

Grit Köppen

Ausgabe #8
November 2019

Zeitgenössische Theaterstücke von etlichen afrikanischen und afro-diasporischen Künstler_innen weisen im Theater eine Vielzahl ästhetischer Verfahren innerhalb eines breiten Spektrums dekolonialer Ästhetiken auf.

Kunstschaftende bringen – so die zentrale These – eine *Ästhetik des Aufruhrs* hervor, die nicht allein mit dem Prinzip des *delinking* zu fassen ist, sondern Prinzipien der Erhebung, des Aufschreis und des Verlachens umfassen. Künstler_innen kritisieren und dekonstruieren mittels satirischer, absurder und grotesker Elemente koloniale und postkoloniale Herrschaftsverhältnisse und nutzen das Verlachen von Gewaltverhältnissen als eine wichtige subversive Strategie. Diese These explore ich anhand des Stücks *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston* des kongolesischen Dramatikers Julien Mabilia Bissila.

Unter denjenigen afrikanischen und afro-diasporischen Künstler_innen, die seit der Jahrtausendwende im Theaterbetrieb Frankreichs und Deutschlands sichtbar werden, richten etliche ihren Blick kritisch hinterfragend auf die brisanten politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Fragen der Gegenwart. Dabei entblößen sie Herrschafts- und Gewaltverhältnisse als postkoloniale Realität und produzieren im Bereich des Künstlerischen eine Verschiebung hin zur Dekolonialität¹.

Wie lassen sich die Ansätze zeitgenössischer afrikanischer und afro-diasporischer Künstler_innen beschreiben, die dekoloniale Verschiebungen im Theater vornehmen? Welche Themen werden fokussiert und welche ästhetischen Strategien werden ausgewählt, tradiert, modifiziert oder neu kreiert?

Künstler_innen wie Marie N'Diaye, Dieudonné Niangouna, Aristide Tarnagda, Julien Mabilia Bissila, Hakim Bah, Marie-Louise Mumbu, Leonora Miano, Serge Colibaly, Kettly Noël und andere Kunstschaftende bringen derzeit, so die zentrale These des Artikels, eine *Ästhetik des Aufruhrs* hervor, die die Nachwirkungen kolonialer Gewaltverhältnisse widerständig kommentiert, kritisiert oder mittels satirischer, absurder und grotesker Elemente dekonstruiert und verlacht. Aus ihren unterschiedlichen Positionen heraus schreiben und produzieren diese Künstler_innen Bühnenstücke, die eines gemeinsam haben: Sie stellen eurozentristische Prämissen auf den Kopf und reflektieren die schneidenden Realitäten der Menschen im globalen Süden, die weiterhin politisch im Zentrum staatlicher und globaler Disziplinar- und Gewaltprozesse stehen, die weiterhin rassifiziert und weitestgehend ökonomisch geplündert werden. Gleichwohl entwerfen sie sehr unterschiedliche künstlerische Verfahren innerhalb eines breiten Spektrums dekolonialer Ästhetiken im Theater. Es handelt sich also nicht um ein einheitlich gerichtetes programmatisches Projekt, sondern um eine komplexe Suchbewegung mit einer Vielzahl an ästhetischen Strategien und künstlerischen Praktiken.

Der Künstler und Kurator Rasheed Araeen hat 2005 darauf hingewiesen, dass die unzähligen Bestrebungen und Versuche von Künstler_innen aus dem globalen Süden in der Vergangenheit dahingehend gedeutet werden können, den Westen zu dekolonisieren:

The achievement of the earlier generation of artists from Africa, Asia, Latin America and the Caribbean was not merely that they successfully managed to penetrate the citadel of modernism and claimed their place in it as free subjects. They also challenged its prevailing ideology and redefined modernism and by this expanded its context beyond its

Eurocentric premise and framework. This was part of the critical process to confront and move the colonial society to its next historical phase, to help it decolonize itself and its institutions.²

Insofern stehen diejenigen zeitgenössischen Künstler_innen, die derzeit ästhetische Strategien des Dekolonialen erproben, in einem komplexen Raum langanhaltender anti-kolonialer Diskurs- und Kunstgeschichten. Sie üben scharfe Kritik an nachhaltigen und bis heute spürbaren Folgen der Kolonialzeit und der damit einhergehenden posttraumatischen Situation. Sie tun das auf sehr unterschiedliche Weise, wobei einige von ihnen etwas produzieren, das ich als *Ästhetik des Aufruhrs* bezeichnen möchte. Mit Aufruhr ist eine fortwährende antikonkoloniale Widerstands-, Auflehnungs- und Erhebungshaltung gemeint gegenüber den anhaltenden Langzeitwirkungen kolonialer Herrschaft bis in die postkoloniale Realität hinein. Die *Ästhetik des Aufruhrs* umfasst im Wesentlichen einen künstlerisch artikulierten Prozess der Delegitimierung kolonialer Herrschaftsverhältnisse und damit einhergehender etablierter Hierarchien. Sie beinhaltet zudem einen epistemischen und referenziellen Dekolonisierungsprozess und manifestiert sich im Drama in einem radikalen Selbstschreiben als Erhebung, das von einer marginalisierten Position und geopolitischen Beobachtungsweise heraus politische Missstände offenlegt, kritisiert oder öffentlich verlacht und verpönt. Dieses Selbstschreiben kann auch mit einem spielerisch-absurden Umgang mit kolonial-rassistischen sowie kapitalistisch-neoliberalen Codes sowie mit deren Überzeichnung bis zum Grotesken einhergehen.

