

Zum »Vertrackten« dekolonialen Denkens und Handelns an der Universität

Joachim Fiebach

Ein kurzer historischer Rückblick soll skizzieren, wie ich die Beziehungen der deutschsprachigen Theaterwissenschaft zum Kolonialismus sehe, und an Beispielen aus der Geschichte meiner eigenen Haltung und Herangehensweise versuche ich das Schwierige, das »Vertrackte« dekolonialen Denkens und Handelns kritisch zu erörtern.

Die Hauptspur der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, an der Jahrhundertwende 1900 vor allem gelegt von Max Herrmann, ging aus von der Auseinandersetzung mit der Vorherrschaft der Literatur, dem geschriebenen Drama/Stück/Text, die seit dem 18. Jahrhundert bildungsbürgerliches Denken und entsprechende Praktiken des europäischen Theaters prägte. Diese Orientierung schloss, in gewissem Sinn ohne weitere Reflexion, aus, nichtliterarische theatrale Vorgänge zu beachten. Darunter natürlich jene vielfältigen der vormodernen, vorkapitalistischen Gesellschaften in der nichteuropäischen Welt. Ich wähle gezielt das Wort *Hauptspur*. Denn zur gleichen Zeit, als im deutschsprachigen Raum Herrmann und andere sich abmühten, Theater als gewisse eigenständige Kunst der Ausdeutung von Literatur zu behaupten, stießen Forscher in der Suche nach der Herausbildung von Theaterkunst auf die reiche theatrale nichtliterarische Ritual-Kultur der europäischen Antike¹, und seit den 1920er brachten deutschsprachige Forschungen dieses Feld außerhalb Europas mit Theatralität in Verbindung, so Oskar Eberle mit der etwas zögerlichen Markierung *Urtheater* von Jäger/Sammlergesellschaften Afrikas, Lateinamerikas, Australiens (Eberle 1954). Deren Geschichten, besonders

1 Zum Beispiel: Thomson, George. *Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Ursprünge des Dramas*. Berlin, 1957.

die der »Aborigines«, der Indigenen Australiens, unter der brutalen europäischen Kolonisation, wurden nicht thematisiert, Kolonialismus als ein Hauptaspekt der eigenen europäischen Bezüge zu diesen faszinierenden theatralen Erscheinungen blieb ausgeblendet.

Als sich nach 1945 der Blick auf »Urtheater«-Erscheinungen (Rituale etc.) und jetzt, teilweise damit verbunden, auf andere nichteuropäische »fremde« Theaterkunst richtete, wurden Verbindungen zum eigenen Kolonialismus zunächst nicht spezifisch thematisiert. Im damaligen Institut für Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität interessierten wir uns in den 1960ern sehr stark für das »fremde« Theater, für ein ganz anderes als das aus dem 19. Jahrhundert überkommene bildungsbürgerlich disziplinierte, illusionistische Theater. Als junge Assistenten beschäftigten sich Rudolf Münz und ich intensiv mit der »Ursprungsfrage« von Theater(kunst) aus vorkapitalistischen, vormodernen theatralen Ereignissen in verschiedenen Weltteilen, nicht zuletzt angeregt durch Eberles Buch. Eine durch Ernst Schumachers Tätigkeit als Theaterkritiker vermittelte Vorführung japanischer No-Tradition durch japanische Künstler im Institut und ein kurzer Dokumentarfilm zum No, den sie uns daließen, waren wichtige Ereignisse. Vor allem interessierten wir uns aber für die ganz andere anti-naturalistische, anti-illusionistische Kunst, die mit Beginn der 1960er in der westlichen Welt wieder versucht wurde. Der europäische/westliche Kolonialismus seit dem 16. Jahrhundert, durch den das uns verachtete »aristotelische« Illusionstheater in die Welt getragen und tendenziell zur Richtschnur auch in den »fremden« Theaterlandschaften genommen wurde, vielfach »fremde« tradierte Formen verdrängte, also gleichsam der Kulturimperialismus, wurde als solcher nicht besonders problematisiert. Anders verhielt sich damals die lebendige Theaterpraxis. Das *Interkulturelle Theater*, zeitweilig als eine neue Gattung erklärt, brachte die vielfältige nicht-europäische vormoderne Theatralität in Verbindung mit der eigenen aktuellen westlichen; es ging aber kaum auf den »eigenen« Kolonialismus ein, den der linke kritische Strang der antinaturalistischen Bewegung direkt problematisierte. Guerilla-Straßentheater-Aktionen gegen den Vietnam-Krieg während der 1960er in den USA und Peter Weiss' Vietnamdiskurs 1968 waren Höhepunkte.²

