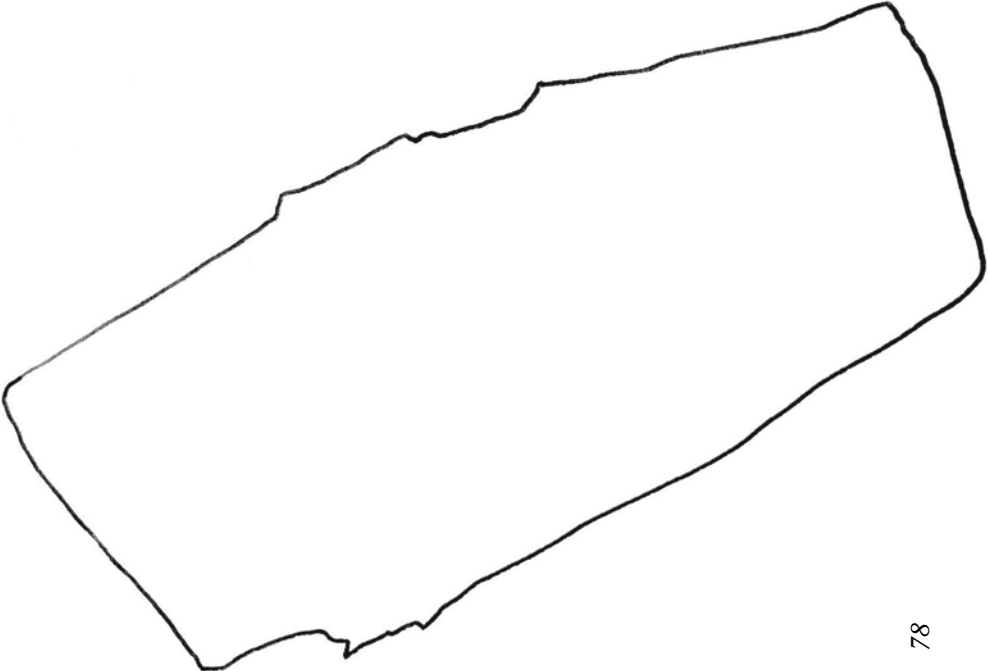


Dekoloniale Strategien im Theater als Ästhetik des Aufbruchs
Grit Köppen



1 Vgl. Mignolo, Walter: Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität, Wien/Berlin 2012, S. 53. 2 hooks, bell: Sehnsucht und Widerstand, Berlin 1996, S. 130. 3 „Entretien avec Dieudonné Niangouna“ (Interview von Jean-François Perrier), in: Niangouna, Dieudonné: Shéda, Programmheft zur Aufführung des Stücks im Juli 2013 auf dem 67. Festival d'Avignon, Download-Link auf <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/isheda> (5.5.2020). 4 Hall, Stuart: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, in: ders.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg 2004, S. 108–166; hier: S. 165. 5 Thérèse, Amélie: Le Théâtre de Dieudonné Niangouna. Corps en scène et en parole, Paris 2013, S. 32. 6 Vgl. Thérèse 2013 (wie Anm. 5), S. 27, 55.

Gegenwärtige dekoloniale Ansätze stehen in einer Tradition politischer Widerstandspraktiken gegen kolonialrassistische Gewaltverhältnisse und sind Teil eines historisch gewachsenen, komplexen Diskurs- und Kunstfeldes. Das breite Spektrum von dekolonialen Ästhetiken und Praktiken lässt sich im Theater nicht allein mit dem vielfach zitierten Prinzip des *delinking*¹ erfassen; vielmehr handelt es sich um ein strategisches *linking* und strategisches *delinking* – ein Aufruhr, der Trennungen sowie Bezüge herstellt. So hat beispielsweise bell hooks darauf verwiesen, dass eine künstlerisch-kulturelle Dekolonisierung nicht nur durch Loslösung erreicht werden könne:

Schwarze Künstlerinnen und Künstler, die in ihrer Arbeit eine Befreiungspolitik verkörpert und reflektiert sehen wollen, wissen, daß ein wichtiger Teil jedes Dekolonisierungsprozesses das kritische Eingreifen und das Infragestellen bestehender repressiver, beherrschender Strukturen ist. [...] Wir können uns nicht an einem durch Freiheit und kritisches Handeln gekennzeichneten Dialog beteiligen, wenn wir alle schöpferische Arbeit ablehnen, die aus weißen westlichen Traditionen entsprungen ist.²