Achille Mbembe hat den Begriff der „*écriture de soi*“, also des Selbstschreibens, geprägt und bezeichnet mit ihm eine neue Sensibilität, die Fetischisierung von Herkunft ablehnt und einen Prozess der Selbsterschaffung bzw. Selbsterzeugung durch Schreiben generiert.³ Zum Anderen hinterfragt dieses Schreiben jedwede Realität als gegebene Existenz dahingehend, was diese Realität zugleich immer überschreitet.⁴ Das bezeichnet Mbembe als Ästhetik der Überschreitung.

Die *Ästhetik des Aufruhrs* entsteht dagegen durch eine radikale Subjektivität der Reflexion des Individuellen in Relation zu geopolitisch spezifischen Realitäten und durch eine selbstbestimmte Erhebung, die sowohl die koloniale Situation mit einem Aufschrei erinnert und in ihrer Absurdität kenntlich macht sowie scharf kritisiert als auch die postkoloniale Situation als Folge kolonialer Gewaltherrschaft gänzlich in Frage stellt. Bezeichnend für diese radikale Subjektivität als Auflehnung gegen die Missstände ist eine Aussage des kongolesischen Dramatikers Sony Labou Tansi: „J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde“^{5,6}

Dieser Aufruhr geht bei zeitgenössischen Dramatiker_innen teils auch einher mit einer Auflehnung gegen die Ruhigstellung und Vereinnahmung im Bereich des Politischen sowie des Künstlerischen, was sich bei Künstler_innen wie Dieudonné Niangouna oder Julien Mabiala Bissila u.a. als kritische Reflexion des Kulturbetriebs und ihrer eigenen Rolle darin äußert.

Eine solche radikale Subjektivität des Selbstschreibens⁷ war auch kennzeichnend für die Schriften der einflussreichsten anti-kolonialen Vordenker Aimé Césaire, Leopold Senghor und Frantz Fanon, die alle einen umfassenden Aufruhr, eine ästhetisch-politisch-philosophische Erhebung erzeugten und vom Standpunkt der Kolonisierten, der Rassifizierten, der Dehumanisierten, der Enteigneten und der Entrechteten der kolonialen Welt einen Spiegel präsentierten, um die Absurdität und Brutalität kolonialer Gewaltherrschaft zu entlarven. Das bedeutete auch, aus dem sie umgebenden Kontext und der eigenen Perspektive die anhaltenden Gewaltverhältnisse in den Blick zu nehmen, zu dekonstruieren und effektiv zu kritisieren und/oder sich subversiv dazu zu verhalten, um die vermeintliche Ruhe im Zentrum zu stören, indem sie auf den Terror der Kolonisierung im außereuropäischen Raum aufmerksam machten.

Dekolonialität

Wie Frantz Fanon 1961 erklärte, steckt „[i]n der Dekolonisation [...] die Forderung einer vollständigen Infragestellung der kolonialen Situation.“⁸ Diese hatte Aimé Césaire bereits 1950 folgendermaßen beschrieben: „Ich

spreche von Millionen Menschen, denen man geschickt das Zittern, den Kniefall, die Verzweiflung, das Domestikentum eingeprägt hat.“⁹ Die Langzeitwirkungen der Kolonisierung, die aktuell als postkoloniale Realitäten erfahrbar sind, hat Stuart Hall folgendermaßen zusammengefasst:

Seine wesentlichen Merkmale sind strukturelle Ungleichheit innerhalb eines deregulierten Systems von Freihandel und frei fließendem Kapital, das von der Ersten Welt beherrscht wird, und von Programmen struktureller Anpassung bestimmt wird, in denen westliche Interessen und westliche Modelle Vorrang haben.¹⁰

Innerhalb der postkolonialen Situation kam es ab den 1980er Jahren auf dem afrikanischen Kontinent zu einer anhaltenden Krise in Folge der wirtschaftspolitischen Strukturanpassungsprogramme (SAP), die der Internationale Währungsfond und die Weltbank für die Vergabe von Krediten oder für Schuldenerlasse verlangten. Die Maßnahmen umfassten in der Regel staatliche Haushaltsregulierung, Subventionsabbau und Privatisierung von Staatsbetrieben und Gemeingütern. Der Analyse Mbembes zufolge überlagern sich seitdem zwei Formen sich intensivierender Gewalt: die Gewalt des Marktes und die soziale Gewalt.¹¹ Und Mbembe stellt fest: „Über den Umweg der postkolonialen Krise findet eine geistige Umorientierung statt.“¹² Diese Umorientierung afrikanischer Akteur_innen in Reaktion auf die postkoloniale Realität lässt sich als Wille zur Erhebung und Befreiung auffassen, der verschiedene Stoßrichtungen hat: eine konkret politische, eine ökonomische, eine soziale sowie eine künstlerisch-ästhetische und eine epistemologische Befreiung. Die Hinterfragung der aktuellen Situation als Folge des Kolonialismus, als Fortsetzung struktureller Ungleichheit und Überbewertung westlicher Modelle gegenüber einer Marginalisierung bzw. Leugnung alternativer Modelle ist wesentlicher Teil der dekolonialen Verschiebung.