Bis in die späten 1970er bemühten sich Münz/Fiebach, *Theaterkunst* als wesentlichen kulturellen Faktor von Geschichte überhaupt zu analysieren, da-

2 Siehe Weiss, Peter. »Notizen zum dokumentarischen Theater.« In: Joachim Fiebach. *Manifeste Europäischen Theaters*. Berlin, 2003: 67ff.

mit Theaterwissenschaft als ein *kulturwissenschaftliches Feld* zu praktizieren, stellten aber nicht die Frage nach dem »eigenen« Kolonialismus. Es sollten die historischen Kräfte für die Herausbildung des bildungsbürgerlichen, literaturdeterminierten Theaters seit dem 16. Jahrhundert klargelegt werden. Das war nicht einem Desinteresse für den Kolonialismus geschuldet. Sehr wohl hatten wir uns damit, nicht zuletzt durch Begegnungen mit afrikanischen Studierenden auch in unserem »Wissenschaftsumfeld«, politisch kritisch beschäftigt. *Wissenschaftlich* äußerte sich das 1979 in dem Buch *Kunstprozesse in Afrika*. Es betonte in einem Vorwort, dass hier mit dem Wissen um die eigene privilegierte Position im Herzen der kolonisierenden Welt über afrikanische Literatur gedacht, geschrieben, geurteilt wird. »Die Gesichtspunkte, unter denen die literarischen Bewegungen betrachtet werden, sind von den Interessen europäischer marxistischer Kunstwissenschaften bestimmt. Ich kann Afrika nicht »von innen« sehen und werten. Das heißt nicht, an außereuropäische Kunst normativ mit Vorstellungen heranzugehen, die aus europäischen Prozessen erwachsen und auf diese gerichtet sind. Afrikanische Literatur hat aber auch international typische oder bedeutungsvolle Züge. Sie reflektiert übergreifende Prozesse unserer Epoche, ist von ihnen geprägt und spielt in ihnen eine aktive Rolle« (Fiebach 1979:7).

Das konnte ein Ansatz zum *direkt kritischen Überdenken* der eigenen kolonialen Situation sein, ich komme darauf zurück, zielte aber noch nicht auf eine betonte Auseinandersetzung mit den ansonsten »unbefragten« kolonialen Aspekten dieser Auseinandersetzung. Sie wurden in den 1960/70er eben nicht direkt thematisiert. Es war, wie ich es ausdrücken möchte, ein unbewusst-unbefragtes Nicht-Reflektieren von Aspekten der eigenen kolonialen Lage.

Das dürfte auch für andere *politisch* durchaus kolonialismuskritisch denkende Fachkolleginnen und –kollegen, die sich nicht oder kaum für entsprechende *kulturelle Vorgänge wissenschaftlich* interessierten, gegolten haben. 1979/80 schlug ich einem Freund vor, einem der bedeutendsten, international bekannten, *kritischen* Kultur/Literaturwissenschaftler der DDR, *Kunstprozesse in Afrika* zu besprechen. Ich erwartete eine kritische Behandlung des von mir nicht voll durchgehaltenen Versuches der gleichsam *kulturübergreifenden Rahmung* speziell literaturkünstlerischer Erscheinungen, in unserem Kreis eine relativ neuartige Deutungspraxis. Sie kam nicht. Es war eine gutartige Besprechung, die vorsichtig einen Blick auf das dem Freund fremde Material warf. Der Beitrag erschien mir, als könne er, der ansonsten die westliche Literatur, ihre gesellschaftlichen Bindungen glänzend kannte und

in *westlichen internationalen* Diskursen kräftig mitmischte, nicht die Deutung des ihm fremden, nicht-westlichen Bereichs beurteilen, dessen politisch-ökonomische Kolonialisierung er scharf verurteilte. Nur eine junge, auf lateinamerikanische Literatur spezialisierte Kollegin aus unserem Kreis, vertraut mit Kulturimperialismus in ihrem Fachgebiet, ging sofort auf den gleichsam theoretisch-methodisch übergreifenden *kulturwissenschaftlichen* Versuch des Buches kritisch ein, was sinngemäß zu einem Gespräch über Probleme einer gleichsam generellen dekolonialen Kunstdeutung führte.