Das korrespondiert mit einer Aussage des kongolesischen Theatermakers Dieudonné Niangouna, dessen künstlerisch-ästhetische Bezugspunkte sehr unterschiedlich sind: „De nombreux auteurs m’ont en effet façonné en tant qu’écrivain: Sony Labou Tansi, Aimé Césaire, Bernard-Marie Koltès, Kossi Efoui, Sarah Kane, Heiner Müller, Shakespeare et Brecht. Ce sont vraiment des maîtres pour moi, depuis toujours.“³

Etlliche zeitgenössische afrikanische und afro-diasporische Bühnenautor_innen bringen derzeit mit ihren ästhetischen dekolonialen Verfahren – so meine zentrale These – eine *Ästhetik des Aufruhrs* hervor. Diese lässt sich in Theater texts von Niangouna, Marie N’Diaye, Aristide Tarnagda, Hakim Bah, Julien Bissila, Marie-Louise Mumbu und anderen identifizieren. Die von ihnen durch spezifische ästhetische Strategien vorgenommene Perspektivierung entspricht einem widerständigen *Aufruhr*, bei dem kolonialrassistische Gewaltverhältnisse angeprangert werden und ein „rassistiertes Repräsentationsregime zu demontieren und zu untergraben“ versucht wird.⁴

Zu den Künstler_innen, die derzeit eine *Ästhetik des Aufruhrs* produzieren, gehört als wohl bekanntester Vertreter Dieudonné Niangouna. Er gilt als einer der aktivsten und einflussreichsten zeitgenössischen Theatermacher_innen des frankophonen Afrikas, die derzeit künstlerisch-ästhetisch sowie kulturpolitisch um dekoloniale Verschiebungen ringen. Er ist Teil eines Kunstfelds (*champ dramatique*⁵), das für ein neues Theater, radikale Ästhetiken und artikulierte Kritik mittels Textualität eintritt.⁶ Kulturpolitisch finden diese

7 Vgl. *Thérèse 2013 (wie Anm. 5)*, S. 21–23. 8 Vgl. Bloch, Natalie: Legitimierter Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theaterstücken von Elfride Jelinek und Neil LaBute, *Bielefeld 2011*, S. 18. 9 Niangouna, Dieudonné: M'Appelle Mohamed Ali, *Besançon 2014*; dt. Fassung: „Nennt mich Muhammad Ali“, in: Rabi, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19. Neue französische Theaterstücke, Berlin 2016*, S. 17–51. 10 M'Appelle Mohamed Ali, http://www.tdb-cdn.com/sites/default/files/upload/theatre-en-mai/TEM18/DS13_-_mappelle_mohamed_ali.pdf (27.8.2019).

Bestrebungen ihren Ausdruck in der selbstorganisierten Gründung von Festivals in afrikanischen Großstädten wie *Mantsina sur Scène* (Brazzaville), *Les Récréatoires* (Ouagadougou), das *Festival International de Théâtre du Bénin* (Cotonou), der *Marché des Arts et du Spectacle Africain* (Abidjan), das *Festival des Réalités* (Bamako) oder das *Festival de Théâtre d'Afrique de l'Ouest* (Dakar).⁷ Diese Festivals dienen als Arbeitsnetzwerke, Produktionsstätten und Reflexionsorte zeitgenössischer afrikanischer und afro-diasporischer Theatermacher_innen. Diese von ihnen aufgebauten Strukturen ermöglichen es, ihre Stücke vor Ort zu inszenieren und auf dem afrikanischen Kontinent mittels ausgedehnter Tourneen aufzuführen. Zugleich allerdings speisen die Künstler_innen ihre Theatertexte in den europäischen Stückemarkt ein – durch die Veröffentlichung und Bekanntmachung in Verlagen wie Les Éditions Lansman, Les Solitaires Intempestifs, bei Radio France International oder durch Aufführungen beim *Festival International des Francophonies en Limousin* oder dem *Festival d'Avignon*.

Meine Analyse geht vom konkreten Theatertext aus und zielt darauf ab, textuelle und theaterästhetische Strategien des Dekolonialen zu identifizieren, die eine *Ästhetik des Aufbruchs* erzeugen. Ein ästhetischer Diskurs kann neben seinen Inhalten durch die szenische, dramaturgische, textuelle und rhythmische Gestaltung Artikulationen und Perspektivierungen vornehmen.⁸ Die ästhetischen und stilistischen Mittel der Theatertexte – nicht ihrer Inszenierungen – stehen in dieser Analyse im Vordergrund.