Der Literaturwissenschaftler Walter D. Mignolo erinnert daran, dass die in den 1960er Jahren geforderte politische und ökonomische Entkopplung ebenfalls im Bereich der Künste und Wissenschaften erfolgt und als Entkopplung von westlichen Modellen, Theorien, Diskursen, Erkenntnisweisen und Paradigmenwechseln erscheint; das bezeichnet er als Dekolonialität.¹³ Das Prinzip des *delinking* konzipiert er als wesentliche Strategie des Dekolonialen und rekurriert damit auf das Konzept des *delinking* des Soziologen Aníbal Quijano und des Ökonomen Samir Amin.¹⁴ Die künstlerischen Ansätze im zeitgenössischen Theater weisen teils das Prinzip des *delinking* im Sinne einer dekolonialen Verschiebung auf, operieren mit geopolitischen Wahrnehmungs- und Erkenntnisweisen¹⁵ sowie mit lokalspezifischem Wissen um wirksame Widerstandspraktiken. Allerdings weisen die Stücke vielseitige künstlerische Strategien und Stile auf, die sich nicht allein mit dem Konzept des *delinking* erfassen lassen. Auffällig ist, dass im zeitgenössischen Theater gerade auch das Prinzip des strategischen *linking* eingesetzt wird, mit vielfältigen Bezugssystemen durch z.B. *naming* oder alternativen Dramenstrukturelementen gespielt und vehement eine kritische Selbstartikulation vorgenommen wird.

Ich möchte das am Beispiel des Stücks *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston*¹⁶ des kongolesischen Bühnenauteurs Julien Mabilia Bissila zu konkretisieren versuchen.

Die Ästhetik des Aufbruchs in Julien M. Bissilas Stück *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston*

Bissila wurde 1976 in Brazzaville geboren und absolvierte seine Ausbildung bei den Regisseuren Jean-Jules Koukou und Abdon Fortuné Khoumba, mit denen er bei verschiedenen Produktionen am Théâtre des Tropiques und am Saka-Saka Théâtre zusammenarbeitete. Während des Bürgerkrieges von 1997-1999 musste er Brazzaville verlassen und versteckte sich – wie Zehntausende – in den Wäldern. In dieser Zeit begann er, eigene Stücke zu schreiben. 2002 gründete er die Nguiri-Nguiri Théâtre Compagnie und brachte in Brazzaville *Le Musée de la honte* und *La dernière Chance* sowie Adaptionen von Werken des Bühnenauteurs Emmanuel Dongala auf die Bühne. 2005 arbeitete Bissila als Schauspieler mit dem Regisseur Martin Ambarra in Dieudonné Niangounas Stück *La mort vient chercher chaussures*

und 2009 mit der Regisseurin Eva Doumbia in Aristide Tarnagdas Stück *On ne payera pas L'oxygène* am Théâtre des Bernadines in Marseille. Diese Kollaborationen verweisen bereits auf ein bestehendes Arbeitsnetzwerk, das frankophone Regisseur_innen und Performer_innen aus West- und Zentralafrika im letzten Jahrzehnt miteinander aufgebaut haben. Es zeichnet sich durch regelmäßige Kooperationen in wechselnden Funktionen, gemeinsame Produktionen, großräumige Tourneen durch verschiedene afrikanische Länder und regelmäßig organisierte Festivals in Kinshasa, Brazzaville und Ouagadougou aus. Somit kann der Aufruhr dieser Künstler_innen nicht nur ästhetisch, sondern auch kulturpolitisch gedeutet werden.

2010 wurde Bissilas Stück *Crab Rouge* beim Mantsina sur scène Festival in Brazzaville und beim Festival Actoral aux Bernadines in Marseille aufgeführt, Lesungen des Stücks fanden auch in Paris und Limoges statt. Daraufhin erhielt Bissila 2011 eine Schreibresidenz am Maison des Auteurs. Dort verfasste er sein Stück *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston*, das bei den Theaterfestivals in Limoges und Avignon gelesen und bei Radio France International ausgestrahlt wurde. Für dieses Stück erhielt er als Auszeichnung den *Prix des journées de Lyon des autres de théâtre*. 2013 wurde das Stück bei Acoria Éditions veröffentlicht; 2015 inszenierte Bissila es erneut, diesmal im Tarmac in Paris. Bissila und andere frankophone Theatermacher_innen arbeiten regelmäßig in Frankreich, ihre Inszenierungen werden bei Festivals in Limoges, Avignon, Marseille und Paris aufgeführt und ihre Stücke in französischen Verlagshäusern veröffentlicht. Dies ermöglicht die Rezeption der Arbeiten von verschiedenen Publika in afrikanischen ebenso wie in europäischen Städten.

In der folgenden Analyse beziehe ich mich auf den Dramentext *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston*, der 2016 ins Deutsche übersetzt und vom Verlag Theater der Zeit publiziert wurde.

Der Text besteht aus einem Prolog und sechs Szenen, die von Bissila als „Atemzüge“ bezeichnet werden. Indem Bissila das zentrale Dramenstrukturelement „Szene“ umbenennt, nimmt er auf formaler Ebene einen Konventionsbruch vor, was als ästhetisches *delinking* gedeutet werden kann. Mit der Idee des „Atemzugs“ evoziert er zugleich die Idee eines Kunstwerks als lebenden Organismus. Und mit dem Atemzug als Metapher des Lebendigen verbindet der Autor den Text mit der Körperlichkeit gesprochener Rede, in der thematische und formale Einheiten durch Zäsuren getrennt werden. Im Atemzug zirkulieren Innen und Außen des Subjekts.

