

# Formen des Miteinanders im frankophonen afrikanischen Theater

## *Ways of Living Together in Francophone African Theatre*

**Annette Bühler-Dietrich**

apl. Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Stuttgart. Von 2014 bis 2018 war sie DAAD-Lektorin an der Université Ouaga I Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso. Ihre theaterwissenschaftliche Forschung befasst sich mit dem deutschsprachigen Drama und Theater seit dem 19. Jahrhundert sowie dem frankophonen afrikanischen Theater der Gegenwart. Publikationen (Auswahl): Bühler-Dietrich/Noufou Badou: *Le CITO – un maillon fort du théâtre au Burkina Faso. 20 ans de créativité et de résistance* (Ouagadougou 2017), *Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert* (Tübingen 2012).

**Abstract (Deutsch)**

*Im Theater wie in theoretischen Schriften setzen sich frankophone afrikanische Autor\*innen mit neuen Formen des Zusammenlebens auseinander. Sie betreffen das Miteinander lokaler Bevölkerungen, aber auch die Kommunikation zwischen globalem Norden und globalem Süden. Was in den theoretischen Schriften als Neubestimmung Afrikas erscheint und als Befreiung vom Entwicklungsparadigma des globalen Nordens, findet sich im Theater text als Hinterfragung der Bedingungen von Kommunikation und Veränderung wieder. Anhand der Schriften von u.a. Achille Mbembe und Felwine Sarr wird ein Diskurs skizziert, der sich in zeitgenössischen Theater texten fortsetzt, die Ausbeutung und Missachtung anklagen, gleichzeitig aber Visionen anderer Formen des Miteinanders inszenieren. Theater wird, mit Dieudonné Niangouna, als Ort des Widerstands sichtbar, der dazu aufruft, das „inter“ der Kommunikation neu zu denken.*

Schlagwörter: Kultur, Koltan, Kongo, Miteinander, Widerstand

**Abstract (English)**

*In theatre texts and theoretical writings, francophone African authors discuss new forms of living together in respect of local cohabitation but also in respect of forms of communication between the global North and the global South. While theoretical writings focus on new definitions of Africa and question the developmental paradigm of the global North, theatre plays question the conditions of communication and change. Drawing on writings by Achille Mbembe and Felwine Sarr, to name but a few, I will outline a discourse which interacts with contemporary theatre. There, exploitation and disregard are being highlighted next to visions of different forms of living together. Theatre, with Dieudonné Niangouna, can be regarded as a space of resistance which asks us to think the „inter“ of communication differently.*

Keywords: culture, Coltan, Kongo, living together, resistance

## 1. Einleitung

Das burkinische Theaterfestival Récrcéâtrales, das alle zwei Jahre in der Hauptstadt Ouagadougou stattfindet, stand 2018 unter dem Motto „Tresser le courage“. In seinem programmatischen Text „Être ensemble“ schrieb der Leiter des Festivals, Dramatiker, Schauspieler und Regisseur Aristide Tarnagda Folgendes:

*Et si nous pensions à l'art du courage ?  
Le courage tressé. Le courage dressé. [...] Le courage de dire que nous ne voulons plus être à la périphérie. Le courage de dire que les seules croissances qui vaillent la peine ce sont celles du rire et du cœur de l'Homme. Le courage de dire que nous sommes venus sur la terre pour être et pas qu'avoir, avoir et avoir. Le courage de miser sur l'Homme, sur l'utopie, le rêve, la beauté, l'émerveillement. Être ensemble. Jours et nuits. Faut donc réapprendre à l'être humain l'art d'être ensemble. Remettre la beauté, le rêve, l'émerveillement au cœur de toute politique. Ici il n'y a pas d'autre entêtement que celui d'être ensemble ; se dépasser pour accepter l'autre; le porter. Être avec lui. Enseigner le sens ensemble.* (Tarnagda 2018)<sup>1</sup>

Tarnagdas Text eignet sich für die Frage nach der Reflexion von Formen des Miteinanders in besonderem Maße, denn er bringt aktuelle Tendenzen in den Schriften frankophoner Autor\*innen – seien es Philosoph\*innen, Sozialwissenschaftler\*innen, Schriftsteller\*innen – auf den Punkt. Er äußert zunächst Widerstand – gegenüber einer Randposition Afrikas sowie gegenüber dem ökonomischen Wachstum als einzigem Parameter für Entwicklung – und er postuliert eine Gegenvision, die Kunst des Zusammenlebens. Darin enthalten ist, so führt er schließlich aus, ein Überschreiten der eigenen Grenzen – „se dépasser pour accepter l'autre; le porter“ – um den anderen anzunehmen, ihn zu tragen, zu stützen. Dass dies keine selbstverständliche Fähigkeit ist, wird in Tarnagdas Aussage deutlich, man müsse

es neu erlernen, „réapprendre“, wie man zusammen sein kann. Angesichts der zahlreichen Terroranschläge, unter denen Burkina Faso seit 2016 leidet, ist die Kunst des Zusammenlebens ein hohes Gut, das derzeit auch von durch den Terrorismus geschürten interethnischen Konflikten beeinträchtigt wird. „Désormais nous vivons la peur et la méfiance au ventre“, konstatiert Tarnagda zu Beginn seines Textes. Das Motto „tresser le courage“ steht so in direktem Zusammenhang mit der ständigen terroristischen Bedrohung.

Neben dem Kampf gegen den Terror gibt es aber auch die Gegenvision einer anderen Gesellschaft, die sich gegen das Entwicklungskonzept des globalen Nordens wendet. An die Stelle des ökonomischen Wachstums setzt Tarnagda das Lachen, die Schönheit, die Utopie. Damit führt der Dramatiker auf poetische und programmatische Weise fort, was in aktuellen Publikationen von Felwine Sarr, Achille Mbembe, Léonora Miano und Françoise Vergès, um nur einige zu nennen, diskutiert wird. Interkulturelle Kommunikation spielt in dieser Hinsicht sowohl als interethnische Kommunikation eine Rolle, wo es um ethnische Konflikte geht, aber auch als interkulturelle Kommunikation zwischen Akteuren des globalen Nordens und des globalen Südens, die seit Beginn der Kolonisierung an klare epistemologische, politische und ökonomische Machtpositionen gekoppelt ist. In der Vision eines anderen Zusammenlebens ist die Überwindung dieser Machtverteilung integraler Bestandteil.

Im Folgenden werde ich die Frage der Kommunikation und des Zusammenlebens zunächst mit Blick auf die Schriften der genannten Autor\*innen untersuchen, um dann, im zweiten Schritt, ausgewählte Theaterstücke von Sédjro Giovanni Houansou, Sinzo Aanza, Aristide Tarnagda und David-Minor Ilunga in diesem Diskurs zu verorten. Alle Autoren waren mit ihren Stücken bei den Récrcéâtrales präsent, sei es 2016 oder 2018. Am Ende werde ich schließlich Reflexionen zur Stellung des Theaters

einbeziehen, die Dieudonné Niangouna unlängst vorbrachte, auch er, wie Felwine Sarr, ein regelmäßiger Gast des Festivals. So ist meine Kenntnis der Autoren und ihrer Texte letztlich auch eine Folge des Begegnungsraums, den das Festival schafft, sowie des durch das Festival gebildeten Wissensdispositifs.<sup>2</sup>

## 2. Neuverortungen

Betrachtet man 2016 und 2017 erschienene frankophone theoretische Publikationen, so zeigt sich, dass die Reflexion über Afrika und die Neubestimmung und Neuverortung Afrikas eine zentrale Position im aktuellen Denken einnehmen. Nicht mehr werden (nur), wie 2007, dem Jahr des Manifests „Pour une ‚littérature-monde‘ en français“, die Zuschreibungen gegenüber afrikanischen Schriftsteller\*innen diskutiert, sondern die Neudefinition dessen, was „Afrika“ bedeutet, steht an. „De quoi Afrique est-il le nom?“ (2017), fragt die Schriftstellerin Léonora Miano; und die Philosophin Hourya Bentouhami wundert sich: „Comment peut-on être africain.e?“ (2017). Man ist auf dem Weg zu etwas Neuem, „L’Afrique qui vient“ heißt ein Artikel von Mbembe (2017a), „Penser un nouveau siècle“ überschreiben Mbembe und Sarr ihre Einleitung zur Anthologie *Écrire l’Afrique-Monde* (2017). Offensichtlich gibt es einen Widerstand gegen herkömmliche neokoloniale Denkmuster, werden neue Selbstbestimmungen diskutiert und ausprobiert. Selbst der Name „Afrika“ wird als Träger kolonialer Konnotationen zum Problem.<sup>3</sup>

Zentral ist dabei die Frage nach neuen Formen des Zusammenlebens, innerhalb Afrikas, aber auch in globaler Dimension – ein Zusammenleben von Menschen wie auch von Mensch und Umwelt. Ein Gegeneinander von Feindschaft und Ausbeutung wird als historisch gewachsener Ist-Zustand in Mbembes *Politiques de l’inimitié* (2016) konstatiert; Afrika ist dabei als Kontinent von „cheap labor“ und „cheap nature“ (Vergès 2017) besonders betroffen. Sarr diagnostiziert eine tiefe Krise

der Beziehungsverhältnisse, „une profonde crise de la relationalité“ (2017a: 12), und denkt über neue Formen des Zusammenlebens nach:

