

Im folgenden Kapitel werden theatrale Räume der Teilhabe am Beispiel der kritischen räumlichen Praxis⁶⁰⁷ der senegalesischen Forumtheatergruppe Kaddu Yaraax analysiert. Der erste Teil bespricht die Rolle des postkolonialen Theaters in Afrika und seine sozialpolitische Funktion. Daran anschließend wird die Herausbildung der senegalesischen Volkstheatertradition des *théâtre populaire* parallel zu den etablierten Bühnen des Théâtre national Daniel Sorano und des Grand Théâtre national Doudou Ndiaye Coumba Rose besprochen. Vor diesem Hintergrund wird die Besonderheit von Kaddu Yaraax' Theaterpraxis herausgestellt. Mit ihrem Forumtheater, basierend auf Augusto Boals Theater der Unterdrückten,⁶⁰⁸ interveniert die Gruppe in sozialräumliche und gesellschaftspolitische Konflikte. Sie kann, im Sinne einer *Afroszenologie*,⁶⁰⁹ als dekoloniale ästhetische Praxis verstanden werden, die eine transformative Wirkung in der Gesellschaft zum Ziel hat. Im Rahmen ihrer Aufführungen schafft Kaddu Yaraax öffentlich zugängliche Räume für die politische Emanzipation von benachteiligten Akteur:innen und bietet eine Bühne für ein aktives Probehandeln.

Im zweiten Teil werden die partizipativen Praktiken und kollektiven Prozesse, die in einem Workshop mit den Impactés du TER von Wakhinane Colobane zum Einsatz kamen, beschrieben und analysiert, um den subjektiven Empfindungen der Umsiedlung nachzuspüren. Hierbei rückt die kollektive Visualisierungspraktik Aufzeichnen⁶¹⁰ in den Fokus. Die aus dem interaktiven Prozess des Zeugens/Zeigens resultierende Counter-Map⁶¹¹ kann als eine alternative Darstellung der tatsächlichen Auswirkungen gegenüber dem Narrativ der staatlichen Projektverantwortlichen gelesen werden. In der gemeinsamen Wissensproduktion mit den Impactés diente das Forumtheater von Kaddu Yaraax als sensibles choreografisches Werkzeug zur Erforschung der sozialräumlichen Veränderungen durch das TER-Projekt und dessen Auswirkungen. Im Anschluss werden die kollektiven Interpretations- und Darstellungsprozesse, die in der Inszenierung der Ausschlusserfahrungen durch Kaddu Yaraax zu beobachten waren, untersucht.

Im dritten Teil werden Kaddu Yaraax' Aufführungen als Proben zur Partizipation konzeptualisiert. Dabei werden anhand des Fallbeispiels der Uraufführung des Theaterstücks *Teer ci jokkoo* spezifische Raumsettings, Abläufe, Rollen und Medialisierungspraktiken identifiziert, welche die aktive Teilhabe und Mitsprache der Zu-

607 Markus Miessen, Hrsg., *Crossbenching: Toward Participation as Critical Spatial Practice* (Sternberg Press, 2016).

608 Boal, *Theater der Unterdrückten*.

609 Samuel Ravengai, *Artistic research in Africa with Specific Reference to South Africa and Zimbabwe: Formulating the Theory of Afroszenology*, Open Science Framework, 30. August 2022, 50–55, <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/K8V5R>.

610 Ingold, »Linien, Zeichnungen und die Bedingungen des Menschseins«, 7.

611 Peluso, »Whose Woods Are These?«, 386.

schauer:innen im Rahmen eines Konfliktaushandlungsprozesses⁶¹² fördern. Zunächst wird die Adaptionfähigkeit der Bühnenaufbauten an den urbanen Aufführungsorten visualisiert. Für die Analyse dienten dreidimensionale Rekonstruktionen und Raummodelle, basierend auf dokumentarischen Videoaufzeichnungen und Fotografien der Uraufführung. Darüber hinaus werden zwei zentrale Elemente der Aufführung – die Forumsdiskussion als Bühne für marginalisierte Stimmen und der Rollenwechsel⁶¹³ – als Praxis der transformativen Selbstermächtigung und politischen Emanzipation untersucht. Abschließend werden die Potenziale und Grenzen der Wirksamkeit von Kaddu Yaraax' theatralen Interventionen⁶¹⁴ für zukünftige Projekt- und Stadtplanungsprozesse in Dakar Thema. Für die Herausarbeitung der Besonderheit von Kaddu Yaraax' Theaterpraxis ist zunächst ein historischer Exkurs in die sozialpolitischen Funktionen des postkolonialen Theaters in Afrika notwendig.

Postkoloniales Theater in Afrika: Eine sozialpolitische Praxis

Das postkoloniale Theater ab den 1960er Jahren spielte eine wichtige politische Rolle für die kulturelle Dekolonisierung in Afrika. Es beschäftigte sich insbesondere mit einer kritischen Neubewertung kolonial geprägter Kultur- und Kunstverständnisse und setzte sich mit den eigenen Theatertraditionen auseinander. In diesem Kontext verweist der südafrikanische Theaterwissenschaftler Samuel Ravengai darauf, dass viele afrikanische Gesellschaften im Zuge ihrer Unabhängigkeitsbewegung Formen des postkolonialen Theaters⁶¹⁵ als politisches Instrument für ihre kulturelle Befreiung und Dekolonisierung genutzt haben.⁶¹⁶ Im Gegensatz zum europäischen Sprechtheater kommt vor allem Musik und Tanz in postkolonialen Aufführungen eine bedeutende Rolle zu.⁶¹⁷

Bis heute sind dramatische Ausdrucksformen aus Afrika sowie ihre säkularen und spirituellen Funktionen in Ritualen, Tänzern und Volksfesten mit eurozentrischen und kolonialen Sichtweisen und Bewertungskategorien behaftet. Beispielsweise fokussieren sich anthropologische Perspektiven auf das afrikanische Theater, wie etwa die des Theaterregisseurs Richard Schechner, oft auf religiöse Rituale, Zeremonien und Folklore.⁶¹⁸ Diese Darstellung birgt jedoch die Gefahr, afrikanische Theaterpraktiken in ihrer Gesamtheit als ursprünglich und in der Zeit stillgestanden zu verklären. Des Weiteren orientieren sich Vergleiche und Bewertungen vorwiegend am westlichen

612 Chantal Mouffe, *Agonistik: Die Welt politisch denken*, 1. Aufl., übers. von Richard Barth (Suhrkamp Verlag, 2014), 30.

613 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 12. Aufl., Edition Suhrkamp 2373 (Suhrkamp, 2021), 63.

614 Freie Universität Berlin, »SFB 1512 ›Intervenierende Künste‹«, 13. Dezember 2021, <https://www.sfb-intervenierende-kuenste.de/ueber-uns/forschungsprogramm/index.html>.

615 Ravengai nennt hierzu folgende Formen: Guerillatheater, Kampftheater, Theater der Entschlossenheit, Befreiungstheater, Theater des Widerstands, Protesttheater, politisches Theater sowie Kampftheater. Vgl. 483 in der folgenden Fußnote.

616 Samuel Ravengai, »A History of the Decolonised African Theatre Aesthetic: Projections of an Emergent African Theatre Practice – Afrosceology«, in *Routledge Handbook of African Theatre and Performance*, 1. Aufl., hg. von Kene Igweonu (Routledge, 2024), 483, <https://doi.org/10.4324/9781003176060-45>.

617 Geoffrey V. Davis, »Das Imperium schreibt zurück: Postkoloniales Drama«, *Politisches Theater*, 1. Oktober 2008, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/30925/das-imperium-schreibt-zurueck-postkoloniales-drama/>.

618 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (University of Pennsylvania Press, 1985), JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt3fhjzs>.

Theatermodell. So verfolgt der Literaturwissenschaftler Alain Ricard in seinem Buch *L'Invention du théâtre: le théâtre et les comédiens en Afrique noire* (1990)⁶¹⁹ einen praxeologischen Ansatz und beschreibt afrikanisches Theater als eine spezifische Praxis, die erst mit dem Auftreten professioneller Bühnenschauspieler entsteht und sich auf poetisch ausgearbeitete Texte stützt. Damit argumentiert Ricard aus einer westlichen Konvention heraus und schließt zugleich all jene dramatischen Praktiken von seiner Untersuchung aus, die aus oralen Traditionen ohne Textvorlagen und außerhalb formeller Bildungsinstitutionen hervorgegangen sind.

Eine vielschichtigere Betrachtung des afrikanischen Theaters liefert der ehemalige senegalesische Direktor des renommierten Théâtre National Daniel Sorano, Ousmane Diakhaté, sowie der kamerunische Theaterkritiker Hansel Ndumbe Eyoh. Sie positionieren afrikanisches Theater im Schnittfeld zwischen dem Heiligen und dem Profanen, der Mündlichkeit und der Schriftlichkeit sowie den inneren Wurzeln und äußeren Einflüssen.⁶²⁰ Damit weisen sie auf die hybriden Verbindungen und synkretistischen Strömungen⁶²¹ im afrikanischen Theater hin, die im westlichen Theaterverständnis als unvereinbar gelten. Für sie ist Theater eine lebendige Praxis, die in afrikanischen Traditionen und Ritualen verwurzelt ist und während der Kolonialzeit europäische Theatertraditionen integriert hat.⁶²² Diakhaté und Ndumbe Eyoh weisen außerdem darauf hin, dass in Afrika bereits lange vor der Kolonisierung eigene dramatische Ausdrucksformen praktiziert wurden. Um diese zu verstehen, müssen euro-amerikanische Vorstellungen vom Theater, die beispielsweise den Text, den Saal, die Technik und Kasseneinnahmen voraussetzen, außen vor gelassen werden.⁶²³ Einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung eigener wissenschaftlicher Maßstäbe für die Analyse von Theater aus Afrika liefert Ravengais Theorie der *Afroszenologie*⁶²⁴. Sie beruht auf einer afrikanischen Ästhetik, die sowohl dramatische Ausdrucksformen wie Gesang und Tanz als auch zeitgenössische performative Modi umfasst. So sollen eigene kritische Normen und Beschreibungen aus dem afrikanischen Kulturkanon entwickelt werden.⁶²⁵

Diakhaté und Ndumbe Eyoh weisen außerdem darauf hin, dass die afrikanische Tradition kein spezifisches Theatersystem überliefert hat, sondern eine Reihe von Funktionen, die unter kolonialem Einfluss und Assimilation modifiziert wurden. Theaterpraktiken aus Afrika müssen daher im Kontext der Entwicklung der jeweiligen Kultur und Geschichte betrachtet werden. Eine ähnliche Position vertritt der nigerianische Literaturnobelpreisträger und Bühnenautor Wole Soyinka, der kulturessenzialistische Einordnungsversuche in westliche Theatertraditionen kritisiert.

619 Alain Ricard, *L'Invention du Théâtre: Le Théâtre et les Comédiens en Afrique Noire* (L'Age d'homme, 1990).

620 Ousmane Diakhaté und Hansel Ndumbe Eyoh, »The Roots of African Theatre Ritual and Orality in the Pre-Colonial Period«, *Critical Stages/Scènes Critiques*, Nr. 15 (2021).

621 Christopher Balme, *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (Oxford University Press, 1999), 30.

622 Diakhaté und Ndumbe Eyoh, »The Roots of African Theatre Ritual and Orality in the Pre-Colonial Period«.

623 Ebd.

624 Ravengai, »A History of the Decolonised African Theatre Aesthetic«, 483.

625 Samuel Ravengai, *Decolonising African Theatre*, 1. Aufl., Elements in Theatre, Performance and the Political (Cambridge University Press, 2024), 49, <https://doi.org/10.1017/9781009271455>.

In *Theater in African Traditional Cultures: Survival Patterns* (2014) verweist er zudem auf das widerständige Potenzial theatraler Ausdrucksformen, indem er schreibt:

Die Geschichte des westafrikanischen Theaters in der Kolonialzeit zeigt sich [...] weitgehend als eine Geschichte des kulturellen Widerstands und Überlebens.⁶²⁶ [...] Die Geschichte eines dramatischen Musters oder seiner Entwicklung ist daher in hohem Maße die Geschichte anderer Kunstformen der Gesellschaft.⁶²⁷ (Übersetzung des Autors)

In diesem Zitat betont Soyinka die zentrale Stellung des Theaters in westafrikanischen Gesellschaften. Für ihn beeinflussen sich Theaterpraktiken und Strukturierungsmechanismen einer Gesellschaft wechselseitig.⁶²⁸ Diakhaté und Ndumbe Eyoh sehen darüber hinaus in der Theatralität eine gelebte Alltagserfahrung und eine Verkörperung der afrikanischen Identität. Ihrer Ansicht nach offenbart Theater die Funktionsweise einer afrikanischen Gesellschaft, deren Strukturen, Überzeugungen, Leidenschaften und Konzepte im künstlerischen Ausdruck sichtbar werden.⁶²⁹

Ein Beispiel dafür ist die frühe Studie *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales* (1957) des senegalesischen Theaterwissenschaftlers Bakary Traoré.⁶³⁰ Darin zeigt er auf, dass säkulare Aufführungspraktiken in Senegal grundlegende gesellschaftliche Funktionen erfüllen und den Zusammenhalt der Gemeinschaft fördern. Die dargestellten Themen schöpfen aus dem alltäglichen, sozialen und politischen Leben der Gemeinschaft.⁶³¹ Im Gegensatz zur westlichen Theatertradition wird dabei keine Unterscheidung zwischen klassischen Theaterformen mit ihren repräsentativ-zeremoniellen Bedeutungen und Darstellungen von Alltagsgeschichten sowie sozialen Realitäten gemacht. Traoré zufolge zielt das afrikanische Theater auf die Entgrenzung der Künste, bei der die traditionellen Grenzen zwischen verschiedenen Kunstgattungen sowie zwischen Kunst und Alltag verschwimmen oder aufgehoben werden. Dies betrifft sowohl die Abgrenzung zwischen hohen und niederen Künsten als auch die Abgrenzung zwischen Kunst und Nicht-Kunst.⁶³²

Schließlich zählen die Untersuchungen von Joel Adedéji zum *Traditional Yoruba Theater* (1969)⁶³³ in Nigeria und von Catherine Coles zum *Ghana's Concert Party Theatre* (2001)⁶³⁴ zu den ersten Versuchen, situierte Formen des afrikanischen Theaters als soziale Praxis zu erfassen.⁶³⁵

626 Wole Soyinka, »Theater in African Traditional Cultures: Survival Patterns«, in *The Twentieth Century Performance Reader*, 3. Aufl., hg. von Teresa Brayshaw und Noel Witts (Routledge, 2014), 430.

627 Soyinka, »Theater in African Traditional Cultures: Survival Patterns«, 430.

628 Ebd. 435.

629 Diakhaté und Ndumbe Eyoh, »The Roots of African Theatre Ritual and Orality in the Pre-Colonial Period«.

630 Bakary Traoré, »Le Théâtre Negro-Africain et ses fonctions sociologiques«, *Présence Africaine*, Nr. 14/15 (1957): 180–201, JSTOR.

631 Traoré, »Le Théâtre Negro-Africain et ses fonctions sociologiques«, 191.

632 Ebd.

633 Joel Adedéji, »Traditional Yoruba Theater«, *African Arts* 3, Nr. 1 (1969): 60–63, <https://doi.org/10.2307/3334461>.

634 Catherine M. Cole, *Ghana's Concert Party Theatre* (Indiana University Press, 2001).

635 Maé Durand, »La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar : entre négritude et francophonie (1954–1984)« (Masterarbeit, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - École d'histoire de la Sorbonne, IMAF - Institut des Mondes Africains, 2018), 21, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02156182>.

Nach der Diskussion über die sozialen und politischen Dimensionen des postkolonialen Theaters werden im folgenden Kapitel die gesellschaftlichen Funktionen senegalesischer Theaterpraktiken vor dem Hintergrund ihrer kulturpolitischen Entwicklung betrachtet.

Senegalesisches Theater zwischen *pôle officiel* und *théâtre populaire*

Im Senegal umfasst der Begriff »Theater« eine Vielzahl von kulturellen und darstellerischen Ausdrucksformen. Dabei wird zwischen dem Theater des *pôle officiel* in staatlich geförderten Kulturinstitutionen und Nationaltheatern und dem *théâtre populaire* unterschieden. Letzteres fasst die informellen Theaterpraktiken außerhalb offizieller Veranstaltungsorte zusammen.

Das *théâtre populaire* erinnert an eine Reihe historischer Ereignisse, in denen die Theaterschaffenden mit ihren Inszenierungen auf die politischen Kräfte ihrer Zeit reagierten.⁶³⁶ In seiner veröffentlichten Doktorarbeit *Senegalese stagecraft* (2021)⁶³⁷ stellt der Theaterwissenschaftler Brian Valente-Quinn⁶³⁸ fest, dass die Praxis der szenischen Darstellung im theatralen Raum es den Senegales:innen ermöglichte, ihren Platz und ihre Identität unter dem französischen Kolonialismus aktiv mitzugestalten, anstatt sich als passive Opfer der Kolonialpolitik darzustellen.⁶³⁹

Die 1960er Jahre nach Senegals Unabhängigkeit waren von Dekolonisierungsprozessen basierend auf Überzeugungen der Négritude-Ideologie⁶⁴⁰ geprägt. Diese zielte in Senegal auf eine nationale Identitätsbildung sowie auf die selbstbestimmte Rückbesinnung auf eigene kulturelle Wurzeln. Als Mitbegründer der Bewegung und erster Präsident der jungen Nation machte sich Léopold Sédar Senghor 1966 mit der Organisation des neu eingerichteten *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN) in Dakar einen Namen. Das panafrikanische Festival versammelte zahlreiche Künstler:innen aus Afrika sowie seiner Diaspora und präsentierte Darbietungen aus den Sparten Musik, Literatur, Film, Theater und Tanz. Darunter befand sich unter anderem der prominente amerikanische Komponist und Jazzmusiker Duke Ellington, der nigerianischen Literaturnobelpreisträger Wole Soyinka sowie der afrokaribische Schriftsteller und Mitbegründer der Négritude-Bewegung Aimé Césaire.⁶⁴¹

Vor diesem kulturpolitischen Hintergrund spielte das Théâtre National Daniel Sorano (1965)⁶⁴² in Dakar eine wichtige Rolle. Es stand ein halbes Jahrhundert lang im Zentrum der Experimente mit Performancekunst und Theaterformen aus Afrika und seiner Diaspora.⁶⁴³ Auf der Bühne führten mehrere Generationen von Dramaturgen und Schauspieler:innen der École National des Arts bedeutende senegalesische und

636 Brian Valente-Quinn, *Senegalese Stagecraft: Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa, Performance Works* (Northwestern University Press, 2021), 3.

637 Valente-Quinn, *Senegalese Stagecraft*.

638 Im folgenden Text ist mit Brian Valente-Quinn und mit Brian Quinn ein und dieselbe Person gemeint. Seine früheren Publikationen veröffentlichte er unter seinem alten Namen.

639 Valente-Quinn, *Senegalese Stagecraft*, 3.

640 David Simo, »Négritude«, in *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hg. von Dirk Götsche u. a. (J.B. Metzler, 2017), https://doi.org/10.1007/978-3-476-05386-2_37.

641 David Murphy, »Dakar 66: Chronicles of a Pan-African Festival«, *African Arts* 50, Nr. 1 (2017): 80–82, https://doi.org/10.1162/AFAR_r_00333.

642 Ibrahima Ba, »Le Théâtre Daniel Sorano ou le Sénégal en scènes«, *Théâtre, Agriculture*, 9. Oktober 2016, <https://africultures.com/le-theatre-daniel-sorano-ou-le-senegal-en-scenes-13799/>.

643 Valente-Quinn, *Senegalese Stagecraft*, 4.

internationale Dramen auf, mit dem Ziel, ein authentisches senegalesisches Theater zu kreieren.⁶⁴⁴ Dabei orientierten sich die senegalesischen Darbietungsformen stark an klassischen Theaterstücken, die nach westlichen dramaturgischen Konventionen wie zum Beispiel literarischen Vorlagen inszeniert und in französischer Sprache verfasst wurden.⁶⁴⁵ Das Sorano-Theater bildete dadurch eine Schnittstelle zwischen zwei konkurrierenden kulturpolitischen Ideologien.⁶⁴⁶ Trotz ihrer Bedeutung für die Entwicklung des senegalesischen Theaters stellt Valente-Quinn in *De-centering Theatrical Heritage* (2014) fest,⁶⁴⁷ dass sich die staatlich finanzierten Theaterstätten Théâtre Daniel Sorano und das neue Grand Théâtre National Doudou Ndiaye Coumba Rose in Dakar heute in einer Krise befinden und mit abnehmenden Besucher:innenzahlen zu kämpfen haben.⁶⁴⁸ Valente-Quinn zufolge lässt sich diese Entwicklung durch einen Mangel an Nachwuchs und das Fehlen neuer Dramatiker:innen erklären, welche die Bühnentradition von literarischen Pionieren wie Cheikh Aliou Ndao, Marouba Fall oder Boubacar Boris Diop fortsetzen.⁶⁴⁹ Demgegenüber erfreut sich das sogenannte *théâtre populaire*⁶⁵⁰ einer weiten Verbreitung und allgemeiner Beliebtheit. In Anbetracht des Publikums mangels in den beiden offiziellen Theatern und den limitierten Ressourcen staatlicher Kultureinrichtungen haben Volkstheatergruppen heute die Funktion übernommen, das nationale Theatererbe zu vermitteln.⁶⁵¹ Valente-Quinns Unterscheidung zwischen dem staatlich geförderten Theater des *pôle officiel* mit seinen formellen Institutionen und dem weitgehend unabhängigen *théâtre populaire* dient im Folgenden zur Identifikation spezifischer Momente der Anpassung, Weiterentwicklung und Hybridisierung von Kaddu Yaraax' Theaterpraktiken hin zum Forumtheater.

In *Crafting the Popular Stage Space in Urban Senegal* lenkt Valente-Quinn die Aufmerksamkeit auf die zentrale Rolle der unabhängigen Volkstheaterbewegung des *théâtre populaire* für die kulturelle Emanzipation Senegals gegenüber einer französisch geprägten Kulturpolitik. Valente-Quinn zufolge protestierten damals Vertreter:innen der Bewegung gegen die Folklorisierung lokaler Kulturen im Sorano-Theater. Sie kritisierten zudem Senghors frankophile Kulturpolitik, die sich auf die staatliche Finanzierung der »hohen« Künste wie Malerei, Bildhauerei, Theater und Tanz beschränkte. Im Gegensatz zu den »offiziellen« Künsten wurden die von kleineren Gemeinden bevorzugten »niedereren«, »populären« und »volkstümlichen« Spielformen als unprofessionell abgewertet.⁶⁵² Senghors Werturteil rückte die Begegnung zwischen Kunst und Stadtbewohner:innen in den Hintergrund, was zu einem ungleichen Kulturzugang führte.⁶⁵³ Laut Valente-Quinn verfolgten die populären Künstler:innen ein radikales Ideal der kulturellen Autonomie, indem sie etwa die Verwendung lokaler Sprachen

644 Durand, »La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar«, 9.

645 Brian Valente-Quinn, »Crafting the Popular Stage Space in Urban Senegal«, *Research in African Literatures* 51, Nr. 1 (2020): 171, JSTOR, <https://doi.org/10.2979/reseafrilite.51.1.10>.

646 Durand, »La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar«, 8.

647 Brian Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, *African Studies Quarterly* 14, Nr. 3 (2014): 75–88.

648 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 75.

649 Ebd. 76.

650 Quinn zufolge ist der Terminus *théâtre populaire* (Volkstheater) breit gefasst und fungiert im senegalesischen Kontext als Überbegriff für jegliche Theaterproduktion, die außerhalb der staatlichen Theaterstrukturen entstanden ist. Ebd. 76.

651 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 77.

652 Valente-Quinn, »Crafting the Popular Stage Space in Urban Senegal«, 171.

653 Ebd.

anstelle des Französischen förderten.⁶⁵⁴ Die Theaterbewegung kann als Antwort und Alternative zur staatlichen Theaterpraxis und den als elitär empfundenen nationalen Kultureinrichtungen des Landes verstanden werden.⁶⁵⁵ Der senegalesische Theaterregisseur Alioune Oumy Diop beschrieb den Geist der Volkstheaterbewegung in seiner Monografie *Le Théâtre traditionnel au Sénégal* (1990).⁶⁵⁶ Darin fordert Diop, dass das Volkstheater im Senegal der bürgerlichen Kulturästhetik der offiziellen Kultur etwas entgegensetzen und sich an die Bedürfnisse und Realitäten eines spezifisch afrikanischen Kontextes anpassen müsse.⁶⁵⁷

Valente-Quinn bringt die ambitionierten Bestrebungen zur Formalisierung der populären Volkstheaterbewegung mit der Gründung der *Fédération du théâtre populaire* (1965) durch das Ministerium für Jugend und Sport in Verbindung. Vier Jahre später richtete der Verband ein Volkstheaterfestival aus, das – ähnlich bedeutend wie Senghors FESMAN (1966) in Dakar – ein Kolloquium mit dem Titel *Fonctions et perspectives du théâtre populaire* beinhaltete, um die Prinzipien und Ziele der Bewegung zu definieren.⁶⁵⁸

Für die Verbreitung des Volkstheaters waren ab den 1970er Jahren die landesweit vertretenen und lokal organisierten Institutionen der *Associations Sportives et Culturelles* (ASC)⁶⁵⁹ und später die national koordinierten Jugendtheatergruppen der ARCOTS⁶⁶⁰ von Bedeutung, betont Valente-Quinn.⁶⁶¹

Vor der Gründung der ARCOTS im Jahr 2000 ermöglichten die Vereinsstrukturen der ASC es jungen Senegales:innen, ihre eigenen Theatergruppen zu bilden, um an Theaterwettbewerben im Rahmen der Nawetaan-Initiative⁶⁶² teilzunehmen, einem landesweiten Programm, das Schulkindern in den Sommerferien eine Reihe von Aktivitäten bietet.⁶⁶³ Fast alle Senegales:innen habe mit ihrem ASC mindestens einmal in ihrem Leben bei einer Theateraufführung in einem Kulturzentrum der ARCOTS mitgewirkt, konstatiert Oumar Ndao, der ehemalige Kulturdirektor von Dakar, im Inter-

654 Ebd.

655 Ebd.

656 Alioune Oumy Diop, *Le théâtre traditionnel au Sénégal* (Nouvelles Editions africaines du Sénégal, 1990).

657 Valente-Quinn, »Crafting the Popular Stage Space in Urban Senegal«, 171.

658 Ebd. 172.

659 Susann Baller führt die Entstehung der *Associations Sportives et Culturelles* (ASC) auf die Jugendpolitik der Regierung von Léopold Sédar Senghor in den 1970er Jahren zurück. Auf der Basis der sogenannten *Navétanes*-Clubs und unter dem Einfluss der *yéyé*-Clubs bildeten sich die ASC als neue symbolische Familien für die Jugendlichen in den senegalesischen Städten heraus. Baller beschreibt die ASC als lokal organisierte Räume, in denen neben Fußball eine Vielfalt an Aktivitäten wie soziale und kulturelle Projekte, Stadtreinigungsaktionen, Nachhilfeunterricht und informelle Wirtschaftstätigkeiten stattfinden. Vgl. Susann Baller, *Spielfelder der Stadt: Fußball und Jugendpolitik im Senegal seit 1950*, 1. Aufl. (Böhlau Köln, 2010), 137–165.

660 Die Association des artistes comédiens du théâtre sénégalais (ARCOTS) wurde im Jahr 2000 gegründet. ARCOTS vereint Kulturschaffende wie Autor:innen, Schauspieler:innen, und Tänzer:innen traditioneller Tanzformen in Senegal. Sie ist in allen Regionen des Landes vertreten und zählt rund 500 Mitglieder (Stand: 2019). Ihr Ziel ist die Förderung von Theaterproduktion sowie die Bereitstellung eines Rahmens für die Ausbildung von Personen, die eine Karriere im Bereich Kino und Theater anstreben. Vgl. Portail jeunesse de la Francophonie, »Formation d'une trentaine de membres de l'Association des artistes comédiens du Théâtre sénégalais (ARCOTS)«, 5. Februar 2025, <https://jeunesse.francophonie.org/actualites/item/formation-d-une-trentaine-de-membres-de-l-association-des-artistes-comediens-du-theatre-senegalais-arcots>.

661 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 77.

662 Papa Samba Sow, »Théâtre Nawetaan, théâtre des valeurs«, in *De l'instinct Théâtral: Le Théâtre Se Res-source en Afrique*, hg. von Julius Effenberger (Editions L'Harmattan, 2004), 45–65.

663 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 77.

view mit Valente-Quinn.⁶⁶⁴ In diesem Zusammenhang hebt Valente-Quinn hervor, dass die kulturellen und sportlichen Veranstaltungen der ASC großen Gruppen junger Senegales:innen die Möglichkeit der politischen Teilhabe boten. Diese Form des unmittelbaren politischen Engagements durch Kultur gehört zur Aufgabe der Volkstheaterbewegung und eröffnet der Jugend neue Wege, sich aktiv an der Gestaltung des öffentlichen Lebens auf lokaler, regionaler und nationaler Ebene zu beteiligen.⁶⁶⁵

Besonders beliebt waren Inszenierungen im Genre *théâtre total*. Diese Form umfasst vier separate Aufführungselemente: eine folkloristische Szene, ein Theaterstück, einen Chor und einen Tanz.⁶⁶⁶ Valente-Quinn betont, dass die Theaterwettbewerbe der Nawetaan-Veranstaltungen⁶⁶⁷ auf koloniale Ursprünge zurückgehen. Theaterformen wie das *théâtre total* sind aus dem Theater der Kulturzentren in Französisch-Westafrika entstanden.⁶⁶⁸ Diese kolonialen Einrichtungen erlangten in den 1950er Jahren an Bedeutung, nachdem sie die angesehenen Écoles normales⁶⁶⁹ als Förderer der lokalen Aufführungsformen und -stile in Senegal abgelöst hatten.⁶⁷⁰ Valente-Quinn zufolge wurde das Theater vom französischen Kolonialregime als Assimilationsstrategie genutzt, um seinen schwindenden politischen Einfluss durch französische Kulturvermittlung zu sichern. Die Theaterpraxis zielte darauf ab, eine französisch-westafrikanische Identität zu fördern und eine kulturelle Solidarität zwischen den Kolonien der AOF herzustellen.⁶⁷¹

In Dakar übernahm die École normale William Ponty unter der Leitung von Charles Béart (1939–1945)⁶⁷² eine besondere Rolle in der Theaterdidaktik. Hier wurden angehende Lehrer:innen und Beamte:innen der unteren Schichten in humanistischer Bildung instruiert. Auf dem Lehrplan standen französische Theaterstücke, Poesie, Musik, Kunst, Geschichte. Bereits ab 1930 wurden junge afrikanische Student:innen dazu ermutigt, ihre Vertrautheit mit dem klassischen französischen Theater,⁶⁷³ basierend auf Komödien von Molière oder Tragödien von Jean Racine und Pierre Corneille, zu nutzen, um in Eigenregie Aspekte der einheimischen Kultur, Geschichte und Mythologie aufzuführen.⁶⁷⁴ In diesem Zusammenhang stellt Wole Soyinka fest, dass das sogenannte *théâtre indigène* von William Ponty in erster Linie als Mittel zur exotisierenden Befriedigung der französischen Kolonialbeamten diente.⁶⁷⁵ Später besetzten viele der ehemaligen Student:innen wichtige Positionen in der senegalesischen Politik

664 Ebd.

665 Valente-Quinn, »Crafting the Popular Stage Space in Urban Senegal«, 172.

666 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 78.

667 Alioune D. Mbaye, »Les navétanes au Sénégal: Ou le football parallèle«, *Sociétés & Représentations* 7, Nr. 2 (1998): 141–54, <https://doi.org/10.3917/sr.007.0141>.

668 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 78.

669 Alioune D. Mbaye, »Le théâtre des centres culturels en A.O.F.: 1948–1958, »du casque colonial au bérêt tropical«, *Éthiopes: revue socialiste de culture négro-africaine*, Nr. 76 (2006): 103–17.

670 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 78.

671 Ebd.

672 Peggy R. Sabatier, »Charles Béart, »Bon Père« or »Le Colonialisme Incarné ?«: A Colonial School Director and the Ambiguities of Paternalism«, *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society* 4 (1979): 141, JSTOR.