Bissilas Stück handelt von zwei Brüdern mit den bezeichnenden Namen Criss und Cross, die Anhänger der Sapeur-Bewegung¹⁷ sind. Sie kehren nach dem Krieg zurück nach Brazzaville und suchen ihr Elternhaus, weil sie dort vor der Flucht ihre Designerkleidung und Schuhe der Marke J.M. Weston vergraben hatten. Damit charakterisiert Bissila seine Hauptfiguren als Sapeur-Anhänger und stellt sie in einen lokalspezifischen Kontext zwischen Widerstand, Mimikry und Appropriation. Die Sapeur-Bewegung entstand in den 1960er Jahren als widerständige und transgressive Subkultur, die in Brazzaville und Kinshasa an Einfluss gewann, als Personen mittels eleganter Designkleidung ihr Beharren auf Selbstrespekt sowie ihre Kritik an den sie umgebenden Lebensumständen codiert äußerten. Diese Sozialkritik bezog sich u.a. auf die massive Verarmung und den fahrlässigen Umgang mit Gemeingütern ebenso wie auf den Raubbau durch westliche, osteuropäische und afrikanische Regierungen sowie multinationale Konzerne. Wesentlicher Teil der Sapeur-Bewegung war und ist, einen dekadenten Dandy-Stil zur Schau zu stellen und somit scheinbaren Luxus zu theatralisieren, zu spektakularisieren und bis ins Grotteske zu überzeichnen, was als ein subversives Verlachen der gegebenen Realität ökonomischer Verarmung gelesen werden kann. Das ist der soziale Kontext seiner Figuren.

Am Anfang von Bissilas Stück sagt eine Stimme aus dem Off:

*Mein Körper
Wo ist mein Körper hin?
Ich erinnere mich nicht mehr [...]*

[Bissila, Vor dem ersten Atemzug]

Das Stück beginnt mit dem Verschwinden des Körpers und der Erinnerung, mit dem Motiv der Absenz und der Desorientierung – noch bevor irgendeine Figur eingeführt wird. Beschreibt es den Moment tiefen Schmerzes, wenn das Bewusstsein realisiert, dass es schwindet? Beschreibt dieser Prolog Szenen physischer Gewaltanwendung und deren Folgen für Körper und Bewusstsein?

Die Off-Stimme fährt fort:

*Mein Körper
Wo ist mein Körper hin? [...]
Ein starker Schmerz hat seinen Platz eingenommen [...]
Eine klaffende Wunde grinst mich an [...]
Mein Körper ist zurück... Der Schmerz fährt mir sanft über die Rippen.
Ich glaube, er sagt, dass sie... gebrochen sind? Möglich.
Warum?
Weiß er nicht
Ich auch nicht.*

[Bissila, Vor dem ersten Atemzug]

Nun wird deutlich, dass das Bewusstsein zwischenzeitlich vom Körper getrennt war, auch wenn nicht klar ist, in welcher Situation die Zufügung des Schmerzes geschah. Die Differenzierung der Verwendung von „er“ und „ich“ suggeriert eine Spaltung der Figurenrede zwischen Subjekt und Objekt.

Die erste Szene, bezeichnet als „erster Atemzug“, ist von Bissila als abrupter Wechsel zum Prolog angelegt: Die Figuren Criss und Cross sprechen direkt das Publikum an und erzählen, dass sie Brüder sind und schon überall auf der Welt zusammen bei verschiedenen Festivals waren:

*Criss: Ja, weil, wir waren überall! Festivals für Theater oder für Malerei.
Cross: Oder für nichts.
Criss: Das heißt, da kommt man hin...
Cross: Und macht nichts.
Criss: Überhaupt nichts. Darum geht's nämlich bei dem Festival.
Cross: Um nichts! Und diejenigen, die aus ihrem Nichts ein großes Nichts machen.
Criss: Die machen was.
Cross: Und die anderen, die etwas aus ihrem Nichts machen, die machen nichts.
Criss: Überhaupt nichts.
[...]
Criss: Das war das erste Mal, dass ich mich wohl gefühlt hab in meiner zeitgenössischen Künstlerhaut.
Cross: Nichts machen ist leicht, aber auf den machen, der nichts macht, das mach erstmal. Da brauchst Du Kreativität.*

[Bissila, Erster Atemzug]

In diesem Dialog zeichnet sich bereits ein Motiv ab, welches das gesamte Stück von Bissila durchzieht. Immer wieder wird von den zwei Hauptfiguren Kritik geübt am westlichen Festivalbetrieb und an der anhaltenden Ignoranz gegenüber künstlerischen Ansätzen zeitgenössischer afrikanischer Künstler_innen, die unter widrigen strukturellen Bedingungen und Ungleichheiten zu arbeiten versuchen („aus dem Nichts etwas machen“). Das weist Korrespondenzen zu Halls Auffassung auf, dass strukturelle Ungleichheit und Vorrang westlicher Konzepte – auch im Künstlerischen – Merkmale postkolonialer Realitäten sind. Durch Wortwitz und Konnotationsverschiebungen wird außerdem von den Figuren Criss und Cross das Kreativitätsdispositiv des neoliberalen Systems verlacht, welches zugleich als sinnentleert und als „nichts“ von ihnen verspottet wird. Im Verlauf der Stückhandlung wird deutlich, dass Criss und Cross in Brazzaville bereits als Schauspieler sehr erfolgreich gearbeitet hatten. Nach dem Prinzip der Absurdität messbarer Zeit betonen sie, dass sie „370 Tage im Jahr gebucht“¹⁸ waren, „867 Tage im Monat“¹⁹ jeweils zwei Shows gaben und mehrfach auf Tournee gingen – bis plötzlich Granaten

einschlagen und sie fliehen mussten.

Immer wieder sprechen sie direkt das Publikum an und stellen so die Konstruktion des Theaters als Theater aus:

Criss: (Zum Publikum) Ihr schließt lieber die Augen? Komisch wie sich die Leute im Theater ähneln.

[...]