Ästhetik des Aufbruchs bei Dieudonné Niangouna

Im Folgenden werde ich die *Ästhetik des Aufbruchs* exemplarisch an dem von Niangouna 2013 verfassten Theatertext *M'appelle Mohamed Ali* in der deutschen Übersetzung unter dem Titel *Nennt mich Muhammad Ali* explorieren. Bestehend aus zwei Szenen ist das Stück *M'appelle Mohamed Ali* im renommierten, auf zeitgenössische Dramatik spezialisierten französischen Verlag Les Solitaires Intempestifs 2014 veröffentlicht,⁹ vom burkinischen Regisseur Jean-Baptiste Hamado Tiemtoré in Brüssel inszeniert und in Burkina Faso, der Demokratischen Republik Kongo, Kongo-Brazzaville, Kamerun, Mali, Tschad, Gabun, Guinea, Ruanda, Togo, Djibouti, Madagaskar, Marokko, Frankreich, Deutschland etc. aufgeführt worden.¹⁰

Niangounas Theatertext *Nennt mich Muhammad Ali* setzt sich thematisch vor allem mit den körperpolitischen und sprachpolitischen Dimensionen kolonialrassistischer Ideologie auseinander und gestaltet dabei den aktiv kämpfenden männlichen Schwarzen Körper, der sich aus den ihn erniedrigenden Verhältnissen befreit, als Leitmotiv seines Stücks. Dieser positionierte und markierte Körper ruft historische Kontexte, Erinnerungen und kollektiv erlebte Erfahrungen von Versklavung, Überfahrten,

11 Vgl. Köppen, Grit: „Ästhetik des Aufruhrs: Dekoloniale Verschiebungen im zeitgenössischen Theater“, in: *wissenderkuenste.de*, Nr. 8, 2019, <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/aesthetik-des-aufruhrs-dekoloniale-verschiebungen-im-zeitgenoesischen-theater/> (22.4.2020). **12** Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London 1993, S. 4. **13** Griffin, Ada Gay: „Seizing the Moving Image: Reflections of a Black Independent Producer“, in: *Wallace, Michele / Dent, Gina (Hg.): Black Popular Culture, Seattle 1992*, S. 228–233, hier: S. 229. **14** Mbembe, Achille: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, Berlin 2016, S. 276.

Plantagenwirtschaft, Boxkämpfen und Widerstand auf. Der Theatertext handelt von einem afrikanischen Schauspieler, der versucht, auf der Bühne den afroamerikanischen Spitzensportler Muhammad Ali zu spielen, dabei jedoch immer wieder aus seiner Rolle fällt. Das, was ich in diesem konkreten Fall als *Ästhetik des Aufruhrs* bezeichne, meint eine widerständige Erhebung mittels Sprechtheater gegen rassistische körperpolitische und sprachliche Zurichtungen. Im weiteren Sinne entsteht diese Ästhetik mittels einer radikalen Perspektivierung durch die Reflexion von geopolitisch spezifischen Realitäten, Machtverteilungen und damit einhergehenden Gewaltverhältnissen sowie durch eine öffentliche Anklage, die sowohl die koloniale Situation mit einem Aufschrei erinnert und scharf kritisiert als auch die postkoloniale Situation als Folge kolonialer Gewaltherrschaft gänzlich in Frage stellt.¹¹ Dabei zeichnet sich Niangounas Stück besonders durch einen enorm dichten Subtext aus, der seine Komplexität aus einer Vielzahl historischer und diskursiver Referenzpunkte bezieht.