*Habiter le monde c’est se concevoir comme appartenant à un espace plus large que son groupe ethnique, sa nation, le continent qui vous a vu naître [...] Ne plus être d’une culture particulière, mais partir de celle-ci pour habiter les imaginaires multiples, riches et féconds des langues du monde, de ses mythes, des déclinaisons multiples des opérations de mise en sens que ces imaginaires permettent.* (Sarr 2017a : 33f.)<sup>4</sup>

Diese Arbeit an Vorstellungswelten sieht Sarr bereits in *Afrotopia* (2016) als elementar für die Entwicklung neuer Ansätze für die Zukunft; sind die Überlegungen dort auf Afrika bezogen, so hat er in *Habiter le monde* (2017a), wie der Titel andeutet, die Welt im Blick. Der Gedanke der Ent-Zugehörigkeit, der „désappartenance“ als Ziel findet sich auch am Ende von Mbembes *Critique de la raison nègre* (2013). Dass die Hinterfragung von Zugehörigkeit und von Formen des Miteinanders gerade von Philosophen afrikanischer Herkunft gestellt wird, liegt daran, so macht eine andere Aussage Mbembes deutlich, dass eben gerade Afrika bislang nicht in den globalen Dialog einbezogen wurde, weil in den Augen vieler

*la vie en Afrique n’est jamais une vie humaine tout court. Elle apparaît très souvent comme la vie d’autres gens dans quelque autre lieu, ailleurs. En tant que telle, elle suscite de temps à autre de la pitié et des gestes de charité – la politique du Bon Samaritain.* (Mbembe 2017b : 382)<sup>5</sup>

Afrika als „monde à part“ (ebd.) ist (bislang) nicht Teil eines gemeinsamen Imaginären.

Die Diagnose der fehlenden Beziehung zwischen Afrika und den anderen Kontinenten, wie sie hier sichtbar wird, hat auch Konsequenzen für die Frage der Interkulturalität als Modell für die Interaktion mit Afrika, weil dieses „inter“

einerseits als hierarchisch und gewalt-  
sam zwischen zwei Polen, andererseits  
als offener Raum zwischen vielen ver-  
schiedenen gleichrangigen Positionen  
verstanden wird. Darüber hinaus äußert  
sich in den Schriften auch eine Skepsis  
am Kulturbegriff selbst. So konstatiert  
Bentouhami, dass ein essentialisierendes  
Denken von Kultur nur eine verschobe-  
ne Form des biologischen Rassismus sei  
und sich darüber hinaus gut mit bio-  
logischen Strategien koppeln lasse (vgl.  
Bentouhami 2015: 152-155).

Sarr schlägt vor, die Kulturen wie Klei-  
der in einem großen Kleiderschrank zu  
bewohnen – „Habiter les cultures du  
monde comme on se promène dans une  
garderobe riche de différents vêtements  
pour toutes les saisons“ (Sarr 2017:  
34).<sup>6</sup> Dieses Bild deessentialisiert Kul-  
tur, indem zwar ihre Textur und Form  
anerkannt wird, auch ihr Gemacht-  
und Gewordensein, indem aber die  
Beziehung zwischen Träger und Kultur  
eine der freien Wahl ist, und zwar einer  
Wahl, die jeden Tag anders aussehen  
kann. Kultur als Kleidungsstück könnte  
eine gewisse Gruppenlogik erzeugen  
– man denke an die Dresscodes der  
Jugendkultur oder des Managements  
– müsste es aber nicht. Sarrs Kulturbegriff,  
der Kultur durchaus als zunächst  
regional geformt versteht – macht diese  
Regionalität verfügbar auch für dieje-  
nigen, die ihr nicht entstammen, und  
denkt somit Zugehörigkeit fluid. Dazu  
müsste das Denken dahin verändert  
werden, dass die Welt als geteilter und  
gemeinsamer Raum gesehen würde –  
eben im Unterschied zu den Politiken  
der Feindschaft und Ausbeutung.

Für die Frage der Interkulturalität hieße  
das, dass dieses „Inter“ eine neue Form  
annehmen müsste, weil es nicht mehr  
als Kommunikation zwischen Sub-  
stanzen, sondern als Kommunikation  
zwischen Positionen gedacht würde,  
und weil nicht eine binäre, sondern  
eine vielgliedrige Opposition ins Spiel  
käme – selten organisiert sich ein Klei-  
derschrank binär. Grundannahmen zur  
Verfasstheit von Kultur könnten beibe-  
halten werden, doch würde die essen-

tialisierende Dimension, die für Hier-  
archisierungen und Diskriminierungen  
sorgt, beseitigt. Gerade gegen diese  
Form der Ausgrenzung wenden sich die  
genannten Theoretiker\*innen. Nicht  
die Transkulturalität als Modell der  
„Vernetzung und Verflechtung vieler  
Kulturen der Gegenwart“ (Lüsebrink  
2012: 19) wäre jedoch die Lösung.  
Nicht die Kultur, sondern der Mensch  
würde polykulturell, durchlässig für  
verschiedene Kulturen, die sich nicht  
notwendigerweise ineinander überset-  
zen lassen, wie das Bachmann-Medick  
konzipiert (2011).

Dass hinsichtlich der interkulturellen  
Kommunikation auch andere Modelle  
von Kommunikation einbezogen wer-  
den müssen, machen der Artikel von  
Miike (2017) sowie die Artikel von  
Karenga (2014) und Asante (2014) zu  
Konzepten afrikanischer Kommuni-  
kation deutlich. Dass sich die Artikel  
im *Global Intercultural Communication  
Reader* (2014) befinden und statt der  
vom globalen Norden ausgehenden  
Theoriebildung nun diachrone und  
synchrone Modelle von Kommu-  
nikation verschiedener Kontinente  
versammeln, könnte die Frage der  
interkulturellen Kommunikation auf  
die Ebene des Dialogs verschiedener  
Kommunikationskonzepte verlagern.<sup>7</sup>  
Diese Erweiterung der Untersuchung  
interkultureller Kommunikation hin zu  
verschiedenen Modellen von Kommu-  
nikation trifft sich mit Überlegungen zu  
einer veränderten Epistemologie in den  
Sozialwissenschaften (Sarr 2017b), aber  
auch mit Walter Mignolos Konzept des  
dekolonialen Denkens:

*Consequently, decolonial thinking and  
doing focus on the enunciation, engaging  
in epistemic disobedience, and delink-  
ing from the colonial matrix in order to  
open up decolonial options – a vision of  
life and society that requires decolonial  
subjects, decolonial knowledges and deco-  
lonial institutions.* (Mignolo 2011: 9)

Mignolo will das Denken von der  
kolonialen Matrix loslösen und damit  
dekolonialer Pluralität Raum schaffen.

Ein Raum, der sich als dekolonialer Denkraum versteht, ist das Theater.

### 3. Theater als Denkraum

Wie Aristide Tarnagdas programmatische Bemerkungen deutlich machen, teilen Dramatiker\*innen und Theoretiker\*innen einen gemeinsamen Diskurs, in dem sich Gedanken auf unterschiedliche Weise äußern. Aufgrund von Kontaktzonen wie Festivals oder durch Grenzüberschreiter\*innen wie Léonora Miano und Felwine Sarr, die als Theoretiker\*innen und Dramatiker\*innen aktiv sind, kommt es zu Intertextualität und Gattungsdifferenzierung, aber auch zur Organisation eines gemeinsamen Diskurses. Die Weigerung, herkömmliche Unterscheidungsraster weiterhin gelten zu lassen einerseits, die Suche nach Visionen anderer Formen des Zusammenlebens andererseits bestimmen gleichermaßen Theorie und Theater, ohne dass einem der Vorrang gebührte. Als Kunst des Zusammenspiels – von Schauspieler\*innen, Techniker\*innen, Regisseur\*innen, Autor\*innen und Publikum – stellt das Theater ein besonders geeignetes Dispositiv dar, um Formen der Interaktion auszustellen und zu erproben. Theater ist ebenso Abbild wie Modell der Wirklichkeit; Bertolt Brecht hört nicht auf, auf Letzterem zu insistieren.

Den im Folgenden näher betrachteten Theaterstücken *La Rue bleue* (2016) von Sèdjro Giovanni Houansou, *Que ta volonté soit Kin* (2018) von Sinzo Aanza, *Musika* (2014) von Aristide Tarnagda und *Délestage* (2016) von David-Minor Ilunga ist gemein, dass sie sich mit verschiedenen Formen des Miteinanders von Menschen sowie von Mensch und Umwelt befassen. Sie alle spielen, mit Ausnahme von *Musika*, in der Stadt und zwar in ihren weniger begünstigten Vierteln. Die Begegnung zwischen Figuren verschiedener Herkunft wird in allen Stücken auf unterschiedliche Weise handlungsrelevant. Ausbeutung von außen trifft in den Werken auf un-

terschiedliche Formen des Widerstands und der Selbstbestimmung.