Wir haben euch übrigens vergessen zu sagen, dass die Vorstellung eine Stunde und zehn Minuten dauert. Wenn die eins zehn abgelaufen sind, verlassen wir den Saal, auch wenn die Vorstellung noch läuft. Das war unsere einzige Bedingung im Vertrag.

[Bissila, Vierter Atemzug]

Das geht einher mit einer Kritik am Theaterbetrieb und der selbstkritischen Hinterfragung der eigenen Funktion und möglichen Gestaltungsräume darin. Dafür steht u.a. folgende Figurenrede:

Criss: Und obwohl wir so viel zu sagen, zu tanzen und zu singen haben, haben wir noch absolut nichts gesagt, seit wir hier sind. (Lachen) Wir reden und reden, aber das sagt alles nichts, weil unsere Worte noch nicht rund laufen, noch nicht gefettet und geschmiert sind.

[Bissila, Erster Atemzug]

Diese zum Thema gemachte Selbstreflexivität verbindet Bissila mit einer Geste der *Dekonstruktion*. Denn besonders auffällig ist: Criss und Cross unterbrechen immer wieder ihr im Modus des Vorführens ausgestelltes Spiel auf der Bühne, treten wiederholt aus ihrer Rolle, sprechen als Schauspieler, die miteinander Regieanweisungen, Dramaturgie und Spielverlauf öffentlich im Theater verhandeln, konstruieren damit zugleich eine Spiel-im-Spiel-Situation, die sie wiederum brechen. Damit wird eine anti-essentialistische Haltung betont, die mittels Ausstellung des Konstruktionscharakters jede Platzzuweisung und eindeutige Identitätszuschreibung bewusst unterläuft. In ästhetisch-konzeptueller Hinsicht verweist dies auf eine Bezugnahme zu Strategien des epischen Theaters. Das wiederum verdeutlicht, dass nicht nur *delinking*, sondern auch ein strategisches *linking* als Prinzip in dekolonialen Kunstansätzen verwendet werden kann.

Die beiden Brüder Criss und Cross debattieren lange miteinander darüber, an welcher Stelle genau sie nun mit ihrem Stück beginnen sollten:

Criss: [...] Gut, dann wollen wir mal! [...] Wir beginnen also mit der Hauptstraße.

Cross: Erst die Mauer. (Pause)

[...]

Criss: Jetzt warte doch mal, niemand kennt die Geschichte mit der Mauer. Erst streichen wir die Tanzszene am Anfang, und jetzt auf einmal Boom! Direkt rein in die Mauer! Das macht keinen Sinn! Die werden nen völlig falschen Weg einschlagen...

Cross: Und wir? Wen oder was haben wir denn bisher so eingeschlagen?

[...] Wir stehen uns selbst im Weg. Warum nicht auch denen?

[Bissila, Erster Atemzug]

Auf der Bühne entspinnt sich ein Streit darüber, mit welcher Szene die beiden beginnen sollen. Damit wird Statik als dramaturgisches Prinzip gegenüber dem der Handlung bzw. Entwicklung favorisiert. Was als eine Debatte über die zeitliche Abfolge der dramaturgischen Narration erscheint, wird von ihnen zugleich als eine räumliche Frage verhandelt, wenn sie über den Einsatz bei der Hauptstraße oder der Mauer diskutieren. Die Ebenen von Zeitlichkeit und Räumlichkeit werden hier miteinander verschränkt. Diese ästhetische Strategie wird wiederholend eingesetzt, da die zwei Figuren im Stückverlauf immer wieder über den richtigen Zeitpunkt des Beginns debattieren. Damit wird zugleich das Element der Zeitverzögerung eingebaut, was stilistisch einen Stillstand, eine

Zirkulation von Zeit oder zumindest eine Zeitdehnung suggeriert. Dies kann als doppelte Provokation gedeutet werden – auf politischer Ebene gegenüber einem kapitalistischen System, das Zeiteffizienz glorifiziert und einfordert, aber ebenso auf ästhetischer Ebene gegenüber einem Verständnis der Kunstform Drama, bei dem ein Spannungsbogen oft mittels Rasanzen der schnellen Dialogabfolge konstruiert wird. Das entspricht einer doppelten Verweigerung: in politischer und ästhetischer Hinsicht.

Nachdem Criss und Cross sich entschieden haben, in der Szene der Hauptstraße zu beginnen und zugleich den Umraum zu imaginieren, wird sehr deutlich, dass ihnen der städtische Raum stetig entgleitet, den sie aus der Erinnerung zu rekonstruieren versuchen. Sie wissen nicht mehr, wo welche Gebäude standen oder welche Straßen verliefen. Hier wird zusätzlich eine Verschränkung von Raum und Erinnerungsvermögen vorgenommen. Damit entspricht die vorherige Suche nach dem richtigen Zeitpunkt im Stückverlauf zugleich der zweiten Ebene einer vergeblichen Suchbewegung in einem unübersichtlich gewordenen Raum. Das Problem der Unmöglichkeit der Verortung und Orientierung einhergehend mit einer produzierten Irritation des Zeit- und Raumerlebens ist das zweite wichtige Motiv dieses Stücks, welches Bissila bis ins Absurde steigert:

Cross: [...] Wie soll man jemandem erklären, dass jetzt selbst die Straßen ausgewandert sind. Unmöglich. Die Hauptstraße treibt sich sicher irgendwo hier rum, unter irgendeinem Haus oder sonst wo. Da zum Beispiel.

Criss: Hör auf, mach hier kein auf Navi. Das ist die falsche Richtung.