Ein anderes Beispiel. 1987/88 kam eine Tagung von Theaterwissenschaftlern der DDR zu meinem Theatralitätskonzept, das in *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* kurz skizziert und, zumindest im ersten Teil auf fast 200 Seiten, im »fremden« afrikanischen Material entfaltet ist, zu keiner wirklichen kritischen Diskussion (Fiebach 1986:7-18). Grund: Man sah sich für nicht kompetent, hielt sich zurück, weil der konkrete Gegenstand, die behandelte Welt, »fremd«, unbekannt war. Wenn ich mich richtig erinnere, wurde die kolonialismuskritische Haltung kaum erwähnt, die man wohl allgemein als Theaterwissenschaftler der DDR damals *allgemein-politisch* durchaus teilte. Das »Fach«material war eben zu fremd. Der Blick über das gleichsam eigene Feld erschien ungewohnt, nicht geübt, wurde ignoriert.

2015 hieß es in einer Einführung zur Diskussion über *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen* ironisch provozierend, gemeinhin sähe man Ursprünge von Theater in der griechischen Antike, das Buch beginne aber mit Reflexionen über vormoderne Praktiken in Afrika und Australien etc. und käme erst nach den ersten vierzig Seiten auf das antike Athen zu sprechen. Dieses »Gemeinhin« galt natürlich zu dieser Zeit nicht mehr generell für die deutschsprachige, geschweige weltweite wissenschaftliche Forschung zu Theater (Geschichte).

Aus den Ansätzen, Theaterkunst allgemein als Faktor übergreifend konditionierender Kulturen bzw. gesellschaftlicher (historischer) Umfelder zu nehmen, somit über das begrenzte Gebiet *Theaterkunst* entschieden hinauszudenken, ergab sich auch in gewissem Sinn über die nicht-westliche Welt hinauszusehen. Das bewog mich auch – unter anderem – Ende der 1960er die Chance zu nutzen, für einige Zeit als Senior Lecturer im Department of Theatre Arts des University College Dar es Salaam/Tanzania der (damaligen) University of Eastern Africa zu arbeiten. Kulturen und Gesellschaften in Afrika sind so ein bleibendes Hauptforschungsinteresse geblieben.

Von einem anderen Ansatz her, über das gleichsam enge (bisher) dominierende Herangehen an Theaterkunst als (Re)Präsentation von Literatur hinauszudenken, nämlich Theater im Sinne der seit den 1960ern international betriebenen Semiotik als kulturelles kommunikatives Handeln zu untersuchen³, kam Erika Fischer-Lichte zur Beschäftigung mit den Bedeutungsproduktionen von Theaterkunst grundsätzlich auch in den nicht-westlichen, fremden Welten. Das erste bedeutende Ergebnis war die von ihr konzipierte und von ihr geleitete große mehrtägige Tagung zu weltweit differenten Theaterlandschaften, 1988 dokumentiert in dem Band *Das Eigene und das Fremde* (Fischer-Lichte 1990). Ihre weitere Arbeit mündete dann 1998 in der Gründung und Leitung des Berliner Internationalen Forschungskollegs *Interweaving Performing Cultures*. Hier wurden im deutschsprachigen Raum wohl erstmalig systematisch Tagungen zu Begrifflichkeiten von Theater und Performances in den Sprachen und entsprechenden konkreten Praktiken »fremder«, nicht-westlicher Kulturen durchgeführt und diese so westlichen Denkweisen zu Theater als absolut gleichrangig vorgestellt. Kern der ersten speziellen Tagung waren die in Yoruba gehaltenen Beiträge mehrerer nigerianischer Teilnehmer.⁴

Das Kolleg hat *einen* Weg markiert, wie wir Privilegierte im Westen, ausgestattet und vollgestopft mit dem seit der Antike (anscheinend) universal gültigen Wissen und, besonders, einem hehren Wertesystem verpflichtet, institutionalisiert in einer oder zwei Professuren/Forschungsgruppen, mit uns fremden darstellerischen Kulturen kommunizieren können, sie in demutsvoll-kritischer Anerkennung ihrer *anderen/fremden eigenartigen* Denkweisen, Interessen, Praktiken und ihrer geschichtlich vergangenen und gegenwärtigen Verflechtungen mit den uns »eigenen« studieren und forschersisch befördern. Die Professur für Episteme südlicher Länder in Bayreuth dürfte das erste Beispiel sein.