#### *La Rue bleue*

Das Stück *La Rue bleue* des beninischen Autors Sèdjro Giovanni Houansou (\*1987), Träger des Prix RFI 2018 für sein Stück *Les Inamovibles* (2019), führt vier Personen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Herkunft zusammen. Der Titel verweist auf einen Ort, ein vernachlässigtes Stadtviertel, durch das der zentrale Abwasserkanal fließt und das früher von einer Güterzuglinie durchquert wurde. Jetzt ist der Kanal mit instabilen Platten bedeckt. Das Viertel wird von Banden beherrscht und sein Zugang engmaschig kontrolliert. Die Grenze zwischen der Rue bleue und dem anderen Teil der Stadt trennt auch zwei unterschiedliche Lebenswelten:

*D'un côté se joue le paradis qui rêve de gloire et d'extension,*

*Et à côté, se joue autre chose qui rêve de liberté et qui refuse l'extinction (3)<sup>8</sup>*

Vor 17 Jahren hat ein Güterzug die Kinder – vermutlich vielmehr die Enkel – der achtzigjährigen blinden Rama überfahren. Gemeinsam haben die Anwohner damals den Zug zum Entgleisen gebracht, so dass das Wrack immer noch vor Ort liegt. Heute wohnt die alte Frau im oder neben dem Führerhaus der Lokomotive, das die Regieanweisung im zweiten Bild auf der Bühne platziert.

Roland, ein junger Mann, versucht nachts mit seinem Auto durch die Rue bleue zu fahren, doch bleibt er wegen einer Reifenpanne liegen – später erfährt man, dass die Anwohner das Viertel nachts vor Eindringlingen schützen, indem sie reifenzerstörende Fallen aufstellen. Sein Versuch, den Besitzer der örtlichen Werkstatt dazu zu bringen, ihm noch in der Nacht den Reifen zu reparieren, scheitert. Der Mann, Koïgo, steht zwar auf, doch besteht er darauf, Roland bis 8:00 Uhr lediglich im Gespräch Gesellschaft zu leisten, egal, wieviel Roland zu zahlen bereit ist. Die

angebotenen 25 000 CFA sind für die Dienstleistung, die für gewöhnlich etwa 300 CFA kostet, zwar exorbitant hoch – dennoch bleibt Koïgo stur. Indem er Roland zum Gespräch zwingt, setzt er ihn der Geschichte der Rue bleue aus. Da er weiß, dass es ganz und gar unüblich ist, sich nachts in diese Gegend zu verirren, ist seine Geschichte auch von der Suche nach Rolands Motivation geprägt, welche das analytische Drama nach und nach entfaltet.

Da Roland festsitzt, muss er dem Mann zuhören und erfährt so, wer in der Rue bleue lebt und wie die Lebensbedingungen der Bewohner in diesem Elendsviertel sind, das dennoch auch ein Ort des Widerstands und der Freiheit ist – solange es nicht den Investoren von außen anheimfällt. Während Roland die vorgesehenen baulichen Veränderungen wie Deich und geplante Trockenlegung des Abwasserbeckens verteidigt, erkennt Koïgo in seinen Worten nur Unkenntnis und Pressemeinungen. Doch Roland lehnt Koïgos Kritik ab: „J'en ai rien à [...] ‚foutre‘ de votre histoire“ (14). Während Koïgo das geplante Großprojekt Rue bleue als Bedrohung seines Lebensraums erkennt und erklärt, hört Roland ihm zwar zu, beharrt aber dennoch auf seinen vorgefassten Ansichten. Koïgo betont: „Ecouter est une chose qui s'apprend avec douleur. Avec un peu de temps, on pourra briser ce miroir“ (9). Das Zerbrechen des Spiegelbildes, das Roland von sich entworfen hat, wird zum Ziel des folgenden Gesprächs.

Da die Rue bleue erwacht, bringt Koïgo in Bild 2 Roland zu seiner Sicherheit weg von der Straße zur blinden Rama. Dort erfährt man weiter, dass sich das Stadtviertel bereits zum Protest organisiert, weil sich die Regierung in den Kopf gesetzt hat, das Viertel zu renovieren:

*Pourquoi ce gouvernement se lave les mains de toutes nos existences pendant plus de trente ans et qu'un matin il décide de tout flamber pour reprendre. Pourquoi il promène une caméra pour voir la saleté de ce quartier, alors qu'à l'œil nu il est*

*incapable de voir la vie qui s'y développe, pourquoi on... (Grand Malaise... toux) (19)<sup>9</sup>*

Rama erkennt im Handeln der Regierung eine Vorgehensweise, die gerade an den Betroffenen vorbei geht, nicht das Leben wahrnimmt und wertschätzt, sondern lediglich die eigenen Vorstellungen von Fortschritt – ein Vorwurf, der sich in ähnlicher Weise auch in Sarrs *Afrotopia* findet (Sarr 2016: 17). Während die Geräusche und Informationen von außen immer bedrohlicher werden, wird die Position Rolands immer mehr in Frage gestellt. Obwohl er nicht sagt, wer er ist und was ihn in die Rue bleue geführt hat, erkennt das Viertel, wer er eigentlich ist – nämlich derjenige, der hinter dem Großprojekt Rue bleue steckt. Trotz der gefährlichen Situation kann er nicht aus dem Viertel gebracht werden, weil er nicht unerkannt als Einheimischer durchgeht:

*Koïgo : Tu sais que ce n'est pas sa couleur qui passe, c'est ce qu'il représente qui ne passe pas.*

*Roland : Mais de quoi vous parlez à la fin ?*

*Koïgo : Toi, tu ne te vois pas. Nous, on te voit. (27)<sup>10</sup>*

Nicht seine Hautfarbe macht ihn auffällig – er ist Métisse – sondern seine Haltung. Während Roland weder sich noch seine Umgebung wirklich erkennt, sieht man ihn dagegen deutlich. Rama gibt die Rede der Aufständischen wieder, die bei den Machthabern eine „cécité spirituelle“, eine spirituelle Blindheit (24) feststellen, die die Probleme des Viertels nicht wahrnehmen und trotzdem Lösungen anbieten (ebd.). An ihr leidet auch Roland.

In einem mehrseitigen Monolog, zur Seite gesprochen, entwickelt Roland schließlich den Grund seines Aufenthalts in der Rue bleue, hörbar für das Publikum, aber nicht für Rama und Koïgo. Was sie nicht erraten, ist, dass Roland selbst ursprünglich aus der Rue bleue kommt, dass seine ihm unbekannte Mutter hier gewohnt hat und

dass er den Ort vernichten will, um nicht von dort zu stammen (31). Dass der Ort eigentlich Zongo-Park heißt und der Name Rue bleue der Name des Projekts ist – Koïgo Roland also sofort dem Projekt zuordnen kann, als er ihm begegnet, erfährt man erst jetzt. „La Rue bleue. Peinture de mon ressentiment, ma rage personnelle“ (32), sagt Roland, als er schließlich den beiden gesteht, dass er das Projekt ersonnen hat. Im abschließenden Bild geht er nach draußen, stellt sich der Menge und ruft bewusst nicht die Polizei herbei. Koïgos Mission, Rolands falsches Spiegelbild zu zerbrechen, scheint am Ende erfolgreich. Ob damit auch das Viertel vor einer Veränderung gerettet werden kann, die zu neuen Ausschlusspraktiken führt, bleibt offen.

Houansous Drama baut auf dem Dialog auf. Er wählt eine kritische Situation – Rolands unfreiwilligen Aufenthalt in der Rue bleue, einer ‚no-go area‘, der auf unterschiedliche Weise enden kann – und entwickelt allmählich die Positionen der Bewohner auf der einen, die des Fremden auf der anderen Seite. Der Konflikt ist einer des Status und der Wahrnehmung. Roland ist ahnungslos gegenüber den Bewohnern der Rue bleue, während diese eigene Kategorien und Bezeichnungen für die Welt jenseits des Viertels entwickelt haben. Ihr Überleben hängt von den Strategien gegenüber der anderen Seite ab, während sie umgekehrt von den Wohlhabenden nur als billige Arbeitskräfte ausgenutzt werden. Koïgo bezeichnet so die Menschen der Rue bleue, die in die Fabriken gehen, als Tote und ihre Fabriken als Friedhöfe (vgl. Houansou 2016: 7). Wie Rolands Argumente zeigen, gehört er dagegen zu denen, die meinen zu wissen, was gut für das Viertel ist, ohne dieses überhaupt zu kennen. Dass er am Ende zugibt, seinen Sanierungsplan als Zerstörungsplan entwickelt zu haben, geboren aus Ressentiment gegenüber seiner Herkunft, verkompliziert einerseits die Frage der Zugehörigkeit, macht aber andererseits das Verhältnis von Sanierung und Ressentiment zum The-

ma. Wenn am Ende Ramas Vorschlag steht, die Bevölkerung möge selbst Initiativen zur Verbesserung der Hygiene unternehmen, gibt das den Ansässigen ihre Handlungshoheit zurück.

Houansous geschickt gebautes Kammerstück stellt Dialog und Fürsorge ins Zentrum. Koïgo kümmert sich um die blinde Rama, beide schützen Roland, statt ihn den Banden auszuliefern. Beide schildern ihr Leben und ihre Position, während sie gleichzeitig Rolands Reaktionen beobachten und deuten. Er dagegen trifft erst am Ende die richtige Entscheidung, nicht die Polizei zu seiner Rettung zu rufen, und zeigt darin, dass er seine Verantwortung annimmt und sich dieser in der Art eines Tragödienhelden stellt. Kommunikation gelingt in *La Rue bleue* so letztlich doch, weil Roland sich der Rue bleue aussetzen muss. Houansous Stück lässt sich damit durchaus auch als Allegorie für die interkulturelle Kommunikation zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden lesen, die geprägt wird von Blindheit, fixen Ideen und Ressentiment auf der einen, Beobachtung und Kenntnis des Gegners auf der anderen Seite.