Cross: Schau dich um. Hier sind alle Richtungen aus dem Weg geräumt, alle Wege zur Strecke gebracht. Mein Navi ist die Erinnerung.

[...]

Cross: Man muss die Orte bloß wieder zum Leben erwecken.

Criss: Du erweckst keinen Ort zum Leben, der dir knallhart in die Augen schaut und sagt: „Du bist nicht mehr von hier.“ Wir fangen jetzt von vorne an und zwar jeder für sich, und Theater für alle!

[Bissila, Erster Atemzug]

Die Auflösung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung wird insofern vorgenommen, als die äußere messbare Zeit nicht mehr zu existieren scheint und der Ort der Handlung imaginär zu einem Oszillieren zwischen hier, nirgends und überall wird. Das sind einerseits Elemente des absurden Theaters, welches die absurde Logik und groteske Realität einer fragwürdigen oder sinnentleerten Welt aufdeckt.²⁰ Andererseits könnten sie ebenso auf ästhetische Verfahren und Stilmittel im kongolesischen Theater verweisen, die in einer theaterhistorischen Linie v.a. zu Sony Labou Tansi stehen. Denn auch Tansi hat seit Ende der 1970er Jahre engagiertes Theater mittels Dramen produziert, die eine groteske Welt aufzeigen, in denen Muster von Einheit und Logik gebrochen wurden.²¹ An dieser Stelle wird deutlich, dass teils nicht eindeutig zwischen *linking* und *delinking* entschieden werden kann, sofern die ästhetisch-künstlerischen Einflüsse von den Theatermacher_innen nicht selbst eindeutig benannt werden.

Der oben dargestellte kurze Dialogausschnitt lässt einerseits die Lesart zu, dass zwei Brüder einen Umraum zu erinnern versuchen, der sich ihnen entzieht bzw. der geschwunden ist. Es bleibt unerwähnt, ob das die Folge von Strukturanpassungsprogrammen oder von Kriegszerstörung ist. Dies ließe sich auch auf die politisch-ökonomische Ebene beziehen, die eine Situation der Sackgasse und Orientierungslosigkeit beschreibt, wobei der Euphemismus der politischen Arena entlarvt wird, sofern verbal proklamiert und mit Wiederaufbauprogrammen suggeriert wird, dass nach einschneidenden Ereignissen und Zäsuren alles wieder von vorne beginnen könne. Das ist verbunden mit einem Verlachen des neoliberalen Credo „jeder für sich“ und dem makabren Ausspruch „Theater für alle“, was sich einerseits als Kritik auf die Theatralisierung von Politik beziehen und andererseits als Kritik gegenüber der konkreten Aufführungssituation deuten lässt. Das verweist auf eine Strategie der *Doppel- und Mehrfachcodierung mit politischen Konnotationen*. Postkoloniale Theoretiker_innen wie Paul Gilroy und Greg Dimitriadis/Cameron McCarthy

haben darauf aufmerksam gemacht, dass die Mehrfachcodierung („the codes of double and triple register“²²) in Überlebenspraktiken von Dominierten historisch tief verankert ist: „By double coding we mean the tendency of the postcolonial artist to mobilize two or more fields of reference or idiom in any given work [...]“²³

Bissila arbeitet darüber hinaus stark mit Elementen des Absurden, wenn seine Figuren aneinander vorbeizureden scheinen, metaphorische Ketten bilden und/oder ihre Sprachäußerungen ins Leere laufen, und macht damit eine gefühlte Sinnentleerung von Welt deutlich. Dafür stehen etliche Äußerungen wie: „Verlassen Sie die Straße. Verlassen Sie die Straße bevor die Straße Sie verlässt.“²⁴ Durch solche grotesk-komischen Dialogfragmente werden die Darstellung der Absurdität von Welt und widerständige Momente des subversiven Verlachens deutlich erkennbar.

Nachdem Cross von seinem Bruder mit der Frage provoziert wird, was mit dessen inneren Navi sei, brechen aus ihm plötzlich schmerzhaft Erinnerungen und Wut hervor:

Criss: Verdammte Scheiße, zwing mich nicht, die Szene nochmal durchzumachen, nicht hier und jetzt, damals, jetzt, damals, jetzt, wo ich doch die Zukunft will. Hier in mir, während mein Hirn vergeblich versucht, sich ein halbwegs normales Leben zurechtzuschustern!

[Bissila, Erster Atemzug]

In den wenigen Worten wird das Ringen eines Mannes um eine Normalität geschildert, die durch plötzliches Aufblitzen von Erinnerungsfragmenten aus verschiedenen Zeiten jederzeit bedroht werden kann. Es kommen Erinnerungen zur Sprache, die Tötungen im öffentlichen Raum und Massaker an Freunden, Familienmitgliedern und Geliebten, rassifizierte Gewalt in Folterszenen, sexualisierte Gewalt im Krieg, Plünderungen wie Demontierungen ganzer Straßenzüge beschreiben sowie eine scharfe Kritik an der internationalen Gemeinschaft artikulieren. Damit bearbeitet Bissila thematisch auch die politische Geschichte und Gegenwart der Republik Kongo – in Fragmenten, plötzlich auftauchenden und abrupt endenden Assoziationsketten, durch Verknüpfung disparat scheinender Dialogsequenzen, auseinanderdriftende und ineinander übergehende Erzählungen sowie Anspielungen.