673 Die sogenannte *doctrine classique* der französischen Klassik basiert auf den zentralen Prinzipien des Regeldramas: *vraisemblance* (Wahrscheinlichkeit statt Wahrheit), *bienséance* (Anpassung an sittliche Normen und Ausschluss von Tod, Alter, Geld und Kindern) sowie *les trois unités* (Einheit von Zeit, Ort und Handlung). Hinzu kommt das Ideal der *mimesis* (Nachahmung). Vgl. Georges Forestier, *La tragédie française: Règles classiques, passions tragiques*, 2. Aufl., Collection U (Armand Colin, 2016), 69–171.

674 Soyinka, »Theater in African Traditional Cultures: Survival Patterns«, 440.

675 Ebd.

und Gesellschaft.⁶⁷⁶ Dadurch drang der französisch-koloniale Einfluss im Theater in die sozialen Schichten ein und wirkte sich auf die Kulturpolitik Senegals aus.

Die Forumtheaterpraktiken von Kaddu Yaraax

Vor dem Hintergrund dieser historischen Entwicklung hat sich die senegalesische Theaterkompanie Kaddu Yaraax etabliert. Durch die Aneignung und Weiterentwicklung der Methoden des Forumtheaters und der Volkstheatertraditionen hat sie sich ein internationales Profil erarbeitet und ist damit zum Vorbild für zahlreiche unabhängige Theatergruppen in Senegal geworden. »Kaddu Yaraax« bedeutet die »Stimme von Yarakh« in Wolof, einer interethnischen Verkehrssprache aus Senegal. Das Forumtheater Kaddu Yaraax wurde 1994 von Mamadou Diol und Leity Kane im gleichnamigen Stadtviertel Yarakh in Dakar gegründet, um lokale Gemeinschaften zu unterstützen und einen Raum für den Dialog über soziale Unterdrückung und deren Folgen zu schaffen. Ihre Proberäume befinden sich im Centre socioculturel des Stadtbezirkes Hann Bel-Air, einem von Fischerei, Industrie und Migration geprägten Viertel in unmittelbarer Nachbarschaft zum alten Hafen von Dakar (Abb. 1). Neben Mamadou Diol, dem künstlerischen Leiter, und Leity Kane, dem Vizepräsidenten und Moderator von Kaddu Yaraax, zählt die Forumtheatergruppe 15 aktive Laienschauspieler:innen (Abb. 29).⁶⁷⁷

Beim Betreten der Proberäume im Centre socioculturel in Hann Bel-Air fällt direkt ein aufgemaltes Wandbild eines überlebensgroßen Baobab-Baumes mit französischer Beschriftung ins Auge, der an der rechten Wand über der Szene thront. Der Baum trägt den Titel *théâtre législatif* und ist ein Symbol des *Theaters der Unterdrückten*⁶⁷⁸ von Augusto Boal aus dem Jahr 1974. Er repräsentiert dessen Methoden, pädagogische Struktur, Ästhetik, solidarische und ethische Grundsätze sowie politischen Ziele (Abb. 30).⁶⁷⁹ In Senegal ist der Baobab zudem mit einer doppelten Bedeutung aufgeladen. Er ist ein symbolisches und spirituelles Erbe von Senegal und steht im Zentrum des sozialen Lebens in der Gemeinschaft. Mit dieser Darstellung in ihren Proberäumen macht Kaddu Yaraax die Verbindung der eigenen kulturellen Wurzeln mit den Methoden des Forumtheaters für alle Besucher:innen sichtbar.

676 Sabatier, »Charles Béart, »Bon Père« or »Le Colonialisme Incarné«: A Colonial School Director and the Ambiguities of Paternalism«, 141.

677 Zum Zeitpunkt der Forschung wirkten folgende Schauspieler:innen bei Kaddu Yaraax mit: Arona Mbodj, Cheikh Ndiaye, Daouda Ndoeye, Khadim Beye, Khady Fall Diaw, Malick Mbaye, Masseye Ndiaye, Maty Sarr, Ndeye Fatou Ndongo, Ramatoulaye Thiam, Sega Samb, Serigne Babacar Ndiaye, Seynabou Diop, Sona Mancagne Diatta und Yacine Diop.

678 Boal, *Theater der Unterdrückten*.

679 Der Baum der Unterdrückten ist wie folgt aufgebaut: Der Boden wird mit den unterschiedlichsten Kenntnissen gedüngt, um so den Zugang zum Wissensaustausch zu ermöglichen und als Grundlage der Theaterkreation zu dienen. Die Ästhetik der Unterdrückten wird durch den Saft symbolisiert, der den Baum von den Wurzeln über den Stamm bis hinauf zu den Ästen, Zweigen und Blättern nährt. Die Motivation des Theaters der Unterdrückten ist der Kampf für soziale Gerechtigkeit. Ethik und Solidarität sind die Grundprinzipien. Die kreative Multiplikation ist die Strategie und die Demokratisierung der Methoden der künstlerischen Produktion ein Grundrecht. Vgl. Bárbara Santos, *Theatre of the Oppressed – Roots & Wings: A Theory of the Praxis?*, übers. von Olga Nikolova und Jennifer Marshall, Kindle-Edition (Kuringa, 2020), 92.



Abb. 29: Kaddu Yaraax während der Aufführung *Non aux coupures de l'internet* im Centre culturel Léopold Sédar Senghor in Pikine, Dakar, 2023. © Simon Meienberg.

Zu Beginn ihrer gemeinsamen Theaterkarriere praktizierten die beiden Gründer von Kaddu Yaraax, Mamadou Diol und Leity Kane, noch das *théâtre populaire*, mit dem sie in ihrem ASC der Nachbarschaft Tableau Ferraille in Kontakt gekommen waren.⁶⁸⁰ Damals gewannen ihre Inszenierungen in der Aufführungsform des *théâtre total* schnell an Popularität. Im Interview mit Valente-Quinn vertritt Diol jedoch eine kritische Position und wendet sich gegen die starren Strukturen und Bewertungskriterien der *Nawetaan*-Theaterwettbewerbe.⁶⁸¹ Diese halten an der Vorgabe von Elementen wie folkloristischen Darstellungen, der Rezitation von Gedichten und Chorgesängen sowie der Interpretation lokaler Bräuche und Tänze fest.⁶⁸² Seiner Meinung nach verhindert das jegliche künstlerische Weiterentwicklung.⁶⁸³ Diols größte Ablehnung gegen diese Theaterform war jedoch die Verstärkung der kolonialen Erzählkonstrukte, die auf exotisierenden Vorstellungen von Authentizität basierten und das senegalesische Theater als statisch, in der Zeit eingefroren darstellten.⁶⁸⁴

Kaddu Yaraax' Austritt aus ihrem ASC im Jahr 1998 markierte einen entscheidenden Schritt zur Entwicklung eines eigenen Theaterrepertoires. Bei der Performance *Yakaar* (Hoffnung) verzichtete die Gruppe erstmals auf die moralisierenden und kolonial geprägten Aufführungsmodi des *théâtre total* und experimentierte mit neuen diskursiven Formaten, die das Publikum am Schauspiel teilhaben ließ.⁶⁸⁵

680 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 77.

681 Valente-Quinn, *Senegalese Stagecraft*, 58.

682 Samba Sow, »Théâtre Nawetaan, théâtre des valeurs.«, 53–56.

683 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 78.

684 Ebd.

685 Ebd. 79.

Erst im Jahr 2002 kam Kaddu Yaraax am Institut Français von Dakar mit den Methoden des Forumtheaters in Berührung, im Rahmen eines Workshops, der vom burkinischen Dramaturgen Prosper Kampaoré geleitet wurde.⁶⁸⁶ Dieser gründete die Theatergruppe Atelier-Théâtre Burkinabè (1978),⁶⁸⁷ die ihren Schwerpunkt auf die Partizipation des Publikums und die gesellschaftliche Bildungswirkung ihrer Inszenierungen legte.⁶⁸⁸

Zu einem späteren Zeitpunkt nahmen Mamadou Diol und Leity Kane an Theaterworkshops der brasilianischen Regisseurin Bárbara Santos teil.⁶⁸⁹ Im engen Austausch mit dem brasilianischen Theaterpädagogen Augusto Boal entwickelt Santos seit 1991 das Theater der Unterdrückten mit einem feministischen Fokus weiter. Im Interview betont Diol, dass Kaddu Yaraax die Methoden des Forumtheaters in ihr Theaterrepertoire integriert habe, um ihre Interventionen und Interaktionen mit dem Publikum sozial wirksamer zu gestalten.⁶⁹⁰ Dieses Moment markiert die Verschränkung von Elementen des senegalesischen Volkstheaters wie Gesang, Musik und Tanz mit den demokratisierenden und performativen Methoden des Forumtheaters, das heute im Mittelpunkt von Kaddu Yaraax' Praxis steht. Durch das Forumtheater beschäftigt sich Kaddu Yaraax mit konkreten Konfliktsituationen aus dem Alltag von marginalisierten Bevölkerungsgruppen.

In ihren Aufführungen können Zuschauer:innen aus dem Publikum direkt in die Szenen eingreifen, indem sie die Schauspieler:innen, die unterdrückte Charaktere spielen, ersetzen und so die Handlung beeinflussen.⁶⁹¹ Die transformative Erfahrung und Wirksamkeit ihres Forumtheaters entfaltet sich im Rollentausch des sogenannten *Spect-actors*, der die Einnahme verschiedener Perspektiven und Positionen sowie die szenische Erprobung verschiedener Wege aus der Unterdrückung ermöglicht. Durch den Rollenwechsel werden Zuschauer:innen zu politischen Akteur:innen, die verborgene Machtmechanismen aufdecken und ihre Positionen und Beziehungen in der Gesellschaft neu aushandeln. Die Praxis des Rollenwechsels⁶⁹² kann als ein dynamisches Zusammenspiel von Situationen und Aktionen beschrieben werden, das darauf abzielt, die Selbstwirksamkeit marginalisierter Gruppen zu stärken. Die Methoden des Forumtheaters basieren auf dem ästhetischen Repertoire von Augusto Boal. Dieser entwickelte das Theater der Unterdrückten zwischen 1964 und 1985 im Widerstand gegen eine repressive brasilianische Militärdiktatur. Es basiert auf den didaktischen Überlegungen seines Zeitgenossen Paolo Freire, der mit seiner *Pädagogik der Unterdrückten* (1970)⁶⁹³ die Alphabetisierung der Bevölkerung vorantrieb und Schüler:innen und Lehrer:innen als gleichberechtigte Partner:innen sah. In ihrem Buch *Theatre of the*

686 Ebd. 80.

687 A.T.B., »Atelier Theatre Burkinabe«, C'est quoi L'A.T.B., 11. August 2007, <https://web.archive.org/web/20070811092722/http://www.atb.bf/atb.html#C'EST%20QUOI%20L'A.T.B.>

688 Annette Bühler-Dietrich, »Prosper Kampaoré and Theater for Development in Burkina Faso: An Interview with Prosper Kampaoré«, in Routledge Handbook of African Theater and Performance, hg. von Kenechukwu Igweonu (Routledge, 2024), <https://doi.org/10.4324/9781003176060>.

689 Santos gründete das feministische Netzwerk *Ma(g)dalena international*, das die theatralen Methoden gegen die Unterdrückung von Frauen einsetzt. Zurzeit leitet sie Kuringa, einen Raum für das Theater der Unterdrückten in Berlin.

690 Simon Meienberg und Carolin Höfler, »Colliding Circulations: Dakar Mobilities Between Global Connections and Local Displacements«, in *The Entire Story Starts Where*, hg. von Carolin Höfler und Nina Möntmann (Archive Books, 2026) (Manuskript abgegeben).

691 Boal, *Theater der Unterdrückten*, 84.

692 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 63.

693 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, Published in Penguin Classics 2017, übers. von Myra Bergman Ramos, Penguin Modern Classics (Penguin Books, 2017).

Oppressed – Roots & Wings: A Theory of the Praxis? (2019)⁶⁹⁴ liefert Bárbara Santos eine vertiefende Betrachtung der künstlerischen Strömungen, die Augusto Boal bei der Entwicklung seiner Theatermethoden und -techniken beeinflusst haben. Durch seine Position als Kulturdirektor des akademischen Verwaltungsrats der Universidade Federal do Rio de Janeiro begegnete er Nelson Rodrigues, einem der wichtigsten brasilianischen Drehbuchautoren seiner Zeit und dem bekannten Theaterkritiker Sábato Magaldi, der ihm später zu einer Karriere als Theaterregisseur am Teatro de Arena verhalf.⁶⁹⁵ Während seiner Zeit an der Columbia University in den USA studierte Boal Dramaturgie in John Gassners *Actor Studio*. Darüber lernte er Langston Hughes, einen afroamerikanischen Dramaturgen und Freund von Abdias Nascimento sowie Gründer des Teatro Experimental do Negro (1944) kennen. Über Letzteren kam er in Kontakt mit der afrobrasilianischen Kulturproduktion in Rio de Janeiro.⁶⁹⁶ Diese Begegnung sensibilisierte ihn für die Unterdrückungserfahrungen und Selbstdarstellungspraktiken der afrobrasilianischen Community.

Beeinflusst von diesen Begegnungen mit sozialen, politischen und experimentellen Theateransätzen, beschäftigte sich Boal insbesondere mit der Interaktion zwischen Schauspieler:innen und Publikum. Dabei orientierte er sich an den Schauspieltechniken des russischen Avantgardisten Konstantin Stanislawski⁶⁹⁷ und später an Bertolt Brechts *epischem Theater*.⁶⁹⁸ Sein Ziel war die größtmögliche Annäherung zwischen Schauspieler:innen und Zuschauer:innen – ein Theater mit emanzipatorischem Ansatz, das die Zuschauer:innen zu Wort kommen lässt und die tradierte Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum auflöst.⁶⁹⁹ Als Direktor am Teatro de Arena (1956) in São Paulo ließ Boal Laienschauspieler:innen sozialkritische Stücke aufführen, welche die Lebensbedingungen der unterdrückten brasilianischen Arbeiterklasse thematisierten. Gespielt wurde auf Augenhöhe mit dem Publikum, und vorwiegend in öffentlich zugänglichen Räumen wie Straßen, Plätzen und Kirchentreppen. Seine Techniken entwickelten sich aus der theatralen Praxis und dem direkten Kontakt mit unterdrückten Gruppen und deren Lebenserfahrungen. Erst nach seiner Flucht vor der Militärdiktatur im Jahr 1971 nach Argentinien und 1973 nach Peru formulierte Boal im Exil eine Reihe von Theatermethoden und -techniken: das Statuentheater, das Legislativtheater und das Forumtheater. Sie sind eine Antwort auf die jeweilige sozialpolitische Situation. Das Theater wird dabei als Instrument des kritischen Diskurses und der körperlichen Erfahrung politischer Emanzipation begriffen. Heute werden diese Formen des Theaters der Unterdrückten im jeweiligen Anwendungskontext auch als *Social Theater*, *Theater for Development* oder *Interactive Theater*⁷⁰⁰ bezeichnet und weltweit von verschiedenen Theatergruppen und Nichtregierungsorganisationen praktiziert.

Kaddu Yaraax hat Boals Methoden des Forumtheaters nicht einfach übernommen, sondern kontinuierlich an den vorgefundenen sozialen, kulturellen und politischen Kontext ihrer lokalen Interventionen angepasst und weiterentwickelt. Im Gespräch macht Mamadou Diol deutlich, dass viele Ansätze des Forumtheaters, wie die gemein-

694 Santos, *Theatre of the Oppressed, Roots and Wings*.

695 Ebd. 40.

696 Ebd. 41.

697 Konstantin Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst: Tagebuch eines Schülers* (Verlag das Europäische Buch, 1983), 50.

698 Boal, *Theater der Unterdrückten*, 12.

699 Ebd. 35.

700 Santos, *Theatre of the Oppressed, Roots and Wings*, 98.

schaftlichen Versammlungen zur Aushandlung von Konflikten, bereits in der senegalesischen Kultur verwurzelt sind.⁷⁰¹ Davon zeugen etwa das *théâtre populaire* und dialogische Formen des Volkstheaters wie das *théâtre de débat*, das *théâtre communautaire* und das *théâtre suivi d'une discussion*, die heute von verschiedenen Theatergruppen in Senegal praktiziert werden. Zudem arbeitet Kaddu Yaraax mit internationalen sowie senegalesischen Nichtregierungsorganisationen zur Sensibilisierung der lokalen Bevölkerung zusammen und unterstützt Forschungsprojekte in der Forschungskommunikation. Darüber hinaus organisiert die Gruppe regelmäßig Fortbildungsworkshops zu den Techniken des Forumtheaters in städtischen und ländlichen Gemeinden von Senegal sowie im Ausland. Nicht zuletzt unterhält Kaddu Yaraax mit der Ausrichtung des seit 18 Jahren stattfindenden Theaterfestivals *Quinzaine sénégalaise de Théâtre Forum* ein aktives Netzwerk aus verschiedenen Initiativen und Akteur:innen der senegalesischen und internationalen Forumtheaterszene. Die teilnehmenden Forumtheatergruppen kommen unter anderem aus Gambia, Mauretanien, Burkina Faso, Guinea sowie aus Europa und den USA. Während des zwölf Tage dauernden Festivals fördern sie gemeinsam Formen des solidarischen Handelns gegen soziale Ungleichheit und entwickeln ihre Theaterpraktiken im Austausch miteinander weiter.



Abb. 30: Die Schauspieler Arona, Malick und Khadim im Gespräch über die Inszenierung von *Teer ci jokkoo* unter dem Baobab des Theaters der Unterdrückten im Probenraum von Kaddu Yaraax, Yarakh, Dakar, 2024. © Simon Meienberg.

701 Meienberg und Höfler, »Colliding Circulations: Dakar Mobilities Between Global Connections and Local Displacements« (Manuskript abgegeben).

Unter dem Begriff der Intervention wird im deutschen Sprachraum gemeinhin Einmischung, Unterbrechung und Protest verstanden.⁷⁰² Die theatralen Interventionen von Kaddu Yaraax greifen – als zuvor unbeteiligte Partei – in konfliktreiche Situationen ein. Ihre Aufführungen sind als künstlerische Interventionen zu begreifen, wie sie in der jüngsten Publikation *Drafts in Action: Concepts and Practices of Artistic Intervention* (2025) des Sonderforschungsbereichs 1512 »Intervenierende Künste«⁷⁰³ der Freien Universität Berlin beschrieben werden. Gemeint sind damit gesellschaftlich wirksame künstlerische Formen und Formate, die sich aktiv mit politischen Konflikten und sozialen Beziehungen auseinandersetzen und dabei das bestehende gesellschaftliche Gefüge neu konfigurieren.⁷⁰⁴ Den Autorinnen Anna Kipke und Mimi Woisnitza zufolge bedienen sich künstlerische Interventionen vielfältiger performativer Ausdrucksformen, medialer (Re-)Präsentationen und sozialer Interaktionen – mit dem Ziel, Wahrnehmungen zu verändern, Bewusstsein zu fördern und sowohl das Gefühl der Selbstwirksamkeit als auch die Erfahrung aktiver Teilhabe zu intensivieren.⁷⁰⁵

Zum Beispiel können die *Balades Architecturales* von Carole Diop, einer senegalesischen Architektin und Angehörigen der ethnischen Gruppe der Lébou, im urbanen Kontext von Dakar als performative künstlerische Intervention gelesen werden. In ihren Stadtpaziergängen führt Diop im historischen Stadtzentrum zu den ehemaligen Standorten der *douze pénc* der Lébou,⁷⁰⁶ die durch die französische Kolonialverwaltung allmählich in die Außenbezirke verdrängt wurden. Diese direkte Begegnung mit dem kolonialen Erbe der senegalesischen Hauptstadt ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung und macht deren Widersprüche und Kontinuitäten sichtbar. Gleichzeitig verändert sie die Wahrnehmung der Teilnehmenden sowie ihre Perspektiven auf aktuelle urbane Entwicklungen. Ein weiteres Beispiel ist der Animationsfilm *Colobane* (2020)⁷⁰⁷ des senegalesischen Künstlers Mbaye Diop, der im Dezember 2022 in der Ausstellung *Balle de Match* in der Galerie Selebe Yoon in Dakar zu sehen war. Er entstand aus einer Performance und Gesprächen mit Verkäufer:innen des bekannten Marktes *Colobane* in Dakar. Der Film zeigt die zunehmenden architektonischen und sozialen Kontraste zwischen importierten Architekturen und lokalen Bauweisen als Auswirkungen des unaufhaltsamen städtischen Wandels und thematisiert, wie Bodenspekulationen und Privatisierung zum Verschwinden von öffentlichen Räumen beitragen.

Anders als individuelle Interventionen wie die *Balades Architecturales* oder der Film *Colobane* verfolgt Kaddu Yaraax einen kollektiven und demokratisierenden Handlungsansatz. Mit ihrem Forumtheater intervenieren sie in sozialpolitische Konflikte von bedrängten Stadtgemeinschaften. Im Gegensatz zu den geschlossenen Sälen

702 Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), »Intervention, die«, in DWDS, Januar 2025, <https://www.dwds.de/wb/Intervention>.

703 Freie Universität Berlin, »SFB 1512 »Intervenierende Künste«.

704 Konkrete Praktiken und Beispiele sind neben der Publikation auch auf der Website interveningarts.com zu finden. Vgl. Freie Universität Berlin, »Intervening Arts«, mit Humboldt-Universität zu Berlin u. a., *Intervening Arts*, 11. Juni 2025, <https://interveningarts.com>.

705 Kipke u. a., *Drafts in Action*, 14.

706 Vgl. Karte in Abb. 5.

707 Mbaye Diop, *Colobane*, 2020, Animationsfilm, <https://www.selebe-yoon.com/exhibition1/mbaye-diop>.

des Théâtre National Daniel Sorano (1965)⁷⁰⁸ und des Grand Théâtre National Doudou Ndiaye Coumba Rose (2011), die als institutionelle Bühnenräume mit frankophonem Repertoire für eine senegalesische Elite gelten, finden die Aufführungen von Kaddu Yaraax im öffentlichen Raum statt (Abb. 31). In diesem Rahmen werden tabuisierte und unausgesprochene Themen wie Migration, Mobilität, Umweltzerstörung oder geschlechtsspezifische Gewalt gemeinsam mit den Betroffenen behandelt – mit dem Ziel, nachhaltige gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen. Dazu passen sie sich mit ihren theatralen Interventionen dem vorgefundenen räumlichen und sozialen Kontext an und verwandeln Straßen, Fußball- und Kreisverkehrsplätze für die Dauer ihrer Aufführung in öffentliche Bühnen. Diese temporären Unterbrechungen des Alltagslebens lassen sich mit dem von T.J. Demos geprägten Begriff der *Chronopolitics* beschreiben. Demnach wird die kolonial-kapitalistische und lineare Zeitordnung außer Kraft gesetzt und stattdessen eine kollektive Neuordnung und Pluralisierung von Zeit etabliert.⁷⁰⁹



Abb. 31: Das Straßentheater von Kaddu Yaraax im Quartier Hann-Pêcheur, Dakar, 2023. Still aus dem dokumentarischen Kurzfilm *Teer ci jokkoo*. © Babacar Ndiaye.

Des Weiteren kann die Erweiterung des Theaterrepertoires um die lokale Sprache Wolof als linguistische Intervention begriffen werden, die neben der administrativen Sprache Französisch von einem Großteil der Bevölkerung gesprochen wird. Damit führt Kaddu Yaraax das demokratisierende Erbe der populären Volkstheaterbewegung fort und berücksichtigt die sprachliche Verfasstheit der alltäglichen Lebensrealitäten von senegalesischen Gemeinschaften. Mit ihren theatralen Interventionen schaffen sie Anschlüsse an politische Diskurse, von denen ein Großteil der senegalesischen Gesellschaft bisher ausgeschlossen blieb.

⁷⁰⁸ Durand, »La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar«, 8.

⁷⁰⁹ T. J. Demos, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (Sternberg Press, 2023), 9 f.

In der vorangegangenen Diskussion wurde Theater als soziale und dekoloniale Praxis beschrieben. Anschließend wurde die Entwicklung der senegalesischen Theaterpraktiken sowie die Einflüsse durch kulturpolitische Schwerpunktsetzungen in der Phase der Dekolonisierung in den 1960er Jahren ausführlich erörtert. Der erste Teil dieses Kapitels endete mit der historischen Einordnung des Forumtheaters von Kaddu Yaraax, das auf Boals Theater der Unterdrückten basiert, dessen Methoden mit Elementen des Volkstheaters verschmolzen wurden. Die Charakterisierung ihrer theatralen Interventionen bildet nun die Grundlage für die Analyse der partizipativen Praktiken zur Erforschung von Verdrängungsprozessen im Rahmen des dokumentarischen Theaterfilms *Teer ci jukkoo*. Das Fallbeispiel dient einer situierten und vertieften Analyse der kollektiven Prozesse und Praktiken, die bei Kaddu Yaraax zur Anwendung kommen.

Kollektive Praktiken zur Erforschung von Verdrängungsprozessen

Teer ci jukkoo von Kaddu Yaraax ist als partizipatives Theaterprojekt konzipiert worden. Es basiert auf Beobachtungen und Gesprächen mit ehemaligen Anwohner:innen entlang der TER-Zuglinie, die in etwa 100 m Luftlinie von den Proberäumen von Kaddu Yaraax entfernt verläuft. Das zentrale Ziel des Dokumentarfilms besteht darin, die Perspektiven der Betroffenen mithilfe persönlicher Zeugnisse und Erfahrungen zusammenzubringen, um gemeinsames Wissen über die sozialräumlichen Folgen des TER-Projekts und die dadurch ausgelösten Vermittlungs- und Verdrängungsprozesse zu generieren. Dabei beschäftigt er sich mit urbanen Praktiken der Teilhabe und des Ausschlusses im Spannungsfeld lokaler und globaler Netzwerke von Gesellschaft und Ökonomie. Im Rahmen des Projekts nutzte Kaddu Yaraax ihr Forumtheater als intervenierendes und emanzipatorisches Forschungsinstrument, um einen kritischen Dialog zu fördern und gemeinsam mit den Betroffenen alternative Handlungsmöglichkeiten zu erproben. Leitend war dabei die Frage, wie ihre Aufführungen im öffentlichen Raum eine Dynamik erzeugen können, die sozialen Zusammenhalt und urbanen Wandel nicht nur darstellt, sondern aktiv fördert. Im Folgenden werden zunächst die Rahmenbedingungen der solidarischen Zusammenarbeit zwischen Kaddu Yaraax und den Impactés du TER von Wakhinane Colobane erörtert. Anschließend werden die partizipativen Praktiken und Prozesse zur Erforschung der Verdrängungsprozesse untersucht, die im Rahmen eines eigens organisierten Workshops mit den Impactés zum Einsatz kamen. Der zweite Teil endet mit einer Analyse der kollektiven Interpretation und der Darstellung der Ausschlusserfahrungen der Impactés, die während des Workshops sichtbar wurden.

In Solidarität zusammenkommen

Solidarität ist ein ethisches Grundprinzip des Forumtheaters. So betont Bárbara Santos die Notwendigkeit, ein solidarisches Umfeld zu schaffen, um einen Dialog auf Augenhöhe mit den Teilnehmer:innen zu ermöglichen. Dadurch wird sowohl den Schauspieler:innen als auch den Zuschauer:innen die gegenseitige Abhängigkeit zwischen dem auf der Bühne dargestellten Konflikt und ihrem bürgerschaftlichen Engagement

bewusst.⁷¹⁰ Insbesondere in sozialen Protestbewegungen kommt Solidarität als strategische Ressource zum Einsatz. Dabei schließen sich benachteiligte Gruppen zusammen, um ihre Sichtbarkeit und Wirkung zu stärken, was wiederum dazu führt, dass sie sich als Gruppe behaupten und für ihre Ziele eintreten können.

Der Politikwissenschaftler Sidney Tarrow betont jedoch, dass Solidarität nicht organisch entsteht, sondern aktiv durch die Organisation verbindender Strukturen und kollektiver Identitäten erzeugt werden muss.⁷¹¹ In seinem Essay *Being-in-the-Room Privilege* (2021)⁷¹² gibt der Philosoph Olúfẹ́mi Táíwò dabei zu bedenken, dass in solidarischen Konstellationen zwischen ungleichen Koalitionspartner:innen eine *epistemic deference* auftreten kann. Er beschreibt dieses soziale Phänomen als einen Rückzug aus dem politischen Diskurs, den privilegierte Parteien und Personen vornehmen, um Menschen aus marginalisierten Verhältnissen Platz für Auftritte, zur Artikulation und Führungsrollen zu verschaffen. Olúfẹ́mi hält die Schaffung einer Bühne für benachteiligte Gruppen zwar für erstrebenswert, den Rückzug von privilegierten Personen aus dem Diskurs sieht er jedoch gleichzeitig als kontraproduktiv für die Entwicklung von Solidarität, da er sie letztlich daran hindert, sich empathisch und authentisch auf die Kämpfe der Marginalisierten einzulassen.⁷¹³

Die Solidarität zwischen den Impactés und Kaddu Yaraax beruhte auf der Mobilisierung von Kräften zur gegenseitigen Unterstützung im gemeinsamen Kampf gegen Unterdrückung. Diese Form der Solidarität schafft eine kollektive Identität durch das gemeinsame politische Handeln. Dadurch bekräftigte Kaddu Yaraax ihr aktives Engagement und ihre Empathie mit den Unterdrückungserfahrungen der Impactés. Als Zeichen der Verbundenheit wurde die Solidaritätsbekundung von Kaddu Yaraax im Titel ihres Theaterstücks *Teer ci jukkoo* festgehalten: Dieser bedeutet aus Wolof übersetzt »in Solidarität zusammenkommen«. Trotzdem mahnen Eve Tuck und K. Wayne Yang in ihrem kritischen Beitrag *Decolonization Is Not a Metaphor* (2012) an, dass Solidarität allein nicht ausreicht, um soziale Ungleichheit und zukünftige Konflikte zu verhindern.⁷¹⁴ Die solidarische Zusammenarbeit zwischen den Impactés und Kaddu Yaraax im Rahmen des Theater- und Dokumentarfilmprojekts kann somit als erster Ausgangspunkt verstanden werden. Langfristig lässt sich die Beseitigung kolonial konstruierter Ungleichheiten jedoch nur über den gleichberechtigten Zugang zu politischen Entscheidungsprozessen und über alternative Formate der Teilhabe erreichen.

Im Folgenden wird anhand der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* gezeigt, wie die transformative Kraft der Zusammenarbeit über den temporären Charakter des Theaterprojekts hinauswirkte. Um die jeweiligen Beweggründe und Wirkungen dieser Zusammenarbeit zu beleuchten, wird der Prozess der Solidarisierung zwischen den Impactés von Wakhinane Colobane und den Kaddu Yaraax detailliert dargestellt. Die Untersuchungen in Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit haben ergeben, dass das TER-

710 Santos, *Theatre of the Oppressed, Roots and Wings*, 103.

711 Sidney Tarrow, *Power in Movement: Social Movements and Contentious Politics*, 4. Aufl., Cambridge Studies in Comparative Politics (Cambridge University Press, 2022), 11, <https://doi.org/10.1017/9781009219839>.

712 Olúfẹ́mi Táíwò, »Being-in-the-Room Privilege: Elite Capture and Epistemic Deference«, *The Philosopher*, 20. November 2021, <https://www.thephilosopher1923.org/post/being-in-the-room-privilege-elite-capture-and-epistemic-deference>.

713 Táíwò, »Being-in-the-Room Privilege: Elite Capture and Epistemic Deference«.

714 Eve Tuck und K. Wayne Yang, »Decolonization is not a metaphor«, *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (2012): 3.

Projekt tiefgreifende sozialräumliche Umsiedlungs- und Verdrängungsprozesse in den kolonial konstruierten Stadträumen⁷¹⁵ von Dakar angestoßen hat. Während meines Forschungsaufenthaltes bei Kaddu Yaraax wurde das TER-Projekt häufig in der Gruppe thematisiert. So hatte die Schauspielerin Seynabou Diop im Zuge von Gleiserweiterungsarbeiten ihr Familienhaus verloren und musste mit ihrer Mutter und ihren Schwestern in eine weit entfernte Nachbarschaft umsiedeln. Diese Verlusterfahrung hat sie tief geprägt, was sich in vielen Erzählungen zwischen den Proben äußerte.

