied von OOTE erinnerte sich an eine Situation, die sich in seinem Studio abspielte, das sich ebenfalls in Neukölln befindet. Mehrmals hatte ihm das Ordnungsamt einen Besuch abgestattet, wenn er lautere, zyklischere Musik mit nicht-westlichen Instrumenten spielte. Wenn hingegen sein Studionachbar bei weit geöffneter Tür Jazz spielte und die Musik in den Hof drang, beschwerte sich niemand. Jazz ist so respektabel und europäisch geworden, dass ein ungeplantes Konzert im öffentlichen Raum willkommen ist, während andere Musikrichtungen als störend empfunden werden.

Klang als Spiegel politischer Bewegungen

Die Klanglandschaften, die von verschiedenen Diasporas und Gemeinschaften geschaffen werden, sind naturgemäß unterschiedlich und spiegeln verschiedene Protestkulturen wider – jede hat eine einzigartige Mischung aus Sprache(n), Musik und Klang. Dank der sozialen Medien ist ein unmittelbarer Austausch zwischen Diaspora und ›Heimat‹ möglich, und die bei den Protesten im Herkunftsland gesungenen oder gespielten Lieder werden auch im Ausland gespielt. Oft werden Lieder spezifisch für und als Reaktion auf politische Bewegungen geschrieben. Diasporische Proteste bringen zusätzlich lokale Protestkulturen und globale Einflüsse in den Mix ein.

Mihir, ein südasiatischer Aktivist, dessen Gemeinschaft an den Protesten gegen den Citizenship Amendment Act (CAA) und zur Unterstützung der Bauernproteste in Indien beteiligt war, sprach über dieses Phänomen innerhalb seiner Gemeinschaft. »Menschen, die gerade erst nach Berlin gezogen sind oder ein imaginäres südasiatisches Publikum im Kopf haben, versuchen oft, eine ähnliche Atmosphäre zu schaffen, aber einige der Semiotiken funktionieren nicht auf dieselbe Weise wie in Südasien. Manchmal, weil die Leute die Sprache nicht verstehen, manchmal, weil ein Lied nicht auf die gleiche Weise ankommt oder bei einem nicht-



Auftritt des Basta-Theaters bei der Communityparade von Theatre X (Festivalla)

südasiatischen Publikum andere Gefühle hervorruft.« Das bedeutet, dass sich die Demonstrationen an das lokale Publikum anpassen müssen, während sie gleichzeitig einen Raum für den Ausdruck der Diaspora schaffen sollen.

Das Singen im öffentlichen Raum ist ein wichtiger Bestandteil der südasiatischen Kultur, und Lieder und Musik finden unweigerlich auch bei Protesten ihren Platz, wie in Teresa A. Braggs

Dokumentarfilm über die Anti-CAA-Proteste in Bangalore, *Sab changa si* (Alles war gut), zu sehen ist, der kürzlich auf der Berlinale gezeigt wurde. Der Soundtrack der südasiatischen Proteste in Berlin spiegelte auch viele der Erzählungen und Kämpfe innerhalb der Bewegung wider, mit der sie verbunden sind. Ein Großteil der Diskussionen drehte sich um die Sprache. Ob es sich um eine Debatte darüber handelt, wie man damit umgehen sollte, dass die Mehrheit der protestierenden Bauern aus Punjabi stammte, um eine Reflexion über die Tatsache, dass die gemeinsame Sprache der Südasien die Kolonialsprache Englisch ist, oder um eine Diskussion darüber, ob die indische Nationalhymne während der Proteste gegen die CAA gesungen werden sollte – alle diese Themen spiegeln die Eigenart der Proteste in Südasien wider.

Diese Spannungen können jedoch auch zu schönen Ergebnissen führen. Bei einer der Solidaritätskundgebungen für die Bauernproteste, die im Januar 2021 vor dem Rathaus Neukölln stattfanden, sang Mihirs Gruppe die Internationale in Urdu. Da es sich um ein in linken Kreisen bekanntes Lied handelt, stimmten viele Menschen ein, indem sie die Melodie summten oder in ihrer eigenen Sprache sangen, und die Menge rückte enger zusammen. An anderen Stellen stimmten nur die Menschen aus der südasiatischen Diaspora in den Gesang mit ein. »Manchmal ist es eher ein inneres Zusammengehörigkeitsgefühl. Diejenigen, die singen, empfinden ein starkes Gefühl von Zielstrebigkeit, Einigkeit oder Freude. Freude ist etwas, das sowohl die Bewegung gegen die CAA als auch der Bauernprotest in ihrem Kampf gegen das neoliberale, faschistische Establishment zu bewahren versuchten.«