3 Siehe Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen, 1983.

4 Daten zu den Workshops: Yorùbá, 26.-27. August 2014, Korean, July 21-22, 2016, Chinese, February 2015 Japanese, July 2015, Indian languages (Sanskrit, Hindi, Tamil), October 12-14, 2016, Arabic, 8.-9. Februar 2017. In Vorbereitung ist ein Sammelband zu Konzepten zu Performance/Theater in verschiedenen Sprachen: *The Routledge Companion for performance-related concepts in Non-European languages*, hgg. von Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost and Astrid Schenka (Routledge, forthcoming 2022).

Es ist nicht zu erwarten, dass Dekolonialität generell thematischer Hauptgegenstand theaterwissenschaftlicher Institute und Forschungsgruppen wird. Die kritische Sicht auf unsere eigene generell privilegierte Position ist jedoch einzufordern und die Schwerpunktsetzung bisheriger und gegenwärtiger Theater- und Performance-Theorien und Praktiken kritisch zu mustern.

Wie immer man sich und wer immer sich von *seiner* spezifischen, konkreten kulturellen Situation aus mit anderen, gleichsam »fremden« Haltungen, Positionen und Praktiken beschäftigt, beurteilt, sieht, »versteht«, wertet diese nicht, *kann* das nicht unabhängig von den eigenen Interessen oder der eigenen kulturellen, gesellschaftlichen Bestimmtheit tun. Ein grundsätzlich vertrackter Vorgang. Das Zitat aus dem Vorwort zu *Kunstprozesse in Afrika* deutet auf das Dilemma der realen historischen Lage, in der sich der Forschende befindet. Er/sie ist geprägt von seiner/ihrer je konkreten, vor allem gesellschaftlich bestimmten sozialen (Klassen-)Lage, die ihre/seine Sicht der Dinge, ihr/sein Verhältnis zum, ihre/seine Perspektive auf den Forschungsgegenstand prägt. Der Umgang mit der fremden Kunst ist so unabdingbar verknüpft mit dem Verfolgen und Realisieren der *eigenen* gesellschaftlich und zugleich individuell bestimmten Interessen, ein in sich widerspruchsvoller, »vertrackter« Prozess, der es schwer macht, die fremden Praktiken adäquat stimmig zu verstehen.

Das »Vertrackte« einer solchen *subjektiv* dekolonial gerichteten Herangehensweise zeigte sich während der Dozentur am University College Dar es Salaam der University of East Africa 1968-70, meiner ersten längerdauernden Begegnung mit Afrika. Ich trat sie an mit der Vorstellung, Tansanias besonderen Ujamaa-Sozialismus als betont antikoloniale Strategie⁵ mit meiner Lehre und mit meinem Auftreten im wissenschaftlich-kulturellen Alltag bescheiden zu unterstützen, die durch meine weltanschaulich-politische Position im Wesentlichen dadurch bestimmt sind, die Dinge so offen, gleichsam plebejisch ironisch-kritisch zu sehen und zu behandeln, wie ich es in dem Berliner Unterschichtenkiez, in dem ich aufwuchs, erfahren und dann mit meinem revolutionär gerichteten Marx-Verständnis konkretisiert habe. Dessen Kern war der kategorische Imperativ, »alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist« (Marx, 1956:385). Zusammen mit meinem damals recht »orthodoxen« Brecht-Bild war das der Maßstab meiner Lehre in Dar Es Salaam, besonders

5 The Arusha Declaration and Tanu's Policy on Socialism and Self-Reliance. Dar Es Salaam 1967.

zur Dramaturgie vorwiegend afrikanischer Stücke, dargelegt auch in einem vor Ort veröffentlichten Essay (Fiebach 1970) im Zusammenhang mit der Inszenierung des Dramas *Kinjeketile*, das Ebrahim Hussein mit Anlehnung an Brechts epischer Struktur als eine Arbeit zur Erlangung des Bachelors vorgelegt hatte.