Während *La Rue bleue* in keinem spezifischen westafrikanischen Land lokalisiert ist, spielen die Stücke von Sinzo Aanza und Aristide Tarnagda in der Demokratischen Republik Kongo, David-Minor Ilungas *Déléstage* entwickelt sich zwischen dem Kongo und Belgien. Damit stellen sie ein Land, das in besonderem Maße von Ausbeutung und Gewalt betroffen ist, ins Zentrum.

#### *Que ta volonté soit Kin*

Das Stück des kongolesischen Autors Sinzo Aanza (\*1990), *Que ta volonté soit Kin*, 2018 ausgezeichnet mit dem Preis der Gabrielle von Brochowski Stiftung, spielt auf der Avenue de la Libération in Kinshasa, kurz Kin. Ursprünglich wollte Sinzo Aanza das Stück sogar auf der Avenue de la Libération selbst aufführen. Diese hat die Besonderheit, so erfährt man im Internet, dass sie seit 2012 nicht beleuchtet ist. Verkehrsun-

fälle und ein mehrdeutiges Nachtleben finden daher dort ihren Ort.

In seinem Stück stoßen auf dieser Straße Kneipenbesucher, evangelikale Christen, zwei Frauen und ein Mann aufeinander. Während die Gruppen im Stück nur als verschiedene Stimmen hörbar werden, treten die beiden Frauen Lily und Sophie sowie der Polizist Pilate als Einzelfiguren auf. Gegliedert wird das Stück durch wiederkehrende Stromausfälle, die z.B. die Fußballübertragung stören, aber auch durch die wiederkehrende Stimme eines Busfahrers. Die beiden Frauen, Lily und Sophie, leben obdachlos auf dieser Straße. Ihrem trostlosen Alltag entgehen sie, indem sie Geschichten und Träume entwerfen. So erzählt Lily die Geschichte von Sophie – „Il était une fois une fille“ (15) – und Sophie selbst träumt von einem Mann namens Michel, der vielleicht existiert hat, den sie als Wunschbild geliebt hat. Lily gelingt es, den Polizeihauptmann Pilate davon zu überzeugen, in Sophies Tagtraum einzusteigen, als er eigentlich die beiden Frauen aus der Straße vertreiben will. Indem er sich auf die Fantasie Sophies einlässt, verändert er sich; als sie das Spiel schließlich abbricht, bleibt er verzweifelt zurück. Doch Lily tröstet ihn, indem sie ihn auf die Macht der Imagination hinweist:

*Maintenant, tu peux devenir quelqu'un d'autre encore.*

*Tu peux devenir un chant, par exemple. C'est ça, un chant!*

*La légende est une histoire qui finit en chanson.*

[...]

*J'ai mis le monde entier à commencer par cette avenue dans la rêverie de Sophie.*

*Toi, ex-Capitaine Pilate de la Gendarmerie nationale, ex-Michel, tu as cuisiné la musique. Maintenant, nous pouvons devenir une nation, nous tenons le récit fondateur.*

*Et la musique qui veille sur les mots du récit! (73)<sup>11</sup>*

Die Poetik von *Que ta volonté soit Kin* speist sich aus dem Kontrast zwischen

den anonymen Stimmen der Kneipen und Straßen, die den Alltag in Kinshasa kommentieren – wo Stromausfälle in der Tat ein großes Problem sind, was auch in Ilungas *Délestage* zum Thema wird – und den Stimmen Lilys und Sophies. Sophies Fantasie von Michel, ihre Imagination der großen Liebe, entfernt sie von den sie umgebenden Personen und der Gefahr des Alltags. In der Inszenierung Aristide Tarnagdas 2018 in Ouagadougou klettert Sophie auf einen großen, etwas sechs Meter hohen Baum und sitzt die letzten zwanzig Minuten auf einem Ast ganz oben, weit entfernt von dem Raum, den alle übrigen Figuren einnehmen.

Alltagsthemen – über Stromausfälle, Fußball, Familie, Patrice Lumumba, die politische Situation – machen die Gespräche der anonymen Kneipenbesucher aus. Lily und Sophie setzen ihrem Leben auf der Straße ihre Fantasie entgegen, die dazu dient, neue Legenden zu stiften. Dennoch sind sie sich der politischen Situation wohl bewusst:

*Lily : Supposons un instant, juste pour passer la nuit, que cette avenue est un nuage perdu,*

*Que nous sommes des naufragés,*

*Que nous avons raté notre épopée.*

*Florence qui savait façonner les histoires, paix à son âme, disait que l'épopée, c'est ce qui manque quand l'avenue sent le purin d'une étable et coule comme un fleuve.*

*Si les gens sont tués à la machette, au coupe-coupe, au couteau de table, à la lame de rasoir ou même en rafales d'éjaculations guerrières, c'est parce que nous n'avons pas inventé notre épopée.*

*Par conséquent, nous ne l'avons pas ratée, notre épopée.*

*Elle n'a jamais vécu.*

*Aussi, cette avenue est-elle l'histoire d'un naufrage, de plusieurs naufrages.*

*Nous nous tenons sur un nuage perdu, affolée par sa perte.*

*Peut-être folle tout court.*

*Et nous décidons de façonner une histoire et de la raconter.*

*L'histoire officielle n'est pas assez éblouissante.*

*Je n'ai pas le droit d'affirmer à haute voix*



*qu'elle est misérable.  
Personne n'en a le droit.  
Je parle de l'histoire de cette avenue.  
(45-46)<sup>12</sup>*

Lily als Erzählerin spricht hier zum Publikum. Sie stellt einer Wirklichkeit der Gewalt und der Vernichtung die Möglichkeit einer anderen Erzählung gegenüber, eines Epos, das eine neue Wirklichkeit stiftet. Sophies Traum von der reinen Liebe, in den Lily den Polizisten Pilate drängt, macht diese Gegenwartsmöglichkeit möglich, wenn auch nur für den Verlauf einer Nacht. In ihr gilt:

*„Nous sommes tous en train de naître  
Ce qu'il faudra raconter est encore vierge  
de suicide, vierge de perfidie !  
Personne n'a encore tué personne, [...]   
L'avenue est sûre, elle a de l'avenir !  
(53f.)<sup>13</sup>*

Lilys Erzählung insistiert auf der Möglichkeit. Als Pilate den Traum in die Wirklichkeit überführen möchte, lehnt ihn Sophie jedoch ab. Damit der Traum wirkt, muss er als möglich erscheinen, darf aber nicht verwirklicht werden. Als Möglichkeit eröffnet er andere Handlungsoptionen, die nicht von der gewalttätigen Wirklichkeit bestimmt werden. Gegenüber der Flucht in Religion, Unterhaltung und Alkohol steht das Potenzial für eine Neuerfindung der Wirklichkeit. Sinzo Aanzas ursprüngliche Idee, das Stück in der Straße selbst zu spielen, hätte meta-leptisch die Situation des Stücks in die Wirklichkeit transferiert. In der Vermischung von realen Tönen und Soundinstallation wären Lily, Sophie und Pilate als die Gegenstimmen und Figuren wahrzunehmen, die sich dem Fluss der Straße, der, so Lily, zur Vernichtung führt, entgegenstellen.

Aanza verbindet die Diagnose einer elenden Wirklichkeit mit dem Entwurf einer anderen Form des Miteinanders. So schreibt er am bereits skizzierten Diskurs der Neuerfindung Afrikas mit. Interessanterweise richtet sich sein Stück jedoch vielmehr an ein afrikanisches Publikum als an ein Publikum des Nordens. „*Que ta volonté soit Kin* est

un texte que j'ai écrit pour prendre la parole en Afrique sur des sujets dont la nécessité ne se pose pas avec la même acuité pour un public européen“ (Aanza, 2019). Wie Lily Pilate überzeugen möchte, der als Polizist für die staatliche Ordnung verantwortlich ist, so setzt das Stück der Rationalität die Fantasie entgegen.

### *Musika*

Die direkte Ansprache des Publikums, die bei Aanza Lily übernimmt, ist in Aristide Tarnagdas *Musika* auf den Chorführer relegiert. Dass Tarnagda (\*1983) diesen Begriff, „coryphée“, für die Figur verwendet, die durch das Stück führt, dieses wiederholt kommentierend unterbricht und die sich direkt an die Zuschauer wendet, entspricht nicht dem antiken Chorführer, der handlungsimmanent bleibt. Dennoch lässt sich *Musika* als moderne Tragödie lesen. Substantielle Konflikte gibt es darin zu Genüge.

*Musika*, geschrieben als Auftragsarbeit für das Festival Africologne, uraufgeführt in Köln und Kinshasa 2015, neu inszeniert in Ouagadougou 2018, thematisiert den Koltan-Abbau im Ost-Kongo. Bei seiner Premiere wurde das Stück von Tarnagda selbst mit überwiegend kongolesischen Schauspieler\*innen inszeniert. Es gliedert sich in sechs Bilder der Binnenhandlung und drei Ansprachen des Chorführers ans Publikum. Dabei ist die Reihenfolge der Bilder im gedruckten Text nicht chronologisch.