Einerseits lässt sich das so lesen, dass Bissila den Bürgerkrieg von 1997–1999 in der Republik Kongo in seinem Stück wiederholt aufgreift, der als militärischer Konflikt zwischen den Präsidentschaftskandidaten Pascal Lissouba und Denis Sassou-Nguesso ausgetragen und durch den Einmarsch von angolischen Streitkräften beendet wurde. Andererseits werden Erinnerungsfragmente an exzessive Gewalterfahrungen und deren Folgen in diesem Stück durch die Montage bewusst vage gehalten. Ob der Bühnenautor auf den massiven Sklavenhandel zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert durch portugiesische, britische und französische Händler, auf die Kolonialzeit und die damit seit den 1920er Jahren einhergehenden aktiven Widerstandsbewegungen gegen die französische Kolonialregierung und/oder auf die Diktatur nach der Unabhängigkeit anspielt, bleibt ungewiss. Es scheint vielmehr, als würde Bissila die Verschränkungen und Kontinuitäten dieser Herrschaftsformen sowie die sozialen und psychologischen Auswirkungen in ihren Langzeiteffekten herausarbeiten. Dafür spricht auch der Titel *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston*, sofern man ihn als Anspielung auf die Verbindung zwischen Christianisierung, Kapitalisierung und Kolonialisierung liest.

Im Verlauf des Stücks werden durch die Rekonstruktion des Raums die Debatte um Zeitabläufe und Ereignisse sowie die eruptiv aufscheinenden Erinnerungen daran, was die beiden Brüder selbst, ihre Eltern und Großeltern erleben mussten, sukzessive freigelegt. Dennoch bleibt das Stück fragmentarisch und wird kontinuierlich unterbrochen – u.a. von der Off-Stimme, mittels der eine Situation der Vernehmung skizziert wird. Dieses Element erscheint wie ein kontinuierlicher Aufschrei, der das Stück intern strukturiert.

Nachdem die Brüder Criss und Cross ihr Elternhaus nach langer Suche wiederfinden, ruft dieser Ort Erinnerungen an ihre Schulzeit, den Abbruch ihrer Ausbildung mitten im Abitur, den Verlust ihres Vaters durch

Bombenangriffe und die Tötung ihrer Mutter wach.

Unvermittelt wiederholt die Off-Stimme:

*Mein Körper
Wo ist mein Körper hin? [...]
Ein starker Schmerz hat seinen Platz eingenommen.*

[Bissila, Dritter Atemzug]

Es bleibt bis zum Schluss unklar, wer in welcher konkreten Situation über diese tiefgehende Verletzung spricht und/oder ob sie stellvertretend für Kriegs- und Folteropfer in extremen Gewaltsituationen steht. Im letzten Atemzug (sechste Szene) erinnern Criss und Cross sich an die Entstehung der Sapeur-Bewegung in den 1960er Jahren als einer subkulturellen Widerstandsbewegung, die durch kongolesische Künstler*innen wie Papa Wemba international bekannt gemacht wurde. Indem dieser Künstler im Stück explizit benannt wird, verfolgt Bissila eine Strategie des *naming*, die ebenfalls für andere dekoloniale Ansätze im Sprechtheater von Bedeutung ist. Dabei geht es um Erinnerungspolitiken und Politiken der Sichtbarkeit für einzelne Personen, die politisch-soziale Missstände öffentlich anprangerten. Indem diese Personen und ihre Beiträge in zeitgenössischen Stücken erinnert, benannt und gewürdigt werden, werden diese in einen künstlerischen Diskurs zugleich erneut eingespeist und ihre Ideen, Positionen und Kontexte des Widerstands politisch wieder ins Spiel gebracht.

Cross: Brazza und Kinshasa, die verwegenen Städte der Sape, wo die Gitarren wütend die Rumba tanzen. Papa Wemba, der große Künstler, sorgt dafür, dass das Ganze auch richtig aufkocht. Du kannst dich noch so gut anziehen und der größte Sapeur von Chateau Rouge sein, die wahren Wettbewerbe finden immer noch da statt, wo die Sape herkommt. Das heißt in der Avenue Matsoua in Brazza oder am Rond-Point Victoire in Kinshasa.

[Bissila, Sechster Atemzug]

Bissilas Stück *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston* endet also mit dem Verweis auf die Sozialkritik der Sapeur-Bewegung an der massiven Verarmung und ökonomischen strukturellen Ungleichheit. Damit erteilt Bissila am Ende seines Stücks mit Verweis auf eine lokalspezifische Bewegung und im Gestus des Aufruhrs, des Widerständigen und der Subversion mittels bissigen Humors der kolonialen und neokolonialen Manier eine eindeutige Absage und setzt zugleich auf selbstgewählte Kritikansätze, Codierungen und Empowermentstrategien.

Schlussbetrachtung

Im zeitgenössischen Theater afrikanischer und afro-diasporischer Künstler_innen werden Ansätze deutlich, die ein breites Spektrum an dekolonialen Ästhetiken hervorbringen. Einige unter ihnen erzeugen eine *Ästhetik des Aufruhrs*. Diese umfasst einen wuchtigen Aufschrei gegen die spürbaren Langzeitfolgen kolonialer Herrschaftsverhältnisse bis in postkoloniale Realitäten hinein. Entgegen einem Klagelied, das diese Verhältnisse betrauert, steht bei der *Ästhetik des Aufruhrs* seine widerständige Selbstartikulation im Vordergrund, die die Absurdität sinnentleerter kolonialer Matrix verlacht und die Obszönität dessen lautstark anprangert. Zugleich wird dabei die eigene Rolle selbstkritisch beleuchtet.