Bei einem Stadtrundgang mit Leity Kane und Seynabou Diop entlang der Gleise am 2. Februar 2023 wurden die materiellen Veränderungen im Viertel deutlich. Kane und Diop führten die Gruppe von der Fußgängerbrücke der TER-Station Dalifort durch das Viertel Hann-Maristes bis zur TER-Station Hann und anschließend von Hann-Pêcheur über Hann-Montagne zurück zu den Proberäumen von Kaddu Yaraax. Die Zerstörung war besonders an den Ruinen und den im sandigen Boden verstreuten, zerbrochenen Kacheln der abgerissenen Häuser sichtbar. Massive Schallschutzmauern aus Beton verliefen links und rechts der Gleise und alle paar 100 m waren Fußgängerüberführungen zur Überquerung der Gleise installiert (Abb. 32).

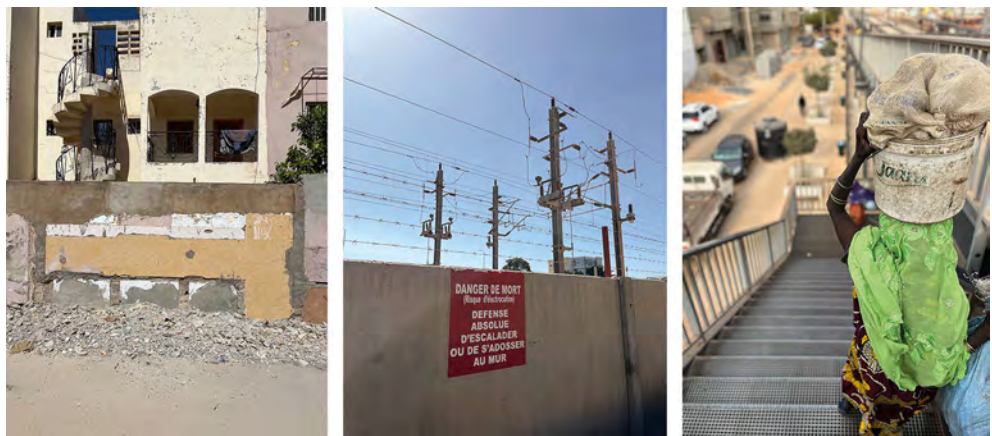


Abb. 32: Spuren eines abgerissenen Hauses, zweieinhalb Meter hohe Schutzwand parallel zu den TER-Gleisen, Warentransport über die Fußgängerbrücke an der TER-Station Dalifort in Dakar, 2023. © Simon Meienberg.

Die weitreichenden sozialen und emotionalen Auswirkungen des TER-Projekts auf die Betroffenen ließen sich lediglich anhand einzelner Berichte in den lokalen Medien sowie anonymer Kommentare auf Facebook errahnen. Für eine tiefergehende Untersuchung der räumlichen Veränderungen und ihrer sozialen Wirkungen fehlten allerdings die Perspektiven der Betroffenen aus erster Hand.

Über die Vermittlung von Seynabou konnte im März 2023 ein erster Kontakt zum Kollektiv der Impactés du TER von Wakhinane Colobane aufgenommen werden. In zwei Treffen von Kaddu Yaraax und den Impactés am 10. März 2023 in der Cité Doua-

⁷¹⁵ Bigon, »Urban Planning, Colonial Doctrines and Street Naming in French Dakar and British Lagos, c. 1850–1930«.

ne und am 18. März 2023 im Centre socioculturel von HLM⁷¹⁶ wurden die Bedingungen einer Zusammenarbeit besprochen. Die beiden Orte dienten den Impactés nach ihrer Umsiedlung als zentrale Räume für regelmäßige Versammlungen, in denen sie sich über die aktuellen Entwicklungen austauschten und Pläne zur gegenseitigen Unterstützung umsetzten. Zudem waren die Zusammenkünfte eine wichtige Quelle der Hoffnung für die Frauen und stifteten ein Gefühl des Zusammenhalts, wie Fatou Dione erklärte. Bei den Begegnungen repräsentierte Leity Kane die Forumtheatergruppe Kaddu Yaraax. Karel Abdoulaye Dieng begleitete die Begegnungen als Übersetzer zwischen Wolof und Französisch und trug damit maßgeblich zur Verständigung zwischen mir und den Teilnehmer:innen bei. Durch ihre doppelte Mitgliedschaft genoss Seynabou zudem das Vertrauen beider Gruppen und stellte dadurch ein wichtiges Bindeglied zwischen den Parteien dar.

Das erste Treffen fand im öffentlichen Raum statt, und zwar in einer schattigen Hausecke der Cité Douane. Vonseiten der Impactés waren 15 Frauen unter der Leitung von Fatou Dione anwesend. Zu Beginn stellte Fatou die aktuelle Situation ihres Kampfes dar und bat die Frauen, über ihre persönlichen Probleme zu sprechen. Anschließend präsentierte Leity die Idee hinter dem Theaterprojekt und die Arbeitsweise von Kaddu Yaraax. Dabei stellte er insbesondere das Potenzial und die Wirksamkeit ihres Forumtheaters als Instrument für den Widerstand und die Steigerung der Sichtbarkeit der Impactés heraus.



Abb. 33: Links erstes Treffen mit den Impactés von Wakhinane Colobane am 10. März 2023 in der Cité Douane. Rechts zweites Treffen am 18. März 2023 im Centre socioculturel von HLM, Dakar. © Simon Meienberg.

Beim zweiten Treffen im Veranstaltungssaal des Centre socioculturel von HLM waren auch fünf männliche Mitglieder der Impactés anwesend (Abb. 33). Auch sie bekundeten ihr Interesse und ihre Bereitschaft zur Teilnahme am Theaterprojekt. Die Verlagerung des Treffens von der Straße in den Innenraum kann als Zeichen der Annäherung seitens der Impactés gelesen werden. Neben dem Interesse an den partizipativen und theatralen Methoden des Forumtheaters war den Impactés insbesondere der Anschluss an einen kritischen Diskurs wichtig, von dem sie sich eine bessere Ver-

⁷¹⁶ Der Stadtbezirk HLM gehört zu den 19 *communes d'arrondissement* von Dakar und verweist auf ein soziales Wohnbauprojekt der staatlichen Gesellschaft Société Nationale des Habitations à Loyer Modéré (SNHLM). Vgl. Société Nationale des Habitations à Loyer Modéré (SNHLM), »Partout, pour tous.«

netzung mit Protestbewegungen über die Landesgrenzen hinaus versprochen.⁷¹⁷ Im Forumtheater hingegen sahen sie die Möglichkeit, ihr Anliegen auf einer öffentlichen Bühne zu präsentieren. Schlussendlich entwickelte sich im Dialog ein gemeinsames Verständnis über die Rollenverteilung und die Aufgaben im Rahmen des Theaterprojektes. So wurde vereinbart, dass Fatou Dione die Mitglieder der Impactés mobilisiert, während Kaddu Yaraax ihnen ihre Proberäume zur Verfügung stellt und ihre Forumtheatermethoden erläutert.

Meine Aufgabe war es, die Gruppe in kollektive Visualisierungs- und Mappingpraktiken einzuführen und weitere methodische Ansätze der Recherche und Dokumentation in den Arbeitsprozess einzubringen.

Auf Grundlage dieser Übereinkunft organisierten die Impactés und Kaddu Yaraax gemeinsam einen zweitägigen Workshop⁷¹⁸ mit dem Titel *TER bi soppi na sunuy dun-din?!*, was aus dem Wolof übersetzt »Der TER hat unsere Leben verändert?!« bedeutet.⁷¹⁹ Vom 20. bis 21. März 2023 kamen 25 von Verdrängung betroffene Bewohner:innen, 20 Frauen und 5 Männer, in den Proberäumen von Kaddu Yaraax zusammen. Ziel war es, ihre Erfahrungen zu veranschaulichen und ihre gegenwärtige Situation sichtbarer zu machen. Im Folgenden werden diese Kollektivierungsprozesse und Visualisierungspraktiken schrittweise analysiert.

Aufzeichnen als widerständige Visualisierungspraxis

Der Konflikt zwischen APIX und der AfDB auf der einen und den Impactés auf der anderen Seite bleibt dem öffentlichen Blick größtenteils entzogen. Er findet hinter geschlossenen Türen statt, verbirgt sich hinter anonymen Zahlen und Kostenkalkulationen und verliert sich in formalen Berichten, Gesetzestexten und technischen Zeichnungen. Offizielle Karten und visuelle Darstellungen der Umsiedlung sind nicht öffentlich zugänglich oder werden von den Projektverantwortlichen unter Verschluss gehalten. Zudem sind die großmaßstäblichen Einschnitte der TER-Infrastrukturen in die urbane Landschaft lediglich kartografisch und fotografisch aus der Vogelperspektive erfassbar. Diese Darstellungen geben jedoch keinen Aufschluss über das tatsächliche Ausmaß der sozialräumlichen Veränderungen, der negativen Auswirkungen der Umsiedlung und der Verluste der Betroffenen. Die eigens organisierten Workshops mit den Impactés zielten darauf ab, die verborgenen sozialen Aspekte und immateriellen subjektiven Erfahrungen visuell erfahrbar zu machen. Dazu wurden die verbalen Zeugnisse der Teilnehmer:innen mithilfe der Methode des *Aufzeichnens* in Form einer kritischen Karte, einer Counter-Map⁷²⁰, übersetzt. Durch diese werden lokale oder marginalisierte Perspektiven und Erfahrungen sichtbar gemacht, oft im Gegensatz zu Karten, die von Regierungen, Unternehmen oder anderen etablierten Institutionen

717 Beispiele solcher transnationalen Solidaritätspraktiken finden sich in der 46. Ausgabe des Funambulist-Magazins mit dem Titel *Questioning our Solidarities*. Vgl. Léopold Lambert, »Questioning our Solidarities«, *The Funambulist*, Nr. 46. March-April (2023), <https://thefunambulist.net/magazine/questioning-our-solidarities>.

718 Der Workshop wurde durch die finanzielle Unterstützung des DFG geförderten Graduiertenkollegs 2661 »anschiessen – ausschließen« im Rahmen des Kuratorischen Projektes 2023 ermöglicht.

719 In dieser Titelversion wird die Doppeldeutigkeit der Aussage durch ein Fragezeichen und ein Ausrufezeichen (!) hervorgehoben: die Bestätigung (!), dass der TER die Leben verändert hat, und die Frage, nach dem Wie (?) der Veränderung.

720 Peluso, »Whose Woods Are These?«, 386.

erstellt wurden. Als kollektive Praxis eignete sich dieses Vorgehen besonders für die Analyse der beiden vorliegenden Fallbeispiele, da es die Gleichzeitigkeit von *Zeugen* (Wahrnehmen und Aussagen) und *Zeigen* (Hinweisen und Sichtbarmachen) erfasst. Bevor jedoch auf die Fallbeispiele näher eingegangen wird, ist eine methodische und begriffliche Einordnung als Voraussetzung für die anschließende Analyse erforderlich.

Aufzeichnen

Die Visualisierungspraxis des Aufzeichnens erfordert eine Ausdifferenzierung der beiden Bedeutungsdimensionen des Verbs »aufzeichnen«. Die erste Bedeutung bezieht sich auf den Akt des Zeichnens auf ein Trägermaterial.⁷²¹ Die zweite Bedeutung beschreibt das Notieren von etwas, etwa einer Erinnerung, eines Gedankens oder einer Wahrnehmung.⁷²² Aufzeichnungen sind demnach eng mit Praktiken des Erfassens, Festhaltens und Speicherns verbunden und beschreiben die Übertragung einer flüchtigen Beobachtung in eine Zeichnung. Das Grundelement einer (Auf-)Zeichnung ist wiederum die gezogene Linie. Mit seiner *Linealogie* konzeptualisierte der Anthropologe Tim Ingold⁷²³ den Akt des Zeichnens als eine mehrdimensionale Erfassung von Welt, die Beobachtung und Beschreibung kombiniert. Ingolds Charakterisierung des Aufzeichnens erfasst das prozessuale Zusammenspiel von Wahrnehmung, Sichtbarmachung und Zeugenschaft, das in dem vorliegenden Fallbeispiel zutage getreten ist. Die Aufzeichnungen der Impactés ermöglichen es, die verschiedenen Wege und Stationen der Umsiedlung zu beschreiben und die Distanz zwischen früheren und gegenwärtigen Wohnorten deutlich zu machen. Sie gehen jedoch über eine statische Vorher-Nachher-Darstellung hinaus. Anhand der Aufzeichnungen lassen sich Bewegungen und Mobilitätsveränderungen im urbanen Raum nachvollziehen. Aufzeichnungen können demnach auch als Notate verstanden werden. Begriffshistorisch leitet sich das Wort *Notation* aus dem lateinischen *nota*⁷²⁴ ab und bezeichnet ein Aufzeichnungssystem, das insbesondere in den darstellenden Künsten und der Musik zur Anwendung kommt. Notationen ermöglichen die Vermittlung und Wiederaufführung komplexer Choreografien und Handlungsabfolgen. Dadurch eignen sie sich auch sehr gut, um die sozialräumlichen Auswirkungen der Umsiedlung anschaulich darzustellen.

In *Subaltern Architectures: Can Drawing Tell a Different Story?* (2018)⁷²⁵ verweist die Architektin Huda Tayob zudem auf das kritische Potenzial von Aufzeichnungen in der Feldforschung und Architekturproduktion. Sie beschreibt Zeichnungen als Methode, um bisher unerfasste Räume aufzuspüren und »ein Archiv übersehener Orte« anzulegen.⁷²⁶ In Bezug auf Tayobs Konzeptualisierung der Zeichnung als *practice of care* werden die Aufzeichnungen in der folgenden Karte als visuelle Verstetigung und Speicherung der Erfahrungen der Impactés verstanden. Die Sichtbarmachung verborgener Zusammenhänge und Verbindungen eröffnen einen Erinnerungsraum für die

721 Im Kontext des zweiten Fallbeispiels ist das Textil der Karte der Stoff, das Trägermaterial.

722 Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), »aufzeichnen«, in DWDS, November 2022, <https://www.dwds.de/wb/aufzeichnen>.

723 Ingold, »Linien, Zeichnungen und die Bedingungen des Menschseins«, 7–18.

724 Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), »notieren«, in DWDS, November 2022, <https://www.dwds.de/wb/notieren>.

725 Tayob, »Subaltern Architectures«.

726 Huda Tayob, *Architectures of Care. Huda Tayob Draws the Space of the Margin*, episode 2, Of Migration, o. J., Soundcloud Recording, 3:47, zugegriffen 13. August 2024, <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/30/of-migration/81159/architectures-of-care>.

sensible Wiederbegegnung mit einer schmerzhaften Vergangenheit. Die im Prozess entstandene Karte versammelt die durch die Aufzeichnung materialisierten Zeugnisse gewaltsamer Erfahrungen der Verdrängung. Sie zeigt, was unwiderruflich verloren gegangen ist.

Zeugen/Zeigen

Mit Blick auf die Begriffsgeschichte des Verbes »zeugen« identifiziert die Medienkulturwissenschaftlerin Gabrielle Schabacher einen Zusammenhang zwischen Zeugen und Zeigen.⁷²⁷ Schabacher verweist auf die rhetorischen und bildlichen Eigenschaften von Zeugen und Zeigen als ein »Vor-Augen-Stellen« und Demonstrieren innerhalb von Evidenzerzeugungsprozessen.⁷²⁸ In dieser Lesart beschreibt Zeugen den subjektiv positionierten Sprechakt von Zeug:innen, während das Zeigen als indexikalischer Verweis auf etwas Sichtbarkeit erzeugt.

Im sozialräumlichen Kontext der vorliegenden Arbeit treten die subjektiven, körperlichen und spürbaren Dimensionen des Aufzeichnens in den Vordergrund. Es wird davon ausgegangen, dass die vereinzelt Zeugnisse der Impactés erst durch die Praktiken des Zeugens und Zeigens sowie mithilfe der materialisierenden Visualisierungstechnik des Aufzeichnens sichtbar werden. Dabei treten auch Fragen nach Prozessen des kollektiven Erinnerns und Rekonstruierens in den Fokus. In ihrer Verbindung gehen Zeugen und Zeigen als kollektive Praktiken und Prozesse der Zeugenschaft eine produktive Verbindung mit den visuell darstellenden Verfahren des Aufzeichnens ein.

Aus raumsoziologischer Perspektive lassen sich die in der Interaktion von Zeugen und Zeigen sichtbar gemachten Aufzeichnungen als Ergebnisse des sogenannten *spacing*⁷²⁹ verstehen. Das von der Raumsoziologin Martina Löw entwickelte Konzept des Spacing basiert auf der Vorstellung, dass Raumbildung ein sozialer Prozess des Gestaltens und Konstruierens ist, in dem Menschen und Objekte in Beziehung zu anderen Menschen und Objekten gesetzt werden. Insofern lassen sich die Aufzeichnungen als kollektive relationale Raumdarstellungen verstehen, die sich aus dem Zusammenspiel von Spacing und der synthetisierenden Konstruktion innerer Raumbilder ergeben.⁷³⁰ In Verbindung mit einer wissenssoziologischen Perspektive nach Michael Polanyi⁷³¹ kann in diesem Zusammenhang auch von einer externalisierenden Übertragung von implizitem und verkörpertem Wissen in materielle Aufzeichnungen gesprochen werden. Um die Bedeutungsüberschneidung zwischen Zeugen und Zeigen herauszustellen, wurde die Schreibweise Zeugen/Zeigen eingeführt und mit der Visualisierungspraxis des Aufzeichnens in Verbindung gebracht. Somit liegen diese Begriffe als Instrumente für die weiteren Analysen der Fallbeispiele bereit.

727 Gabrielle Schabacher, »Zeugende Maschinen. Digitale Verfahren und prospektive Evidenz«, in *Bezeugen*, hg. von Zeynep Tuna u. a., Kriminalität in Literatur und Medien (J.B. Metzler, 2022), 2:32, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05800-3_3.

728 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Dtv 5945 (Dt. Taschenbuch-Verlag, 1956), 31:Sp. 846.

729 Löw, *Raumsoziologie*, 24.

730 Ebd.

731 Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, 2. Aufl., übers. von Horst Brühmann, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 543 (Suhrkamp, 2016).

TER bi soppi na sunuy dundin?!

Die kollektiven visuellen Methoden des Workshops mit Kaddu Yaraax und den Impactés basieren auf den zuvor erläuterten theoretischen Überlegungen zu Zeugen/Zeigen und Aufzeichnen. Sie wurden als gestalterische Arbeitsweisen und Instrumente zur Visualisierung von Verdrängungserfahrungen ausgewählt und unter Anleitung von Kaddu Yaraax auf den sozialräumlichen Kontext angepasst.

Für die Durchführung des Workshops musste zunächst ein geschützter räumlicher Rahmen geschaffen werden, in dem sich die Impactés mit den Schauspieler:innen von Kaddu Yaraax austauschen konnten. Die Gestaltung dieses Raumes orientierte sich an den lokalen Praktiken der dialogischen Konfliktaushandlung in der Gemeinschaft (Abb. 34). Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit auf eine Interaktion, die in der Mitte des Raumes stattfinden sollte. Der Fußboden wurde mit zwei großen buntgemusterten Teppichen, sogenannten *Basan*⁷³², bedeckt. Hocker, Stühle und Bänke umrahmten das Interaktionsfeld, sodass sich alle Teilnehmer:innen sehen und hören konnten. Das Zentrum bildete ein kleiner hölzerner Beistelltisch, der mit einem schwarzen Leinentuch bedeckt war. Auf dem Tisch wurden weiße Fliesenscherben ausgebreitet, die Seynabou an der Stelle ihres abgerissenen Hauses gesammelt hatte. Für die Impactés symbolisierten sie die materiellen Spuren ihrer abgerissenen Wohnhäuser und ihrer Erinnerungen an das Leben in ihnen. Als künstlerischer Leiter von Kaddu Yaraax übernahm Mamadou Diol die Rolle des Gastgebers und begrüßte die Impactés. Im Anschluss an Diols Eröffnungsrede erläuterte Leity Kane in seiner Funktion als organisatorischer Leiter den Workshopablauf und die Verwendung der Fliesenscherben auf dem kleinen Tisch in der Raummitte. Er übernahm auch die Moderation des Workshops.

Die Interaktionen und Gespräche erfolgten in Wolof und wurden von Babacar Ndiaye filmisch dokumentiert. Abdoulaye Karel Dieng übersetzte sie anschließend ins Französische, um sie gemeinsam analysieren zu können. Gegenstand der Austauschprozesse waren die Erinnerungen der Impactés an erfahrene Trennungen, an Verlust, Umsiedlung und Verdrängung. Diese wurden sprachlich bezeugt, durch die individuelle Anordnung der Scherben visuell übersetzt und entsprechend aufgezeichnet. In Absprache mit Kaddu Yaraax nahm ich an dem Workshop als Beobachter teil. Meine Aufgabe war es, die Interaktionen und Prozesse zeichnerisch, schriftlich und fotografisch festzuhalten. Die folgenden von mir erzeugten Visualisierungen der Situationen und Interaktionen basieren auf schematischen Nachzeichnungen, die ich anhand der Videoaufnahmen, Skizzen und Fotografien angefertigt habe. Mithilfe der Visualisierungen sollten vor allem der prozessuale und dynamische Charakter der Interaktionen veranschaulicht und die Verschränkung von Zeugen und Zeigen sichtbar gemacht werden.⁷³³

732 *Basan* sind bunte, aus Kunststoff gewebte Teppiche, die bei öffentlichen Versammlungen oder Gebeten in Senegal verwendet werden.

733 Die schematischen Darstellungen entstammen meinem visuellen Repertoire als Designforscher.

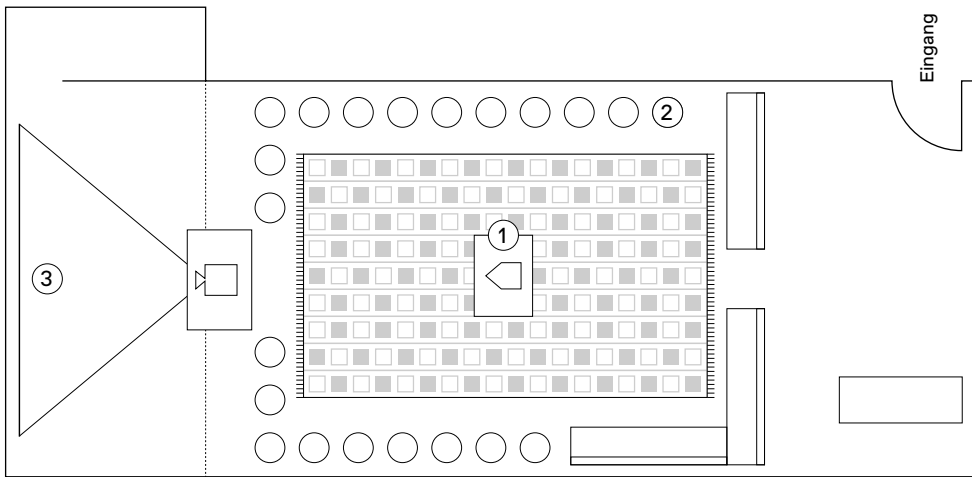


Abb. 34: Szenografie vom 20. März 2024 im Probenraum von Kaddu Yaraax. (1) Weiße Fliesenscherben, (2) umrahmende Bestuhlung, (3) Projektion mit Veranstaltungsplakat.
© Simon Meienberg.

Das Auslegen der Fliesenscherben diente unter anderem als Vorbereitung für das anschließende *Aufzeichnen* am zweiten Workshoptag. Die Visualisierung der verbalen Zeugnisse durch dieses für die Impactés neue Erzählinstrument bedurfte jedoch zunächst einer anwendungsorientierten Demonstration durch Fatou Dione. In ihrer Funktion als Präsidentin des Kollektivs der Impactés demonstrierte sie das Legen der symbolischen Fliesenscherben anhand ihrer persönlichen Umsiedlungserfahrung. Dadurch ermutigt, begaben sich die anderen Impactés abwechselnd zum Tisch in der Mitte und teilten ihre Verdrängungserfahrung mit den Anwesenden. Ausgehend von der Gestalt des Hauses legten sie die Fliesenscherben jeweils passend zu den gesprochenen Zeugnissen in eine neue Komposition (Abb. 35). Jede der gelegten Scherben ließ jeweils einen anderen Aspekt der Veränderung des sozialräumlichen Gefüges durch die Umsiedlung in Erscheinung treten. Durch das Positionieren und Anordnen der Scherben veränderten sich die Darstellungen der vorangegangenen Zeugnisse und entwickelten sich so dynamisch weiter. Dabei fungierten die Fliesenscherben gleichzeitig als Visualisierungsinstrumente für die persönlich vorgetragenen Zeugnisse und verstärkten durch die Darstellung räumlicher Veränderungen ihre erzählerische Wirkung.

Aus der zentralen Position am Tisch mit den Fliesenscherben wurde jedes individuell vorgetragene Zeugnis durch einen selbstpositionierenden Sprechakt eingeleitet. Das folgende Zeugnis von Maria Diagne soll das Zusammenspiel von Zeugen und Zeigen über die Interaktion mit den Fliesenscherben beispielhaft erfahrbar machen und zugleich auf die persönliche Wahrnehmung der durch das TER-Projekt angestoßenen Veränderungen der Lebensumstände hinweisen (Abb. 36).

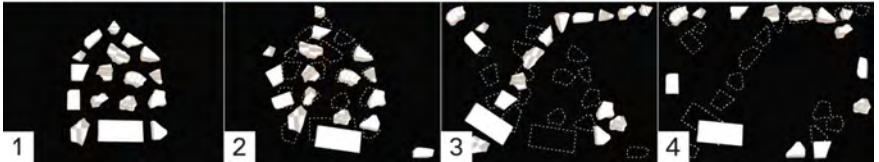


Abb. 35: Oben ein Impacté legt seine Fliesenscherben und erzählt von seiner Umsiedlung, 2023. Unten eine exemplarische Sequenz einer gelegten Karte: (1) Repräsentation des Quartiers und sozialen Gefüges vor dem Bau der TER-Linie, (2) allmähliche Teilung des Quartiers durch den Bau des TER, (3) vollzogene Trennung durch die Bahngleise in der Mitte, (4) Zerstreuung, Verdrängung und Umsiedlung der ehemaligen Quartiersgemeinschaft, 2024. © Simon Meienberg.

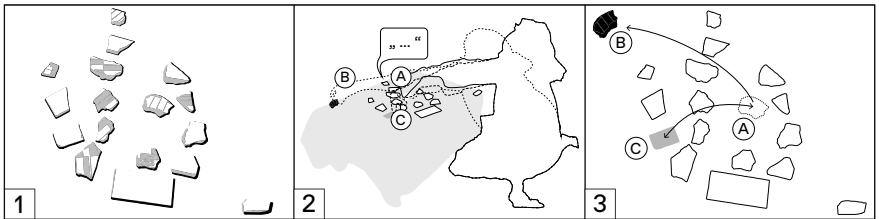


Abb. 36: Prozessdarstellung des Fliesenscherbenslegens. (1) Ausgangsposition der Fliesenscherben, (2) sprechendes Zeugen und gestisches Zeigen der Bewegungen zwischen ehemaligem Haus (A), dem neuem Wohnort (B) und dem Arbeitsort (C), (3) Darstellung der persönlichen Verortung und Integration im Quartier sowie der Distanzierung durch die unfreiwillige Umsiedlung, 2024. © Simon Meienberg.

Zeugen (verbal)	Zeigen (gestisch)
»Je m'appelle Maria, j'habitais à Wakhinane Colobane.« (Ich heiße Maria und habe in Wakhinane Colobane gewohnt.)	Nimmt eine Fliesenscherbe in die Hand.
»Ceci représente le quartier, nous quittons nos maisons pour aller travailler.« (Dies repräsentiert die Nachbarschaft, wir verlassen unsere Häuser, um zur Arbeit zu gehen.)	Beschreibt mit dem rechten Zeigefinger einen imaginären Kreis um das Viertel und ordnet die Fliesenscherben entsprechend der Form an.
»On a détruit ma maison et mon restaurant.« (Man hat mein Haus und mein Restaurant zerstört.)	Zeigt auf die Position des ehemaligen Restaurants und des Hauses und entfernt eine weitere Scherbe.
»Chaque jour, je fais des va-et-vient incessants en empruntant la passerelle qui enjambe les rails du train. Comme c'est pénible.« (Jeden Tag gehe ich über die Fußgängerbrücke, die über die Zuggleise führt, unaufhörlich hin und her. Wie mühsam das ist.)	Legt die zwei entfernten Fliesenscherben parallel auf den Tisch, um die Fußgängerbrücke anzudeuten.
»J'ai laissé tomber le restaurant pour devenir femme de ménage.« (Ich habe das Restaurant aufgegeben und bin Putzfrau geworden.)	

Tabelle 2: Zeugnis von Maria Diagne: Zusammenspiel von Zeugen und Zeigen (Übersetzungen des Autors).

Durch das Zusammenspiel von verbalem Zeugen und gestischem Zeigen wurde die Darstellung für die anderen Teilnehmer:innen interpretier- und lesbar. Mithilfe dieser Visualisierungsmethode entstanden subjektiv positionierte Karten aus Fliesenscherben. Durch die Karten konnten persönliche Erfahrungen und Erinnerungen an gewaltsame Verdrängung und Umsiedlung rekonstruiert werden.

Im Anschluss an den ersten Workshoptag wurde das Raumsetting für das kollektive Aufzeichnen am zweiten Workshoptag verändert (Abb. 37). Für diese Interaktion baute ich gemeinsam mit den Schauspieler:innen von Kaddu Yaraax einen langen, erhöhten Tisch auf, der parallel zur Raumausrichtung verlief. Die Hocker, Stühle und Bänke wurden links und rechts an den Wänden mit paralleler Ausrichtung zum Tisch angeordnet. Im Bühnenbereich spannten wir ein großes weißes Baumwolltextil auf. Dieser Stoff diente als Trägermaterial, auf dem die Impactés die Stationen ihrer Umsiedlung in einer gemeinsamen Karte aufzeichnen sollten. Assane, der Hausschneider von Kaddu Yaraax, brachte bunte Stoffreste mit, die er zur Vorbereitung mit der Schere in unterschiedliche Hausformen schnitt. Diese standen symbolisch für jeweils ein Haus der verdrängten Bewohner:innen.

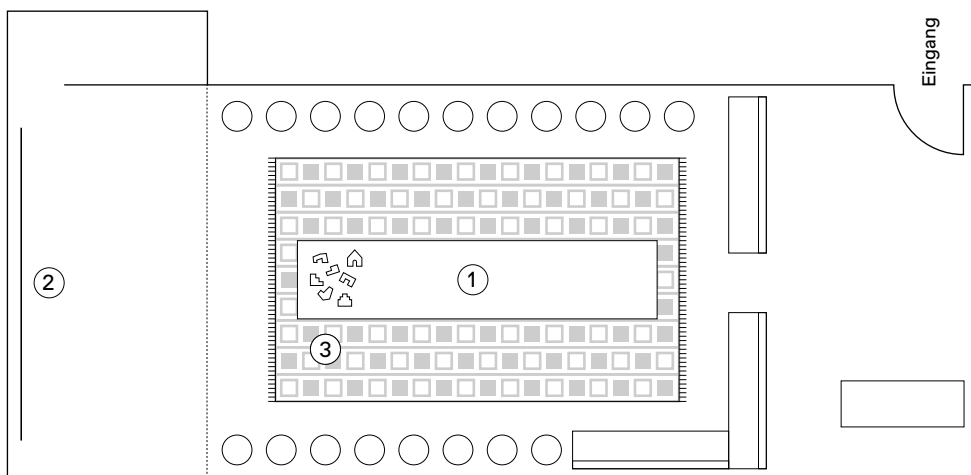


Abb. 37: Szenografie vom 21. März 2024 im Probenraum von Kaddu Yaraax.
 (1) Ausgeschnittene Haussymbole in der Materialität von bunten Stoffresten,
 (2) aufgespanntes Textil als Grundlage für die Kartierung von Hausobjekten und
 Bewegungen, (3) Schneider Assane. © Simon Meienberg.