Ob es sich nun um eine Freude handelt, die nur von einer Handvoll Menschen oder von einer großen Menschenmenge geteilt wird, jedes kollektive Gefühl der Freude ist es wert, dafür zu kämpfen. Und ganz gleich, ob es sich um einen Protest in Solidarität mit sozialen Bewegungen

in Indien, Polen oder Palästina handelt, alle diese Proteste bauen ein musikalisches Erbe einer Bewegung auf, sowohl für die Zukunft als auch für die Gegenwart. Der Aufbau eines Repertoires von Musik und Liedern, die mit einer Bewegung verbunden sind, ist eine Möglichkeit, sich mit den sozialen Bewegungen in der Heimat verbunden zu fühlen. Und es kann auch dazu beitragen, kollektive Erinnerungen und ein Gefühl der Verbundenheit und Zusammengehörigkeit unter den Teilnehmern der Proteste in Berlin zu schaffen.

Klänge der Verbundenheit

Eine Menschenmenge, die an einem brütend heißen Sommertag mitten auf der Straße in West-Berlin nach einem schattigen Plätzchen Ausschau hält, um eine Aufführung des palästinensischen Basta-Theater zu verfolgen. Schreie und Rufe und ein Wagen mit einem Spiegel im Inneren, der dazu auffordert, das Gefängnis zu erkennen, das das System darstellt, in dem wir leben, inmitten des Festiwalla – einer bunten Parade, die vom Berliner Migrantentheater Theatre X organisiert wird.

Die Klänge von Panflöten und Trommeln hallen über die Karl-Marx-Straße, eine Menschenmenge versammelt sich um die Sikuris und hält den Demonstrationszug auf, während die Sikuris in der Mitte des Migrantenblocks spielen, der die große Demonstration zum Tag der Arbeit anführt.

Ein ehemaliger politischer Gefangener aus der Türkei singt Lieder, die er im Gefängnis gelernt hat, während eine Gruppe von Menschen auf behelfsmäßigen Sitzgelegenheiten Platz nimmt und selbstgemachtes Curry isst. Es ist ein nieseliger Spätherbsttag. Sie haben gerade

von politischen Gefangenen in Indien gehört und von der Gründung einer neuen Initiative, die auf dieses Thema aufmerksam machen will.

Eine kleine Menschenmenge, die an einem eiskalten Februartag, den Tränen nahe, einer Gruppe osteuropäischer Frauen zuhört, die »Zelenaya Vishnia« singen, ein Lied aus der Ostukraine. Stimmen setzen ein und wieder aus, sie summen und singen, gelegentlich stimmt jemand auf seinem Akkordeon mit ein. Anschließend singen ukrainische Redner ihre Nationalhymne.



Otucha-Chor und andere bei einer Solidaritätsveranstaltung mit der Ukraine

HANNA GRZEŚKIEWICZ

Kinder rennen herum, während die Sonne über dem alten Flughafen Tempelhof untergeht. Menschen jeden Alters tanzen und lächeln dabei. Die Musiker der Out of Time Embassy spielen nun schon seit fast drei Stunden, und sie wollen nicht aufhören.

Die polnische, die südasiatische und die palästinensische Diaspora, die Comunidad Sikuris und die Out of Time Embassy sind alle miteinander verbunden – und auch mit vielen anderen Gruppen und Gemeinschaften. Einige kennen sich, andere nicht. Sie treffen sich bei Veranstaltungen, manchmal auch bei denen der jeweils anderen. Sie erinnern sich oft daran, wie sie sich bei Veranstaltungen gefühlt haben, die sie bewegt haben, bei Veranstaltungen, die sie nicht selbst organisieren mussten, zu denen sie aber vielleicht mit einer Aufführung oder einer Rede oder einfach nur mit ihrer Stimme beigetragen haben – mit Ululationen, die in den Klang der Menge einstimmten. Ihr Austausch von Klängen, von Sprachen und Akzenten, von Musik und Gesang, schafft eine neue *Sonic fiction*. Es ist die *Sonic fiction* einer Welt, in der Menschen aus verschiedenen Ländern und Kulturen zusammenstehen und für die Rechte der anderen kämpfen. Es ist die Fiktion einer fröhlichen Zukunft, in der all diese Klänge ganz natürlich miteinander existieren. Es ist gelebte Solidarität und der Klang des Widerstands. Auch wenn das Gefühl nur für diesen Moment anhält, lebt es als kollektive Erinnerung an und für eine bessere Zukunft weiter. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Hanna Grześkiewicz ist Schriftstellerin, Forscherin und Kuratorin und lebt in Berlin. Ihre Forschung konzentriert sich derzeit auf die Beziehung zwischen Kunst und sozialen Bewegungen und Fragen im Bezug auf die Dekolonisierung der westlichen klassischen Musik und alternative Formen von Kollaboration und Kollektivität, oft durch Zusammenarbeit mit Ensembles.