Niangouna stellt rassistische Gewaltexzesse ins Zentrum und mobilisiert Schwarze Wissens- und Erfahrungsräume um eine geteilte Geschichte der körperpolitischen und sprachlichen Zurichtung. Denn mit seinem bewussten Changieren von Zeit- und Raumbenen zwischen den 1960er Jahren in den USA und der Gegenwart in Afrika sowie Europa nimmt Niangouna Bezug auf Paul Gilroys „rhizomorphic, fractal structure of the transcultural, international formation“ des *Black Atlantic*¹² und verweist mit seinem Stück auf den umfassenden Resonanzraum gegenüber kolonialrassistischer Ideologie. Diese wird von Ada Gay Griffin als Erfahrung des Terrors beschrieben: „The fundamental aspects of Black cultural production and Black culture itself are underlined by a certain terror that is constantly in our consciousness.“¹³ Dabei zeigt Niangouna eine Verbindung zwischen Rassismus, Körperpolitik, Männlichkeit und Trauma auf. Das, was Achille Mbembe als „écriture de soi, also Selbstschreiben“ bezeichnet,¹⁴ und die dezidierte Artikulation seines politischen Dissens werden dabei zu einer Erhebung, Auflehnung und Abrechnung im Theater. Niangounas Figuren reflektieren kritisch die Folgen kolonialrassistischer Ideologie, die sich in der sozialen Ordnung der Segregation, in rassistischer Sprachpolitik und ebenso in der psychologischen Konsequenz zwischen Bedrohungsszenario und Begehrensstruktur zeigen. Und sie treten in offenen Widerstand dazu.

Dramaturgisches Prinzip

Im Wesentlichen arbeitet Niangouna in seinem Stück mit zwei Figurenreden: der des ‚Schauspielers‘ und jener des ‚Muhammad Ali‘. In den Regieanweisungen differenziert er dementsprechend zwischen „spielt“ (Figurenrede

Ali) und „unterbricht sein Spiel“ (Figurenrede Schauspieler). Dieser Wechsel ist das wesentliche dramaturgische Prinzip des Stücks. Er erfolgt insgesamt 38 Mal, wodurch eine raumzeitliche Handlungskontinuität systematisch unterlaufen wird, das Handlungsgeschehen wird *fragmentiert*. Mbembe hat darauf hingewiesen, dass Schwarze Geschichte zu thematisieren „auf der Grundlage von Fragmenten schreiben“ bedeutet.¹⁵ Zugleich montiert Niangouna auf diese Weise verschiedene Zeiten und Räume miteinander. So konstruiert er bewusst keine zusammenhängende Fabel, sondern verschränkt mittels *Fragmentierung* und *Montage* mehrere Diskurs- und Reflexionsstränge. Dabei verwebt er verschiedene historische Kontexte wie den Sklavenhandel, den französischen *Code noir*, den Boxsport im 19. und 20. Jahrhundert, das politische Klima der USA in den 1960er Jahren und den Kontext eines afrikanischen Schauspielers im Europa der Gegenwart thematisch miteinander.¹⁶ Das durchgehende Changieren von Zeiten und Räumen ist ein ästhetisches Verfahren, das der nigerianische Theaterwissenschaftler Osita Okagbue in etlichen afrikanischen und karibischen Theater texts identifiziert und auf ein Verständnis eines „universe in perpetual flux“ von koexistierenden Zeiten und Existenzen zurückgeführt hat:¹⁷

[...] the main structural features of African and African-Caribbean plays which exhibit a tendency to begin in the present, wander off into the past, stray occasionally into the future, but always doubling back to the present at critical moments and then taking off once more. [...] This structure enables the playwrights to effectively show the contiguity of the different time schemes and realms of existence which underpins the African cosmological system.¹⁸

Dabei ist jedoch auffällig, dass Niangouna die Räume USA, Afrika und Europa miteinander verschränkt, was zugleich symbolisch den Raum des transatlantischen Sklavenhandels umfasst. Und Niangouna verschränkt das Theater und den Boxing als Schauplätze eines Kampfes, der von Schwarzen gegen ökonomische, politische, gesellschaftliche, epistemologische und repräsentationspolitische Gewaltverhältnisse geführt werden muss(te).¹⁹

Niangouna arbeitet außer mit den Rollenwechseln zwischen ‚Schauspieler‘ und ‚Muhammad Ali‘ bei der Figurenrede Alis außerdem mit dem Prinzip des *splitting*, bei dem er weitere Stimmen subsumiert, die unvermittelt einsetzen, teils auch kommentiert, dekonstruiert oder ad absurdum geführt werden. So integriert er in Alis Figurenrede z. B. die Sprecherpositionen eines paranoiden, rassistischen Journalisten, der Muhammad Ali während des Prozesses befragt, oder eines FBI-Agenten, der ihn über die Titelerkennung auf seinem Karrierehöhepunkt informiert, oder eines alten Freundes, der ihm plötzlich einen rassistischen Witz erzählt. Durch Verfahren des *Polyphonen* und *Dissoziativen* wird zugleich eine Zeugenschaft der erlebten Sprachgewalt vorgenommen.