Mamadou Diol übernahm erneut die Begrüßung und Einführung. Er nahm ein Haus-symbol und hielt es vor den aufgespannten weißen Textilhintergrund. Mit der anderen Hand nahm er einen schwarzen Stift und zog eine imaginäre Linie in die Luft. Auf Wolof erklärte er den versammelten Impactés die Idee hinter der Aufzeichnungsmethode. Mithilfe dieser Visualisierungspraktik sollten die individuellen Wege und Stationen der Umsiedlung sowie die damit einhergehenden sozialräumlichen Verschiebungen und Veränderungen als Linien sichtbar gemacht werden. Aufbauend auf den gelegten Fliesenscherben vom Vortag sollten die Aufzeichnungen diesmal jedoch als permanent sichtbare Linien auf das Textil übertragen werden, um so eine kollektive Counter-Map zu erzeugen (Abb. 39). Das Textil wurde aufgrund seiner Beschreibbarkeit und seiner Analogie zu einem Protesttransparent gewählt. Mit Blick auf die Verwendung als Bühnenhintergrund in der anschließenden Aufführung fertigte der Schneider Assane es in den entsprechenden Bühnenmaßen an.

Der Prozess des Aufzeichnens erfolgte in drei aufeinanderfolgenden Schritten (Abb. 38):

1. Zunächst wählte die:der jeweilige Impacté:e ein erstes Haussymbol aus und fixierte es mithilfe von Assane am Textil. Dieses markierte den Standort des ehemaligen Zuhauses.
2. Im Anschluss zeichnete die Person abwechselnd ihre Wege und die Stationen der Umsiedlung mit einer schwarzen Filzstiftlinie auf.
3. Am Ende der Linie platzierte sie ein weiteres Haussymbol für ihren neuen Wohnort nach der Umsiedlung. Das Symbol war in Form, Farbe und Bemusterung identisch.
4. Wie am ersten Workshoptag wurden sowohl die visualisierende Aufzeichnung als auch das gesprochene Zeugnis gleichzeitig durchgeführt.

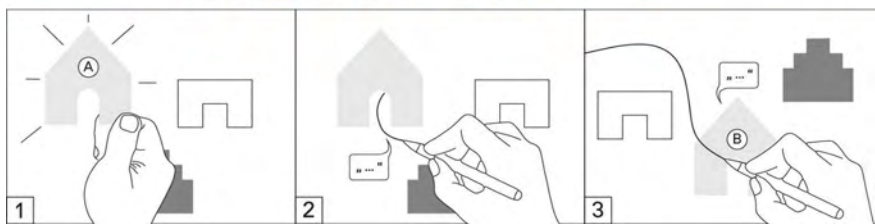


Abb. 38: Oben zeichnet Nogaye Thiaw, eine Impactée von Wakhinane Colobane, ihren Umsiedlungsweg auf, 2023. Still aus dem dokumentarischen Kurzfilm *Teer ci jokkoo* von Kaddu Yaraax. © Babacar Ndiaye. Unten eine Prozessdarstellung des Aufzeichnens in drei Schritten: (1) Haussymbol wird platziert, (2) individueller Umsiedlungsweg wird aufgezeichnet, (3) am Ende der Linie wird der neue Wohnort mit einem Haussymbol in gleicher Farbe, Form und Bemusterung markiert, 2024. © Simon Meienberg.



Abb. 39: Die kollektive Karte zeigt die Wege und Stationen der Umsiedlung der Impactés von Wakhinane Colobane, 2023. © Simon Meienberg.

Im Unterschied zum Legen der Fliesenscherben lassen sich hier zwei signifikante Entwicklungsprozesse identifizieren: Der erste Prozess bezieht sich auf das Aufzeichnen als gemeinsame Erfassung und Speicherung individueller Wege und Stationen der Umsiedlung der Impactés in einer für alle nachvollziehbaren Karte. Der zweite Prozess betrifft den performativen Akt der kollektiven Selbstermächtigung: Die textile Karte wurde anschließend als Bühnenhintergrund und Protestrequisit in Form einer Counter-Map in der Uraufführung von *Teer ci jokkoo* verwendet.⁷³⁴

Anhand der beiden Fallbeispiele wird deutlich, dass das Verfahren des Aufzeichnens zur Sichtbarmachung von bewusst unsichtbar gehaltenen Auswirkungen des TER-Projekts auf das soziale Leben des Viertels Wakhinane Colobane beigetragen hat. In der Karte wird die Zerstreung der Impactés⁷³⁵ infolge ihrer Umsiedlung räumlich dargestellt. Die Distanzen zwischen altem und neuem Wohnort und die durch das Viertel schneidenden Gleise der TER-Zuglinie werden innerhalb des dichten Stadtgefüges von Dakar erfassbar. Durch die skalierte Aufzeichnung der Umsiedlungswege in einer Karte wurden die subjektiv positionierten Zeugnisse der Impactés in ein menschliches Verhältnis gesetzt. Dadurch werden die sozialen Auswirkungen des großmaßstäblichen TER-Projekts auf einen Blick sichtbar. In ihrer spezifischen visuellen Form entzieht sich die Karte einer Blickperspektive von oben und außen. Stattdessen werden eine affektive Raumwahrnehmung und relationale Selbstpositionierung als neue Orientierungsachsen definiert, die jenseits kolonial geprägter Raumordnungen liegen. Die kollektive Darstellungs- und Erinnerungspraxis hat außerdem zur Sichtbarmachung und Speicherung der Erfahrungen der Impactés beigetragen. Des Weiteren

⁷³⁴ Vgl. *Die Aufführung als Probe zur Partizipation* auf Seite 212.

⁷³⁵ Vgl. die Karte von Wakhinane Colobane in Abb. 26.

ermöglicht die keramische und textile Materialität der Darstellungen eine taktile Berührung und provoziert den sinnlichen Effekt des Berührtwerdens. Die kollektiv erzeugten Aufzeichnungen der Impactés zeigen eine sozial sensible Gegendarstellung zum positiven, den Erfolg betonenden Umsiedlungsnarrativ von APIX und der AfDB und stellen dieses dadurch in Frage. In ihrem Gebrauch als bildpolitisches Instrument kann die vorliegende Karte (Abb. 39) im Anschluss an Peluso als eine kritische Counter-Map gelesen werden.⁷³⁶ In diesem Kontext ist die Praktik des Aufzeichnens der Umsiedlungswege als Counter-Mapping zu verstehen. Die Aufzeichnungen werden so zum bildpolitischen Medium der Selbstermächtigung und des Protests gegen sozial exkludierende Stadtplanungslogiken. Als solche entfalten sie ihre Wirkung im »Vor-Augen-Stellen« und rufen zur Mobilisierung von solidarischem Widerstand gegen die erfahrenen Ungerechtigkeiten und politischen Verschleierungspraktiken auf. Nicht zuletzt verweisen sie auf die Handlungsmacht der widerständigen Akteur:innen der Impactés von Wakhinane Colobane.

Die beiden Fallbeispiele aus dem Workshop haben gezeigt, dass die angewandten Visualisierungspraktiken sich für eine sozial sensible Auseinandersetzung mit den Erfahrungen von Teilnehmer:innen eignen. Dabei wurden die Zeugnisse der Impactés von Wakhinane Colobane über Aufzeichnungen in einer kollektiven Kartografie sichtbar gemacht. Im Rahmen des interaktiven ästhetischen Gestaltungsprozesses wurden über das Zusammenspiel von Zeugen/Zeigen sowohl die verschiedenen Perspektiven und Positionen der Impactés als auch die erfahrenen Verluste, die sozial-räumlichen Veränderungen und die aktuellen Wohnsituationen festgehalten. Weiter wurde verdeutlicht, wie die produzierten Artefakte der keramischen und textilen Aufzeichnungen als Wissensspeicher in der Form von Karten neue Sichtbarkeiten und Perspektiven auf die Auswirkungen des TER-Projekts ermöglichen.

In der Designethnografie erweist sich das partizipationsorientierte Aufzeichnungsverfahren als besonders inklusive Methode. Im Aufzeichnungsprozess wirkten die betroffenen Bewohner:innen von Wakhinane Colobane als Expert:innen ihres eigenen Lebens mit. Die Methode eignete sich besonders gut für die kollektive Generierung von Wissen zu sozial sensiblen Themen wie Verdrängung und Umsiedlung. Da das Erfahrungswissen der Impactés hauptsächlich mündlich überliefert und weitergegeben wurde und ein Großteil der Teilnehmenden weder lesen noch schreiben konnte, stellte der visualisierende Ansatz des Aufzeichnens eine weitaus inkludierendere Methode als beispielsweise schriftliche Notate oder Interviews dar. Er erweiterte den Kreis der potenziellen Teilnehmer:innen und ermöglichte es, Aussagen von Personen ohne große Schriftsprachkompetenz authentisch festzuhalten und zu vermitteln. Die Methode eröffnete den Impactés neue Ausdrucksformen, indem sie ihre vorwiegend mündlichen Vermittlungspraktiken um gestische und visuelle Elemente erweiterte. Dadurch konnte neben persönlichen Wahrnehmungen auch implizites, verkörpertes Wissen erschlossen und externalisiert werden. Die visuelle Aufzeichnung von Gruppengesprächen erleichterte darüber hinaus die Schaffung einer diachronen Referenz in Form einer kollektiven Karte. In Anlehnung an das Konzept der Soziologin Susan Leigh Star⁷³⁷ kann das kartografische Artefakt schließlich als sogenanntes Grenzob-

736 Peluso, »Whose Woods Are These?«, 386.

737 Susan Leigh Star und James R. Griesemer, »Institutional Ecology, »Translations« and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39«, *Social Studies of Science* 19, Nr. 3 (1989): 387–420, JSTOR.

jekt verstanden werden. Einerseits vergegenständlicht es die von den Impactés erfahrenen Ungleichheiten, andererseits verweist es auf einen gemeinsamen Bezugspunkt als Grundlage für eine gelingende Kooperation mit anderen Widerstandsbewegungen.

Ausschlusserfahrungen inszenieren

Im Anschluss an den zweitägigen Workshop mit den Impactés von Wakhinane Colobane übernahmen die Schauspieler:innen von Kaddu Yaraax unter der künstlerischen Leitung von Mamadou Diol die Aufgabe, ausgewählte Ausschlusserfahrungen der Betroffenen in ein Forumtheaterstück zu übersetzen. In der folgenden Analyse werden die kollektiven Übersetzungsprozesse und Inszenierungspraktiken von Kaddu Yaraax am Beispiel des Theaterstücks *Teer ci jokkoo* beleuchtet. Dabei leiten vor allem zwei Fragen die Untersuchung: Durch welche kollektiven Theaterpraktiken und -prozesse werden die sozialen Nöte und individuellen Schicksale der Impactés übersetzt und inszeniert? Und wie werden die unterschiedlichen Positionen und Perspektiven der Konfliktparteien in die Theateraufführung integriert? Die Inszenierung fand im Rahmen einer fünftägigen *Résidence de Création du Théâtre* vom 5. April bis 9. April 2023 täglich von 13:00 bis 17:00 Uhr in den Proberäumen von Kaddu Yaraax im Centre socio-culturel von Hann Bel-Air statt. Das Ensemble von Kaddu Yaraax bestand zu diesem Zeitpunkt aus den Schauspieler:innen⁷³⁸ Arona Mbodj, Cheikh Ndiaye, Khady Fall Diaw, Ndeye Fatou Ndongo, Seynabou Diop, Sona Mancagne Diatta, Yacine Diop, Masseye Ndiaye und Béty Thiam. Sie waren im vorangegangenen Workshop als Beobachter:innen und Zuhörer:innen der Zeugnisse der Impactés anwesend und wurden aus diesem Grund von Mamadou Diol für die Inszenierung ausgewählt.

Die vorliegende Probenbeschreibung basiert auf meiner teilnehmenden Beobachtung und Aufzeichnung und markiert den Beginn der Inszenierungsarbeit am Stück *Teer ci jokkoo*. Sie arbeitet spezifische Aspekte des Forumtheaters von Kaddu Yaraax, durch die sich diese Theaterform vom klassischen Drama unterscheidet, heraus. Gleichzeitig ermöglicht sie einen vertieften Einblick in die kollektiven Praktiken und Übersetzungsprozesse der Inszenierung. In der ästhetischen Interpretation und Inszenierung der oralen und subjektiv positionierten Erzählungen der Impactés materialisieren sich spezifische kulturelle Codes, gesellschaftliche Vorstellungen und Verhaltensweisen sowie geschlechtsspezifische Zuschreibungen auf der Theaterbühne. Im noch jungen Forschungsfeld der Probenforschung wird der Probenprozess als dynamischer Ort der Entstehung ästhetischer Phänomene verstanden. Er lässt sich als ein »Möglichkeitsraum« begreifen, in dem die Wechselwirkungen zwischen theatralen, sozialen und kulturellen Prozessen untersucht und erfahrbar gemacht werden können.⁷³⁹ Anhand der kollektiven Inszenierung lassen sich außerdem die Interaktionen, Rollenverteilungen und Hierarchien der involvierten Akteur:innen von Kaddu Yaraax untersuchen.

738 Im Französischen wird zwischen *Comédien* (Komödiant) und *Acteur* (Schauspieler) unterschieden. Der erste Begriff bezeichnet Theaterschauspieler:innen und der zweite wird in erster Linie für Filmschauspieler:innen verwendet. In der deutschen Übersetzung ist der Begriff »Komödiant:in« jedoch missverständlich, da er mit dem Genre der Komödie assoziiert wird. Aus diesem Grund wird im folgenden Text von Schauspieler:innen gesprochen.

739 Tamara Yasmin Quick, »Methodologische Diskurse der aktuellen Probenforschung - Zwischenbericht aus einer (noch jungen) Forschungsdisziplin in der Theaterwissenschaft«.

Leity Kane eröffnet das erste Treffen mit einer Projektbeschreibung. Dabei formuliert er die Hauptziele der Zusammenkunft: Erstens sollen ausgewählte Zeugnisse der Impactés in Szene gesetzt werden. Anhand konkreter Orte und Situationen sollen, zweitens, die sozialräumlichen Auswirkungen der Zwangsumsiedlung der Impactés beispielhaft dargestellt werden. Anschließend diskutierte Kane mit den anwesenden Schauspieler:innen organisatorische Fragen wie Zeitplanung, nächste Arbeitsschritte und Aufführungstermine. Als Mamadou Diol das Wort übernimmt, versammeln sich die Schauspieler:innen, die auf Hockern sitzen, im Kreis um ihn. Diol begrüßt alle und fragt die Schauspieler:innen: »Comment imaginez-vous la pièce de théâtre?« (Wie stellt ihr euch das Theaterstück vor?). Cheikh Ndiaye meldet sich als Erster zu Wort. Seiner Meinung nach soll ein Schwerpunkt auf den persönlichen Erfahrungen und aussagekräftigen Erzählungen der Impactés liegen. Gleichzeitig sollen sinnliche Aspekte, Beobachtungen und Reflexionen zum Thema in gesprochener, visueller und musikalischer Form in die Theaterproduktion einfließen. Als Beispiel nennt er die Lautsprecherdurchsage des TER-Zuges: »Mesdames et Messieurs le train arrive à la gare de Colobane, regardez bien si vous n'avez rien oublié« (Meine Damen und Herren, der Zug kommt in Colobane an. Schauen Sie bitte gut nach, ob Sie nichts vergessen haben.).⁷⁴⁰ Béty Thiam pflichtet Cheikh bei und fügt hinzu, dass diese Situationen jeweils von den Schauspieler:innen ausgewählt und durch ihre Interpretation ergänzt werden sollen. Diol hört aufmerksam zu und fasst die erwähnten Aspekte zusammen. Das Ziel sei es, ein Forumtheater zu inszenieren, das zwischen den materiellen, sozialen und affektiven Dimensionen des Konflikts vermittelt. Laut Diol werden gerade die gesellschaftlichen Auswirkungen des TER-Projekts in den offiziellen Darstellungen und präsentierten Daten der staatlichen Projektverantwortlichen und Investmentunternehmen ausgelassen.

In dieser Beschreibung wird zunächst die Rollenverteilung zwischen Leity Kane als Organisator und Mamadou Diol als künstlerischem Leiter deutlich. Kane übernimmt jeweils die administrativen und organisatorischen Aufgaben sowie die Kommunikation und vermittelt zwischen den Schauspieler:innen und den Kollaborationspartner:innen. Diol konzentriert sich auf die künstlerische Anleitung und Moderation der kollektiven Interpretations- und Darstellungsprozesse einer Theaterproduktion. Die Verantwortungsbereiche sind somit klar definiert und werden von allen Mitgliedern von Kaddu Yaraax respektiert.

Die Ideenfindung erfolgt über kollektive Entscheidungsprozesse, bei denen Diol die Schauspieler:innen ermutigt, ihre persönlichen Interpretationen in der Gruppe zu reflektieren und somit aktiv an der Entwicklung der Inszenierung mitzuwirken. Durch die Dezentralisierung der Entscheidungen können sich die Schauspieler:innen ihre Figuren aneignen und diese aus eigenen Positionen und Perspektiven interpretieren. Eine solche Pluralisierung der Sichtweisen zielt auf ein breiteres Repräsentationsspektrum und eine stärkere Identifikation des Publikums mit den dargestellten

⁷⁴⁰ Diese Lautsprecherdurchsage wird am Ende der Szene 1 angepasst: Anstelle von »Colobane« wird die Station »ohne Hoffnung« genannt. Sie verweist auf die emotionale Verfassung der Impactés nach der Umsiedlung.

Inhalten ab. Für eine differenziertere Analyse wird die Inszenierung *Teer ci jukkoo* von Kaddu Yaraax anhand der kollektiven Übersetzungspraktiken und Verknüpfungsprozesse in chronologischer Reihenfolge beleuchtet.

Rekonstruieren und Einfühlen

Unter der künstlerischen Leitung von Mamadou Diol und der Anleitung von Cheikh und Masseye Ndiaye⁷⁴¹ tauschten sich die Schauspieler:innen von Kaddu Yaraax zunächst über die von ihnen als zentral wahrgenommenen Aspekte wie Atmosphäre, Emotionen und Aussagen der Erzählungen der Impactés aus. Diese wurden aus den jeweiligen subjektiven Erinnerungen der Schauspieler:innen rekonstruiert und zeigten die Bandbreite unterschiedlicher Perspektiven und Positionen. Die Schauspieler:innen der Gruppe fühlten sich vor allem den Schicksalen der Frauen verbunden und fokussierten sich auf Interpretationen aus weiblicher Perspektive. Diese umfassten etwa den Verlust eines von ihnen betriebenen Restaurants oder den Streit um die Verteilung der Entschädigung zwischen zwei Witwen. Die Schauspieler hingegen identifizierten männlich codierte Themen, wie etwa die finanziellen Folgen des Verlusts des Wohnhauses oder der Erwerbstätigkeit und den damit verbundenen sozialen Abstieg. Die Geschlechtersolidarität lässt sich in diesem Kontext auf die Positionalität der Schauspieler:innen zurückführen. In der Theaterarbeit praktiziert Kaddu Yaraax die Gleichberechtigung der Schauspieler:innen und setzt sich für feministische Themen auf der Bühne ein. Allerdings passen die Schauspieler:innen ihre Rollenbilder je nach Publikum an die gesellschaftlich akzeptierten Geschlechterrollen an.

Nach den individuellen Erinnerungsrekonstruktionen bat Diol die Schauspieler:innen, sich in die Rolle einer Impactée zu versetzen und deren Erfahrung mit dem TER-Projekt in einer persönlichen Geschichte zu erzählen. Seine Ausgangsfrage lautete: »Dites-nous d'abord ou tu as habité avant et après l'installation de rails du TER. Comment le TER a-t-il changé ta vie?« (Erzähle uns zunächst, wo du vor und nach der Verlegung der TER-Schienen gewohnt hast. Wie hat der TER dein Leben verändert?). Diols gezielter Einsatz von Fragen kann als impulsgebende Technik zur Erinnerung und Reflexion verstanden werden. Das zielt darauf ab, Veränderungen im Lebensumfeld zutage zu fördern, die sowohl äußere Umstände als auch das persönliche Erleben und Handeln betreffen. Für diesen Prozess setzte sich jeweils ein:e Schauspieler:in auf einen Hocker vor die Gruppe und erzählte ihre:seine Version der Geschichte (Abb. 40). Beim Erzählen der persönlichen Geschichten kamen sowohl positive als auch negative Aspekte des TER-Projekts zur Sprache. Als negative Aspekte wurden zum Beispiel die sozialräumliche Verdrängung und Umsiedlung sowie die daraus resultierende Entfernung zum alten Wohnort, finanzielle Faktoren wie höhere Mieten und höhere Fahrtkosten sowie die intransparente Kommunikation seitens der lokalen Behörden und der Projektverantwortlichen APIX genannt. Als positive Aspekte wurden die zuverlässige und sichere Mobilität sowie die verkürzten Reisezeiten angeführt. Die Ausdifferenzierung des Wahrnehmungsspektrums bildete die Grundlage für die vielstimmige und multiperspektivische Gestaltung des Forumtheaterstücks. Diese Vorgehensweise entspricht der von Augusto Boal formulierten Notwendigkeit, die Erkenntnis einer komplexen Wirklichkeit zu fördern.⁷⁴² Nach diesem ersten Einfühlen bewerteten die

741 Die beiden langjährigen Schauspieler verfügen über viel Praxiserfahrung. Aus diesem Grund werden sie von der Gruppe in ihrer anleitenden Rolle akzeptiert.

742 Boal, *Theater der Unterdrückten*, 25.

zuhörenden Schauspieler:innen die erzählten Geschichten und schlugen Verbesserungen vor. Im aktiven Austausch von Kritik und Adaption konnten so erste Rollen, Dialoge und Szenen ausprobiert werden. Bereits in dieser frühen Entwicklungsphase wurde der wechselseitige Austausch zwischen Schauspieler:innen und Zuschauer:innen angelegt, der später in der Aufführung die Aushandlung von Machtpositionen freilegen sollte.



Abb. 40: Rekonstruieren und Einfühlen in den Probenräumen von Kaddu Yaraax, Dakar, 2023. © Simon Meienberg.

Zuhören, Wiedergeben und Fiktionalisieren

Am zweiten Tag bildeten die Schauspieler:innen Paare. Die Idee hinter dieser Theater-technik ist, dass eine Person der Geschichte der anderen aufmerksam zuhört und sie anschließend möglichst sinngemäß und detailgetreu wiedergibt (Abb. 41). Die Erzählungen begannen mit dem einleitenden Satz: »Je partage mon histoire, mais je laisse le soin à mon binôme de la restituer ...« (Ich teile meine Geschichte, aber ich überlasse es meiner:meinem Partner:in, sie wiederzugeben ...). Anschließend wurden die Rollen getauscht. Durch das Wechselspiel von Zuhören und Wiedergeben bereiteten sich die Schauspieler:innen darauf vor, sich in die Rolle einer:eines *Impacté:e* hineinzuversetzen und Varianten ihres eigenen Schauspiels zu erproben. Durch die wiederholte wechselseitige Ausführung des Rollenwechsels entstand eine Feedbackschleife⁷⁴³, die innerhalb des Probenprozesses eine fortlaufende Modifikation der zuvor erzählten Geschichte bewirkte. Diese Generierung von Variationen war eine notwendige Vorbedingung für die anschließende Auswahl der Geschichten.

Nachdem sich alle die Erzählungen der Paare angehört hatten, erfolgte eine erste szenische Auswertung. Wie bereits am Vortag wurde die Plausibilität der Erzählungen in der Gruppe kritisch diskutiert. Durch Verbesserungsvorschläge und Ergänzungen näherte man sich den Aussagen der *Impactés* an und spitzte diese zugleich zu. Im Anschluss fasste jeweils ein:e Schauspieler:in aus den Gruppen alle adaptierten Ge-

743 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 63.

schichten zusammen. Dabei wurden sich überschneidende Geschichten identifiziert und miteinander zu einer einzigen Erzählung verbunden. Mittels dieser Auswahl- und Verknüpfungsprozesse kristallisierten sich die zentralen Themen, Dialoge und Szenen heraus. Die ursprünglichen Aussagen der Impactés wurden durch die kollektiven Praktiken der Variantenentwicklung, Auswahl, Ergänzung und Verknüpfung zunehmend abstrahiert, verdichtet und fiktionalisiert, um sie auf der Bühne in Szene setzen zu können. Die so entstandenen fiktionalen Dialoge und Szenen dienten als Elemente für die anschließende Inszenierung des Theaterstücks. Im nächsten Schritt befasste man sich mit der Verkörperung der Bühnenfiguren. In diesem Transformationsprozess sind die Körper der Schauspieler:innen sowohl Instrumente des Ausdrucks als auch »Material ihrer eigenen Existenz«.⁷⁴⁴ Der Verkörperung der Geschichten lagen Übersetzungsprozesse zugrunde, die mithilfe der körperlichen Ausdrucksmittel Stimme, Geste, Tonfall und Mimik erreicht werden sollten.⁷⁴⁵ Zu diesem Zweck führte Mamadou Diol ausgewählte Videosequenzen vor, die unterschiedliche Erzählungen der Impactés aus dem Workshop dokumentierten. Ziel dieser Authentifizierung war es, die fiktionalisierten Geschichten mit den ursprünglichen Aussagen zu vergleichen und emotionale Ausdrucksformen zu identifizieren. Der beständige Wechsel zwischen Gruppenentscheidungen und individuellen Einwänden prägte den demokratischen Charakter des Entwicklungsprozesses. Durch seine gelegentlichen Fragen und Anpassungen trug Mamadou Diol dazu bei, das Theater zielgerichtet zu gestalten.



Abb. 41: Zuhören, Wiedergeben und Fiktionalisieren in den Probenräumen von Kaddu Yaraax, Dakar, 2023. © Simon Meienberg.

744 Helmuth Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M. 1982, 407 in Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 129.

745 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 136.

In-Szene-Setzen

Nachdem die narrativen Inhalte der Szenen festgelegt worden waren, wurde der Schwerpunkt auf die Inszenierung und Dramaturgie der einzelnen Elemente gelegt. Das Forumtheater sollte die Machtdynamiken im TER-Projekt sichtbar machen, die durch die Figuren der Sicherheitsbeauftragten und Bauarbeiter auf der einen und die Impactés auf der anderen Seite repräsentiert wurden. Dafür sollten sowohl positive als auch negative Auswirkungen des TER-Projekts aus der jeweiligen Position und Perspektive der Protagonist:innen in die Szenen integriert werden.

Zur Differenzierung der Inszenierung wurden drei Gruppen gebildet: Die erste Gruppe formulierte die Dialoge und legte die Rollen fest. Die zweite Gruppe setzte die einzelnen Szenen in eine spannungsreiche Dramaturgie, indem sie das Theaterstück durch unerwartete Wendungen rhythmisierte – etwa durch Ndeyes aufflammende Kampfansage in Szene 1, Baras Gesangs- und Tanzeinlagen oder die adaptierte Lautsprecherdurchsage. Die dritte Gruppe beschäftigte sich mit der Konzeption und Herstellung der Requisiten und Kostüme. Durch dieses gemeinsame In-Szene-Setzen entstand eine zusammenhängende Fassung des Theaterstücks in drei Szenen, welche die jeweiligen Perspektiven und Positionen der beiden Konfliktparteien durch Handlung und Dialog vermittelte. Kaddu Yaraax wählte für die Bühne bewusst konkrete und lebensnahe Situationen aus der Erfahrungswelt der Zuschauer:innen aus, die auch emotionale und affektive Zustände veranschaulichten. Im Gegensatz zu einer klassischen Theaterproduktion, bei der die Inszenierung auf einer Textvorlage basiert, werden die Inhalte, Dialoge und Szenen im Forumtheater von den Schauspieler:innen gemeinsam mit den Betroffenen im Prozess erarbeitet. Dabei bilden gelebte Erfahrungen und Erzählungen die Grundlage, die von den Schauspieler:innen interpretiert werden.

Die so entwickelten Szenen sollten keine einfachen Lösungen präsentieren, sondern dem Publikum Lösungsvorschläge unterbreiten, die anschließend diskutiert wurden. Dadurch erhielten die Zuschauer:innen die Möglichkeit, ihre eigenen Ideen zu reflektieren und durch einen Rollenwechsel im Theater zu erproben.⁷⁴⁶ Das bewusst multiperspektivisch angelegte Theater spiegelte die komplexe Konfliktsituation im Kontext des TER-Projekts wider, in der gemeinschaftliche oder staatliche Interessen stets über den individuellen Verlust gestellt wurden.

Proben und Einstudieren

Am Folgetag probierten die Schauspieler:innen die Szenen in verschiedenen Bearbeitungen und Abfolgen aus. In einem iterativen Prozess des Anpassens und Wiederholens wurden nach und nach die Szenen, Dialoge, Musik und Gesänge präzisiert (Abb. 42). Die Requisiten und Kostüme, die teilweise aus dem Fundus von Kaddu Yaraax stammten, wurden auf ihre repräsentative Eignung überprüft und für die Aufführung angepasst. Die Chorgesänge und Melodien komponierte Mamadou Diol gemeinsam mit den Schauspieler:innen. Er setzte sie als transitorische Elemente zwischen den Szenen ein. Sie sind von senegalesischer Folklore und Mbalax-Rhythmen inspiriert. Nach mehreren dramaturgischen Versuchen wurde beschlossen, das Stück mit der Szene *le dernier repas* zu beginnen. In dieser Szene nahm eine Impactée in ihrem Restaurant mit betroffenen Nachbar:innen ihr »letztes Mahl« vor der Umsiedlung ein.

⁷⁴⁶ Boal, *Theater der Unterdrückten*, 58.



Abb. 42: Aufwärmübungen im Kreis beim Proben und Einstudieren in den Proberäumen von Kaddu Yaraax, Dakar, 2023. © Simon Meienberg.

Präsentieren, Kritisieren und Anpassen

Am letzten Tag lud Kaddu Yaraax die Impactés zur Vorpremiere in ihrem Proberaum ein. Als Bühnenhintergrund diente die Counter-Map mit den bestickten Aufzeichnungen, die als sichtbare Zeugnisse der Wege und Stationen der Umsiedlung fungierten. Fatou Dione und weitere vom TER-Projekt betroffene Personen sowie Schauspieler:innen aus der senegalesischen Volkstheaterszene waren gekommen, um sich die Inszenierung anzusehen. Nach und nach füllte sich der Saal mit den geladenen Gästen. Dann stellte sich Leity Kane vor das Publikum und begrüßte die Anwesenden. Wie bei den Workshops und Proben erklärte er dem Publikum die Regeln und den Ablauf des Forumtheaters und verließ anschließend die Bühne. Das Schauspiel begann mit der ersten Szene im Restaurant »Chez Awa«.

Den Betroffenen wurde an diesem Abend die Möglichkeit gegeben, Kritik zu üben und Vorschläge zur Anpassung von fehlerhaften Darstellungen zu machen. Diese Theaterkritik fand jeweils unmittelbar nach den gespielten Szenen statt (Abb. 43). Die Darsteller:innen von Kaddu Yaraax konnten die Vorschläge so direkt in ihr Spiel integrieren. Nach Anpassungs- und Überarbeitungsprozessen wurde die überarbeitete Version des Theaterstücks für die öffentliche Aufführung am 25. April 2023 im Viertel Hann-Pêcheur freigegeben.



Abb. 43: Präsentieren, Kritisieren und Anpassen in den Proberäumen von Kaddu Yaraax, Dakar, 2023. © Simon Meienberg.

Der gesamte Inszenierungsprozess von Kaddu Yaraax war von kollektiven Reflexions- und Entscheidungsprozessen geprägt. Die Rolle von Mamadou Diol war dabei weniger die eines klassischen Regisseurs, der eine eigene subjektive Interpretation erarbeitet und der Inszenierung eine unverwechselbare ästhetische Prägung verleiht, als vielmehr die eines Moderators. Er förderte kollektive Interpretations- und Darstellungsprozesse und gab richtungsweisende Impulse, die in der Gruppe diskutiert und erprobt wurden.

Im Anschluss an diese beschreibende Analyse der kollektiven Praktiken und Prozesse der Theaterproben werden im Folgenden die Dialoge und Szenen des Theaterstücks detailliert beleuchtet. Dabei sollen konkrete Bezüge zwischen den Zeugnissen der Betroffenen aus dem Workshop und den fiktionalisierten Darstellungen der Schauspieler:innen herausgearbeitet werden. Diese Vorgehensweise eignet sich in besonderem Maße zur Identifizierung der Konfliktlinien und der angebotenen Lösungsvorschläge, die den Zuschauer:innen in der anschließenden Aufführung von *Teer ci jokkoo* präsentiert wurden.