Mit der an Marx (revolutionär) orientierten Sicht der Dinge fand ich schnell Anschluss an eine kleine Gruppe von Kollegen, die, wesentlich an radikal dekolonialen, sozialistischen, transformativen Entwicklungen interessiert, den vom internationalen Kapital noch stark abhängigen sozialistischen Versuch Tansanias und natürlich die kapitalistischen Wege der anderen ostafrikanischen Länder kritisch diskutierten. Das war auch ein Ansatzpunkt der ersten Freundschaft mit einem afrikanischen Kollegen, mit dem jungen, dynamischen Kenianer Grant, der mit radikaler Bedingungslosigkeit, an Fanon ausgerichtet, Literatur lehrte. Er war schon ein paar Monate zuvor als Gast in Berlin gewesen, wo wir gleichsam sofort zu einem engen Verhältnis fanden.

Wie und ob überhaupt die Elemente meiner Lehre wirksam waren, die ich spezifisch auf Marx'/Brechts dialektisch-historischen Materialismus und den revolutionären Sozialismus zu orientieren suchte, ist schwer zu beurteilen. Sie dürfte eher gering gewesen sein. Selbst den Studenten-Darstellern, mit denen ich intensiv und sehr eng über mehrere Monate an der Inszenierung von *Kinjikile* arbeitete, war es schwierig zu erläutern, dass das Stück/Text andeutete, selbst nach einem siegreichen Erfolg gegen die deutschen Kolonialisten lauere der Zugriff einer anderen kolonialistischen Macht. Es seien also im Sinne von Brechts Widerspruchsdiagnostik weitergehende, gleichsam revolutionäre Schritte in Betracht zu ziehen.

Die antikoloniale (dekoloniale) Stoßrichtung der Inszenierung war aber unmissverständlich und wurde als solche angenommen.

Einen wesentlichen Anteil am Erfolg hatte Godwin, der andere enge Freund unter den afrikanischen Kollegen. Während vieler Proben mitwirkend, hatte er insbesondere die tänzerisch angelegten Szenen einstudiert. Godwin war fast das Gegenstück zum unbekümmert-dynamisch auftretenden Grant, leise, zurückhaltend, besonnen, distanziert. Er gehörte nicht zu dem Kreis der eindeutig linken Kollegen, die sich regelmäßig zur sozio-ökonomischen Lage und zu politischen Strategien in Ostafrika austauschten, den Weg Nyereres und des Ujamaa-Sozialismus unterstützten, aber auch über radikalere antikapitalistische Schritte und revolutionärer Ziele nachdachten. Mit Godwin kamen solche Überlegungen nicht direkt zur Sprache.

Er hielt, wie es aussah, zu Nyereres Politik, hat sie gleichsam mit seinen künstlerischen Arbeiten als Regisseur und Schauspieler bald außerhalb der Universität mitrealisiert. Ende der Achtziger und zeitweilig in den Neunzigern war er dann ein hoher leitender Beamter im Kulturbereich.

Was Kolonialismus und Rassismus sind, was sie anrichten, erfuhr oder erlebte ich besonders durch ihn und mit ihm. Ich hatte schon mehrere Monate mit ihm, dem damals noch einzigen tansanischen Lecturer im Theatre Arts Department, gearbeitet, ohne dass es zu wesentlichen Gesprächen kam. Er war zurückhaltend, höflich distanziert. Erst während eines Forschungstrips in die Dodoma Region, wo er für seine Masterarbeit Performances von Sängerezählern aufzeichnete, kamen wir uns näher. Wir waren mit dem Landrover des Departments, einer Gabe der Drama School in England, an der er studiert hatte, nach einer fast zehnstündigen Fahrt, dabei über zweihundert Kilometer auf staubigem Sandweg in brütender Hitze, erschöpft in Dodoma angelangt. Ich hatte telegrafisch in dem wohl damals einzigen guten Hotel, einem soliden Kolonialbau, ein Zimmer bestellt, er nicht. Er wollte ursprünglich irgendwo ein einfaches Gästehaus finden, jetzt aber, nach dieser Reise, wollte er auch eine Nacht in einem der für die Kolonialherren geräumig, luftig, kühl gebauten Räume verbringen. Kein freies Zimmer mehr, hieß es am Empfang. Die Räume in diesen Hotels hatten immer zwei Betten. In unserem Berliner Kiez war es üblich, mit Freunden in einem Raum zusammen zu schlafen. Kein Problem also. Wir teilen uns das Zimmer. Der Rezeptionist schien etwas erstaunt. Nach der nötigen Dusche sah ich uns mit einem kalten Bier in den breiten, tiefen Sesseln der weitläufigen, kühlen Lounge des alten Kolonialbaus. Godwin nicht. Es sei o.k. für mich, aber er gehe in eine afrikanische Bar. Natürlich ging ich da mit. An diesem Abend deutete er seine koloniale Geschichte an. Als junger Schüler musste er die Produkte seines Vaters, der bei Dodoma eine Farm bewirtschaftete, in die Küche des Kolonialhotels durch einen Hintereingang für das afrikanische Personal bringen. Die Lounge war *For Europeans only!*