Niangouna nutzt auch das Mittel der direkten Ansprache ans Publikum. Dabei ist die Anrede im Text so angelegt, dass das

20 Schöffler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart 2017, S. 36. **21** Vgl. Schöffler 2017 (wie Anm. 20), S. 70f. **22** Niangouna 2016 (wie Anm. 9), Szene I, S. 18. **23** Der Begriff Middle Passage bezeichnet die Deportation Versklaveter während des transatlantischen Sklavenhandels: „the forced voyage of enslaved Africans across the Atlantic Ocean [...] It was one leg of the triangular trade route that took goods (such as knives, guns, ammunition, cotton cloth, tools, and brass dishes) from Europe to Africa, Africans to work as slaves in the Americas and West Indies, and items, mostly raw materials, produced on the plantations [...] back to Europe.“ *The Editors of Encyclopaedia Britannica*: „Middle Passage. Slave Trade“, in: Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Middle-Passage-slave-trade> (26.6.2019). **24** Vgl. Gilroy 1993 (wie Anm. 12).

Publikum abwechselnd mit „ihr“ oder mit „wir“ adressiert wird. Zudem fällt auf, dass auch die Sprecherposition als Identitäts-Markierung mit unterschiedlichen Personalpronomen arbeitet und in kürzester Zeit vom „er“ zum „wir“ zum „ich“ oder zum „du“ wechselt.

Die Form seines Stücks weist teils Elemente des epischen Theaters auf. Zunächst ist eine „Spiel-im-Spiel-Situation“²⁰ angelegt, bei der der reale Schauspieler auf der Bühne die Figur eines Schauspielers verkörpern soll, der wiederum versucht Muhammad Ali zu spielen – und daran scheitert. Weiter wird dieses Bühnengeschehen, das der Rolle Muhammad Ali zuzuordnen ist, durch die Figur des Schauspielers systematisch unterbrochen, reflektiert oder kommentiert; daran lässt sich das ästhetische Verfahren der *Distanzierung* erkennen. Schließlich sind *metadramatische Elemente*²¹ enthalten, wenn die Figur des Schauspielers das Theater selbst thematisiert und reflektiert, wobei jeder mögliche Illusionismus immer wieder systematisch gebrochen wird.

Da es sich bei dem Stück *Nennt mich Muhammad Ali* um einen figurenzentrierten Dramentext handelt, bei dem die Reflexionen und die politisch-historischen Artikulationen der Charaktere die Inhaltsebene bestimmen, werde ich im Folgenden die zwei Figuren separat analysieren, um mich so ihren Positionen, Referenzpunkten und den von ihnen aufgerufenen Kontexten besser nähern zu können.

Der widerständige Schauspieler

Das Stück beginnt mit einer kurzen Szene, in der ein Schauspieler in seiner Garderobe spricht. Dieser ist als afrikanisch charakterisiert und bleibt ohne Namen. Er ruft das Publikum auf, genau hinzusehen und wahrzunehmen: „Sieh. Wie die salzige Flut in deinem Blick angestiegen ist“.²² Damit nimmt Niangouna bereits am Anfang zwei Setzungen vor: Die salzige Flut lässt sich als

Metapher für das Meerwasser lesen und ruft Assoziationen zur *Middle Passage*²³, zum *Black Atlantic*²⁴ und zur Erfahrung der Diaspora auf. In Verbindung mit dem Blick werden diese Erfahrungen jedoch zurück an den Körper, konkret an das Auge gebunden und lassen sich als eine Resonanz in Form von Tränen – aus Trauer und/oder Wut – deuten. Anschließend werden die Reaktionen des Körpers als nervös und ungehalten beschrieben, wenn der Schauspieler – wie zu sich selbst – sagt:

Deine Glieder haben das Warten so satt, dass sie zappeln, stammeln, vor sich hin zucken und sich ruckartig zusammenziehen. (Niangouna 2016, Szene I, S. 18)

Das Motiv des aktiven Körpers, der sich aus den ihn begrenzenden Verhältnissen befreit, ist ein Leitmotiv des Stücks *Nennt mich Muhammad Ali*. Es steht diskursiv in enger Verbindung zu Frantz Fanons Analyse der Träume von Kolonisierten, die er folgendermaßen beschrieb:

Als erstes lernt der Eingeborene, auf seinem Platz zu bleiben, die Grenzen nicht zu überschreiten. Deshalb sind die Träume des Eingeborenen Muskelträume, Aktionsträume, aggressive Träume. Ich träume, daß ich springe, daß ich schwimme, daß ich renne, daß ich klettere. Ich träume, daß ich vor Lachen berste, daß ich den Fluß überspringe, daß ich von Autorudeln verfolgt werde, die mich niemals einholen. Während der Kolonisation hört der Kolonisierte nicht auf, sich zwischen neun Uhr abends und sechs Uhr früh zu befreien.²⁵

Niangounas Stück wiederum greift die Befreiung durch Muskel- und Aktionsträume auf, nimmt jedoch eine Verschiebung vom Kontext der Kolonisation in Afrika zum Kontext des Rassismus in den USA vor. Dabei wirkt der Boxer Muhammad Ali als ein Symbol der erkämpften Befreiung durch die eigene Körperkraft – ein Symbol mit globaler Ausstrahlungskraft. Der malische Kulturtheoretiker Manthia Diawara hat darauf hingewiesen, dass afroamerikanische Sportler_innen, Musiker_innen und Aktivist_innen in den 1960er und 1970er Jahren zu zentralen Identifikationsfiguren der Jugend- und Gegenkulturen im frankophonen Afrika wurden.²⁶ Dabei spielte Muhammad Ali eine besondere Rolle, weil er als Schwarzer Boxweltmeister im Schwergewicht sich öffentlich gegen das rassistische System der USA auflehnte und seinen Körper dem militärischen Zugriff dieses Staates entzog, die Konsequenzen seines Widerstands – Aberkennung des Weltmeistertitels, Berufsverbot, Haftstrafe etc. – in Kauf nahm und den als „Rumble in the Jungle“ berühmt gewordenen Kampf Jahre später in Kinshasa zum sportlichen sowie medialen Großereignis auf dem afrikanischen Kontinent werden ließ.

In der ersten Szene wird also das Thema der an den Körper gebundenen rassistischen Erfahrung sowie des Widerstands dagegen auf das Prinzip der Männlichkeit fokussiert. Noch in der Garderobe erinnert sich der Schauspieler daran, wie seine Mutter ihn früher ermahnte:

Mein Junge. Du musst erwachsen werden. Du musst ein Mann werden. [...] Vergiss nie, wo du herkommst. Von dort, jenseits des weiten Meeres. [...] Mein Junge, ich wünsche dir das einzige, was du sein kannst: jemand, der um jeden Preis darum kämpft, ein Mensch zu werden. (Niangouna 2016, Szene I, S. 18 f)

Damit greift Niangouna die von Fanon analysierte koloniale Logik auf, die auf Entmenschlichung setzte. Er artikuliert in diesem Fragment des Erinnerungsberichts den Kampf gegen diese Entmenschlichung als eine Notwendigkeit. Fanon schreibt in

27 Fanon 1981 (wie Anm. 25), S. 35f.
 28 Hall 2004 (wie Anm. 4), S. 165.
 29 Mbembe 2016 (wie Anm. 14), S. 76.
 30 Kilomba, Grada: „Don't you call me Neger! Das N.-Wort, Trauma und Rassismus“, in: Antidiskriminierungsbüro Köln & Cyber Nomads (Hg.): TheBlackBook. Deutschlands Häutungen, Frankfurt a. M. 2004, S. 173–182, hier: S. 181.
 31 Kilomba beschreibt diesen Ansatz wie folgt: „Während ich schreibe, werde ich ein Subjekt. Weil ich meine Realität definiere, meine Geschichte nenne, meine Identität selbst bestimme, meine Namen selbst determiniere.“ Kilomba 2004 (wie Anm. 30), S. 181.