Musika ist der Name einer jungen Frau. Weil sie ihre Großmutter nicht allein und vor der Miliz ungeschützt zurücklassen will, weigert sie sich, mit ihrem Freund Simba vor der Gefahr zu fliehen. Tarnagda greift darin eine anhaltend katastrophale Lage der Bevölkerung im Ostkongo auf, an der der Norden als Abnehmer der Mineralien mit Schuld trägt. Simba wird entführt und zum Abbau von Koltan gezwungen, sein Peiniger ist ein Amerikaner, der, vermutlich aus finanziellen Nöten, hier arbeitet und unablässig trinkt.

Auch Musika wird mit ihrer Freundin Muhinda entführt, in ein Erdloch gesperrt und wiederholt vergewaltigt, bis sie fliehen kann und von Wamba gefunden wird. Alle vier Kinder Wambas wurden von der Miliz mitgenommen. Nun will sie, dass die schwangere Musika ihr Kind abtreibt. Doch Musika glaubt daran, dass es das Kind Simbas ist.

Im Unterschied zu Lynn Nottages Erfolgsstück *Ruined* (2009), das auch von der Situation im Ostkongo ausgeht, bricht Tarnagda seine in Episoden gegliederte Handlung wiederholt. Der Chorführer – allerdings ohne Chor – tritt auf und sagt, wir seien im „théâtre réalité“. Er spricht zu den Zuschauern, fordert sie auf, ihre Telefone angeschaltet zu lassen, nennt die großen Mobiltelefonfirmen als Sponsoren und verweist auf verschiedene Krisenherde:

*Le théâtre réalité n'est pas là pour vous faire avaler coûte que coûte que c'est parce que les cathos n'aiment pas les musulmans en Centrafrique que le sang inonde les rues de Bangui. Ni que Kidal et Tombouctou et Gao ne sont que des histoires de fanatisme, et pas de gaz et de pétrole et d'or et d'énergie solaire, et de démocratie mon cul, et de on les emmerde ! (9)<sup>14</sup>*

Er kritisiert die Unfähigkeit der Vereinten Nationen und der Union Africaine, der Gewalt im Ostkongo Einhalt zu gebieten, aber auch die Konsumenten als Mitschuldige. Einerseits unterbricht so der Sprecher die Handlung und verhindert, dass die Zuschauer in sentimentales Mitgefühl verfallen, andererseits macht er sie auf ihre eigene Implikation ins Geschehen aufmerksam. Die Verantwortung dafür, dass Afrika zum Ort von „cheap nature“ und „cheap labor“ gemacht wird, wird auf diese Weise indirekt den Zuschauern als Konsumenten zugeschrieben, aber auch den versagenden wie Komplizenhaften politischen Institutionen.

Die diskursive, aufdringlich-fröhliche Rede des Chorführers kontrastiert mit der düsteren Handlung und der dafür verwendeten poetischen, häufig asyn-

detischen Rede. Während John, Simbas Peiniger, diesen dazu zwingt, nach Koltan zu graben und gleichzeitig deutlich macht, dass auch er nur ein kleines Rad im Getriebe ist, antwortet Simba zunächst mit seiner eigenen Beschwörung der Natur „Ecoute le ciel / Ecoute le fleuve [...]“ (15), dann aber auch mit einer Liste der großen Firmen, die vom Koltanabbau profitieren, worauf John nicht die Firmen, sondern die Verbraucher als Ursache nennt. Im ungleichen Schlagabtausch zwischen beiden wird deutlich, dass beide Figuren Positionen in einem Ausbeutungssystem innehaben, das strukturell ihren eigenen Handlungsspielraum überlagert.

Auch die Gewalt, die Musika erfährt, ist durch den Mineralstoffabbau bedingt. Sie dient einerseits zum Zeitvertreib der Miliz und wird andererseits durch den Aberglauben genährt, Gold und Koltan zeigten sich, wenn man ihnen Blut opfere (29). Um dieses System zu Fall zu bringen, will Wamba Nachwuchs verhindern. Wie Lady Macbeth bittet sie dazu die Mächte, ihr zur Seite zu stehen:

*Mais moi je suis Wamba  
J'ai compris leur politique là  
Et j'ai décidé de combattre leur politique là.  
Alors je me tourne vers vous  
Âmes errantes de la forêt  
Je me tourne vers vous  
Corps mutilés  
Je me tourne vers vous  
Corps exsangues  
[...]  
Remplissez-moi de force, remplissez-moi de force et de serre, afin que ma main ne tremble pas, que mon coeur jamais ne cède aux yeux suppliants d'une futur mère. (12-13)<sup>15</sup>*

Auch Wamba nennt alle Bodenschätze des Kongos, die zu gewaltvollen Konflikten geführt haben – das Stück kehrt so wiederholt zur Ausgangsproblematik des verantwortungslosen Umgangs mit Bodenschätzen zurück. Ihre Entscheidung, weitere Nachkommen zu verhindern, trifft jedoch auf Musikas Gelöbnis

gegenüber ihrer sterbenden Freundin Muhinda, weiterzuleben und das Kind zu bekommen. Muhinda erkennt, dass die Resignation gegenüber Gewalt und Ausbeutung deren Fortbestehen unterstützt. Im Unterschied zu Wamba schlägt sie einen nicht-autodestruktiven Weg vor:

*Si nos vies sont laides et coincées dans des trous sans fond Musika, c'est parce que depuis des siècles nous refusons de faire un choix clair et net : le choix des couilles. Le choix du sacrifice. Le choix de notre propre chemin. C'est par là qu'ils nous tiennent Musika, je t'assure que c'est par là qu'ils nous ont. Ils ont réussi à nous enfoncer dans les tronches que nous n'avons pas le choix, que nous sommes condamnés d'avance, que nous n'avons pas de choix, que c'est comme ça, que ce n'est pas la peine d'essayer même une seconde de sortir nos têtes des trous, d'ouvrir nos gueules pour vider nos tripes de nos colères, que nous sommes ceux qui doivent fermer les yeux et suivre le chemin qu'ils nous ont tracé, sinon pourquoi crois-tu qu'on meurt dans ce pays de faim avec tous les fruits et les bêtes qu'il y a ? (28)<sup>16</sup>*

Muhinda artikuliert so, was die aktuellen Schriften afrikanischer Intellektueller ausführlicher analysieren: Die Notwendigkeit, vorgefertigte Denkmuster zu verlassen, um einen eigenen Weg zu gehen, der Stärke und Opfer verlangt. Bei Aanza wie bei Tarnagda sind es weibliche Figuren, die Visionen des Widerstands äußern; auch die blinde alte Rama bei Houansou sieht eine bessere Zukunft voraus. Gerade weil sie Opfer eines Systems sind, an dessen Rand sie stehen, suchen sie nach neuen Wegen.<sup>17</sup> Dass sie am Rand stehen, nutzen sie, um einen Blick von außen auf die Gesellschaft zu werfen.

### *Délestage*

David-Minor Ilungas erfolgreiches Solostück *Délestage* macht ebenfalls die Kommunikation zwischen Nord und Süd zum Thema. Obwohl Ilunga (\*1986) ein Stück über Migration geschrieben hat, ist sein eigentliches

Anliegen die Darstellung des Lebens in Kinshasa (Ilunga 2017).<sup>18</sup> Nicht das Leben und Leiden des illegalen namenlosen Migranten in Belgien, sondern die Gründe, die ihn zur Migration gezwungen haben, stehen im Vordergrund. Da der Protagonist sich jedoch gegenüber zwei Polizisten sowie seiner Pflichtverteidigerin behaupten muss, inszeniert gerade dieses Stück in besonderem Maße Dynamiken interkultureller Kommunikation.

Ilungas *Délestage* zeigt, wie vorgefasste Urteile und Stereotype Verständigung verhindern, wie Politiken der Feindschaft Möglichkeiten zur Verständigung blockieren. Mohamed Amjahids Buch *Unter Weißen* hat das unlängst auch für Deutschland herausgearbeitet. Er zeigt, wie „behauptete Realität“ (Amjahid 2017: 24) entsteht: „Ausschließlich aus unserer äußeren Erscheinung – als unverkennbar aus Nordafrika stammende Männer – hatten die Wachmänner Rückschlüsse auf unser Verhalten, unsere Persönlichkeit und Intentionen gezogen“ (Amjahid 2017: 24). Nur weil die Hauptfigur in *Délestage* ein Auto von Nahem angeschaut hat, haben die beiden Polizisten ihn als potentiellen Autodieb festgenommen und halten ihn seit fünf Tagen ohne Prozess fest. Da für sie jeder Araber oder Afrikaner ein potentieller Terrorist ist, erwarten sie, dass auch der Protagonist zu dieser Gruppe gehört. Obwohl er sich während des gemeinsam verfolgten Fußball-WM-Viertelfinales als Belgien-Fan entpuppt, halten die Polizisten an der Idee des feindlichen Terroristen fest und erweisen sich als immer aggressiver gegenüber dem Häftling. Als man schließlich erkennt, dass er nur ein illegaler Migrant ist, wird er der Pflichtverteidigerin übergeben. Ihr gegenüber versucht er, die Gründe seines Aufenthalts in Belgien zu erklären, indem er ihr vermittelt, wie die Zustände im Kongo sind.