Meine sachlich-rationalistische funktionalistische Haltung dürfte sich im Einklang mit Tansanias damaliger entschieden dekolonialer Strategie befunden haben, war aber blind gegenüber wesentlichen kulturellen Eigenarten und spezifischen Triebkräften des »fremden« Landes. Die Studenten-Darsteller mussten mich während der Proben zu Kinjikitile über tradierte kulturelle Verhaltensweisen aufklären, mehrmals einige meiner Arrangements und vorgeschlagenen Handlungen einzelner Figuren erheblich korrigieren. Die orthodox an Brecht angelehnte Sicht der Dinge verhinderte

eine ernsthafte Beschäftigung mit der äußerst widersprüchlichen historischen Rolle des mythischen Denkens und seiner ritualen Äußerungen, deren Bedeutung für afrikanisches Theater zumindest in Ansätzen auch in Ostafrika diskutiert wurde.⁶ Das Desinteresse oder auch die Blindheit damals war peinlich; während der Kinjikitele-Proben hatte ich indirekt argumentiert, dass mythisches Denken, hier der Glauben an die mythisch-magische Kraft des Wassers (Maji), eine reale gesellschaftliche Kraft sein kann und als ein wesentliches Moment für die Aufnahme des antikolonialen Kampfes progressiv wirkte (Fiebach 1970/10).

Vielleicht schwerwiegender als die grob unterschätzte weltanschaulich-politische Macht des mythischen Denkens war, dass ich wenig Verständnis für die enorme Umwälzung der afrikanischen Lebenswelten durch die Kolonialisierung und das Einwirken der westlichen Modernisierung hatte. Die afrikanischen Stücke, die wir Ende der Sechziger in Dar Es Salaam lesen konnten und im Dramaturgie-Seminar diskutierten und die einige der Studenten selbst schrieben, thematisierten vorrangig die sich verändernde Bedeutung der Großfamilie, generell und speziell den Umbruch der Beziehungen zwischen den Geschlechtern und der Generationen, ein langwieriger, konfliktreicher Prozess, der nach dem Erringen der politischen Unabhängigkeit das gesellschaftliche Leben bestimmen sollte. So behandelte 1964 das über Ghana hinaus einflussreiche Stück *Sons and Daughters* von J. C. De Graft die Auseinandersetzung zwischen Eltern und ihren Kindern, die andere als die von Vater und Mutter gewünschte Lebenswege wählen. »Shut up, Aaron, It's time someone talked sense into your head,« verurteilt die Mutter den jungen Mann, der gegen die Vorstellung des Vaters, er solle Ingenieur werden, unbedingt Kunst machen will (Graft 1964:52). Zur gleichen Zeit zeigte Christina Ama Ata Aidoo, dass die Differenzen der Lebensauffassungen zwischen jungen, akademisch ausgebildeten Frauen und der traditionellen Großfamilie schwer zu überbrücken sind. Die Familie wendet sich dagegen, dass die amerikanische Frau, die ihr Sohn von seinem Studium in Amerika mitbringt, Zeit und Umstände wählt, wann und wie sie Kinder bekommt. Der Sohn verteidigt das Verhalten des jungen Paares »in these days of civilisation«. Darauf die Antwort eines Familienmitglieds »Now I know you have been teaching your wife to insult us« (Aidoo 1965:48).

6 In Westafrika schon früher und stärker. Siehe u.a. B. Traore: *Le Théâtre Negro-Africain et ses fonctions sociales*. Présence Africaine Librairie. Paris, 1958.