Teer ci jukkoo

Der Titel des Theaterstücks *Teer ci jukkoo* wurde von Mamadou Diol in Zusammenarbeit mit dem Übersetzer Abdoulaye Karel Dieng am Ende der Produktion und in Absprache mit den Impactés entwickelt. Aus dem Wolof übersetzt, bedeutet er »in Solidarität zusammenkommen«. Im Kontext des TER-Projekts stellt diese Wortkomposition einen Bedeutungszusammenhang zwischen den Themen Umsiedlung, Mobilität und kollektivem Widerstand her. An dieser Stelle bringt die Zerlegung der Komposition Klarheit über die Bedeutung der einzelnen Wortbestandteile.

Teer bedeutet »ankommen, erreichen, sich niederlassen«, *ci* bedeutet »hier« und *jukkoo* bedeutet »Verbindung, gemeinsam«.

Der Titel umfasst verschiedene zeitliche Dimensionen. Die Verben »ankommen, erreichen« und »sich niederlassen« (*Teer*) sind als in die Zukunft gerichtete Ziele und Wünsche formuliert. Sie verweisen auf die durch die Zwangsumsiedlung eingeleitete, aber für viele Betroffene noch nicht abgeschlossene Verdrängung aus ihren Häusern und den Wunsch nach Wiederankunft und Verwurzelung. Mit »hier« (*ci*) markieren sie einen Ausgangspunkt in der Gegenwart, von dem aus diese Ziele angestrebt werden. Schließlich beantwortet *jukkoo* die Frage, wie diese Ziele erreicht und die Wünsche erfüllt werden können: nämlich mit »Verbindung« und »gemeinsam«. Damit wird die Notwendigkeit des solidarischen Widerstands gegen die als ungerecht empfundene Behandlung durch die TER-Projektverantwortlichen unterstrichen. Durch die Aufnahme von *Teer ci jukkoo* in den Titel des Theaterstücks erklärt Kaddu Yaraax seine Solidarität mit den Impactés.

Das Theaterstück besteht aus drei Szenen. Es wurde in Wolof konzipiert, der Sprache der Zuschauer:innen sowie der ursprünglichen Erzählungen der *Impactés*, um bestehende Sprachbarrieren abzubauen und eine rege Teilhabe des Publikums an den öffentlichen Aufführungen zu ermöglichen. Die folgenden Szenen, Dialoge und Rollen basieren auf einer Videotranskription der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* am 25. April 2023 von 14:00 bis 15:00 Uhr im öffentlichen Raum des Viertels Hann-Pêcheur in Dakar. Die zentralen Handlungen und Gesten sind dabei in Klammern und kursiv gesetzt. Für die vorliegende Analyse wurde die deutsche Fassung verwendet. Sowohl das Original in Wolof als auch die deutsche Übersetzung sind als Transkripte im Anhang auf Seite 271 zu finden.

Szene I

»Das letzte Mahl« (Le dernier repas)

Rollen	Schauspieler:innen
Mutter Awa	Béty Thiam
Die Kellnerin	Seynabou Diop
Die Köchin	Sona Mancagne Diatta
Bara	Cheikh Ndiaye
Ndey	Ndeyee Fatou Ndongo
Der Bauarbeiter	Arona Mbodj
Setting	das Restaurant »Chez Awa«
Kostüme	zwei Kochschürzen (eine in Gelb, eine in Blau), eine Warnweste (orange), ein Bauarbeiterhelm (weiß), traditionelle Boubous (bunt gemustert). ⁷⁴⁷
Requisiten	ein Waschbecken, ein Wasserkanister, ein Schöpfbecher, eine Kalabassen-Schale, ein Kochtopf mit Schöpfkelle, fünf Hocker aus recyceltem Kunststoff (als Sitzgelegenheit/Gepäck/Trommel), ein Tragetuch.
Spieldauer	ca. 8:30 Minuten

In der ersten Szene wird das letzte gemeinsame Essen der Nachbar:innen vor ihrer Umsiedlung im Restaurant »Chez Awa« dargestellt. Die Themen der unfreiwilligen Umsiedlung und des Verlustes des Arbeitsplatzes werden durch die Handlungen und Rollen der Figuren zentral behandelt. Die Darstellung endet mit dem Eingeständnis der eigenen Ohnmacht gegenüber den Projektverantwortlichen und der vom Staat ausgehenden Autorität. Der Aufbruch wird von einem schmerzlichen Gefühl des Abschieds begleitet. In der Szene kommen Emotionen der Wehmut und Trauer über den Abschied zum Ausdruck. Beispielsweise sagt Ndey: »Awa, ich habe Heimweh«, woraufhin Mutter Awa antwortet: »Mir geht es genauso«. Bara hingegen stellt einen Mann dar, der gerade seine Entschädigung erhalten hat und sich über seine neue finanzielle Situation freut. Dies zeigt sich besonders in seiner Stimmung und seinen Handlungen. Beispielsweise isst er zur Feier des Tages gleich zwei Schüsseln *Ceebu jën*⁷⁴⁸ auf traditionelle Weise mit den Händen.

747 Der *Boubou* ist ein weites Gewand aus rechteckigem Stoff mit einer Öffnung für den Kopf. In Senegal wird er sowohl von Frauen als auch von Männern zu zeremoniellen Anlässen wie etwa Freitagsgebete, Hochzeiten oder Beerdigungen getragen. Er ist zudem mit symbolischer Bedeutung aufgeladen und repräsentiert den Status der:des Träger:in. Vgl. Leslie W. Rabine, »Fashion and the Meanings of »Tradition« in Senegal«, in *The Global Circulation of African Fashion*, 1. Aufl. (Berg Publishers, 2002), 30–32.

748 *Ceebu jën* ist ein traditionelles Gericht aus den Fischergemeinden der Insel Saint-Louis (Ndar) im nördlichen Senegal. Es gilt als das Nationalgericht Senegals und wurde 2021 in die Repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der UNESCO aufgenommen. Obwohl die Zubereitungen je nach Region unterschiedlich sind, wird das Gericht typischerweise aus Fischsteak, Bruchreis, getrocknetem Fisch und einer Vielzahl von saisonalem Gemüse wie Zwiebeln, Petersilie, Knoblauch, Chilischoten, Tomaten, Karotten, Auberginen, Weißkohl, Maniok, Süßkartoffeln, Okraschoten und Lorbeerblättern zubereitet. Vgl. UNESCO, »Ceebu Jën, a Culinary Art of Senegal«, 2021, <https://ich.unesco.org/en/RL/ceebeu-jen-a-culinary-art-of-senegal-01748>.

Bara: He, Mutter Awa ich bin (vor der Situation) davongelaufen.
Meine Entschädigung habe ich mit meinen Onkeln und Tanten geteilt,
aber um nichts in der Welt konnte ich es mir leisten, die letzte Mahlzeit zu verpassen.

Die Handlung nimmt eine dramatische Wende, als Arona in der Rolle eines Bauarbeiters das Restaurant betritt und Mutter Awa auf ihren Vertragsbruch hinweist. Denn mit der Auszahlung der Entschädigung geht der Besitz der entschädigten Person APIX über. Danach war unter Strafe verboten, das überschriebene Grundstück zu betreten oder die Tätigkeit an demselben Ort wieder aufzunehmen.

Der Bauarbeiter fragt Mutter Awa: Wussten Sie, dass Sie heute hier nicht mehr arbeiten dürfen?

Die anfängliche Hinnahme der ausgewogenen Situation wird durch Rebellionsgedanken bei Ndey durchbrochen, die sich gegen die Umstände aufbäumt und nicht länger akzeptiert, dass die Situation so bleiben muss.

Ndey: Wir müssen uns diesen Leuten entgegenstellen! Kämpfen, wenn es sein muss. (unterstreicht ihre Worte mit dem erhobenen Löffel in der Hand)

Mutter Awa warnt sie jedoch vor ihrer Ohnmacht gegenüber dem übermächtigen Staatsapparat, der hinter dem TER-Projekt steht.

Mutter Awa: Niemals! Man kann sich nicht mit bloßen Händen gegen einen Staat stellen.

Schließlich geben sich Bara und Ndeye geschlagen.

Bara: Diese Einstellung muss sich in der Gesellschaft entwickeln.
Es ist jedes Mal derselbe Refrain, und der Staat scheut sich nicht,
einen Keil zwischen uns zu treiben.

Ndey: Und jedes Mal verlieren wir unser Gesicht!

Die Szene endet mit dem hastigen Zusammenpacken der Sachen und dem Schließen des Restaurants. Im Refrain wird ein anklagendes Lied wiederholt, das einerseits die Ausgewogenheit und die Hinnahme der aufgezwungenen Situation beschreibt, andererseits aber auch die eigene Gegenposition betont.

Chor: Eine Entscheidung ist gefallen,
eine Entscheidung ist gerade gefallen.
Wenn es nur um uns ginge, würden wir bleiben.
(Der Refrain wird mehrmals wiederholt.)

Das gewählte Setting im Restaurant steht in direktem räumlichen Bezug zu den wirtschaftlichen Aktivitäten einer Impactée, die im vorangegangenen Workshop über den Verlust ihres Restaurants berichtete. In der zweiten Szene wechselt das Setting von der vertrauten Gemeinschaft im Restaurant an einen aufgrund von Bauarbeiten geschlossenen Bahnübergang über die TER-Gleise.

Die Verlagerung des Schauplatzes von einem halbprivaten in einen öffentlichen Raum verdeutlicht die Auswirkung der neuen Verkehrsinfrastruktur als einschneidende Trennung zwischen zwei ehemals barrierefrei zugänglichen Stadtteilen. Dies hat zur Folge, dass Passant:innen mit körperlichen Beeinträchtigungen oder aufgrund ihres Alters von der Teilhabe am öffentlichen Leben ausgeschlossen werden. Darüber hinaus führen die baulichen Veränderungen durch Schallmauern und Sicherheitszäune zu einer Neuordnung des urbanen Raumes, die wiederum eine Änderung der Mobilitätsgewohnheiten erzwingt.

Szene II

»Vorsicht beim Überqueren der Gleise!« (Attention en traversant les voies!)

Rollen	Schauspieler:innen
Die alte Dame	Khady Fall Diaw
Der Alte	Cheikh Ndiaye
Der Sicherheitsbeamte	Arona Mbodj
Setting	ein abgesperrter Bahnübergang bei der TER-Baustelle
Kostüme	eine Warnweste (orange), ein Bauarbeiterhelm (weiß), traditionelle Boubous (bunt gemustert).
Requisiten	zwei Wegweiser (schwarz) aus Sperrholz mit weißer Schrift in Großbuchstaben Déviation (Umleitung), Route Barrée (gesperrte Straße) und ein Wegweiser (weiß) mit roter Schrift Attention Danger (Achtung Gefahr), Standfuß aus schwarz angestrichenen und mit Sand befüllten Fünf-Liter-Wasserbehältern.
Spieldauer	ca. 5:00 Minuten

In der folgenden Szene wird die Veränderung der Mobilitätsgewohnheiten der Bewohner:innen eines betroffenen Stadtviertels während der Bauarbeiten an den TER-Gleisen dargestellt. Zentral verhandelt wird das Thema der eingeschränkten Mobilität und der damit einhergehenden Umwege, die vor allem älteren Passant:innen Schwierigkeiten bereiten. Besonders hervorgehoben werden die sozialräumliche Trennung durch die Gleise und deren negative Auswirkungen auf wirtschaftliche und soziale Interaktionen sowie auf ehemals dichte Beziehungsgeflechte. In der Szene werden Emotionen der Empörung und des Unverständnisses über die aufgezwungene räumliche Situation und die neuen Sicherheitsbestimmungen sichtbar. Dies zeigt sich beispielsweise im Dialog zwischen einem Sicherheitsbeamten, der den Verkehr regelt, und einer älteren Dame, die mit einem Behälter voller Couscous die Gleise überqueren möchte.

Der Sicherheitsbeamte: He, he »soxna si!« (Verehrte Dame!)
(wendet sich an die Dame und versperrt ihr den Weg)
Die Straße ist gesperrt, es ist verboten, die Schienen zu überqueren.
(zeigt der Frau das Verkehrsschild)

Die alte Dame: Wie gemein, dass du mir verbietest,
die Gleise zu überqueren! (in wütendem Ton)
Die Brücke ist sehr weit entfernt und meine armen Beine halten
das Auf- und Absteigen nicht mehr aus. Heute willst du mich daran hindern,
meinen Couscous zu verkaufen. (zeigt mit genervter Miene auf die
gegenüberliegende Seite jenseits der Gleise)

Die ältere Dame macht den Sicherheitsbeamten auf ihre altersbedingten körperlichen Einschränkungen und den beschwerlichen Auf- und Abstieg über die Fußgängerbrücke aufmerksam. Dieser zeigt jedoch kein Verständnis und beruft sich auf die Einhaltung der Sicherheitsvorschriften. Die Berufung auf die strikte Einhaltung von Regeln und die Zurückweisung der eigenen Entscheidungsmacht verdeutlichen die bis heute bestehende koloniale Prägung des senegalesischen Verwaltungsapparates.

Der Sicherheitsbeamte: Alte Dame, ich befolge nur
die Sicherheitshinweise für Passant:innen.
Nehmen Sie die Fußgängerbrücke.
(zeigt auf die Überführung in der Ferne)

Mit dem Auftritt eines alten Mannes wird das Thema der Pflege sozialer Beziehungen eröffnet. Denn während des Baus der Gleise kam es nach und nach zu einer räumlichen und sozialen Entkoppelung.

Der Alte: Ich möchte hinübergehen, um meinen lieben Freund Mor Fall zu besuchen.

Durch die wiederholte Bezugnahme des Beamten auf die Sicherheitsvorschriften entsteht ein Verständnis für die komplexe Wechselwirkung zwischen Kontrolle und Versicherheitlichung.

Der Sicherheitsbeamte: Alter Mann, du kannst hier nicht mehr durch!
Siehst du diese Schilder: »Achtung Gefahr«, »Gesperrte Straße«?
(zeigt dem Alten die Verkehrsschilder)
Die neuen Gleise sind nicht mit den alten Schienen vergleichbar.
Es ist gefährlich, sie zu überqueren.
Wenn du sie überquerst, wirst du zu Asche verbrannt.
Siehst du nicht die elektrischen Leitungen?
(zeigt auf die Hochspannungsleitung über ihren Köpfen)

Am Ende der Szene wird das Unverständnis der alten Dame sowie der Unwille des alten Mannes, sich den aufgezwungenen Veränderungen und Regeln anzupassen, deutlich.

Die alte Dame: (stellt sich vor die beiden Streithähne und stemmt die Arme in die Hüften) Auch ich benutzte diesen Weg, um meinen Couscous zu verkaufen. Heute wird es mir verboten. Ich verstehe das nicht mehr ... schade! (schlägt ratlos die Hände über dem Kopf zusammen)

Die dritte und letzte Szene spielt in einem Mietzimmer. Dieses Setting steht stellvertretend für eine Vielzahl prekärer Wohnsituationen und Schicksalsgemeinschaften, die durch Räumungen und Abrisse der Häuser der Betroffenen entstanden sind. Gleichzeitig verweist die räumliche Konstellation auf einen Zustand des Dazwischen, eine noch nicht oder nur teilweise vollzogene Umsiedlung. Im Kontext des TER-Projekts waren die Impactés des Viertels Wakhinane Colobane von der Entschädigung in Form von Grundstücken ausgeschlossen.⁷⁴⁹ Infolge der hohen Immobilienpreise konnten sie sich mit der geringen Entschädigungssumme eine neue Unterkunft in unmittelbarer Nähe nicht leisten. Aus diesem Grund ist die Wiederherstellung der alten Wohnverhältnisse für einen Großteil der Betroffenen bis heute nicht möglich.

Szene III
»Die Vertreibung« (L'Expulsion)

Rollen	Schauspieler:innen
Die Vermieterin	Khady Fall Diaw
Der Mieter	Cheikh Ndiaye
Die Vertriebenen	Ndeye Fatou Ndongo, Sona Mancagne Diatta Seynabou Diop Béty Thiam
Setting	ein Mietzimmer in einem Mehrfamilienhaus
Kostüme	traditionelle Boubous (bunt gemustert)
Requisiten	fünf Hocker aus recyceltem Kunststoff (als Sitzgelegenheit/Gepäck).
Spieldauer	ca. 2:50 Minuten

In der dritten Szene wird eine Zwangsräumung eines Mietzimmers nachgestellt. Dabei werden die Themen der mehrfachen Zwangsräumung im Zuge der Umsiedlung und die daraus resultierende finanzielle Notlage zentral behandelt. Das ungleiche Verhältnis zwischen Mieter und Vermieter wird durch die Bitte um Stundung der Miete verdeutlicht. Die Szene endet mit der Auflösung des Mietverhältnisses und der Rückgabe der Schlüssel an den Vermieter. Schließlich muss sich der Mieter, der einen Vertriebenen in Not vorübergehend bei sich aufgenommen hatte, erneut auf Wohnungssuche begeben. In der Szene schwingen die Emotionen der Erniedrigung und Verzweiflung der Betroffenen mit, die durch die verschiedenen Zwischenstationen der Umsiedlung hervorgerufen wurden. Die Betroffenen sind der Situation ausgeliefert und werden

749 Vgl. *Umsiedlung zwischen réinstallation und recasement* auf Seite 133.

zum Spielball der Vermieterin, die ihre ökonomischen Interessen über die Solidarität mit den in Not geratenen Vertriebenen stellt.

Die Vermieterin: Gib mir meine Schlüssel, aber schnell!

(streckt auffordernd ihre offene Handfläche aus)

Ich habe dich schon seit Tagen gesucht, um mein Geld zu bekommen. [...]

Niemals! Du besetzt mein Zimmer und bist nicht in der Lage, die Miete zu zahlen.

Jetzt gib mir meine Schlüssel zurück!

In diesem Zusammenhang wird darauf hingewiesen, dass das Zimmer von einer Schicksalsgemeinschaft aus Familienmitgliedern und Freunden überbelegt wurde. Aufgrund des Mangels an Wohnraum mussten viele Betroffene zunächst bei Familienangehörigen unterkommen.

Die Vermieterin: Als ich dir das Zimmer gegeben habe,

war es für dich und nur für dich allein.

Schau, es sind mehrere Personen bei dir.

Das stand so nicht im Mietvertrag.

Eine Vertriebene: Lass dich nicht so erniedrigen. Gib ihr den Schlüssel zurück.

(mit resigniertem und müdem Gesichtsausdruck)

Die Szene endet mit dem erneuten Aufbruch der Schicksalsgemeinschaft und dem Verlassen des Zimmers. Mit dem gleichen anklagenden Lied wie in der ersten Szene endet das Stück. Die doppelte Wiederholung des Chorgesangs unterstreicht und verstärkt die Wirkung der Aussage.

Chor: Eine Entscheidung ist gefallen, eine Entscheidung ist gerade gefallen.

Wenn es nur um uns ginge, würden wir bleiben.

(der Refrain wird mehrmals wiederholt)

Die drei Szenen zeigen jeweils spezifische Konfliktsituationen, die für die Inszenierung aus den Originalzeugnissen der Impactés adaptiert wurden. Sie legen Brüche und Reibungen frei und verweisen auf deren sozialräumliche Auswirkungen. Das jeweilige Setting verdeutlicht die Omnipräsenz des Konflikts, der sich sowohl in privaten, ökonomischen wie auch öffentlichen Räumen der östlichen Stadtperipherie abgespielt hat. Dabei stehen die inszenierten Figuren und Erzählungen stellvertretend für die situierten und gelebten Erfahrungen der Betroffenen im Spannungsfeld der kollektiven Erinnerung. Die bewusst multiperspektivischen Darstellungen bieten dem Publikum die Möglichkeit, sich mit den dargestellten Figuren und Situationen zu identifizieren. Gleichzeitig werden die Zuschauer:innen zur aktiven Teilhabe aufgefordert, um einen alternativen Ausgang des Stückes zu erproben.

Im Anschluss an die Beschreibung der Übersetzungsprozesse und der kollektiven Inszenierungspraktiken von Kaddu Yaraax richtet sich der Blick nun auf die Uraufführung von *Teer ci jukkoo*. Während bei einer Theaterproduktion die Rahmenbedingungen – wie etwa die Art und Anzahl der Szenen, die Handlungen und die Dauer eines Schauspiels – zuvor festgelegt werden, entsteht die Aufführung selbst, laut der

Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, durch die leibliche Ko-Präsenz und wechselseitige Interaktion zwischen Schauspieler:innen und Publikum. Die Aufführung hat somit einen prozessualen Charakter und wird durch alle Teilnehmenden mitgestaltet.⁷⁵⁰ Mit Blick hierauf sollen im Folgenden die Uraufführung von *Teer ci jokkoo* und die daran anschließenden Aufführungen an wechselnden Spielorten als Proben zur Partizipation untersucht werden. Hierbei werden sowohl sozialräumliche Aspekte der unterschiedlichen Aufführungen als auch die Funktion der Forumsdiskussion und die transformative Wirkung des Rollenwechsels analysiert.

Die Aufführung als Probe zur Partizipation

Das von Erika Fischer-Lichte entwickelte Konzept des *performative turn* beschreibt einen Paradigmenwechsel in den bildenden und szenischen Künsten in den 1960er Jahren. Dieser Wechsel führte zur Herausbildung der Performancekunst und des experimentellen Theaters sowie zur Wiederentdeckung der performativen Dimension der Aufführung.⁷⁵¹ In den 1980er Jahren entstanden als Folge daraus neue performancenahen Formen des Theaters, die der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann 1999 unter dem Begriff des *postdramatischen Theaters* zusammenfasste.⁷⁵² Diese wandten sich vom traditionellen Sprechtheater ab und setzten sich mit ihrer eigenen Performativität auseinander, indem sie es dem Publikum ermöglichten, sich selbst als handelnde Subjekte zu erfahren.⁷⁵³

Lehmann bestimmt als »postdramatisch« verschiedene Tendenzen und Stilmittel im Theater seit den ausgehenden 1960er Jahren, die den Kommunikationsprozess zwischen Schauspieler:innen und Publikum betonen. Mit Blick auf das politisch emanzipierende Konzept des *epischen Theaters* von Bertolt Brecht (1926)⁷⁵⁴ entwickelte Augusto Boal in den 1970er Jahren vor dem Hintergrund der Militärdiktatur in Brasilien sein Theater der Unterdrückten.⁷⁵⁵ Wie schon Brecht kritisierte auch Boal die Passivität der Zuschauer:innen und sah im bürgerlichen Theater ein vorhersehbares Schauspiel, das durch tradierte Bilder und geschlossene Repräsentation eine Scheinwelt suggeriere, die keine Mitgestaltung zuließ. Die Spielform des aristotelischen Dramas bezeichnete er als eine »Poetik der Unterdrückung«.⁷⁵⁶ Das Konzept des von ihm so bezeichneten Forumtheaters zielt hingegen auf eine »Poetik der Befreiung« von der hegemonialen Logik der Klassengesellschaft. Es brachte sozialpolitische Themen aus der Perspektive marginalisierter Gruppen auf die Bühne und schuf durch Öffentlichkeit und Zugang selbstermächtigende Momente.⁷⁵⁷ Forumtheateraufführungen sind zudem als offene Proben mit ungewissem Ausgang zu verstehen, deren Verlauf durch die Interven-

750 Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, mit Minou Arjomand und Ramona Thomasius (Routledge, 2014), 19, <https://doi.org/10.4324/9780203068731>.

751 Erika Fischer-Lichte, »Vom »Text« zur »Performance«. Der »Performative Turn« in den Kulturwissenschaften«, *KUNSTFORUM International* 152, Nr. Kunst ohne Werk (2000): 61–63.

752 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 7. Aufl. (Verlag der Autoren, 2023).

753 Fischer-Lichte u. a., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 21.

754 Ulrich Kittstein, »Episches Theater«, in *Handbuch Drama*, hg. von Peter W. Marx (J.B. Metzler, 2012), 297, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00512-0_31.

755 Boal, *Theater der Unterdrückten*.

756 Ebd. 66.

757 Ebd. 18.

tionen des Publikums gestaltet wird.⁷⁵⁸ Die politische Dimension einer solchen Aufführung beschreibt Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch zur *Ästhetik des Performativen* (2004).⁷⁵⁹ Sie bezeichnet die Theateraufführung als ein soziales Ereignis, in dem es um die Aushandlung von Positionen, Beziehungen und Machtverhältnissen geht. Denn in einer Aufführung sind ästhetische, soziale und politische Dimensionen durch die leibliche Ko-Präsenz von Schauspieler:innen und Zuschauer:innen untrennbar miteinander verwoben.⁷⁶⁰

Das Theater von Kaddu Yaraax verbindet Elemente des senegalesischen Volkstheaters mit Methoden des Forumtheaters. Dadurch werden dessen Aufführungen zu öffentlichen Diskursarenen für gesellschaftlich unterrepräsentierte Gruppen und Gemeinschaften. Sie schaffen Räume, in denen sozialpolitische Konflikte auf Nachbarschaftsebene ausgehandelt und alternative Handlungsmöglichkeiten erprobt werden können. Die Relevanz dieser Theaterpraktiken zeigt sich insbesondere im Kontext des Konflikts um die Entschädigung und Umsiedlung der Impactés durch das TER-Projekt in Dakar, das von autoritären Entscheidungsprozessen und einem Mangel an Partizipationsmöglichkeiten geprägt war. In den Informationstreffen der Projektverantwortlichen von APIX vor dem Baubeginn wurden die Betroffenen lediglich über die geplanten Baumaßnahmen in Kenntnis gesetzt. Ihre aktive Beteiligung an den Entscheidungsprozessen der Projektplanung wurde zugunsten einer effizienten Umsetzung der Verkehrsinfrastruktur nur unzureichend berücksichtigt.

In seinem 2012 erschienenen Buch *Albtraum Partizipation*⁷⁶¹ kritisiert der Architekt und Autor Markus Miessen formelle Beteiligungsverfahren in der Stadtplanung. Er argumentiert, dass diese Verfahren selten Raum für echte Konfliktaushandlungen bieten und die vermeintlich Beteiligten vielmehr in einen Zustand der Passivität führen.⁷⁶² Miessen plädiert für ein prozessbasiertes Demokratieverständnis, das kontinuierlich an spezifische Kontexte angepasst werden muss.⁷⁶³ In seinem Sammelband *Agonistic Assemblies*, erschienen 2024,⁷⁶⁴ beschreibt er konkrete Diskursräume, die auf einer kritischen räumlichen Praxis und einer Kultur der Versammlung beruhen. Anhand von architektonischen Beispielen identifiziert er die Faktoren Nähe und Intimität als wichtige Merkmale von produktiven politischen Räumen. Solche Räume, die gleichzeitig erreichbar sind und Intimität herstellen, eignen sich laut Miessen in besonderem Maße zur Bildung von politisch aktiven Gemeinschaften und deren Teilhabe an politischen Entscheidungsprozessen.⁷⁶⁵ Die Theateraufführung *Teer ci jokkoo* von Kaddu Yaraax greift Miessens grundlegende Überlegungen zur Gestaltung von partizipationsorientierten Diskursräumen und der Teilhabe an urbanen Entscheidungsprozessen auf. Durch die dezentrale Auswahl der Aufführungsorte schafft das Forumtheater von Kaddu Yaraax eben jene lokal-räumlichen Bedingungen, die Miessen als essenziell für produktive politische Debatten betrachtet.

758 Ebd. 58 f.

759 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.

760 Ebd. 68.

761 Markus Miessen, *Albtraum Partizipation*, 1. Aufl., Internationaler Merve-Diskurs 339 (Merve Verlag, 2012).

762 Ebd. 71.

763 Markus Miessen, »Proximities«, in *Agonistic Assemblies: On the Spatial Politics of Horizontality*, hg. von Markus Miessen (Sternberg Press, 2024), 47.

764 Markus Miessen, Hrsg., *Agonistic Assemblies: On the Spatial Politics of Horizontality* (Sternberg Press, 2024).

765 Miessen, »Proximities«, 25.

Im Gegensatz zum geschlossenen Saal der *Assemblée nationale*⁷⁶⁶ werden konsensgetriebene politische Entscheidungen in Senegal traditionell gemeinsam in lokalen, frei zugänglichen Räumen ausgehandelt. Diese öffentlichen Versammlungen finden im Geiste der gemeinschaftlichen Praxis des *Palavers* statt. Der Begriff lässt sich laut dem Geografen Eric S. Ross aus dem Portugiesischen *palavra* ableiten, was »Rede, Gespräch oder Diskussion« bedeutet. Die Bezeichnung wurde vermutlich durch portugiesische Seefahrer und Händler eingeführt, die den Brauch des Palavers unter Bäumen in den Küstengemeinden beobachteten, und der Begriff in den lokalen Sprachgebrauch übernommen.⁷⁶⁷ In den senegalesischen Dörfern und Siedlungen der Volksgruppen Wolof und Serer gibt es neben einer Reihe von Bäumen, die verschiedene öffentliche und kollektive Funktionen erfüllen, den *Arbre à palabres* (Palaverbaum). Ross bezeichnet sie »arboreal institutions«⁷⁶⁸ und weist darauf hin, dass Palaverbäume in Senegal bis heute wichtige Orte für öffentliche Versammlungen und politischen Entscheidungen sind; ihre kulturellen und sozialpolitischen Funktionen werden fortwährend an die sich verändernden Bedürfnisse der jeweiligen Gesellschaft angepasst.⁷⁶⁹ Im urbanen Kontext von Dakar sind bis heute die *pénc*⁷⁷⁰ der Lébou im städtischen Planungsraster zu erkennen, die nach islamischer Tradition um einen Palaverbaum herum organisiert sind. Der Baum konstituiert eine zentrale räumliche Konfiguration der gesellschaftlichen Zusammenkunft.⁷⁷¹ Laut Mamadou Diol nutzt das Forumtheater diese Praxis der Versammlung unter dem Palaverbaum. Die gemeinschaftliche Praxis des Palavers kann als ein Gegenverfahren zur Machtausübung des Nationalstaates verstanden werden. Es knüpft an vorkoloniale, situierte Praktiken dezentraler Entscheidungsfindung, Konfliktaushandlung und Rechtsprechung an und entwickelt sich parallel zum parlamentarischen Demokratiemodell weiter.⁷⁷²

Bei regelmäßigen Versammlungen in der Nachbarschaft treffen sich alle Mitglieder der Gemeinschaft⁷⁷³ früh morgens oder abends bei Sonnenuntergang im kühlenden Schatten des Palaverbaums, um gemeinsam Lösungen für akute Probleme, Konflikte oder Krisen zu finden. Der Zeitpunkt und der Grund der Zusammenkunft werden jeweils im Voraus im Viertel bekannt gegeben. In der Diskussion hat jeder Teilnehmer:in die Möglichkeit, das Wort zu ergreifen und sich frei zu äußern.⁷⁷⁴ Nachdem alle Anwesenden ihre Position zum Sachverhalt geäußert haben, fällt je nach Glaubensrichtung und Zusammensetzung der Gemeinschaft ein *sage* (Weiser), ein anerkannter Sachkundiger oder *chef de quartier* ein Urteil. Mein Übersetzer Abdoulaye Karel Dieng weist jedoch darauf hin, dass diese tradierte Form der Aushandlung

766 Vgl. *Assemblée nationale* auf Seite 160.

767 Eric Ross, »Palaver trees reconsidered in the Senegalese landscape: Arboreal monuments and memorials«, 2008, 133 f.

768 Ebd. 145.

769 Ebd. 136.

770 In Wolof steht *pénc* für den Palaverbaum. Er bezeichnet außerdem den zentralen öffentlichen Platz eines Dorfes, einer Stadt oder eines Viertels. Beide Bedeutungen beziehen sich auf die politische und soziale Funktion des Ortes. Ebd. 140.

771 Bigon und Hart, »Beneath the City's Grid«, 54.

772 Jasmina Sopova, »Arbres à Palabres et Systèmes Occidentaux«, *A Qui Profite La Science ?*, Le Courrier de l'UNESCO, Bd. 52, Nr. 5 (1999): 42.

773 In patriarchalen Gesellschaftsstrukturen sind das in der Regel männliche Individuen. Je nach Kultur steht der Zugang zum Palaver jedoch auch Akteurinnen offen.