Während die Polizisten das zirkulierende Feindbild wahllos applizieren, was Kommunikation unmöglich macht, weil sie dem Protagonisten nicht zuhören, kann die Verteidigerin den Ausführ-

rungen des Protagonisten nicht folgen, weil sie ihre eigenen Wahrnehmungsraster über seine Lebenswelt legt. Da er aber davon ausgeht, dass ihm eine Darstellung der Realitäten des Kongo eine Aufenthaltserlaubnis gewähren könnte, stellt er diese für die Anwältin und, auf der extradiegetischen Ebene, für das Publikum dar.

Während die geteilte Fußballbegeisterung im ersten Teil des Stücks die Möglichkeit zum Austausch bieten könnte, verschärft das verlorene Spiel die Behandlung des Festgenommenen, so dass die zwei Polizisten darüber in Streit geraten. Je länger das Verhör dauert, desto selbstbewusster wird der Gefangene jedoch und ergreift das Wort: „Faut vraiment que vous ayez la trouille de ces fous furieux pour vous acharner à croire que je suis des leurs. Ouvre les yeux putain, je les connais pas tes fous furieux. Je rêve ou c'est à moi qu'il parle?“ (9).<sup>19</sup> Während er bislang die Form gewahrt hat, duzt er nun den Polizisten, der ihn zuvor auch geduzt hat. Über mehrere Minuten nimmt er sich die Freiheit, die Polizisten über die Zustände im Kongo zu belehren und dabei gleichzeitig die Mitverantwortung der UNO an dieser Situation sowie die Ausbeutung der Bodenschätze zu benennen. Das Ungleichgewicht zwischen den abgewehrten Migranten, die nach Europa wollen, und den multinationalen Konzernen, die im Kongo agieren, wird in seinen Ausführungen deutlich. Trotz der Situation besteht er gegenüber den Polizisten auf seiner Sicht, auch wenn dies nicht zur Diskussion, sondern schlicht zur Bestätigung führt, „C'est juste un clandestin“ (10).

Da der Protagonist im ersten Teil der Pflichtverteidigerin sein Gespräch mit den Polizisten schildert, wechseln die Rede des Protagonisten und die Aussagen der Polizisten unvermittelt; Anredeformen wie „Madame“ deuten an, welche Ausführungen er für die Anwältin neu einfügt. Auf der Bühne macht Ilunga den Wechsel der Figuren in seinem Solostück gestisch und stimmlich deutlich. Im zweiten Teil kommt es

dagegen zu einem Dialog zwischen dem jungen Mann und der Verteidigerin, weiterhin von einer einzelnen Person gespielt, aber nun im Text klar voneinander abgesetzt. Das Chaos der Situation auf dem Polizeirevier wird nun durch das geordnete Gespräch abgelöst. Da seine Hoffnung, einfach freigelassen zu werden, sich nicht erfüllt hat, muss der Protagonist jetzt für seinen Aufenthaltsstatus argumentieren. Dabei treffen anscheinend unvereinbare Welten aufeinander:

– [...] *Tout ce que je veux c'est trouver du travail.*

– *De toute façon, même si la police vous avait relâché, vous n'aurez rien pu trouver sans permis de séjour.*

– *Ben j'aurais improvisé, m'dame.*

– *C'est une maladie chez vous, improviser ? Vous n'avez jamais de plan ? Pourquoi j'y vais, comment j'y vais, avec quoi j'y vais, qu'est-ce que je vais y trouver, comment je vais y vivre, où, quand, combien de temps ?*

– *Comment ça pas de plan ? On a toujours un plan, m'dame. Seulement c'est pas des plans de cinquante ans comme vous autres. Ça se résume à l'instant : survie-survie et survie. C'est comme ça quand on vit dans une société de délestage, m'dame.*

– *C'est quoi ça délestage ?*

– *Ça veut dire que tout est discontinu. Qu'on n'a pas le luxe de concevoir des projets de vie cohérents qui résistent au temps.*

– *En beaucoup plus clair s'il vous plaît.* (12)<sup>20</sup>

Offensichtlich hat die Verteidigerin die Aussage, man werde eben improvisieren, schon zu oft gehört, und die aufgezählten Planungsfragen schon zu oft gestellt. Die Antwort auf ihren Vorwurf ist jedoch klar: Eine Gesellschaft, in der man damit rechnen muss, dass alles zu jedem Zeitpunkt abgeschaltet werden kann, lässt keine langfristigen Pläne zu. Ihre Nachfrage führt zu den Ausführungen über die soziale, mentale und ökonomische Situation im Kongo; der Paragraph §15

der populären Verfassung, „Débrouillez-vous!“, „Kommt irgendwie klar!“ erklärt, warum es die einzige Möglichkeit fürs Überleben ist zu improvisieren. Doch die Verteidigerin konfrontiert die Geschichten mit der juristischen Realität.

Als deutlich ist, dass der Fall verloren ist, erzählt der Protagonist auf die rhetorische Frage der Anwältin nach weiteren „histoires“, Geschichten, eine letzte vom Tod der jungen Nadège, die stirbt, weil sie sich an einem abgerissenen Kabel festhält, das an diesem Tag zufällig unter Strom steht. Da sich der Staat nicht um seine Infrastruktur kümmert, sind solche Ereignisse nicht ungewöhnlich. „Chez moi au pays, la mort est un état civil qui nous colle à la peau et on s’en moque“ (15).<sup>21</sup> Am Ende willigt der Protagonist selbst in seine Rückkehr ein, obwohl er sich zu Anfang des Gesprächs keine schlimmere Schande vorstellen kann. Dass er in der Lage ist, zu improvisieren und mit gescheiterten Plänen umzugehen, zeigt er hier.

Ilungas Protagonist klagt nicht, er stellt dar und stellt dabei die grotesken Seiten der Realität heraus. Allein Nadèges Tod zeigt, dass auch „se débrouiller“ Grenzen hat, dass diese grotesken Zustände auch zum Tod führen können. Ob die Anwältin jetzt verstanden hat, was „Délestage“ bedeutet, bleibt am Ende offen, in jedem Fall wäre es ohne juristische Konsequenz. In diesem Sinne ist die Rede des Protagonisten gegenüber der Polizei und der Verteidigerin von Anfang an fast folgenlos, denn die Abschiebung ist ihm bei seinem abgelaufenen Visum sicher. Ziel des Sprechakts ist es dann, das Gegenüber mit den Zuständen vertraut zu machen, um beides, Stärke und Bedürfnis nach Veränderung der Bedingungen, zu zeigen. „La vie ne se mesure pas à l’écuelle, elle est une expérience et non une performance“, schreibt Felwine Sarr (2016, 19).<sup>22</sup> Wenn Ilungas Protagonist am Ende in den Kongo zurückkehrt, dann will er auch wegen

dieser Dimension des Lebens wieder zurück.

#### 4. Kommunikation im Theater

Die diskutierten Theaterstücke sind auf unterschiedliche Weise Formen einer *mise en abyme* der Kommunikationssituation im Theater. Bei Houansou und Ilunga nehmen die intradiegetischen interkulturellen Gesprächssituationen die potentielle extradiegetische Struktur vorweg; bei Tarnagda und Aanza bleibt es offen, wo sich die Zuschauer befinden und ob die zu überschreitende Differenz Herkunft oder Status meint. Alle Autoren finden eigene Formen, um ihre Anliegen zu kommunizieren, ohne auf die Vorgaben der klassischen Dramaturgie oder des postdramatischen Theaters mehr als nötig zu achten.

„Jouer l’Afrique. Résistance théâtrale“ ist der Titel von Dieudonné Niangounas Beitrag in Mabanckous *Penser et écrire l’Afrique aujourd’hui* (2017). Darin verwendet er die Metapher des Boxens und stellt in fünf Runden dar, was Theater in Afrika bedeutet. „Comment le théâtre peut-il être dans un corps africain un art qui ne soit pas emprunté?“ (Niangouna 2017 : 188),<sup>23</sup> fragt der Autor und Regisseur angesichts der Kolonialgeschichte des Theaters. Theater als rigoroses Labor auf der Suche nach der eigenen Form trifft auf Publikumserwartungen, die an herkömmlichen kolonialen Formen geschult sind, so dass erst eine gemeinsame Sprache gefunden werden muss. Doch dieses andere Theater begegnet auch dem Widerstand der Politik, die das Theater als Sprachrohr vereinnahmen möchte, und den kulturellen Institutionen, die ebenso normierend vorgehen. Schließlich sind es die Geldgeber, die ihre Vision von Theater durchzusetzen suchen und anderen Visionen schlicht das Geld verweigern. Deswegen ist für Niangouna Theater Widerstand:

*Faire du théâtre en Afrique est un acte de résistance contre toute forme*

*d'injonction à flot rapide, contre toute forme de dictature, contre toute sorte de léthargie [...] contre toute forme de sous-développement mental.* (194)<sup>24</sup>

Die daraus resultierenden Formen sind neu, wie man auch an den hier behandelten Theaterstücken sieht. Niangouna spricht von Ästhetiken der Prekarität und dies entspricht tatsächlich der Exploration der sprachlichen, strukturellen und spielerischen Möglichkeiten in den diskutierten Stücken, die alle auf aufwändige Technologie verzichten. „Ce sont des manières d'écrire l'Afrique en assumant un langage qui donne rendez-vous ailleurs“ (196);<sup>25</sup> als solches reicht das Theater über den Kontinent hinaus. Das Theater schlägt somit dieselbe Schlacht – wiederholt verwendet Niangouna dieses Bild – wie die Theorie, allerdings mit seinen eigenen ästhetischen Mitteln.