Diese Situation war wesentlich anders als die Vorstellung von Afrika, mit der ich nach Dar Es Salaam gekommen war. Bewegt von den Nachrichten zum dramatischen Ringen um die Entkolonialisierung, zur Ermordung Lumumbas, über den Kampf der Mau für Kenias Unabhängigkeit, vom Krieg der Algerier gegen den französischen Kolonialismus, war die Annahme, dass die großen historischen, weltpolitisch bedeutsamen Geschehen in der jetzt gleichsam dekolonialisierten soziokulturellen Öffentlichkeit, in den Alltagsdiskursen und so im Theater die Hauptrolle spielen würden. Die Arbeit in Dar Es Salaam, nicht zuletzt die Dramaturgie-Seminare zu den neuen afrikanischen Stücken, zwang mich die komplizierten, widersprüchlichen Realitäten Afrikas genauer, »realistischer« zu sehen und zu begreifen. 1969 deutete ein Essay zum modernen afrikanischen Theater meine kritische Haltung zur anscheinend vorherrschenden Tendenz im Kunstleben an und suchte Brechts Herangehen als eine Alternative vorzustellen:

The proportion of plays and productions that deal with the great historically relevant African issues and processes of today should be considerably increased; perhaps only a dozen of the two hundred odd African plays written in the last decade tackle political, social and ideological issues of really historical importance. Such themes as the psychology of the individual, parochial problems of family life, individual love and the like prevail. Judging the African situation solely on the basis of African play (...) one would hardly notice, for instance, that independent Africa is fighting a struggle of life and death (...) that it has either to combat or succumb to neocolonialism, with the social and ideological heritage of colonialism (...) (Fiebach 1970:14).

Brecht weist einen Weg, wie diese Situation produktiv zu verändern ist. Kern seines Theaterkonzepts ist, dass Künstler »give real insights into the objective relationships between classes and individuals in a given society. They must lay bare the system of objective laws on which social life is based and which governs its processes« (Fiebach 1970:9). Das »system of social laws, the causal network of a given society should be truly, historically-concretely portrayed« (ibid.). Wesentlich ist, dass die Kunstwerke in einer konkreten Gesellschaft den Klassen und Schichten helfen, »which have the broadest solutions for the main problems of society in mastering reality and, finally, transforming it« (ibid.13).

Gesellschaftliche Kausalzusammenhänge und gesellschaftliche Netzwerke durchschaubar zu machen, Kernpunkte in Brechts dialektisch-materialistischer Theorie, spielten während der 1960er eine Hauptrolle in der kritischen

Auseinandersetzung mit bürgerlichen Kunsttheorien und Kunstpraktiken in Europa und Nordamerika, insbesondere mit dem *Theater des Absurden*. Um zu zeigen, wie man Brechts Herangehen als ein Modell für afrikanische Kunst produktiv-kritisch machen könne, las ich damals Soyinkas *Kongi's Harvest* sehr kritisch. Das Stück biete ein Bild schlimmen Personenkults eines afrikanischen Herrschers und seines völlig korrupten Regimes, zeige aber »no objective conditions, no social processes, historical necessities and so forth that may have necessitated violence, one-man-rule or temporary economic inefficiency« (Fiebach 1970:16). Das komplexe gesellschaftliche System eines Staates werde nicht skizziert, so das Bild eines fiktiven afrikanischen Staates gezeichnet, und da im Kongi-Regime ideologische und politische Praktiken (Betonung des Kollektiven, Ein-Parteien-Regierung) eine Rolle spielen, die auch für sozialistisch orientierte Staaten charakteristisch sind, könne das Stück als ein Angriff gerade auf diese wie etwa Nyereres Tansania missdeutet werden.

Es war eine gleichsam starr von den europäischen Auseinandersetzungen mit Texten des Absurden übernommene Lesart. Sie erwähnte die in Details sehr deutlichen Bezüge auf Nigeria, ging aber nicht näher darauf ein, dass die ins Groteske getriebene Darstellung von Korruption, Gewalttätigkeit und betrügerisch-manipulativem Machtmissbrauch der politischen Kaste in erster Linie eine scharfe Satire war. Sie habe die Verhältnisse »attacked and condemned on the grounds that they are essentially immoral, inhumane and inadequate« (ibid.16). Die Wucht dieses Angriffs hätte, und hat vielleicht auch, den – vor allem nigerianischen – Rezipienten *politisch* aufrütteln können, ein möglicher Ansatzpunkt für die auf die konkrete historische Funktion von Theater pochende Einschätzung. Nigerias schlimme Verhältnisse waren in Umrissen bekannt durch die nigerianische Literatur, vor allem Chinua Achebes Roman *A Man of the People* (1966) und Nachrichten über den Weg in den katastrophalen Biafra-Krieg.