774 Mamadou Seck, »L'arbre à palabres: une institution traditionnelle communale africaine au service des travailleurs sociaux«, *Association Internationale pour la Formation, la Recherche et l'Intervention Sociale*, 2019, 1–2.

im urbanen Milieu von Dakar seit einigen Jahren vom *conseil de quartier* abgelöst wird. Dieser setzt sich aus Repräsentant:innen aller Altersgruppen, Geschlechter, Vereine und Interessengruppen der Nachbarschaft zusammen, wird von den Stadtteilbewohner:innen gewählt und vom Bürgermeister bestätigt. Aufgrund der aktiven Teilnahme der Gemeinschaft werden die Vereinbarungen und Entscheidungen, die nach langen Verhandlungen und intensiver Vermittlung zwischen den Konfliktparteien getroffen werden, selten angefochten. Zudem findet im Rahmen der Zusammenkünfte ein Austausch über urbane Entwicklungen,⁷⁷⁵ ökonomische Verhältnisse und alltägliche Ereignisse statt.⁷⁷⁶ Im Sinne dieser sozialpolitischen Funktion des *Palavers* schafft die Theaterkompanie Kaddu Yaraax mit ihren Aufführungen eine theatrale Form der Versammlung in den Nachbarschaften, Jugendzentren und Innenhöfen von Dakar. Dadurch erreicht sie unterschiedliche marginalisierte Gruppen der Stadtgesellschaft, die von offiziellen politischen Entscheidungsprozessen ausgeschlossen sind.

Die nun folgende Analyse untersucht anhand der Uraufführung von *Teer ci jukkoo*, wie das Forumtheater von Kaddu Yaraax durch die räumliche Konfiguration des Aufführungsortes, die Szenografie der Bühne und deren Anpassung an verschiedene architektonische Bedingungen Öffentlichkeit herstellt und den Zugang zu urbanen Entscheidungsprozessen fördert. Dabei kommt Kaddu Yaraax die wichtige Rolle als Vermittler zwischen gesellschaftlichen Gruppen und staatlichen Vertreter:innen zu. Zudem wird argumentiert, dass die Aufführungsstruktur mit kurzen, aufeinanderfolgenden Konfliktszenen die Handlung offenhält und das Publikum zur Diskussion und Intervention anregt. Im zweiten Schritt wird die Forumsdiskussion als Raum marginalisierter Stimmen analysiert. Im Mittelpunkt stehen dabei die Funktion und die dialogische Dynamik der Debatte zwischen den Schauspieler:innen und dem Publikum sowie die Rolle des Jokers als Moderator und Mediator. In einem dritten Schritt wird der Rollenwechsel als Praxis der politischen Selbstermächtigung der *Impactés* untersucht. Dabei werden die Performativität und die transformative Kraft dieser Intervention hervorgehoben, durch die Spect-actors direkt in die Handlung eingreifen und alternative Handlungsweisen erproben können. Abschließend werden die Potenziale und Grenzen des Forumtheaters beleuchtet, insbesondere im Hinblick auf seine Fähigkeit, als theatrale Intervention in Konflikte im Sinne eines *pre-enactment*⁷⁷⁷ alternative Stadtentwürfe und partizipative Prozesse vorwegzunehmen.⁷⁷⁸

Die Bühne: Öffentlichkeit und Zugang

Mit ihren Theateraufführungen schafft Kaddu Yaraax öffentlich zugängliche Räume zur Konfliktlösung und Teilhabe an urbanen Entscheidungsprozessen. Dadurch eröffnet die Gruppe den vom politischen Diskurs Ausgeschlossenen neue Möglich-

775 Moustapha Mbengue, »Les griots du Sénégal, de l'arbre à palabre au petit écran : analyse des pratiques info-communicationnelles des >communicateurs traditionnels<«, in *L'esthétique de la parole*, hg. von Babacar Mbaye Diop und Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Presses universitaires de Dakar, 2018), 10.

776 Gemäß der oralen Tradition obliegt dem *Griot* die Funktion des Historikers und des sozialen Vermittlers. Ebd. 10.

777 Oliver Marchart, »Public Movement. The Art of Pre-Enactment«, *On Curating* 54 (2022): 170–72. Der Begriff wird auf Seite 238 näher erläutert.

778 Carolin Höfler, »Raumaktualisierung. Spiele in der ephemeren Stadt«, *Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung*, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees LXXX, 2023, 193–200, <https://doi.org/10.11588/ih.2021.1.103783>.

keiten der Partizipation. In westlichen Demokratien gilt Öffentlichkeit als zentrale Dimension politischer Teilhabe. Jürgen Habermas beschreibt mit dem Konzept der öffentlichen Sphäre einen Ort, an dem sich private Individuen versammeln, um eine öffentliche Meinung zu bilden. Der Zugang steht allen Bürger:innen offen.⁷⁷⁹ Dieses viel zitierte Konzept steht heute insbesondere aufgrund seiner scharfen Trennung von Öffentlichkeit/Privatheit und Zivilgesellschaft/Staat sowie seinem universalistischen Anspruch in der Kritik. In *Rethinking the Public Sphere* (1990)⁷⁸⁰ bezeichnet die feministische Theoretikerin und Philosophin Nancy Fraser Habermas' Vorstellung als exklusiv männlich-bürgerliches Konstrukt. Sie kritisiert dieses als utopisches und idealistisches Konzept, das die bestehenden Ungleichheiten der Geschlechter, sozialer Klassen und Ethnien ausklammert und nivelliert.⁷⁸¹ Fraser weist darauf hin, dass der freie Zugang zu politischen Diskursen längst nicht allen Mitgliedern der Gesellschaft gleichermaßen offensteht. Ihr zufolge ist die strikte Unterscheidung zwischen öffentlicher und privater Sphäre im liberalen bürgerlichen Milieu für die normative Zuschreibung von weiblicher Häuslichkeit und den Ausschluss von Frauen vom öffentlichen Diskurs verantwortlich.⁷⁸² Als Alternative formuliert Fraser ein postbürgerliches Konzept der öffentlichen Sphäre, das die Notwendigkeit mehrerer subalternen Gegenöffentlichkeiten⁷⁸³ betont.

Ausgehend von Frasers Konzept lassen sich die frei zugänglichen Aufführungsräume von Kaddu Yaraax als kulturelle »Zwischenräume« für Gegenöffentlichkeiten betrachten. Sie bieten ausgeschlossenen Gruppen, wie den Impactés in Dakar, sichere Diskursarenen und Rückzugsmöglichkeiten vor männlich dominierten, weißprivilegierten Öffentlichkeiten.⁷⁸⁴ Solche kulturellen Zwischenräume werden von der Designtheoretikerin Carolin Höfler gleichermaßen als soziale Sphären der Verschränkung unterschiedlicher Lebensweisen und Perspektiven sowie als performative Orte der Begegnung und Versammlung beschrieben, die für marginalisierte Gruppen gemeinschaftsstiftend wirken.⁷⁸⁵ Das Theater von Kaddu Yaraax schafft mit seinen Aufführungen solche öffentlich zugänglichen Zwischenräume, in denen mit den Zuschauer:innen gemeinsame Anliegen und Strategien entwickelt werden, die Einfluss auf politische Entscheidungen nehmen können.

Das eurozentrische Verständnis von Öffentlichkeit bedarf auch deshalb einer kritischen Betrachtung, weil es sich in Dakar um eine postkoloniale, mehrheitlich islamisch geprägte Stadtgesellschaft handelt. Die beiden Soziologen Shmuel N. Eisenstadt und Wolfgang Schluchter warnen davor, politische Prozesse in nicht-westlichen Gesellschaften mit europäischen Konzepten wie Zivilgesellschaft und Öffentlichkeit zu analysieren.⁷⁸⁶ Vielmehr müssen Räume politischer Teilhabe über die historische Entwicklung der jeweiligen politischen Ordnung sowie der strukturellen, institu-

779 Jürgen Habermas u. a., »The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)«, *New German Critique*, Nr. 3 (1974): 49, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/487737>.

780 Nancy Fraser, »Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy«, *Social Text*, Nr. 25/26 (1990): 56–80, <https://doi.org/10.2307/466240>.

781 Ebd. 58.

782 Ebd. 60.

783 Ebd. 67.

784 Ebd. 67 f.

785 Höfler, »Time Capsules: Actualizing Collective Memories«.

786 Shmuel N. Eisenstadt und Wolfgang Schluchter, »Introduction: Paths to Early Modernities: A Comparative View«, *Daedalus* 127, Nr. 3 (1998): 12, JSTOR.

tionellen und kulturellen Ausprägungen von Öffentlichkeit erfasst werden.⁷⁸⁷ In der folgenden Analyse werden die Übergänge zwischen öffentlichen und privaten, institutionellen und informellen Räumen daher teilweise als fließend gefasst: Diese Auflösung der Grenzen manifestiert sich im Forumtheater von Kaddu Yaraax etwa in der Erweiterung des Zuschauerraums durch offene Türen, Fenster und Balkone von privaten Wohneinheiten, von denen aus die Bewohner:innen am öffentlichen Schauspiel teilnehmen.

Darüber hinaus bestimmt der Ethnologe Martin Zillinger in seinem Konzept der *graduated publics*⁷⁸⁸ fein abgestufte Skalierungen von Öffentlichkeit und ihre Verhaltenskonfigurationen innerhalb häuslicher, halböffentlicher und öffentlicher Räume.⁷⁸⁹ Am Beispiel seiner Untersuchung von religiösen Trance-Ritualen in Marokko zeigt er auf, dass Öffentlichkeiten keine stabilen Einheiten oder Räume sind, sondern sich durch ständig verändernde Vermittlungspraktiken und -prozesse neu formieren und sozial ausgehandelt werden müssen.⁷⁹⁰ Demnach sind das Öffentliche und das Private veränderbare soziologische und politische Kategorien, die in situieren ethnografischen Kontexten als ideologische Rahmen genutzt werden, um bestimmten Objekten und Praktiken Bedeutung und Wert zuzuschreiben.⁷⁹¹

Bruno Latour und Peter Weibel erweitern in *Making Things Public* (2005)⁷⁹² den Begriff der Öffentlichkeit, indem sie den Fokus auf Technologien, Netzwerke und künstlerische Praktiken legen, die demokratische Sphären jenseits offizieller politischer Arenen wie Parlamente und staatliche Medien herstellen. In ihrer Betrachtungsweise können politische Versammlungen auch um umkämpfte Dinge, Ressourcen und Räume entstehen. Diese erweiterte Perspektive ermöglicht es, Öffentlichkeit als kontinuierlichen politischen Aushandlungsprozess und Resultat von sozialen Alltagspraktiken zu verstehen.

Hinsichtlich des Modus der sozialen Hervorbringung von Öffentlichkeit bleiben die genannten Beispiele jedoch vage. Zur Beschreibung dieses Modus kann das Verständnis des Politischen von Hannah Arendt herangezogen werden. Arendt versteht Politik als öffentliche Praktik, die auf einer Pluralität der Perspektiven und einer Diversität der Menschen beruht.⁷⁹³ Für Arendt bedeutet »politisch sein«, sich im öffentlichen Raum zu versammeln und sich durch freies Sprechen und Handeln über das Gemeinwohl austauschen.⁷⁹⁴ In diesem Aushandlungsprozess sollen bestehende Routinen bewusst unterbrochen werden, um einen neuen, offenen Anfang zu setzen.⁷⁹⁵

787 Ebd. 15 f.

788 Martin Zillinger, »Graduated Publics: Mediating Trance in the Age of Technical Reproduction«, *Current Anthropology* 58, Nr. S15 (1. Februar 2017): S. 41–55, <https://doi.org/10.1086/689740>.

789 Ebd. 41.

790 Ebd. 43.

791 Charles Hirschkind u. a., »New Media, New Publics?: An Introduction to Supplement 15«, *Current Anthropology* 58, Nr. S15 (2017): 5, <https://doi.org/10.1086/688903>.

792 Bruno Latour und Peter Weibel, Hrsg., *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (MIT Press, 2005).

793 Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, übers. von Ursula Ludz (Piper, 1993), 9.

794 Markus Gloe und Tonio Oeftering, »Didaktik der politischen Bildung. Ein Überblick über Ziele und Grundlagen inklusiver politischer Bildung«, in *Grundlagen und Praxis inklusiver politischer Bildung*, hg. von Dorothee Meyer u. a., Schriftenreihe Band 10230 (Bundeszentrale für politische Bildung, 2020), 89.

795 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 20. Aufl., Serie Piper 3623 (Piper, 2002), 33.

Diese Möglichkeit identifiziert die Philosophin Tina Chanter in Bezug auf Jacques Rancières *Le partage du sensible* (2000)⁷⁹⁶ in der Kunst. Die Kunst bietet einen zentralen Erfahrungsraum, um Auslassungen und Unsichtbarkeiten in hegemonialen Narrativen über unser affektives ästhetisches Handeln herauszufordern.⁷⁹⁷

Mit Blick auf die hier versammelten Diskussionen über Öffentlichkeit und öffentliche Räume erlaubt die Betrachtung der situierten Raumpraktiken und Vermittlungsprozesse der Aufführungen von Kaddu Yaraax, den Modus der Herstellung von Öffentlichkeit und Zugang näher zu bestimmen. Im Folgenden werden diese Aspekte am Beispiel der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* identifiziert. Zunächst wird untersucht, wie Öffentlichkeit als dynamische und kollektive Praxis der gemeinschaftlichen Versammlung praktiziert wird, um sich über das Gemeinwohl auszutauschen. Anpassungsfähigkeit, Ergebnisoffenheit und Vielstimmigkeit sind dabei die zentralen Eigenschaften der Gestaltung inklusiver Öffentlichkeiten.

Öffentlichkeit als kollektive Praxis

Jede Aufführung von Kaddu Yaraax stellt eine logistische und organisatorische Herausforderung dar, die von Leity Kane koordiniert wird. Im Vorfeld der geplanten Aufführung sucht er das Gespräch mit lokalen Autoritäten der Quartiersöffentlichkeit, die sich aus den ASC-Vereinen⁷⁹⁸, *chefs des quartiers*, *marabouts* und weiteren Akteur:innen zusammensetzt. Im Gegensatz zu Auftragsaufführungen mit festgelegten vertraglichen Bedingungen ist bei selbstinitiierten Aufführungen wie *Teer ci jukkoo* stets eine Einladung der lokalen Gastgeber:innen erforderlich. Diese Treffen demonstrieren, wie Öffentlichkeit als gemeinschaftliches Gut verstanden wird, das durch miteinander konkurrierende staatliche, lokale und religiöse Autoritäten organisiert wird. Während der Organisationstreffen repräsentiert Leity Kane die Theatergruppe Kaddu Yaraax. Er informiert die teilnehmenden Gastgeber:innen und Autoritäten über das Thema der Aufführung und erläutert die Idee des Forumtheaters. Anschließend lädt er alle Stadtteilbewohner:innen zur Teilnahme ein. Die Sitzung wird mit der gemeinsamen Verständigung über den Zeitpunkt und den Ort der geplanten Aufführung beschlossen. Der Bürgermeister von Hann Bel-Air war zum Zeitpunkt unseres ersten Treffens zur Vorbesprechung der Aufführung von *Teer ci jukkoo* verhindert und ließ sich entschuldigen. Ihm wurde eine Einladung auf offiziellem Dienstweg per Post zugesandt. Diese Prozesse – die Bereitstellung von Informationen, die Einbeziehung der Gemeinschaft und die kollektive Entscheidungsfindung – verdeutlichen, wie Öffentlichkeit in diesem Kontext als dynamischer Raum durch gemeinschaftliches Handeln entsteht. Die lokale Praxis der gemeinschaftlichen Versammlung und Aushandlung wird gepflegt und eine inklusive Öffentlichkeit hergestellt, die den Zugang zu den Theateraufführungen ermöglicht.

796 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, 2. Aufl., übers. von Maria Muhle, Reihe PolYpeN (b-books, 2008).

797 Tina Chanter, »The Public, the Private and the Aesthetic Unconscious: Reworking Rancière«, in *The Public Sphere From Outside the West*, 1. Aufl., hg. von Divya Dwivedi und V Sanil (Bloomsbury Academic, 2015), 308 f., <https://doi.org/10.5040/9781474219648>.

798 Vgl. *Associations Sportives et Culturelles* (ASC) auf Seite 173.

Horizontalisierung des Zugangs

Die Intention des Forumtheaters besteht in der Demokratisierung des Theaters für alle gesellschaftlichen Schichten. Eine zentrale Dimension dieses Verständnisses von Öffentlichkeit ist der Zugang zu den Aufführungen von Kaddu Yaraax. Dieser wird sowohl durch die räumliche Konfiguration auf Stadtviertelebene – etwa durch die Nähe und Erreichbarkeit der Aufführungsorte – als auch durch die sprachliche Anpassung an das Publikum gewährleistet. Diese beiden Aspekte ergänzen sich gegenseitig. Sie eröffnen Zugang zum gemeinsamen Raum, zur gemeinsamen Zeit und zur gemeinsamen Kommunikation. Zusätzlich sorgt der freie Eintritt zur Theateraufführung für den Abbau finanzieller Barrieren. Diese Maßnahmen fördern eine Horizontalisierung des Zugangs und zielen darauf ab, das Theater wieder zu einem Erfahrungsraum politischer Teilhabe zu machen. Ein Blick auf die Begriffsgeschichte von »Theater« verdeutlicht dieses Verständnis bereits in der Antike. Zum Beispiel bezeichnete der englische Begriff »theatre« ursprünglich offene Räume oder Schauplätze für öffentliche Darbietungen. Erst ab dem 16. Jahrhundert wurde der Begriff für geschlossene Gebäude verwendet.⁷⁹⁹ Die Idee, Theateraufführungen wieder in den öffentlichen Raum zu verlagern, wurde in westlichen Theaterkulturen erst in den 1960er Jahren im Zuge der Entgrenzung der Künste und der politischen Ästhetik aufgegriffen.⁸⁰⁰

Um möglichst vielen den Zugang zu ermöglichen, finden die Aufführungen von Kaddu Yaraax an leicht erreichbaren Orten im öffentlichen Raum statt. Dadurch wird die klassische hierarchische Beziehung zwischen Schauspieler:innen und Publikum zugunsten einer größtmöglichen Annäherung aufgehoben. Auf eine ähnliche Öffnung der Aufführungsorte und die Auflösung der klassischen Festschreibung von Zuschauer:innen- und Schauspieler:innenrollen⁸⁰¹ zielten beispielsweise auch die avantgardistischen Theaterexperimente von Jerzy Grotowski mit seinem *Armen Theater*⁸⁰² und Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit*⁸⁰³. Letzteres war vom traditionellen balinesischen Theater inspiriert und versuchte, über körperliche Zeichen und die mittige Anordnung der Bühne eine unmittelbare und organische Interaktion zwischen dem Publikum und den Schauspieler:innen zu ermöglichen.

Mit der bewussten Verlagerung ihrer Aufführungen in öffentliche Räume wie Straßen, Plätze und Kulturzentren wendet sich Kaddu Yaraax' klar von den etablierten Nationaltheatern wie dem Théâtre National Daniel Sorano oder dem Grand Théâtre National Doudou Ndiaye Coumba Rose in Dakar ab. Diese Theater sind mit ihren exklusiven roten Sitzen, Rangordnung und hohen Eintrittspreisen für eine privilegierte Elite konzipiert. Im Gegensatz dazu ermöglicht die Verlagerung in den öffentlichen Raum eine ungezwungenere Atmosphäre; hier kommen verschiedene soziale Gruppen zusammen und die spontane Intervention der Schauspieler:innen und Zuschauer:innen ist möglich und sogar gewollt. Durch diesen Abbau von Hierarchien wird das Theater von Kaddu Yaraax von einer elitären Konnotation befreit und als offener und experimenteller Raum für alle Teilnehmer:innen zugänglich gemacht.

799 Fischer-Lichte u. a., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 7.

800 Ebd. 8.

801 Cornelia Adam, »Ang Gey Pin – Theater nach Grotowski und Richards?« (Dissertation, Universität Wien, 2010).

802 Jerzy Grotowski, *Für ein Armen Theater*, 3. Aufl. (Alexander Verlag, 2006).

803 Bernd Mattheus, »Das Theater der Grausamkeit. Ein kapitaless Missverständnis.«, in *Antoine Artaud: Das Theater und sein Double*, 1. Aufl., hg. von Bernd Mattheus, übers. von Gerd Henninger, Werke in Einzelausgaben / Antonin Artaud 8 (Matthes & Seitz, 2012), 276.

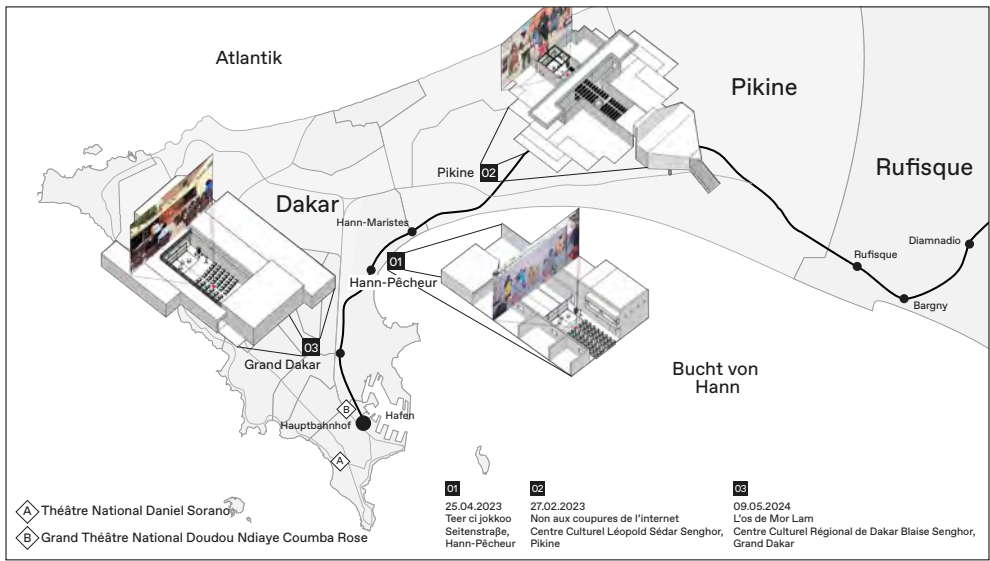


Abb. 44: Karte mit untersuchten Aufführungsorten von Kaddu Yaraax in Dakar, 2024.

© Simon Meienberg.

Durch die Dezentralisierung der Aufführungsorte bringt die Gruppe Kaddu Yaraax ihr Forumtheater in verschiedene Stadtviertel von Dakar (Abb. 44). Die Auswahl der Viertel erfolgt sowohl anhand von Themen, welche die Bewohner:innen direkt betreffen, als auch anhand der sozialen Konstellation der Gemeinschaften vor Ort, die ein informiertes Interesse an der politischen Debatte haben. Mithilfe dieser Kriterien ist es möglich, unterschiedliche Publikumsgruppen zu erreichen und so verschiedene Ideen sowie Lösungsvorschläge situativ zu erproben. Auch der Zeitpunkt der Aufführung ist von Bedeutung: Im Gegensatz zu den Abendvorstellungen in den Nationaltheatern finden die Aufführungen von Kaddu Yaraax am späten Nachmittag oder am frühen Abend bei Tageslicht statt. Durch die gezielte Auswahl des Aufführungszeitpunkts erreicht die Theatercompany verschiedene Alters- und Berufsgruppen wie Kinder, Arbeiter:innen, Student:innen und Berufstätige auf ihrem Heimweg.

Mamadou Diol betont, dass die Aufhebung der Dominanz der kolonialen Sprache ein wesentlicher Faktor für die Demokratisierung des Theaters in Senegal ist.⁸⁰⁴ Seit der Unabhängigkeit Senegals im Jahr 1960 waren offizielle Theateraufführungen auf das Französische beschränkt. Heute inszenieren Kaddu Yaraax und andere Theatergruppen ihre Stücke in Wolof, der interethnischen Verkehrssprache, was die Inhalte und Diskussionen für ein breites Publikum zugänglicher und verständlicher macht. Durch die Verwendung von Wolof können lokale Ausdrucksweisen und kulturelle Bezüge in die Stücke integriert werden. Das steigert nicht nur die Authentizität der Aufführungen, sondern ermöglicht auch eine stärkere Identifikation des Publikums mit den gesetzten Themen. Dadurch wird einem breiteren Publikum die Teilhabe an öffentlichen Diskussionen zu politischen, sozialen und kulturellen Themen ermöglicht. Bisher waren vor allem Wolof-sprechende Zuschauer:innen aufgrund sprachlicher

804 Meienberg und Höfler, »Colliding Circulations: Dakar Mobilities Between Global Connections and Local Displacements« (Manuskript abgegeben).

Barrieren weitgehend vom Diskurs ausgeschlossen. Die Teilnahme an den Theateraufführungen von Kaddu Yaraax ist zudem für alle kostenlos. Der freie Zugang zu den Aufführungen schafft auch die Möglichkeit der spontanen Teilnahme von Passant:innen.

Anpassungsfähigkeit der Bühne

Die Uraufführung von *Teer ci jokkoo* fand am 25. April 2023 um 14:00 Uhr in einer Seitenstraße hinter dem Fußballplatz der Nachbarschaft von Hann-Pêcheur in Dakar statt (Abb. 45). Der Aufführungsort befindet sich in unmittelbarer Nähe der Gleise des TER, welche die ehemals verbundenen Stadtteile Hann-Pêcheur und Hann-Maristes heute voneinander trennen. Teile der Nachbarschaft waren direkt oder indirekt von den Auswirkungen der Bauarbeiten des TER-Projekts betroffen.

Der Aufbau der Bühne von Kaddu Yaraax folgt einer sich wiederholenden Logik und lässt sich als offene Struktur verstehen, wobei einzelne Elemente der Szenografie an die vorgefundenen räumlichen Gegebenheiten angepasst werden. Dabei muss zwischen architektonischem Raum, in dessen Umgebung die Aufführung stattfindet, und dem Aufführungsraum unterschieden werden. Während der Umgebungsraum bereits vor der Aufführung und über diese hinaus existiert, ist der Aufführungsraum von temporärer Natur und umfasst sowohl den Bühnen- als auch den Zuschauer-raum. Er wird für die Dauer der Aufführung von den Teilnehmenden erschaffen und ist durch die Möglichkeiten und Beschränkungen des Umgebungsraums geprägt.⁸⁰⁵ Die Porosität und gegenseitige Durchdringung von privatem und öffentlichem Raum waren bei Aufführungen in verschiedenen Nachbarschaften zu beobachten. Der Zuschauerraum beschränkte sich nicht nur auf die Reihen der temporär aufgestellten Stühle, sondern erstreckte sich auch auf Türöffnungen, Fenster, Balkone und Gehsteige der anliegenden Häuser. Von dort aus verfolgte ein neugieriges Publikum das Schauspiel, wobei einige saßen, andere standen. An diesem Beispiel wird die Verkopplung von öffentlichem und privatem Raum besonders deutlich.

Eine Bremsschwelle in der Mitte der Seitenstraße, die normalerweise zur Reduzierung der Fahrgeschwindigkeit dient, wurde zur Bühne von *Teer ci jokkoo* umfunktionierte, um sie gegenüber dem Zuschauerraum auf Straßenniveau zu erhöhen. Links und rechts war der Aufführungsraum durch ein- bis zweistöckige Häuser begrenzt. Vorne und hinten begrenzten Straßenkreuzungen den Aufführungsraum.

805 Fischer-Lichte u. a., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 23.

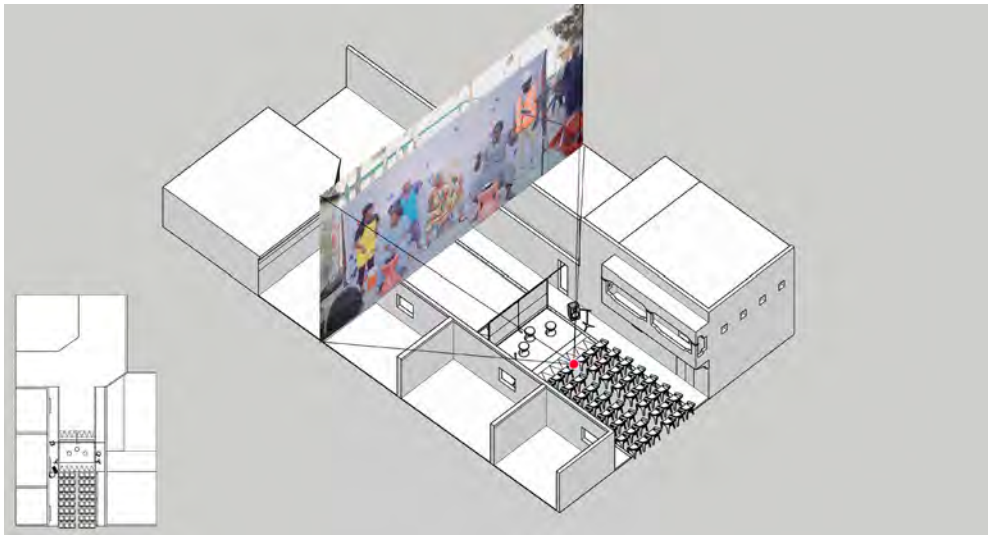


Abb. 45: Grundriss und Axonometrie des Aufführungsraums von *Teer ci jekkoo* am 25. April 2023 in einer Seitenstraße der Nachbarschaft von Hann-Pêcheur, Dakar, 2024.
© Simon Meienberg.

Die Schauspieler:innen übernehmen im Theater von Kaddu Yaraax verschiedene Aufgaben: So transportieren sie etwa eine Stunde vor Aufführungsbeginn die Bühnentechnik, Stühle, Requisiten und Kostüme mit einer angemieteten Pferdekarre zum Aufführungsort. Als Bühnenhintergrund für das Stück *Teer ci jekkoo* diente die Counter-Map mit den markierten Umsiedlungswegen der Impactés (Abb. 39) aus dem Workshop *TER bi soppi na sunuy dundin?! (Der TER hat unser Leben verändert?!)*. Dieser spezifische Bühnenhintergrund verknüpft die Aufführung visuell und assoziativ mit den Ausschlusserfahrungen der Betroffenen. In anderen Aufführungen werden jeweils gemalte Bühnenhintergründe des Streetart-Künstlers Doudou Sagna als Kulisse verwendet. Seine Darstellungen sind artifizielle Übersetzungen von alltäglichen Räumen und Szenen, die Bilder mit Texten und Symbolen kombinieren. Zusammen mit den Bodenplanen markieren und begrenzen sie die Bühne. Der Bühnenhintergrund wird an den ins Textil eingelassenen Ösen an ein freistehendes Metallgerüst gehängt. Dieses besteht aus einem Stecksystem aus Eisenhohlstangen. Die Elemente werden ineinandergeschoben und mit Flügelschrauben fixiert. In der Umgebung gefundene Ziegelsteine von Baustellen dienen als Bühnengewichte, die den Bühnenhintergrund vor dem Wind sichern und für eine gleichmäßige Spannung der Leinwand sorgen.

Gleichzeitig teilt der Bühnenhintergrund die Szene in eine Vorder- und Rückseite: Die dem Publikum zugewandte Seite zeigt das Bühnenbild. Die dem Publikum abgewandte Seite dient als Backstage-Bereich für die Schauspieler:innen von Kaddu Yaraax. Der Tontechniker installierte links und rechts der Bühne zwei Lautsprecher, die er auf das Publikum richtete. Über ein Notebook mit angeschlossenem Mischpult, das auf einem kleinen Tisch seitlich zum Zuschauerraum steht, reguliert er die Lautstärke und die Mikrofone.

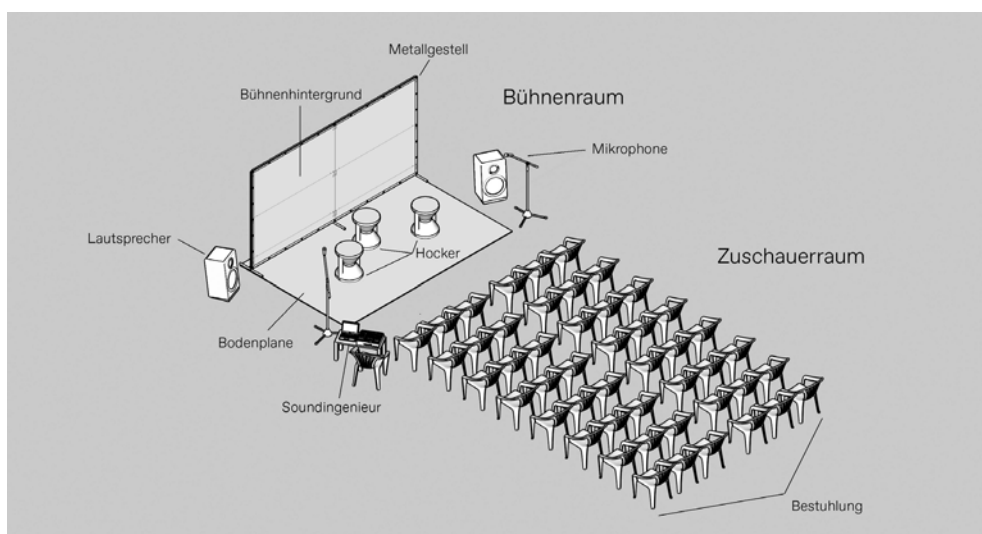


Abb. 46: Darstellung der Bühnenelemente des Aufführungsraumes von *Teer ci jekkoo* in einer Seitenstraße am 25. April 2023 in Hann-Pêcheur, Dakar, 2024. © Simon Meienberg.