*Après la chute de tous les systèmes, il nous est plus qu'urgent d'inventer son propre théâtre et qu'il faut sans cesse armer d'une farouche impétuosité afin de décoloniser les esprits, dépigmenter les gestes, 'démélaniser' les expressions, et en avant pour ce théâtre qui n'a jamais été!* (192)<sup>26</sup>

Indem dieses Theater sich neu erfindet, ohne an bestimmte Orte und Herkünfte gebunden zu sein, erweitert sich sein Wirkungskreis. Darin zeigt sich eine Kontinuität zum Theater frankophoner afrikanischer Autoren der Diaspora ab den 1990er Jahren. Neu ist, dass die jetzige Generation Afrika offensiv zum Thema macht, jedoch ein Afrika, das Teil der globalisierten Welt ist, in der es sein Wort mitzureden hat. Weder ist es länger notwendig, traditionelle afrikanische Instrumente, Erzählweisen und Tänze zu integrieren, wie dies das Theater der 1980er Jahre praktizierte, noch braucht es Stoffe, die außerhalb Afrikas angesiedelt sind, auch wenn diese weiterhin und selbstverständlich zur Verfügung stehen.<sup>27</sup> Das Selbstbewusstsein, dass man etwas zu sagen hat, das verdient,

international gehört zu werden, wenn man von Afrika spricht, ist den Autor\*innen, Choreograph\*innen und Performer\*innen gemein.

„Faut donc réapprendre à l'être humain l'art d'être ensemble. Remettre la beauté, le rêve, l'émerveillement au cœur de toute politique“, schreibt, wie eingangs zitiert, Aristide Tarnagda (2018). Dieses Miteinander hat, so zeigen die Stücke, eine affektive, eine ästhetische/aisthetische und eine kognitive Dimension, auf der Ebene des Textes wie auch auf der Bühne. „[L]a beauté, le rêve, l'émerveillement“ werden über die Mittel des Theaters erprobt. Während die Stücke untersuchen, wie Kommunikation unter verschiedenen, zumal prekären Bedingungen, funktioniert, entwerfen sie zugleich Gegenvisionen eines Miteinanders, das Schönheit, Traum und Wunder auch auf der intradiegetischen Ebene der Handlung erfahrbar macht, wenn Lilys Geschichte Pilate verwandelt, wenn Muhimba Musika die Kraft gibt zu überleben, an ihren Gesang appellierend, und Tarnagda gerade diese nach vorne gerichtete Kraft ans Ende seines Stückes stellt. Als solches partizipieren die Stücke an „L'Afrique qui vient“, einem Afrika, das im Kommen ist, sie nehmen die Herausforderung an, dass es die Kunst sei, die einen neuen Ort Afrika hervorbringe, der Neues und Altes verknüpft.

## 5. Literatur

Aanza, S. (2018): *Que ta volonté soit Kin*. Kinshasa: Éditions Nzoi.

Aanza, S. (2019): E-Mail an A. Bühler-Dietrich, 13.4.

Amjahid, M. (2017): *Unter Weißen. Was es heißt, privilegiert zu sein*. München: Hanser.

Asante, M.F. (2014): Afrocentricity. Towards a New Understanding of African Thought in the World. In: Asante, M. K./ Miike, Y./ Yin J. (Hrsg.): *The Global Intercultural Communication Reader*. New York: Routledge, S. 101-110.

- Bachmann-Medick, D. (2011): Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung. In Jaeger F./Straub, J. (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2. Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart: Metzler, S. 449-465.
- Bentouhami-Molino, H. (2015): *Race, cultures, identités. Une approche féministe et postcoloniale*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bentouhami, H. (2017): Comment peut-on être africain.e ? In: Mbembe, A./ Sarr, F. (Hrsg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris/Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, S. 177-198.
- Bühler-Dietrich, A. (2019): *Von Migrierten und Daheimgebliebenen – frankophone afrikanische Theaterstücke im transnationalen Produktionskontext*. In: Heinicke, J./Nonoa, K.G. (Hrsg.): *Transkultureller Theaterschauplatz. Grenzen und die Odyssee Fliehender*. Berlin: de Gruyter (im Erscheinen).
- Chalaye, S. (2004): *Afrique noire et dramaturgies contemporaine: Le syndrome Frankenstein*. Paris: Éditions théâtrales.
- Houansou, S.G. (2016): *La Rue bleue*. Unveröffentlichtes Manuskript (gedruckte Ausgabe: Cotonou: Les éditions du flamboyant, 2019).
- Ilunga, D.-M. (2016): *Délestage*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Ilunga, D.-M. (2017). Interview. *Drugstore Digital* 12/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=3DB86KuV68o> [Zugriff am 8. Januar 2019]
- Karenga, M. (2014): Nommo, kawalda, and communicative practice. Bringing good into the world. In: Asante, M. K./ Miike, Y./ Yin J. (Hrsg.): *The Global Intercultural Communication Reader*. New York: Routledge. S. 211-225.
- Lüsebrink, H.-J. (2012): *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. 3. A. Stuttgart: Metzler.
- Mbembe, A. (2013): *Critique de la raison nègre*. Paris: Éditions la Découverte.
- Mbembe, A. (2016): *Politiques de l'initié*. Paris: Éditions la Découverte.
- Mbembe, A. (2017a): L'Afrique qui vient. In: Mabanckou, A. (Hrsg.): *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Paris: Seuil, S.17-31.
- Mbembe, A. (2017b): Penser le monde à partir de l'Afrique. In: Mbembe, A./ Sarr, F. (Hrsg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris/Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, S. 379-393.
- Médéhouégnon, P. (2010): *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours. Historique et analyse de la dramaturgie en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin*. Jéricho-Cotonou: CAAREC Editions.
- Miano, L. (2016): *Crépuscule du tourment I*. Paris: Grasset.
- Miano, L. (2017): De quoi Afrique est-il le nom ? In: Mbembe, A./ Sarr, F. (Hrsg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris/Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, S. 99-115.
- Mignolo, W. (2011): *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, NC: Duke.
- Miike, Y. (2017): Non-Western Theories of Communication. Indigenous Ideas and Insights. In: Schulz, P. (Hrsg.): *Handbook of Communication Science*. Berlin: de Gruyter, S. 67-97.
- Niangouna, D. (2017): Jouer l'Afrique. Résistance théâtrale. In: Mabanckou, A. (Hrsg.): *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Paris: Seuil, S. 188-196.
- Pour une 'littérature-monde' en Français. *Le Monde*, 16.03.2007.
- Sarr, F. (2016): *Afrotopia*. Paris: Philippe Rey.
- Sarr, F. (2017a) : *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*. Montréal : Mémoire d'ancier.
- Sarr, F. (2017b) : Écrire les humanités à partir de l'Afrique. In: Mbembe, A./ Sarr, F. (Hrsg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris/Dakar : Philippe Rey/Jimsaan, S. 369-377.

Shuter, Robert (2014) : The Centrality of Cultures in the 20th and 21<sup>st</sup> Centuries. In: Asante, M. K./ Miike, Y./ Yin J. (Hrsg.): *The Global Intercultural Communication Reader*. New York: Routledge, S. 48-57.

Tarnagda, A. (2014): *Musika*. Unveröffentlichtes Manuskript.

Tarnagda, A. (2018): Être ensemble. In: Récréâtrales: *Tresser le Courage*. Plateforme festival 26.10.-3.11.2018. Catalogue, S. 5.

Vergès, F. (2017) : Utopies émancipatrices. In: Mbembe, A./ Sarr, F. (Hrsg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris/Dakar : Philippe Rey/Jimsaan, S. 243-260.

## 6. Endnotes

1 Und wenn wir an die Kunst des Mutes dächten? Der zusammengeflochtene Mut. Der aufgerichtete Mut. [...] Der Mut zu sagen, dass wir nicht mehr am Rand sein wollen. Der Mut zu sagen, dass das einzige Wachstum, das die Mühe lohnt, das des Lachens und des Herzens des Menschen ist. Der Mut zu sagen, dass wir auf die Welt gekommen sind, um zu sein, und nicht um zu haben, zu haben und zu haben. Der Mut auf den Menschen zu setzen, auf die Utopie, den Traum, die Schönheit, die Begeisterung. Zusammen sein. Tage und Nächte lang. Man muss also dem Menschen die Kunst des Miteinanders wieder beibringen. Die Schönheit, den Traum, die Begeisterung wieder ins Zentrum jeder Politik stellen. Hier gibt es keinen anderen Eigensinn als den, zusammen zu sein; über sich hinauszu-gehen um den anderen anzunehmen, ihn zu tragen. Bei ihm zu sein. Gemeinsam den Sinn zu besähen.

2 Mein Dank gilt den Autoren der Theaterstücke, die mir ihre zum Teil noch unveröffentlichten Texte zur Verfügung gestellt haben.

3 In Mianos Roman *Crépuscule du tourment* ersetzt Amandla die Bezeichnung Afrika durch „Kemet“ (Miano 2016: 82) und greift damit auf die ursprüngliche Bezeichnung des alten Ägyptens als Ort traditionellen afri-

kanischen Wissens zurück. Siehe dazu Karenga (2014).