Vielleicht sah ich damals die harsche Kritik bestätigt durch afrikanische kritische Stimmen zu Soyinka. Mb. Sonne Dipoko hatte betont, seine Satire »lacked constructive ideas«⁷, Ngugis Kritik an seinen bisherigen Stücken argumentierte 1969 ähnlich: »*Soyinka's* good man is the uncorrupted individual; his liberal humanism leads him to admire an individual's lone act of courage, and thus often he ignores the creative struggle of the masses« (Ngugi 1969). Meine Einlassung drehte sich im Sinne Brechts um den Mangel an materialistischer, realistischer Offenlegung sozio-ökonomischer, realer Kausalitäten.

7 Zitiert in Darlité, S. 20, aus *Presence Africaine*, No. 63 (1967), S. 261ff.

Konstruktive Ideen gehörten nicht dazu, so wenig wie kreative Massenkämpfe, die es wohl zu diesem Zeitpunkt in Nigeria nicht gab.

Die Rückschau auf meine Dozentur in Dar es Salaam ist ein Fallbeispiel für das »Vertrackte« des dekolonial angestrebten Umgangs mit fremden Kulturen; sie sollte an die dafür notwendige kritische Haltung zu den *ureigenen Positionen* erinnern, von denen aus man in diese Arbeiten geht. Ich möchte enden mit Brechts Kommentar zu den *A-Effects* (Verfremdungsmethode), die damals international viel diskutiert wurden und die der Essay zitierte, sein Autor aber nicht auf sich selbst zu beziehen vermochte: »In order to unearth society's laws this method treats situations as processes, traces out all their inconsistencies. It regards nothing existing except in so far it changes, in other words is in disharmony with itself.«⁸

Literatur

- Aidoo, Christina Ama Atga. *The Dilemma of a Ghost*. Longmans Accra Ikeja, 1965.
- De Graft, J. C. *Sons and Daughters*. London Oxford University Press: Accra, 1964.
- Eberle, Oskar. *Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*. Olten/Freiburg i.Br., 1954.

8 Zitiert aus *Brecht on Theatre*, translation and notes by J. Willett. London 1965, 193. Der Essay in *DarLite* wurde nachgedruckt (Reprint unauthorized) in: Umma Dar es Salaam. 1975/2, und ist durch *Umma* wahrscheinlich von Kollegen in der University of Ife, Nigeria gelesen worden. Das spielte wohl eine kleine Rolle in der Story meiner zweiten Dozentur in Afrika, 1982-84, als Visiting Prof. an der University of Ife, wo Teile des Buches *Die Toten als die Macht der Lebenden* geschrieben wurden. Inzwischen hatte ich zu Brecht und durch Brecht und durch die kritische Historische Anthropologie, nicht zuletzt Levi-Straus, ein anderes Bild vom mythischen Denken und der Macht des Symbolischen/der Ideen/des Ideologischen und seiner Ritual-Performances, ablesbar in Fiebach »Brechts »Straßenszene«. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells« 1978, Fiebach »König und Dirigent seiner Rede. Grenzverschiebungen in Kunst- und Kulturwissenschaften« 1983 abgedruckt in J. Fiebach: *Keine Hoffnung Keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität*. Berlin 1998; J. Fiebach: *Trends in the European Theatre since the 1960ies: Towards a Theory of Theatre after Brecht*. Ife Monographs on Literature and Criticism, University of Ife 1984.

- Fiebach, Joachim. »On the Social Function of Modern African Theatre and Brecht.« In: *DarLite. A Magazine of Original Writing From the University College Dar es Salaam*, Dar es Salaam 6:2 (March 1970).
- Fiebach, Joachim. »Notizen zu ›Kinjikitiele‹.« In: *Theater der Zeit*, 1970/10.
- Fiebach, Joachim. *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin, 1986.
- Fiebach, Joachim. *Kunstprozesse in Afrika. Literatur im Umbruch*. Berlin, 1979.
- Fischer-Lichte, Erika et.al (Hg.). *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Tübingen, 1990.
- Marx, Karl. *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in: Marx/Engels. *Werke* 1. Berlin, 1956.
- Ngugi, James. »Satire in Nigeria.« In: C. Pieterse und D. Munro (Hg.). *Protest and Conflict in African Literature*. Heinemann London/Ibadan/Naitobi, 1969.