Die verwendeten Requisiten und die Kostüme stammten aus dem Fundus von Kaddu Yaraax. Es handelte sich um Alltagsgegenstände, die thematisch für die Aufführung ausgewählt und über ihre gestalterisch intendierte Funktion hinaus interpretiert wurden.⁸⁰⁶ Ein Beispiel dafür sind Hocker aus recyceltem Plastik des senegalesischen Designers Bibi Seck (Abb. 46). Während der Aufführung dienten sie als Sitzgelegenheit, Raumteiler und Musikinstrument. Für die Aufführung von *Teer ci jekkoo* fertigten die Schauspieler:innen von Kaddu Yaraax zusätzlich Wegweiser aus Sperrholz mit den Aufschriften *Déviation* (Umleitung) und *Route Barrée* (gesperrte Straße) sowie ein Straßenschild mit *Attention Danger* (Achtung Gefahr) an, um die durch die Bauarbeiten des TER-Projekts bedingten räumlichen Veränderungen darzustellen. Drei schwarz angemalte und mit Sand gefüllte Fünf-Liter-Wasserbehälter verhinderten ein Umkippen der Schilderpfosten. Als Sitzgelegenheiten für die Zuschauer:innen wurden mehrere Reihen mit weißen Monobloc-Plastikstühlen in der Anordnung 3-3 vor der Bühne aufgestellt. In manchen Aufführungen werden für die Kinder zusätzlich *Basan*-Teppiche⁸⁰⁷ auf den Boden vor die Bühne gelegt. Die Bodennähe des Bühnenaufbaus steht im Kontrast zu den erhöhten Illusionsbühnen und den geschlossenen Theatersälen westlicher Tradition. Die Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum ist bewusst niedrig gehalten, um eine dialogische Interaktion zwischen Schauspieler:innen und Publikum zu fördern. Da die Aufführungen jeweils bei Tageslicht stattfinden, sind alle technischen Apparaturen des Schauspiels sichtbar.⁸⁰⁸ Um eine realitätsnahe Darstellung zu vermitteln, wird bewusst auf Vorhänge, künstliche Bühnenbeleuchtung und wechselnde Bühnenhintergründe zwischen den Szenen verzichtet.

806 Uta Brandes, »Non Intentional Design«, in *Wörterbuch Design: Begriffliche Perspektiven des Design*, 1. Aufl., hg. von Michael Erlhoff und Tim Marshall, Board of International Research in Design (BIRD) (Birkhäuser Basel, 2008).

807 Vgl. *Basan* in den Fußnoten auf Seite 189.

808 Henry Thorau in: Boal, *Theater der Unterdrückten*, 11.

Ein Vergleich mit anderen öffentlich zugänglichen Aufführungsorten von Kaddu Yaraax verdeutlicht die lokale und situative Anpassungsfähigkeit dieses Bühnenaufbaus. Im Folgenden wird beispielhaft der Aufführungsraum von *Teer ci jokkoo* am 25. April 2023 in Hann-Pêcheur mit dem von *Non aux coupures de l'internet* am 27. Februar 2023 im Centre culturel Léopold Sédar Senghor in Pikine sowie dem von *Los de Mor Lam* (1977)⁸⁰⁹ am 9. Mai 2024 im Centre culturel régional de Dakar Blaise Senghor in Grand Dakar verglichen. Zur Analyse dienen 3D-Rekonstruktionen der Aufführungsräume, die auf Videoaufzeichnungen, Fotografien und Skizzen des Autors sowie auf Luftbildern von Drohnen und von Google Maps basieren.

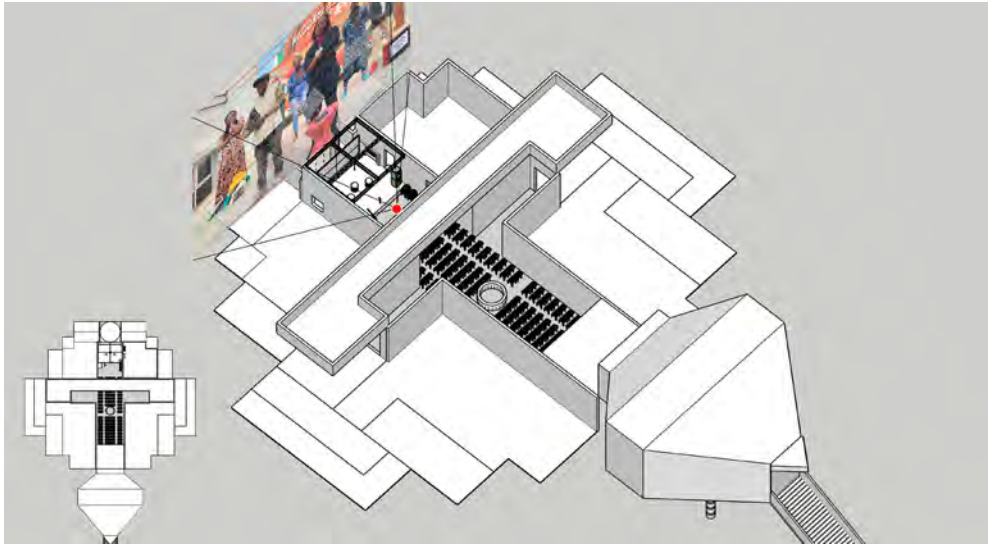


Abb. 47: Grundriss und Axonometrie des Aufführungsraums von *Non aux coupures de l'internet* am 27. Februar 2023 im centre culturel Léopold Sédar Senghor in Pikine, Dakar, 2024. © Simon Meienberg.

Non aux coupures de l'internet

Die Aufführung *Non aux coupures de l'internet* im Centre culturel Léopold Sédar Senghor entstand im Rahmen einer Kollaboration mit der Nichtregierungsorganisation *Projet Optima Sénégal*. Das Stück thematisiert die Möglichkeit eines Internet-Shutdowns vor den Präsidentschaftswahlen 2023 (Abb. 47). Die Aufführung wurde zur Sensibilisierung des Publikums konzipiert und erprobte Handlungsmöglichkeiten, um im Ernstfall den freien Zugang zu Informationen zu schaffen. Die Umnutzung vorhandener Räume und Objekte gehört zu den theatralen Repertoire von Kaddu Yaraax: Für *Non aux coupures de l'internet* nutzte die Gruppe die vorhandene Bühne des Kulturzentrums sowie einen Nebenraum als Backstage-Bereich und Platz für das Mischpult.

809 Interpretation des Originals. Vgl. Birago Diop, *Los de Mor Lam* (Nouvelles Éditions africaines, 1977).

Die Schauspieler:innen widmeten das vorhandene Metallgestell für die Lichttechnik zugunsten der Fixierung des Bühnenhintergrunds um. Der langgestreckte Innenhof des Gebäudes diente als Erweiterung des Zuschauerraums, in dem ein großes Publikum Platz findet. Die Organisator:innen von ARCOTS stellten die Stühle entsprechend in Reihen mit der Anordnung 2-5-2 auf. Zudem verwendeten die Zuschauer:innen die Passage in der ersten Etage als zusätzlichen Publikumsbereich. Aufgrund der hohen und langgestreckten Architektur des Innenhofs war die Akustik optimal, sodass auch das Publikum in den hinteren Reihen das Geschehen auf der Bühne gut verfolgen konnte.

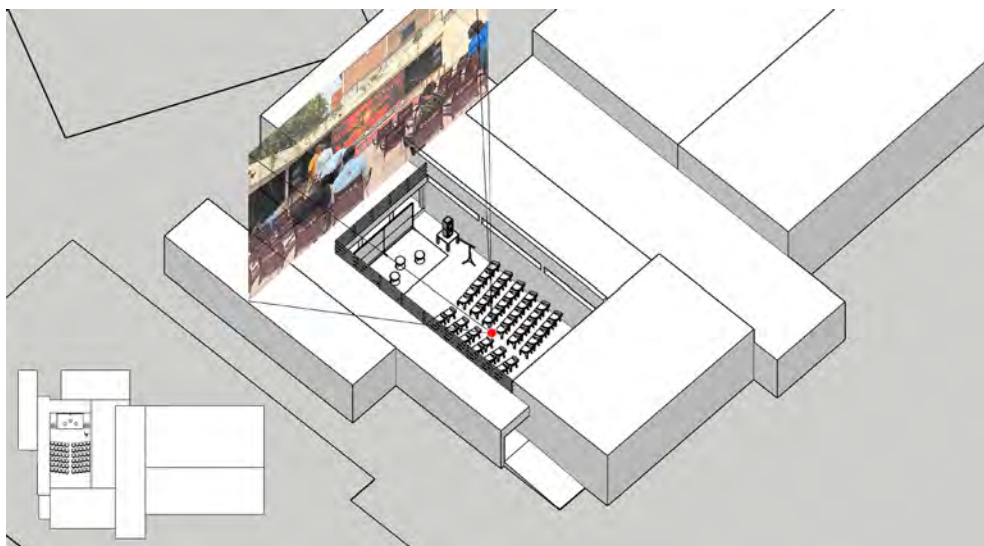


Abb. 48: Grundriss und Axonometrie des Aufführungsraums von *L'os de Mor Lam* am 9. Mai 2024 im Centre culturel régional de Dakar Blaise Senghor, Grand Dakar, 2024. © Simon Meienberg.

L'os de Mor Lam

Die Aufführung von Kaddu Yaraax in Wolof basierte auf einer Interpretation des 1977 in französisch erschienenen Stücks *L'os de Mor Lam*⁸¹⁰ des senegalesischen Autors, Dichters und Erzählers Birago Diop (Abb. 48). Diop gilt als eine führende Stimme der literarischen Négritude-Bewegung⁸¹¹ – eine durchaus umstrittene literarisch-philosophische und politische Strömung, deren Werke sich mit *blackness* und Rassismus auseinandersetzen. Die Aufführung von Kaddu Yaraax fand im Atrium des Centre culturel régional de Dakar Blaise Senghor statt, das für verschiedene Arten und Formate von Veranstaltungen genutzt wird. Hier mussten die Schauspieler:innen den Bühnen-

810 Das Theaterstück *L'os de Mor Lam* thematisiert eine doppelte Tragödie, die sich aus den Themen »Egoismus« und »kollektives gesellschaftliches Versagen« konstituiert. Die Hauptfigur Mor Lam isoliert sich und täuscht seinen Tod vor, um nicht teilen zu müssen. Die Dorfgemeinschaft zeigt eine gleichgültige Haltung und begräbt ihn lebendig, ohne seinen Rückzug in Frage zu stellen. Das Stück zielt auf die kritische Hinterfragung der moralischen Handlung des Individuums und der Gesellschaft durch das Publikum ab. Vgl. *L'os de Mor Lam*.

811 David Simo, »Négritude«, in *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hg. von Dirk Götsche u. a. (J.B. Metzler, 2017), https://doi.org/10.1007/978-3-476-05386-2_37.

raum durch den Aufbau des Bühnenhintergrundes und der Bestuhlung erst markieren. Die Raumgröße begrenzte die Zuschauerzahl auf ein kleineres Publikum, ähnlich wie bei der Aufführung von *Teer ci jukkoo*. Die Bestuhlung wurde von den Organisator:innen in Reihen mit der Anordnung 5-5 eingepasst. Der Tontechniker platzierte sein Mischpult seitlich links unter dem überdachten Säulengang und positionierte die Lautsprecher auf erhöhten quadratischen Tischen, um eine optimale Raumakustik zu gewährleisten.

Die drei dargestellten Bühnenaufbauten zeigen, dass es Kaddu Yaraax durch die Modularität, Demontierbarkeit und Erweiterbarkeit der Bühnenelemente gelingt, trotz unterschiedlicher architektonischer Voraussetzungen temporäre Bühnen zu schaffen, die Alltagsräume unterbrechen und damit in den Fokus ihrer Aufführung rücken. Ihr Theater benötigt keine feste Spielstätte und keine permanente, immergleiche Installation, die eine aufwändige Aufbauplanung erfordern würde. Dadurch ist ihr Theater flexibel und Aufführungen können in relativ kurzen Zeitabständen in unterschiedliche Umgebungen intervenieren. Die Szenografien von Kaddu Yaraax können als ephemere Architekturen⁸¹² beschrieben werden, als theatrale und architektonische Interventionen in öffentliche und halböffentliche Räume, die sich nach der Aufführung wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzen lassen (Abb. 49).

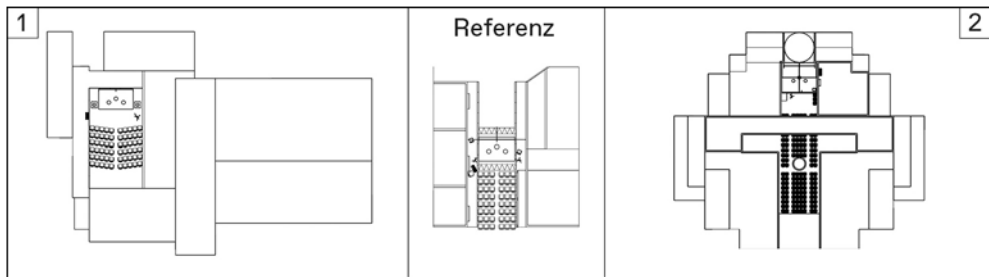


Abb. 49: Grundrisszeichnungen der Bühnenaufbauten im Vergleich mit der Straßenbühne von *Teer ci jukkoo*. (1) Centre culturel régional Blaise Senghor, (2) Centre culturel Léopold Sédar Senghor, Dakar, 2024. © Simon Meienberg.

Diese temporäre Raumtransformation wird besonders deutlich am Beispiel der Seitenstraße, die für die Aufführung von *Teer ci jukkoo* in eine Stadtbühne verwandelt wurde. Der Verkehr durch die Straße wurde vorübergehend gestoppt oder umgeleitet. Gleichzeitig zog die dadurch entstandene Menschenmenge die Aufmerksamkeit auf die Aufführung. Die Passant:innen wurden dazu eingeladen, ihren eingeschlagenen Weg zu unterbrechen und am Forumtheater teilzunehmen. Der Alltagsrhythmus trat vorübergehend in den Hintergrund und wurde von der Raum-Zeit-Ordnung der Aufführung überlagert.

812 Rahul Mehrotra u. a., *Ephemeral Urbanism: Cities in Constant Flux*, 1. Aufl. (ARQ ediciones, 2017).

Diese Verwandlung der öffentlichen Straße in einen politischen Raum der *Manifestation* beschreibt der Philosoph Jacques Rancière in These 8 seiner *Zehn Thesen zur Politik*:

Wesentliche Arbeit der Politik ist die Konfiguration ihres eigenen Raumes. Sie besteht darin, die Welt ihrer Subjekte und ihrer Tätigkeiten zu Gesicht zu bringen. Das Wesentliche der Politik ist die Demonstration des Dissens, als Vorhandensein zweier Welten in einer einzigen.⁸¹³

Rancière verdeutlicht die hier beschriebene räumliche Konfiguration des Politischen am Beispiel des Aufrufs *Circuler! Il n'y a rien à voir* (Bewegen Sie sich weiter! Es gibt nichts zu sehen). Mit diesen Worten versucht die französische Polizei, Menschenansammlungen und potenzielle politische Demonstrationen im öffentlichen Raum aufzulösen.⁸¹⁴ Der Architekt und Autor Eyal Weizman beschreibt in der 2015 erschienenen Studie *The Roundabout Revolutions*⁸¹⁵ die Dynamik und das Potenzial der temporären Formierung von Protestbewegungen im öffentlichen Raum während des Arabischen Frühlings. Dabei handelte es sich um eine Serie von Protesten, Aufständen und Revolutionen in der arabischen Welt, die Anfang der 2010er Jahre vornehmlich auf Kreisverkehrsplätzen stattfanden. Die Umwandlung eines Raumes der Zirkulation in einen Raum der Aufführung durch Kaddu Yaraax kann im Sinne Eyal Weizmans und in Anlehnung an Hannah Arendt als Unterbrechung der routinierten städtischen Bewegung verstanden werden. Die dadurch erzeugte Störung der Ordnung ist ein inhärent politischer Akt.

Eine weitere zeitliche Dimension der Aufführung wird durch Musik und Chorgesang angesprochen. Vor Beginn der Aufführung spielte Kaddu Yaraax bekannte Lieder senegalesischer Musiker wie Élage Diouf oder Youssou N'Dour im schnellen Mbalax-Rhythmus, um die Aufmerksamkeit der Passant:innen auf sich zu ziehen. Während der Aufführung gestaltete der Chorgesang die Übergänge zwischen den Szenen und markierte das Ende des Theaterstücks. Die musikalischen Elemente wurden jeweils von den Schauspieler:innen unter der Anleitung von Mamadou Diol komponiert und eingeübt und enthielten sowohl Verweise auf die senegalesische Folklore und Poesie als auch eigene Interpretationen. Durch diese musikalische Rhythmisierung der Aufführung wurde eine Beziehung zwischen der Räumlichkeit, Körperlichkeit und Tonalität hergestellt. Musik und Chorgesang sind in diesem Sinne als Organisationsprinzipien zu verstehen, die zur Dynamisierung des Schauspiels beitragen.⁸¹⁶

Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme weist zudem darauf hin, dass der Rhythmus für die Négritude-Bewegung über die Grenzen von Musik und Tanz hinausging und sich auch auf die Architektur und die alltägliche Bewegung ausdehnte.⁸¹⁷ So bezeichnete Léopold Sédar Senghor, der erste senegalesische Präsident, Rhythmus als eine »Architektur des Seins«,⁸¹⁸ die das Alltagsleben und die Kunst der Afrika-

813 Jacques Rancière, *Zehn Thesen zur Politik*, übers. von Marc Blankenburg, TransPositionen (Diaphanes, 2008), 33.

814 Ebd.

815 Eyal Weizman, *The Roundabout Revolutions*, hg. von Nikolaus Hirsch und Markus Miessen, Critical Spatial Practice 6 (Sternberg Press, 2015).

816 Fischer-Lichte u. a., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 37.

817 Balme, *Decolonizing the Stage*, 34.

818 Léopold Sédar Senghor, »L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine«, *Présence Africaine*, Nr. 8/10 (1956): 60 f., JSTOR.

ner:innen bestimmt. In dieser Betrachtungsweise kann die bewusste Unterbrechung des regulären Tagesablaufs in den Aufführungen von Kaddu Yaraax mit den Verdrängungserfahrungen der Impactés in Verbindung gebracht werden. Durch die Umsiedlung wurden sie aus ihrem alltäglichen Rhythmus gerissen.

Ergebnisoffenheit der Handlung

Struktur und Handlung des Forumtheaters von Kaddu Yaraax unterscheiden sich grundlegend vom klassischen Drama nach aristotelischem Vorbild. Letzteres gliedert sich in einen Prolog, drei Episoden, einen Exodus und den Chorteil zwischen den Handlungen.⁸¹⁹ Das Drama entwickelt sich in einem stringenten Ablauf über fünf Akte hinweg; es steuert auf eine Peripetie, einen Wendepunkt, zu, an dem ein radikaler Umschwung der Handlung erfolgt. Diese geschlossene Struktur ist unveränderlich und legt den Verlauf der Ereignisse von Anfang an fest.⁸²⁰ Demgegenüber besteht das Forumtheater von Kaddu Yaraax aus einer Abfolge kurzer, rhythmischer Szenen. Dies fördert sowohl die Intervention der Zuschauer:innen als auch die Ergebnisoffenheit der Handlung. Ziel ist es, den Zuschauer:innen Raum für aktive Beteiligung und Einflussnahme auf den Handlungsverlauf zu geben. Eine zentrale Rolle übernimmt dabei der Joker, der bei Kaddu Yaraax von Leity Kane gespielt wird. Als Joker eröffnet er die Aufführung, indem er den Zuschauer:innen zunächst das Thema und die Regeln des Forumtheaters erklärt. Direkt zu Beginn fordert er das Publikum auf, mit ihm bis drei zu zählen: »Ben ..., ñaar ..., ñett ... ñu tambali ... action!« (eins ..., zwei ..., drei ..., wir fangen an ... Aktion!). Mit diesem gemeinsamen Einzählen eröffnet der Joker die Aufführung, baut Hemmschwellen ab und bereitet das Publikum auf seine aktive Rolle vor.

Ablauf und Struktur

Das Forumtheater von Kaddu Yaraax gliedert sich in drei Phasen: Die erste Phase betrifft die Präsentation der Szenen. Die Schauspieler:innen spielen kurze Szenen von fünf bis zehn Minuten, die nicht in einer progressiven Handlung aufeinander aufbauen. Vielmehr zeigen sie unterschiedliche Konfliktsituationen an verschiedenen Schauplätzen (Abb. 50). In der zweiten Phase, der Forumsdiskussion, diskutieren die Zuschauer:innen nach den Szenen und am Ende der Aufführung das Verhalten der Figuren auf der Bühne und beurteilen es. Sie bewerten deren Entscheidungen und stellen eigene Lösungsvorschläge zur Debatte. In der dritten Phase, dem Rollenwechsel, fordert der Joker das Publikum auf, selbst auf die Bühne zu kommen und die Schauspieler:innen zu ersetzen, um die vorgeschlagenen Lösungen live zu erproben. Dabei werden der Handlungsverlauf und der Ausgang des Stücks maßgeblich von der Konstellation des Publikums und seiner aktiven Teilnahme beeinflusst.

819 Bernhard Asmuth, »Die Gliederung des Dramas«, in *Einführung in die Dramenanalyse*, 8. Aufl., hg. von Bernhard Asmuth (J.B. Metzler, 2016), 37.

820 Asmuth, »Die Gliederung des Dramas«, 38.



Abb. 50: Beginn (links) und Ende (rechts) von Szene 1: *Le dernier repas* (Das letzte Mahl) in der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* in Hann-Pêcheur, Dakar, 2023. Videostills.
© Babacar Ndiaye.

Die Forumsdiskussion: Raum für marginalisierte Stimmen

Mit ihren Aufführungen schafft Kaddu Yaraax öffentliche Foren für sozialkritische und politische Debatten. Vor dem Hintergrund der einseitigen Kommunikation und mangelnden Transparenz über die tatsächlichen Auswirkungen des TER-Projekts seitens der verantwortlichen APIX bietet die Forumsdiskussion einen wichtigen Raum für die Stimmen der Betroffenen.⁸²¹ Während der Theateraufführung stellt sie einen entscheidenden Moment für die Aktivierung und Einbindung der Zuschauer:innen in den Dialog dar.

Der Begriff »Forum« leitet sich historisch von der Raumtypologie des römischen Marktplatzes ab. Dieser war ein Ort für öffentliche Kundgebungen und politische Debatten. Im westlichen Kulturkreis bezeichnet das Forum einen Ort des öffentlichen Lebens, an dem wichtige politische Entscheidungen und Diskussionen stattfinden.⁸²² Mamadou Diol weist darauf hin, dass sich die in Senegal praktizierte Debattenkultur auch in den Theaterformen wie dem *théâtre de débat*, *théâtre communautaire* oder *théâtre suivi d'une discussion* widerspiegelt. In den meisten Dörfern Senegals gibt es den bereits oben erwähnten Palaverbaum an einen zentralen Ort. An diesem versammelt sich die Gemeinschaft, um Konflikte oder Themen des Gemeinwohls zu besprechen. Im urbanen Kontext von Dakar sind bis heute die *pénc* der Lébou zu erkennen, die nach islamischer Tradition um einen zentralen Baum herum organisiert sind und sich inmitten des städtischen Siedlungsrasters befinden. Sie konstituieren eine zentrale räumliche Konfiguration der gesellschaftlichen Zusammenkunft. Mamadou Diol zufolge kann die Forumsdiskussion des Forumtheaters als Pendant zu einer Versammlung unter dem Palaverbaum verstanden werden.

In der Forumsdiskussion übernimmt der Joker eine Schlüsselrolle. Er moderiert die Interaktionen zwischen der Theatergruppe und dem Publikum und fungiert als Vermittler und Impulsgeber. Der Joker kann das Wort erteilen oder entziehen. Er moderiert die Debatte und animiert das Publikum, sich aktiv am Diskurs zu beteiligen. Ziel ist es, eine lebhafteste Diskussion über das Thema der Aufführung und das Verhalten der Figuren des Stücks zu fördern. Trotz ihres offenen und unvorhersehbaren Charakters folgt die Forumsdiskussion einer klaren Struktur, die vor allem den Austausch zwischen Schauspieler:innen und Publikum ermöglichen soll. Nach jeder gespielten

821 Vgl. *Die Forumsdiskussion: Raum für marginalisierte Stimmen* auf Seite 229

822 Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), »Forum, das«, in DWDS, August 2024, <https://www.dwds.de/wb/Forum?o=forum>.

Szene reihen sich die Schauspieler:innen vor dem Publikum auf. Der Joker ergreift das Mikrofon und fragt zunächst, was die Zuschauer:innen auf der Bühne gesehen und wahrgenommen haben (Abb. 51). Anschließend fordert er das Publikum auf, das Verhalten der Schauspieler:innen in den gespielten Situationen zu bewerten. Die Rollen der Schauspieler:innen sind klar definiert, sodass das Publikum deren Absichten, sozialen Status, politische Einstellungen und Handlungen nachvollziehen kann. Bei den Bewertungen geht es jedoch nicht darum, wie in einem Gerichtsprozess zu festen Urteilen zu kommen. Vielmehr sollen die Zuschauer:innen lernen, unterschiedliche Perspektiven einzunehmen und die Situationen aus verschiedenen Positionen zu betrachten. Dadurch soll ein kritischer Diskurs entstehen.

Die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe betont, dass Meinungsverschiedenheiten und unterschiedliche Interpretationen für die Identifikation der Teilnehmer:innen bei politischen Aushandlungsprozessen entscheidend sind.⁸²³ Eine pluralistische Politik lebt von Debatten über Alternativen.⁸²⁴ Gleichzeitig warnt Mouffe davor, Andersdenkende als Feinde zu betrachten. Sie sollen als legitime Kontrahenten wahrgenommen werden, deren Ansichten zwar hinterfragt, deren Recht auf freie Meinungsäußerung jedoch stets respektiert wird.⁸²⁵ Der kritische und respektvolle Umgang in der Forumsdiskussion kann mit Mouffes Konzept des *agonistischen Pluralismus* verglichen werden. Jede Meinung wird angehört und Konflikte werden nicht als feindliche Auseinandersetzung zwischen Gegnern (Antagonisten), sondern als konstruktive Aushandlung zwischen Kontrahenten (Agonisten) gestaltet.⁸²⁶ Eine typische Frage des Jokers lautet etwa: »Wie hättet ihr in einer vergleichbaren Situation gehandelt?« Solche Fragen regen das Publikum dazu an, gemeinsam über mögliche Lösungsansätze nachzudenken und aktiv an der Diskussion teilzunehmen.



Abb. 51: Leity Kane von Kaddu Yaraax stellt in der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* als Joker Fragen an das Publikum, erteilt das Wort und leitet in die nächste Szene über. Hann-Pêcheur, Dakar, 2023. Videostills. © Babacar Ndiaye.

Diese Dynamik der Forumsdiskussion lässt sich beispielhaft anhand der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* darstellen. Im Publikum befanden sich sowohl Bewohner:innen der unmittelbaren Nachbarschaft als auch Fatou Dione mit ihrer Tochter Mbacké sowie weitere Vertreter:innen der Impactés. Babacar Mbengue, der amtierende Bürgermeister von Hann Bel-Air, folgte der schriftlichen Einladung von Kaddu Yaraax und erschien in Begleitung seines persönlichen Assistenten. Eine angespannte Atmo-

823 Mouffe, *Agonistik*, 30.

824 Ebd. 29.

825 Chantal Mouffe, »Democracy as Agonistic Pluralism«, in *Agonistic Assemblies: On the Spatial Politics of Horizontality*, 1. Aufl., hg. von Markus Miessen (Sternberg Press, 2024), 21.

826 Ebd.

sphäre lag in der Luft. Alle anwesenden Zuschauer:innen kannten entweder direkt Betroffene oder waren selbst unmittelbar von den Auswirkungen der Bauarbeiten des TER-Projekts betroffen.

Nach der ersten Szene von *Le dernier repas* (Das letzte Mahl) folgten mehrere Personen aus dem Publikum der Aufforderung des Jokers und ergriffen nacheinander das Mikrofon (Abb. 52). Der folgende Auszug basiert auf dem Transkript einer Videoaufnahme der Aufführung. Dieses wurde von Abdoulaye Karel Dieng aus dem Original in Wolof ins Französische übersetzt. Für die vorliegende Analyse diente eine Übersetzung des Autors der vorliegenden Arbeit vom Französischen ins Deutsche. Die Reaktionen des Publikums sind kursiv und in Klammern dargestellt.

1. Frau: »Warum ist die Gastwirtin Yaye Awa nicht wie alle anderen weggezogen, obwohl sie eine Entschädigung erhalten hat?«
(aufgebrachtes Raunen)

Serviererin: »Die Entschädigung, die Yaye Awa erhalten hat, war lächerlich gering und deshalb hat sie weitergemacht bis sie aufgefordert wurde, ihre Sachen zu packen.«
(empörtes, wütendes Auflachen)

Mann: »Die Entschädigung war nicht angemessen. Außerdem ist die Zwangsräumung durch die Ordnungskräfte eine unmenschliche Form der behördlichen Durchsetzung.«
(zustimmendes Nicken)

1. Frau: »Wäre sie Eigentümerin ihres Hauses gewesen, wäre sie angemessen entschädigt worden.«

2. Frau: »Ich kenne eine Betroffene, der das Projekt 100.000 CFA-Francs (rund 152 Euro) Entschädigung schuldet. Am Ende hat sie lediglich 10.000 CFA-Francs (rund 15 Euro) erhalten. Das ist ungerecht! Das reicht nicht einmal für die Ernährung ihrer Familie.«

Mbacké: »Das Hauptproblem ist die Art und Weise der Entschädigung.«

Zur Veranschaulichung der Situation rezitiert Mbacké die senegalesische Redewendung *Coumba am Ndey* (Coumba hat eine Mutter) und *Coumba amul Ndey* (Coumba hat keine Mutter). Diese beschreibt die ungleiche Behandlung von zwei Personen, die eigentlich gleichberechtigt sein sollten.

Mbacké: »Yaye Awa gehört zu den entschädigten Waisen.«
(gesenkte Blicke, eine betroffene Stille legt sich über das Publikum)



Abb. 52: Zuschauer:innen während der Forumsdiskussion. Hann-Pêcheur, Dakar, 2023. Videostills. © Babacar Ndiaye.

Die Forumsdiskussion zeigt exemplarisch, dass die Betroffenen sich ihrer Situation bewusst waren und die ungleiche Entschädigung als Hauptursache für ihren sozialen Abstieg identifizierten. Ermutigt durch die ersten Wortmeldungen, beteiligten sich immer mehr Zuschauer:innen an der Debatte. Es entstand eine Diskussion über die ungerechte Entschädigung. Einzelne Personen aus dem Publikum berichteten von ihren persönlichen Erfahrungen. Die Vorwürfe gegen APIX und die Untätigkeit der Afrikanischen Entwicklungsbank häuften sich. Es wurden verschiedene Lösungsansätze und Gegenvorschläge eingebracht und gegeneinander abgewogen.