4 Die Welt zu bewohnen bedeutet, sich als zugehörig zu einem Raum zu denken, der größer ist als seine eigene ethnische Gruppe, seine Nation, der Kontinent, auf dem ihr geboren seid [...] Nicht mehr einer besonderen Kultur zuzugehören, sondern von dieser auszugehen, um mehrere Vorstellungswelten zu bewohnen, reich und befruchtet von den Sprachen der Welt, ihrer Mythen, ihrer zahlreichen Deklinationen der Operationen von Sinngebung, den diese Vorstellungswelten zulassen.

5 Das Leben in Afrika ist niemals einfach ein menschliches Leben. Oft erscheint es wie das Leben von anderen Leuten, an einem anderen Ort, woanders. Als solches ruft es von Zeit zu Zeit Mitleid und Gesten der Wohltätigkeit hervor – die Politik des Guten Samariters.

6 Die Kulturen der Welt zu bewohnen wie man sich in einem an verschiedenen Kleidungsstücken für jede Jahreszeit reichen Kleiderzimmer bewegt.

7 Zur Geschichte des Untersuchungsfeldes Interkulturelle Kommunikation siehe den Artikel von Robert Shuter (2014).

8 Auf der einen Seite spielt das Paradies, das von Ruhm und Ausdehnung träumt. Auf der anderen Seite spielt etwas Anderes, das von Freiheit träumt und die Äuslöschung zurückweist.

9 Warum macht sich die Regierung dreißig Jahre lang die Hände nicht schmutzig mit unserer Existenz und nur, damit sie eines Morgens entscheidet, alles niederzubrennen um neu anzufangen. Warum schickt sie eine Kamera, um den Schmutz dieses Viertels zu sehen, wo sie doch mit bloßem Auge unfähig ist, das Leben zu sehen, das sich dort entwickelt, warum (Großes Unwohlsein ... Husten).

10 Koïgo: Du weißt, es ist nicht seine Hautfarbe, sie ginge durch, was er repräsentiert, geht nicht durch.



Roland: Aber wovon reden Sie schließlich?

Koïgo: Du, du siehst dich nicht. Wir, wir sehen dich.

11 Jetzt kannst du noch jemand Anderes werden. / Du kannst z.B. ein Lied werden. / Das ist es, ein Lied! / Die Legende ist eine Geschichte, die als Lied endet. [...] Ich habe die ganze Welt mit dieser Avenue beginnen lassen in der Träumerei Sophies. / Du, ex-Hauptmann Pilate der Gendarmerie nationale, ex-Michel, du hast die Musik dazu zubereitet. Jetzt können wir eine Nation werden, wir haben die Gründungserzählung. / Und die Musik, die über die Worte der Erzählung wacht.

12 Lily: Nehmen wir einen Moment lang, nur um die Nacht zu verbringen, an, dass diese Avenue eine verlorene Wolke ist. / Dass wir Schiffbrüchige sind. / Dass unser Epos misslungen ist. / Florence, die Geschichten zu formen wusste, sie ruhe in Frieden, sagte, dass das Epos das ist, was fehlt, wenn die Avenue nach der Jauche eines Stalls stinkt und wie ein Fluss fließt. / Wenn die Leute durch Macheten, Klappmesser, Schneidmesser, Rasierklingen oder selbst durch Salven kriegerischer Ejakulationen getötet werden, dann geschieht das, weil wir unser Epos nicht erfunden haben. / Folglich ist es uns nicht misslungen, unser Epos. / Es hat niemals gelebt. / Auch ist diese Avenue die Geschichte eines Untergangs, mehrerer Untergänge. / Wir halten uns auf einer verlorenen Wolke, zu Tode erschrocken durch ihren Verlust. / Vielleicht ganz einfach verrückt. / Und wir beschließen, eine Geschichte zu formen und sie zu erzählen. / Die offizielle Geschichte ist nicht glänzend genug. / Ich habe nicht das Recht mit lauter Stimme zu bestätigen, dass sie elend ist. / Dazu hat niemand das Recht. / Ich rede von der Geschichte dieser Avenue.

13 Wir sind alle dabei, geboren zu werden / Was man erzählen müsste, kennt den Selbstmord, kennt die Perfidie noch nicht. / Noch hat niemand einen anderen getötet [...] Die Avenue

ist sicher, sie hat eine Zukunft.

14 Das Realitätstheater ist nicht dazu da, Sie um jeden Preis schlucken zu lassen, dass, weil die Katholen die Muslime in der Zentralafrikanischen Republik nicht mögen, Blut die Straßen von Bangui überflutet. Noch dass Kidal und Timbuktu und Gao nur Fälle von Fanatismus sind und nicht von Gas und Öl und Gold und Solarenergie und Demokratie – so ein Scheiß – und von wir gehen Ihnen auf die Nerven.

15 Aber ich, ich bin Wamba / Ich habe ihre Politik durchschaut / Und ich habe beschlossen gegen ihre Politik zu kämpfen / Also wende ich mich an euch / irrende Seelen des Waldes / Ich wende mich an euch / verstümmelte Körper / Ich wende mich an euch / ausgeblutete Körper [...] Füllt mich mit Kraft, füllt mich mit ganzer Kraft, damit meine Hand nicht zittert, dass mein Herz niemals den bittenden Blicken einer werdenden Mutter nachgibt.

16 Wenn unsere Leben häßlich und zwangerfüllt sind, in bodenlosen Löchern, Musika, dann geschieht das, weil wir uns seit Jahrhunderten weigern, eine klare Wahl zu treffen: die Wahl, Eier [Mut] zu haben. Die Wahl des Opfers. Die Wahl unseres eigenen Weges. Dadurch halten sie uns fest, Musika, ich versichere dir, dadurch haben sie uns. Es ist ihnen gelungen uns einzublauen, dass wir keine Wahl haben, dass wir von vornherein verdammt sind, dass wir keine Wahl haben, dass es so ist, dass es sich nicht lohnt, zu versuchen, wenigstens eine Sekunde den Kopf aus dem Loch zu heben, unsere Schnauze zu öffnen um unsere Eingeweide von unserer Wut zu leeren, dass wir die sind, die die Augen schließen müssen und dem Weg folgen, den sie für uns gebahnt haben, warum, glaubst du, stirbt man sonst in diesem Land vor Hunger bei all den Früchten und Tieren, die es gibt?

17 Mianos erwähnter Roman führt eben diesen Aspekt einer am Rand der Gesellschaft verorteten Gegenwirklichkeit aus, wo die überwiegend weibliche

chen Bewohnerinnen von „Le vieux pays“, einem Armenviertel am Rand der Stadt, Hüterinnen eines überlieferten weiblichen und kontinentalen Wissens sind.

18 Für eine Diskussion von Migration in frankophonen Stücken in Afrika lebender Autoren siehe Bühler-Dietrich 2019.

19 Ihr müsst wirklich die Hosen vor diesen wütenden Verrückten voll haben, wenn ihr darauf besteht zu glauben, ich gehöre zu ihnen. Mach deine scheiß Augen auf, ich kenn sie nicht, deine wütenden Verrückten. Träume ich, oder redet er mit mir?

20 Alles, was ich will ist, Arbeit zu finden. / In jedem Fall hätten Sie, selbst wenn die Polizei Sie freigelassen hätte, nichts ohne Aufenthaltstitel finden können. / Oh, ich hätte improvisiert, M'dame. / Ist das eine Krankheit bei euch, improvisieren? Haben Sie nie einen Plan? Warum geh ich dorthin, wie geh ich dorthin, womit geh ich dorthin, was werde ich dort finden, wie werde ich dort leben, wo, wann und wie lange? / Was soll das heißen, kein Plan? Wir haben immer einen Plan, M'dame. Es ist nur kein Plan für 50 Jahre, wie ihr anderen ihn habt. Er fasst sich sofort zusammen: Überleben-Überleben und Überleben. So ist es, wenn man in einer Gesellschaft der Abschaltung lebt, M'dame. / Was soll das sein, Abschaltung? / Das will sagen, dass alles unterbrochen ist. Dass man nicht den Luxus hat, kohärente Lebensprojekte zu entwerfen, die der Zeit widerstehen. / Und nochmals viel, viel deutlicher, bitte.

21 Bei mir im Land ist der Tod ein Personenstand, der uns auf der Haut klebt, und wir machen uns darüber lustig.

22 Das Leben misst sich nicht mit dem Messbecher, es ist eine Erfahrung, keine Leistung.

23 Wie kann das Theater in einem afrikanischen Körper eine Kunst sein, die nicht geliehen ist?

24 In Afrika Theater zu machen ist ein Akt des Widerstands gegen jede Form von Weisung, gegen jede Form von Diktatur, gegen jede Art Lethargie [...] gegen jede Form geistiger Unterentwicklung.

25 Es sind Weisen, Afrika zu schreiben, indem sie zu einer Sprache stehen, die sich anderswo verabredet.

26 Nach dem Sturz aller Systeme, ist es für uns mehr als dringlich, sein [Afrikas] eigenes Theater zu entwickeln und das man unaufhörlich mit einer erbitterten Frechheit bewaffnen muss um den Geist zu dekolonisieren, die Gesten zu depigmentieren, die Ausdrücke zu demelanisieren, und vorwärts mit dem Theater, das noch niemals war!

27 Zum Theater der 1990er Jahre siehe Chalaye 2004, zum Theater der 1980 Jahre im frankophonen Westafrika siehe Médéhouégnon 2010.