Exemplarisch steht dafür das Stück *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston* des kongolesischen Bühnenauteurs Julien Mabilia Bissila. Die Struktur seines Stücks weist auf formaler Ebene durch die Umbenennung der Einheit „Szene“ in „Atemzug“ ein Prinzip des *delinking* auf; auf inhaltlicher Ebene wird mit Verweis auf lokalspezifische Widerstandspraktiken und spezifisch geopolitisch verankerte Erfahrung sowie Wissensproduktion ein *delinking* betrieben. Darüber hinaus arbeitet Bissila mit Strategien der *Doppel- und Mehrfachcodierung mit politischen Konnotationen*, um Kritik an postkolonialen Realitäten zu üben und mit

Strategien des *naming* und Benennens eigener Widerstandspraktiken, um Sichtbarkeits- und Erinnerungspolitiken solcher Ansätze in den Kunstdiskurs einzuspeisen.

In seiner künstlerischen Arbeit sind die Verschränkung von Zeit- und Raumbenen als Suchbewegung und als Irritationsfaktor erfahrbar. Damit wird einerseits die klassische Theaterform mit der Einheit von Zeit, Ort und Handlung verworfen sowie auf alternative Zeit- und Raumkonzeptionen verwiesen. Mit der künstlerischen Entscheidung, das Heraustreten aus der eigenen Rolle und die Ausstellung der Konstruktion des Theaters als Theater zu verwenden, bezieht sich Bissila zugleich auf Elemente des epischen Theaters. Ebenso tradiert und modifiziert er Elemente des absurden Theaters. Damit praktiziert er nicht nur das Prinzip des *delinking*, sondern ebenso das Prinzip des strategischen *linking*, was darauf verweist, dass dekoloniale Ästhetiken nicht auf einen einzigen Grundsatz reduziert werden können.

Besonders auffällig sind die Elemente des Grotesken, Absurden und Komischen in den Artikulationen der Hauptfiguren Criss und Cross. Damit wird Humor als kraftvolle Subversionsstrategie gegenüber absurden, brutalen und dennoch real wirksamen Herrschaftsprinzipien erkennbar. Insofern bewegt Bissila sich aber auch auf Ebene des engagiert politischen Theaters eines Sony Labou Tansi. Gerade im Ausstellen der Absurdität von Welt und im Verlachen der Langzeitwirkungen kolonialer Macht wird schärfste Kritik vorgenommen und Widerstand, Aufruhr und Erhebung gegenüber dieser illegitimen Machtverteilung provoziert.

- 1 Mignolo verbindet damit die Idee der Befreiung, die „die politische und ökonomische Dekolonialisierung sowie die epistemologische Dekolonialisierung [...]“ einschließt. (Mignolo, Walter: *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien/Berlin 2012, S. 62.) Und Kastner/Waibel ergänzen dazu: „Das dekoloniale Denken gewinnt seine politische Attraktion also nicht nur durch die Re-Lektüre der theoretischen Praxis historischer Befreiungsbewegungen [...]. Es postuliert ein Lernen [...] und damit die überfällige Anerkennung [...] von ‚anderem‘ Wissen zur Veränderung der Welt.“ (Kastner, Jens/Waibel, Tom: „Vorwort“, in: Mignolo 2012, S. 41.)
- 2 Araeen, Rasheed: „Eurocentricity, Canonization of the White/European Subject in Art History, and the Marginalization of the Other“, in: Below, Irene/von Bismarck, Beatrice (Hg.): *Globalisierung, Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 60.
- 3 Mbembe, Achille: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, Berlin 2016, S. 276.
- 4 Mbembe 2016, S. 277 f.
- 5 Labou Tansi, Sony: *L'État honteux*, Paris 1981, S. 5.
- 6 „I write, or I cry, to force the world to come into being [...].“
Ravet, Roger: „Sony Labou Tansi's ‚violence engageante‘“ in: Milne, Lorna (Hg.): *Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles*, Oxford 2007, S. 60.
- 7 Mbembe 2016, S. 276.
- 8 Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a.M. 1981, S. 29 f.
- 9 Césaire, Aime: *Über den Kolonialismus*, Berlin 2017, S. 39.
- 10 Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation: Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg 2004, S. 192.
- 11 Vgl. Mbembe 2016, S. 232.
- 12 Mbembe 2016, S. 16.
- 13 Vgl. Mignolo, Walter: „Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens: (De)Kolonialität, Grenzdenken und epistemischer Ungehorsam“, in: transversal 02 (2012), *unsettling knowledges*, <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de> (letzter Zugriff am 06. Juni 2018); Kastner/Waibel 2012, S. 18.
- 14 Vgl. Mignolo 2012, S. 53.
- 15 Vgl. Mignolo 2012, S. 84; Quijano 2000, S. 345.
- 16 Bissila, Julien Mabilia: „Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston“, in: Rabihi, Leyla-Claire und Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue Französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 53-97 (Original: *Au nom du père et du fils et de J.M. Weston*, Paris 2013).
- 17 Vgl. Tamagni, Daniele und Smith, Paul: *Gentlemen of Bacongo*, London 2009.
- 18 Bissila 2016, S. 57.
- 19 Bissila 2016, S. 57.
- 20 Vgl. Schlüter, Sabine: *Das Groteske in einer absurden Welt*, Würzburg 2007, S. 59-62.
- 21 Vgl. Banham, Martin u.a. (Hg.): *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*, Cambridge 2004, S. 26.
- 22 Dimitriadis, Greg und McCarthy, Cameron: *Reading and Teaching the Postcolonial: From Baldwin to Basquiat and Beyond*, New York 2001, S. 27.
- 23 Dimitriadis/McCarthy 2001, S. 26.
- 24 Bissila 2016, S. 63.