Die kritische Einmischung einzelner Zuschauer:innen lässt sich mit der Rolle der ungebetenen Außenseiter:innen, der sogenannten *crossbenchers*, vergleichen.⁸²⁷ Der Architekt und Autor Markus Miessen konzeptualisiert *crossbenching* als kritische räumliche Praxis,⁸²⁸ die normative Formen politischer Partizipation hinterfragt und sich mit Fragen der Gestaltbarkeit agonistischer Räume, der Rolle von Reibungen und Brüchen sowie der Inszenierung politischer Diskurse auseinandersetzt.⁸²⁹ Laut Miessen dient Crossbenching dazu, unterschwellige Konflikte sichtbar zu machen, um dann mit ihnen zu arbeiten und auf sie Einfluss zu nehmen.⁸³⁰ Crossbenching betont die zentrale Bedeutung sozialer Zusammenkünfte bei dieser Arbeit, die durch räumliche, interaktive und performative Verfahren mobilisiert werden kann. Crossbenching bietet die Möglichkeit, demokratische Aushandlungsprozesse durch die räumliche Gestaltung und Interaktion zu reflektieren und zu aktivieren.⁸³¹ Im Hinblick auf das Forumtheater von Kaddu Yaraax ist der Rollen- und Platzwechsel der Zuschauer:innen mit dieser Praktik des Crossbenchings vergleichbar: Am Ende der Forumsdiskussion fordert der Joker die Zuschauer:innen dazu auf, die Bühne zu betreten, um Kritik zu üben, Konflikte sichtbar zu machen und ihre eigenen Ideen und Lösungsansätze vorzustellen.

Bei der Uraufführung von *Teer ci jikkoo* blieb der Rollenwechsel, der in anderen Aufführungen von Kaddu Yaraax zu beobachten ist, jedoch aus. Die Zuschauer:innen wirkten von der Debatte emotional zu aufgewühlt. Mamadou Diol weist darauf hin, dass die Intensität und Dynamik eines Forumtheaters von mehreren Faktoren abhän-

827 Miessen, *Crossbenching*.

828 Die Praktik des *Crossbenchings* wurde von Miessen in Analogie zur Rolle und Funktion unabhängiger Mitglieder in einigen Parlamenten wie dem britischen House of Lords entwickelt. Der Name leitet sich von den Querbänken ab, die während der Parlamentssitzungen zwischen den Reihen der Regierung und der Opposition aufgestellt werden.

829 Miessen, »Proximities«, 33–35.

830 Miessen, *Crossbenching*.

831 Miessen, »Proximities«, 35.

gen: dem Thema, der Komplexität des Problems und vor allem der Atmosphäre bei der Aufführung.⁸³² Der Philosoph Gernot Böhme beschreibt diese Wechselwirkung von Stimmung und Raumatmosphäre in seinem Werk *Atmospheric Architectures* (2017).⁸³³ In Anlehnung an Böhme stellt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte fest, dass die Zuschauer:innen durch ihre Präsenz selbst Teil der Atmosphäre werden, indem sie diese durch ihr Verhalten und ihre Reaktionen mitgestalten.⁸³⁴ Demnach wird die Atmosphäre einer Aufführung neben den räumlichen Eigenschaften des Aufführungsortes vor allem von der Stimmung des Publikums beeinflusst.

Während der Uraufführung von *Teer ci jekkoo* entfaltete sich im Publikum eine Atmosphäre des Mitgefühls und der Solidarität. Einige Zuschauer:innen luden Kaddu Yaraax dazu ein, das Theaterstück erneut in ihrem Viertel aufzuführen, um weitere Unterstützung im solidarischen Kampf für Gerechtigkeit zu mobilisieren. Der Bürgermeister versprach, die Anliegen der Betroffenen kraft seines politischen Amtes an höhere Stellen weiterzuleiten. Mit seiner Anwesenheit brachte er seine Anteilnahme an den Schicksalen der Betroffenen zum Ausdruck. Durch die direkte Begegnung von betroffenen Bürger:innen und staatlichen Repräsentant:innen wurde die Aufführung zum Ort für marginalisierte Stimmen. Die respektvolle und offene Atmosphäre trug entscheidend dazu bei, diese Annäherung zu ermöglichen. Obwohl kein Rollentausch bei der Uraufführung von *Teer ci jekkoo* stattfand, trägt er als Praxis der Selbstermächtigung und Emanzipation entscheidend zur Wirksamkeit des Forumtheaters von Kaddu Yaraax bei. Insgesamt zeigte das Theater sein Potenzial, durch die Erprobung alternativer Lösungsansätze nachhaltige gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen.

Der Rollenwechsel: Transformative Selbstermächtigung und politische Emanzipation

Der Rollenwechsel ist der letzte Schritt einer Theateraufführung von Kaddu Yaraax und findet immer direkt nach der Forumsdiskussion und am Ende der Aufführung statt. Dabei fordert der Joker Zuschauer:innen dazu auf, eine:n Schauspieler:in zu ersetzen und an ihrer:seiner Stelle zu spielen. So haben sie die Möglichkeit, die zuvor im Forum diskutierten Lösungsansätze auszuprobieren, in die Handlung der Aufführung einzugreifen und den Verlauf des gesamten Stücks oder einer Szene zu verändern. Auf diese Weise werden die Zuschauer:innen zu »Spect-actors«. Die Wortkomposition aus »spectator« und »actor« steht für die transformative Verwandlung der Zuschauer:innen zu Schauspieler:innen. Durch den Rollenwechsel werden die Zuschauer:innen zu politischen Akteur:innen, die verborgene Machtmechanismen aufdecken und ihre Positionen und Beziehungen in der Gesellschaft neu aushandeln. Eine Vorstufe des Rollenwechsels ist Boals Technik der *dramaturgia simultânea* (simultanen Dramaturgie). Hier werden Zuschauer:innen vom Joker aufgefordert, zu Autor:innen und Regisseur:innen des Stücks zu werden, ohne selbst auf der Bühne aufzutreten. Ihre mündlichen Lösungsvorschläge werden dabei von den Schauspieler:innen unmittel-

832 Diol Mamadou, »Informelles Gespräch über die Rezeption von *Teer ci jekkoo* am Tag nach der Aufführung.«, interviewt von Simon Meienberg, 26. April 2023, Feldnotiz.

833 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, 1. Aufl., übers. von Tina Engels-Schwarzpaul (Bloomsbury Publishing, 2017), 90 f., <https://doi.org/10.5040/9781474258111>.

834 Fischer-Lichte u. a., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 25.

bar interpretiert.⁸³⁵ Die simultane Dramaturgie unterscheidet sich von traditionellen Stücken, die auf der Textvorlage einer:ines einzelnen Autor:in basieren, indem sie den Handlungsverlauf des Schauspiels ohne zeitliche Distanz und in kollektiver Autorenschaft hervorbringt. Die beiden Theatertechniken der simultanen Dramaturgie und des Rollenwechsels⁸³⁶ können als ein dynamisches Zusammenspiel von Situationen und Aktionen beschrieben werden, das darauf abzielt, die Selbstermächtigung marginalisierter Gruppen zu stärken. In einem vom Autor geführten Gespräch im Jahr 2024 erklärte Leity Kane, dass die Zuschauer:innen durch den Rollentausch mit den im Stück ausgegrenzten oder unterdrückten Figuren ein Gefühl politischer Emanzipation erfahren. Indem sie die Kostüme der Schauspieler:innen anziehen und deren Requisiten verwenden, können sie die Herausforderungen und Konflikte der Figuren unmittelbar nachempfinden. Durch ihr eigenes Handeln auf der Bühne erleben sie Unterdrückung aus unterschiedlichen Perspektiven und Positionen, was zu einem besseren Verständnis der Situation führt. Ein Spect-actor tritt dabei direkt mit dem Unterdrücker in den Dialog und schlägt alternative Verhaltensweisen vor, die sich der Unterdrückung entgegenstellen. Durch diese Interventionen der Zuschauer:innen entstehen neue Lösungsansätze, die das Publikum gemeinsam diskutiert, um zu bewerten, ob sich das Machtverhältnis zwischen Unterdrücker und Unterdrücktem verändert hat. Auf diese Weise werden die Zuschauer:innen aktiv in den Aushandlungsprozess eingebunden und selbst zu Akteur:innen des Wandels.⁸³⁷

Performanz und Transformation

Der Rollenwechsel in Theateraufführungen ermöglicht eine transformative verkörperte Erfahrung, die als Praxis der Selbstermächtigung ein politisches Potenzial in sich birgt. Diese Wirkung lässt sich jedoch nicht im Voraus planen, da sie von der unvorhersehbaren Dynamik zwischen Publikum und Schauspieler:innen während der Aufführung abhängt.⁸³⁸ Die ästhetische Erfahrung des Rollenwechsels lässt sich insbesondere mit dem Begriff der Performanz erfassen. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Linguistik und wurde durch den Philosophen John L. Austin in seiner *Theorie der Sprechakte* (1955) geprägt.⁸³⁹ Seit den 1960er Jahren hat der Begriff durch die sogenannte performative Wende in den Kulturwissenschaften eine starke Ausweitung erfahren. Heute wird er in den Disziplinen Theaterwissenschaft, Ethnologie und Medienwissenschaft unterschiedlich interpretiert.⁸⁴⁰

835 Boal, *Theater der Unterdrückten*, 51.

836 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 63.

837 Meienberg und Höfler, »Colliding Circulations: Dakar Mobilities Between Global Connections and Local Displacements« (Manuskript abgegeben).

838 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 67.

839 John Langshaw Austin, *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words)*, übers. von Eike von Savigny, Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 9396 (Reclam, 1986).

840 Christopher Dell, *Epistemologie der Stadt: Improvisatorische Praxis und gestalterische Diagrammatik im urbanen Kontext*, 1. Aufl., Urban Studies (Transcript, 2016), 74.

Der Kulturwissenschaftler Uwe Wirth beschreibt die Vielschichtigkeit des Begriffs wie folgt:

Performanz kann sich ebenso auf das ernsthafte Ausführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen, das materiale Verkörpern von Botschaften im ›Akt des Schreibens‹ oder auf die Konstitution von Imaginationen im ›Akt des Lesens‹ beziehen.⁸⁴¹

Im Kontext der Theaterraufführung hat der Begriff der Performanz eine doppelte Bedeutung. Das zugrunde liegende englische Verb *to perform* verweist einerseits auf das *Ausführen* von Handlungen und andererseits auf das *Aufführen* von Inszenierungen.⁸⁴² Die Kunstvermittlerin Nora Landkammer identifiziert in der Verbindung von Performativität und Theatralität außerdem eine Praxis, die Wirklichkeit durch die (Wieder-)Aufführung historisch gewachsener Handlungsmöglichkeiten herstellt.⁸⁴³

Die performative Wirkung der Aufführung von Kaddu Yaraax liegt weniger in der Wiederholung als vielmehr in der Infragestellung gesellschaftlich festgeschriebener Handlungen, Positionen und sozialer Hierarchien, um neue Aktionsmöglichkeiten aufzuzeigen. Mamadou Diol betont, dass ein:e Zuschauer:in in dem Moment, in dem sie:er in das Stück eingreift, ihre:seine eigene Handlungsmacht erkennt. Diese Erfahrung zeigt der Person, dass sie die Situation nicht nur auf der Bühne, sondern auch in ihrer Lebenswirklichkeit beeinflussen kann. Diese verkörperte Erfahrung stärkt die Bereitschaft, die eigenen Lebensumstände zu verändern. Wer im Alltag einer ähnlichen Situation wie der im Forumtheater begegnet, wird ermutigt, die eigene Meinung zu äußern und den Dialog mit den Entscheidungsträger:innen zu suchen.⁸⁴⁴

Selbstermächtigung erfahren

Der im Rollenwechsel erfahrene Prozess der Selbstermächtigung lässt sich durch den transformativen Charakter der Theaterraufführung von Kaddu Yaraax erklären. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte betont, dass Rituale und Theater eng miteinander verwoben sind.⁸⁴⁵ Ihr zufolge sind beides performative Aufführungen, die eine nachhaltige Veränderung der Teilnehmer:innen bewirken können. Diese Parallelen finden sich auch in theaterethnologischen Theorien, die Konzepte der Theatralität des Rituals oder des Theaters als Ritual untersuchen.⁸⁴⁶ Die Ethnologen Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao stellen in ihrem Buch *Im Rausch des Rituals* (2008)

841 Uwe Wirth, Hrsg., *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1575 (Suhrkamp, 2002), 9.

842 Fischer-Lichte u. a., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 21.

843 Nora Landkammer, »Performativitätstheorien«, ZHdK, 4. Dezember 2024, <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/performativitaets-theorien-3835>.

844 Meienberg und Höfler, »Colliding Circulations: Dakar Mobilities Between Global Connections and Local Displacements« (Manuskript abgegeben).

845 Fischer-Lichte u. a., *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 178.

846 Bettina E. Schmidt und Mark Münzel, *Ethnologie und Inszenierung: Ansätze zur Theaterethnologie*, Reihe Curupira 5 (Curupira, 1998).

fest,⁸⁴⁷ dass die Grenzen zwischen den beiden Genres fließend sind⁸⁴⁸ und diese viele Gemeinsamkeiten und Formelemente teilen:

Beide Genres kennen Inszenierung, Skriptvorlagen (wenn man Mythen als solche bezeichnen möchte), Improvisation, Proben, Einstudierung, in beiden können Teilnehmer wie Zuschauer ihre Rollen verändern, und beide können sowohl dem Ziel der Unterhaltung dienen wie auch dazu, andere Wirklichkeiten aufzuzeigen.⁸⁴⁹

Der selbstermächtigende Transformationsprozess, den die Zuschauer:innen im Rollenwechsel durchlaufen, kann als ritualisierte Form des Übergangs verstanden werden. Der Ethnologe Victor Turner erläutert diese Dynamik in seinem Konzept der Liminalität (1989).⁸⁵⁰ Aufbauend auf Arnold van Genneps Theorie der Übergangsriten, *Les rites de passage* (1909),⁸⁵¹ entwickelt Turner ein Drei-Phasen-Modell: Ablösung, Liminalität und Wiedereingliederung. Die symbolisch aufgeladene »Schwellenerfahrung« in theatralen Ritualen bezeichnet er als liminalen Zustand. Dieser beschreibt eine instabile Phase zwischen festen Positionen, die durch gesellschaftliche Normen, Gesetze und Konvention vorgegeben sind.⁸⁵²

In diesem liminalen Zustand des »Dazwischen« erleben Zuschauer:innen eine Destabilisierung ihres Selbst- und Fremdbildes. Dies beeinflusst ihre Wahrnehmung der Welt und kann zu tiefgreifenden Veränderungen führen. Turner zufolge bewirkt die Schwellenphase nicht nur eine Veränderung des individuellen sozialen Status, sondern auch eine Transformation innerhalb von Gruppen oder Gesellschaften.⁸⁵³ Köpping und Rao betonen, dass die transformative Kraft ritueller Performanzen darin liegt, dass sie sowohl die Emotionen als auch den Intellekt ansprechen. Dadurch stellen sie eine Verbindung zwischen beiden Ebenen her, die zu einer »Re-Kreation oder gar Heilung des sozialen Zusammenhalts« führen kann.⁸⁵⁴

Liminale Erfahrungen lösen auch angenommene Gegensätze wie Kunst und Wirklichkeit auf.⁸⁵⁵ Sie überschreiten normative gesellschaftlich Regeln und Strukturen,⁸⁵⁶ wodurch sie einen Raum schaffen, in dem neue Handlungsweisen erprobt werden können.

847 Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao, Hrsg., *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, 2. Aufl., Performanzen: Interkulturelle Studien zu Ritual, Spiel und Theater 1 (Lit, 2008).

848 Der Kulturanthropologe Clifford Geertz beschreibt dieses Phänomen, bei dem die Grenzen zwischen Disziplinen verschwimmen und die traditionellen Kategorien nicht mehr klar voneinander abgegrenzt werden können, mit dem Begriff *blurred genres*. Vgl. Clifford Geertz, »Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought«, *The American Scholar* 49, Nr. 2 (1980): 165–79.

849 Köpping und Rao, *Im Rausch des Rituals*, 11.

850 Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, 6. Aufl., Performance Studies Series 1 (PAJ Publ, 2008).

851 Arnold Van Gennep, *Übergangsriten*: = *Les rites de passage*, 3. Aufl., Campus-Bibliothek (Campus-Verl, 2005).

852 Victor W. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, The Lewis Henry Morgan Lectures (De Gruyter, 1995), 95.

853 Victor Turner, »Variations on a Theme of Liminality«, in *Secular Ritual: A Working Definition of Ritual*, hg. von S.F. Moore und B.C. Meyerhoff (Van Gorcum, 1977), 40.

854 Köpping und Rao, *Im Rausch des Rituals*, 8.

855 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 307.

856 Köpping und Rao, *Im Rausch des Rituals*.

Diese transgressive Kraft des »Heraustretens« zeigt sich insbesondere in den Aufführungen von Kaddu Yaraax. Hier entsteht ein Experimentierraum, in dem Zuschauer:innen alternative Lösungen für gesellschaftliche Konflikte entwickeln können.

Potenziale und Grenzen der Wirksamkeit

Als hybride Kunstform zwischen Bühne und praxisbasiertem Experiment spielt das Forumtheater eine Schlüsselrolle in der szenisch-partizipativen Forschung von Kaddu Yaraax. Ihr in gesellschaftspolitische Konflikte intervenierendes Theater lässt sich im Sinne einer *Afroszenologie* als dekoloniale ästhetische Praxis begreifen, die zugleich demokratisierend und befreiend wirkt.⁸⁵⁷ Mit der Entwicklung eines durch vielfältige Spielpraktiken ausdifferenzierten Vokabulars und neuer performativer Formen der Recherche, Kollaboration und Vermittlung ist das Forumtheater prädestiniert, Aktionen des »Dazwischentretens«, des Widerstands sowie der kollektiven Teilhabe und Resilienzförderung zu initiieren.

Wie die oben beschriebenen Ausführungen von Kaddu Yaraax gezeigt haben, ist das Forumtheater in der Lage, nachhaltige gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen. Augusto Boal weist auf dieses Potenzial hin, wenn er von einer »Probe zur Revolution« spricht.⁸⁵⁸ Auch Bárbara Santos betont, dass Theater ein Ausgangspunkt für Veränderung ist. Die künstlerische Ausdrucksform kann helfen, eine bestimmte Realität zu repräsentieren, um die eigene Position wahrzunehmen und für andere sichtbar zu machen.⁸⁵⁹ Aus Perspektive der *Impactées*, also der weiblichen Betroffenen, ging es in *Teer ci jukkoo* auch darum, das Schweigen zu brechen. In Bárbara Santos Zitat wird die Wirkung des Forumtheaters besonders deutlich:

When we make images and metaphors, we can reveal the sound of the silence. Silence is a really deep issue for women's oppression. There are lots of things they are silenced by – saving the family, saving family relations. It's related with shame, it's related with guilt. Theatre helps a lot to hear the silence, to see the image of the silence.⁸⁶⁰

Im Rahmen der Theaterraufführung kann das Unausgesprochene also hör- und sichtbar gemacht werden. Zudem geht die Praktik über das bloße *re-enactment* von Konflikten hinaus, indem sie alternative Handlungsformen erprobt, die von den Teilnehmenden in realweltlichen Situationen angewendet werden können. Solchen Potenzialen des Forumtheaters stehen jedoch einige praktische Herausforderungen gegenüber. Mamadou Diol betont, dass es oft eine Herausforderung ist, die psychologischen Aspekte einer Intervention oder die damit verbundenen Probleme umfassend zu analysieren. Um die Auswirkungen spezifischer gesellschaftlicher Probleme zu verstehen, ist der direkte Kontakt mit den Betroffenen und das Anhören ihrer Sichtweisen und Erfahrungen entscheidend. Dies ist jedoch nicht in jedem Fall möglich. Außerdem bleibt ungewiss, inwieweit die entwickelten Lösungen erfolgreich in Entscheidungsprozesse integriert werden können. Zwar können auf die Realität abgestimmte Ansätze erprobt

857 Ravengai, *Artistic research in Africa with Specific Reference to South Africa and Zimbabwe*.

858 Boal, *Theater der Unterdrückten*, 58.

859 Bárbara Santos, »Interview with Barbara Santos«, interviewt von Robert Klement, September 2013, Transkript, <https://web.archive.org/web/20250125093242/http://www.beratungundtheater-leipzig.de/%C3%BCber-mich/die-geschichte/barbara-santos/>.

860 Ebd.

werden, doch ob sie letztlich die Situation zum Besseren wenden, bleibt offen. Dennoch zeigen konkrete Beispiele der Theaterpraxis von Kaddu Yaraax, dass solche Herausforderungen überwunden werden können.

Das Gruppengespräch mit Fatou Dione und den Frauen ihres Kollektivs, das der Autor einige Monate nach der Aufführung von *Teer ci jukkoo* führte, verdeutlicht die nachhaltige Wirkung des Stücks.⁸⁶¹ Die Teilnehmer:innen fühlten sich durch die Erfahrung der Selbstermächtigung bestärkt, weiterhin für gerechte Entschädigung der Betroffenen einzutreten. Die Solidarität des Publikums gab ihnen neue Kraft, und die Aufführung bewirkte, dass sich weitere Bewohner:innen ihrem Kollektiv anschlossen. Darüber hinaus informierte der Austausch mit dem Publikum die betroffenen Zuschauer:innen über ihre Rechte und Handlungsmöglichkeiten. So waren sie besser darauf vorbereitet, ihre Interessen in den bevorstehenden Verhandlungen mit APIX und der AfDB durchzusetzen. Diese Beispiele zeigen, wie durch das Theater nachhaltige Veränderungen erzielt werden konnten.

Theoretisch lassen sich diese Ansätze im Kontext des Pre-enactment⁸⁶² verstehen, wie es der Soziologe Oliver Marchart im Zusammenhang mit den *Protest Choreographies* der Gruppe *Public Movement* beschreibt.⁸⁶³ Pre-enactments stellen nicht nur ein Zukunftsszenario dar; vielmehr werden die angestrebten politischen Verhältnisse im Spiel selbst vorweggenommen. Marchart sieht darin einen gegenhegemonialen Ansatz. Höfler überträgt das Konzept des Probehandelns auf die Entwicklung einer anpassungsfähigen und partizipativen Stadt. Diese wird im Prozess der künstlerisch-experimentellen Antizipation als eine »Realutopie« in der Gegenwart erfahrbar.⁸⁶⁴ Übertragen auf das Forumtheater bedeutet dies, dass die Spect-actors in den Aufführungen alternative Handlungsformen entwickeln, die sie in Konfliktsituationen anwenden können, um die urbane Umgebung inklusiver zu gestalten. Diese Perspektive unterstreicht die Bedeutung des Forumtheaters als Werkzeug, das nicht nur Konflikte sichtbar macht, sondern auch partizipative Möglichkeiten aufzeigt.

Die Uraufführung von *Teer ci jukkoo* ist als politische Intervention der von Entscheidungsprozessen Ausgeschlossenen zu lesen. Im Rahmen der Aufführung intervenierten die Betroffenen indirekt in die hierarchischen Entscheidungsprozesse der Stadtplanung von Dakar. Während das Forumtheater von Kaddu Yaraax als Bühne der Konfliktaushandlung dient, bleibt offen, inwieweit solche Interventionen langfristig bestehende Machtstrukturen überwinden und neue partizipative Formate für die Zukunft hervorbringen. Dennoch zeigt das untersuchte Beispiel, dass das Forumtheater dazu beiträgt, partizipative Räume für Dialog und Selbstermächtigung zu schaffen – ein entscheidender Schritt hin zu einer inklusiveren Stadtentwicklung.

861 Fatou Dione u. a., »Gruppengespräch mit den Frauen des Kollektivs der Impactés von Wakhinane Colobane«, 16. Mai 2024.

862 Marchart, »Public Movement. The Art of Pre-Enactment«.

863 Dana Yahalomi und Omer Krieger, *Public Movement*, 2006, <http://www.publicmovement.org/about/>.

864 Höfler, »Raumaktualisierung. Spiele in der ephemeren Stadt«, 198.

Zwischenresümee

Zu Beginn des vorliegenden Kapitels wurde das postkoloniale Theater in Afrika als sozialpolitische Praxis dargestellt. Zunächst machten Ousmane Diakhaté und Hansel Ndumbe auf die Vielfalt und Bedeutung dramatischer Ausdrucksformen aus dem vor-kolonialen Afrika aufmerksam. Sie lehnen westliche Projektionen und Imaginationen der »Ursprünglichkeit« des afrikanischen Theaters ab und plädieren stattdessen für eine historiografische Betrachtung situierter Theaterpraktiken. Im Anschluss wurde mit Samuel Ravengais Theorie der Afroszenologie ein dekolonialer Ansatz besprochen, der eigene Bewertungskriterien, Standards und Rahmenbedingungen zur kritischen wissenschaftlichen Betrachtung afrikanischer Theatertraditionen entwirft. Des Weiteren wurde Wole Soyinka in den Blick genommen, der auf die Widerständigkeit und Weiterentwicklung westafrikanischer Theaterpraktiken gegenüber kolonialen Assimilationsversuchen aufmerksam macht. Soyinka zeigt auf, dass westafrikanische Theaterformen untrennbar mit dem alltäglichen Leben verwoben sind und sich vorwiegend mit der Gesellschaft, deren Konflikten und Veränderungen auseinandersetzen.

Im zweiten Teil des sechsten Kapitels wurden die kulturpolitischen Entwicklungen und kolonialen Einflüsse auf die Herausbildung senegalesischer Theaterpraktiken beleuchtet. Vor dem Hintergrund der kulturellen Unabhängigkeits- und Dekolonisierungsprozesse in den 1960er Jahren, die auf Ideen der Négritude⁸⁶⁵ basierten, rückte das Théâtre National Daniel Sorano im Zuge des FESMAN ins Zentrum einer nationalen und panafrikanischen Kulturproduktion. Brian Valente-Quinn zeigte dabei auf, wie die Volkstheaterbewegung des *théâtre populaire* gegenüber der staatlich geförderten Theaterproduktion eine kritische Haltung einnahm, zunehmend an Popularität gewann und sich stärker an politischen Themen orientierte, die für alle Schichten der Gesellschaft zugänglich waren.⁸⁶⁶ Eine wichtige Rolle bei der landesweiten Verbreitung des Volkstheaters spielten die in den 1970er Jahren etablierten Institutionen der ASC⁸⁶⁷ und der ARCOTS,⁸⁶⁸ die jungen Senegales:innen ein politisches Engagement ermöglichten. Die sogenannten *Nawetaan*-Theaterwettbewerbe⁸⁶⁹ im Stil des *théâtre total*⁸⁷⁰ gingen wiederum auf die exotisierenden Formen des *théâtre indigène* zurück. Letzteres erlebte seine Geburtsstunde in den 1950er Jahren an der École normale William Ponty in Dakar.⁸⁷¹ In diese Entwicklung senegalesischer Theaterpraktiken lässt sich die zeitgenössische Theaterpraxis von Kaddu Yaraax in Dakar integrieren. Mit der Aneignung der Methoden des Forumtheaters im Jahr 2002 löste sich Kaddu Yaraax allmählich von diesen theatralen Vorgängern und ihren kolonialen Ursprüngen. Die Gruppe entwickelte ein eigenes Repertoire, indem sie Elemente aus dem Volksthea-

865 David Simo, »Négritude«, in *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hg. von Dirk Götttsche u. a. (J.B. Metzler, 2017), https://doi.org/10.1007/978-3-476-05386-2_37.

866 Brian Valente-Quinn, *Senegalese Stagecraft: Decolonizing Theater-Making in Francophone Africa*, Performance Works (Northwestern University Press, 2021), 3.

867 Susann Baller, *Spielfelder der Stadt: Fußball und Jugendpolitik im Senegal seit 1950*, 1. Aufl. (Böhlau Köln, 2010), 137–165.

868 Portail jeunesse de la Francophonie, »Formation d'une trentaine de membres de l'Association des artistes comédiens du Théâtre sénégalais (ARCOTS)«, 5. Februar 2025, <https://jeunesse.francophonie.org/actualites/item/formation-d-une-trentaine-de-membres-de-l-association-des-artistes-comediens-du-theatre-senegalais-arcots>.

869 Papa Samba Sow, »Théâtre Nawetaan, théâtre des valeurs«, in *De l'instinct Théâtral: Le Théâtre Se Ressource en Afrique*, hg. von Julius Effenberger (Editions L'Harmattan, 2004), 45–65.

870 Quinn, »De-Centering Theatrical Heritage: Forum Theater in Contemporary Senegal«, 78.

871 Soyinka, »Theater in African Traditional Cultures: Survival Patterns«, 440.

ter wirkungsvoll mit den transformativen Methoden des Forumtheaters kombinierte. Dabei konzentrierte sie sich auf theatrale Interventionen in konfliktreiche Situationen bedrängter Stadtgemeinschaften.

Im weiteren Verlauf wurden die von Kaddu Yaraax angewandten partizipativen Methoden und kollektiven Aushandlungsprozesse am Beispiel eines Workshops und der Inszenierung von Ausschlusserfahrungen analysiert. Dabei konnten die Vorteile des kollektiven Aufzeichnens als widerständige und erinnernde Visualisierungspraxis identifiziert werden. Der Einsatz dieser designethnografischen Methode eignet sich besonders als Forschungsmethode in sozial sensiblen Kontexten und ermöglicht es, implizites Wissen⁸⁷² aus dem Unterbewusstsein der Teilnehmer:innen sichtbar zu machen. Des Weiteren verwies die Erstellung einer Counter-Map auf das widerständige Potenzial kollektiver Visualisierungsprozesse. Einerseits materialisiert und speichert sie das gemeinsam produzierte Wissen aus den Zeugnissen der Impactés, andererseits macht sie die unsichtbaren Zusammenhänge der Umsiedlung innerhalb des Stadtgefüges sichtbar. Als »Grenzobjekt«⁸⁷³ diente die Karte zudem als symbolische Referenz in der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* und ermöglichte eine kritische Auseinandersetzung mit der Thematik. Die anschließende Analyse der Inszenierungspraktiken von Kaddu Yaraax hob wiederum den kollektiven und prozessualen Charakter ihrer Entscheidungsprozesse hervor, bei denen Mamadou Diol die Rolle eines Mediators übernahm und gezielt Impulse setzte. Diese dialogische Entwicklung des Theaterstücks hat eine demokratisierende Wirkung, indem sie althergebrachte Hierarchien und Konzepte zugunsten einer multiperspektivischen Theaterpraxis in Frage stellt. Das Ergebnis ist ein offenes Theater, das einerseits die wechselseitige Interaktion zwischen Zuschauer:innen und Schauspieler:innen fördert und andererseits eine Identifikation mit den dargestellten Figuren und Themen zulässt.

Im dritten Teil wurde die Aufführung als Probe zur Partizipation am Beispiel der Uraufführung von *Teer ci jukkoo* untersucht. Als kritische räumliche Praxis schaffen die theatralen Interventionen von Kaddu Yaraax in den Nachbarschaften von Dakar alternative politische Arenen und temporäre Öffentlichkeiten, die benachteiligten Gruppen eine Bühne zur kollektiven Aushandlung ihrer Konflikte bieten. Mit ihren Forumsdiskussionen grenzen sie sich bewusst von den parlamentarischen Partizipationsmodellen des modernen Nationalstaates ab. Sie passen sich dafür den vorgefundenen öffentlichen Räumen und Versammlungsgewohnheiten ihres Publikums an. Diese Flexibilität ermöglicht es ihnen, inklusive, dezentrale Bühnen für die Stimmen der Ausgeschlossenen zu schaffen. Die Probe zur Partizipation schafft so Anschlüsse und erzeugt Solidaritäten, die über die Aufführungen hinaus wirken können. Die Theaterpraxis von Kaddu Yaraax nimmt im Sinne des Pre-enactments⁸⁷⁴ nach Marchart und Höfler⁸⁷⁵ die angestrebten partizipativen urbanen Verhältnisse im Spiel selbst vorweg. Damit hat sie das Potenzial, inklusive politische Stadtentwicklungsprozesse in Gang zu setzen.

872 Polanyi, *Implizites Wissen*.

873 Susan Leigh Star und James R. Griesemer, »Institutional Ecology, »Translations« and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39«, *Social Studies of Science* 19, Nr. 3 (1989): 387-420, JSTOR.

874 Oliver Marchart, »Public Movement. The Art of Pre-Enactment«, *On Curating* 54 (2022): 170-72.

875 Höfler, »Raumaktualisierung. Spiele in der ephemeren Stadt«.

Die Untersuchungen im vorliegenden Kapitel haben gezeigt, dass postkoloniale Theaterpraktiken in Senegal nicht allein künstlerische Ausdrucksformen sind, sondern zugleich als widerständige, sozialpolitische Instrumente fungieren können. Indem sie die koloniale Prägung neoliberaler Stadtplanungsprozesse hinterfragen und die Erfahrungen marginalisierter Betroffener hör- und sichtbar machen, leisten sie einen entscheidenden Beitrag zu dekolonialen Diskursen und gesellschaftlicher Transformation.