Die Verdammten dieser Erde: „Manchmal geht dieser Manichäismus bis ans Ende seiner Logik und entmenschlicht den Kolonisierten. Genaugenommen, er vertiert ihn.“²⁷ Niangouna verlinkt allerdings in der Figurenrede des Schauspielers das „Mensch-Werden“ mit dem Appell der Mutter, ein Mann zu werden. Die Suche des Jungen nach einem Identifikationsmodell und das Ringen des Schauspielers um die Verkörperung seiner Rolle sind zugleich mit einer Befragung von Männlichkeitsbildern verbunden. Dabei treten zwei unterschiedliche Männlichkeitsbilder in Widerspruch zueinander: die rassistische Konstruktion Schwarzer Männlichkeit und die Idealisierung Schwarzer Männlichkeit durch den Bezug auf Muhammad Ali. Ali verkörpert – durch seine Haltung zum Vietnamkrieg, sein *black-atlantisches* Bewusstsein, sein öffentliches Auftreten in Kinshasa und seine Strategie im „Rumble in the Jungle“ – innere Stärke, Widerstandskraft, Beweglichkeit, Schnelligkeit, Redegewandtheit, taktisches Geschick und Integrität. Seine Mobilisierung sämtlicher Kräfte in physischer, rhetorischer und politisch argumentativer Hinsicht machte ihn zur Inspirationsquelle sowie zu einer Ikone der *Black-Power*-Bewegung und medial erzeugter Männlichkeit (die jedoch von rassistischer Blick- und Zuschreibungsmacht durchdrungen bleibt).

Während der Schauspieler nun in seiner Garderobe sitzt und sich auf seine – diese – Rolle vorbereitet, erinnert er sich an den Aufruf seiner Mutter, jeden Tag zu kämpfen. Diese Erinnerung bringt ihn zu der Einsicht:

(unterbricht sein Spiel): Wie lange habe ich gebraucht, um so weit zu kommen. Endlich ein richtiger Kampf. Ein fairer Kampf. Ich habe eine Bühne für mich ganz allein. (Niangouna 2016, Szene II, S. 19)

Damit erklärt er die Bühne zur politischen Arena seines Widerstands; durch den Begriff des Kämpfens wird eine Analogie zum Boxring etabliert. Da es sich bei seinem zu spielenden Stück um Sprechtheater handelt, ist der wesentliche Unterschied zum Boxring der, dass neben dem Körper auch die Sprache als wirksames Mittel auf der Bühne eingesetzt wird. Und mit Stuart Hall ließe sich argumentieren: „Damit wird das Feld eröffnet für ‚Politiken der Repräsentation‘, für einen Kampf um Bedeutung, der andauert und nicht beendet ist.“²⁸

Dies ist als dekoloniale Strategie auf Ebene der Figurenrede des Schauspielers, aber auch auf produktionsästhetischer Ebene zu erkennen, die mit Mbembe als „*écriture de soi*“, also Selbstschreiben“,²⁹ und mit Grada Kilomba als Prozess der „Subjektwerdung“³⁰ zu fassen ist. Diese Subjektwerdung hängt wesentlich mit der Handlungsmacht in Form von gesprochener und geschriebener Sprache als Selbstartikulation zusammen.³¹ Das korrespondiert mit den Aussagen des Schauspielers, dass er aus einer Notwendigkeit heraus Theater machen müsse:



Köppen

(unterbricht sein Spiel): Denkt ihr, ich mache zum Spaß Theater? (Niangouna 2016, Szene II, S. 36)

Die Artikulation auf der Bühne ist hier als ein Aufbegehren gegen eine verordnete Sprachlosigkeit zu verstehen, die historisch erzwungen wurde. Kilomba hat darauf hingewiesen:

Within colonialism the mouth becomes the organ of oppression par excellence [...]. [...] There is an apprehensive fantasy that if the colonial subject speaks, the colonizer will have to listen. It would be forced into an uncomfortable confrontation with other truths. Truths, which have been kept quiet, as secrets. [...] Collective secrets of racist oppression and denied aspects of a „dirty“ history would be revealed.³²

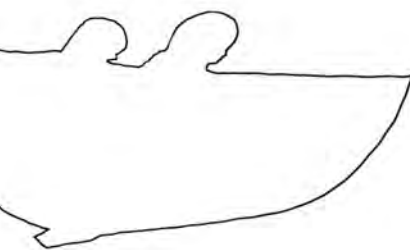
In Niangounas Stück verkündet die Figur des afrikanischen Schauspielers, dass er die Bühne nutzen wird, um sich zu wehren. Mittels widerständiger Artikulation und kritischer Reflexion bringt er Dinge zur Sprache, die die Theater-Öffentlichkeit zwingt, sich mit der kolonialrassistischen Dimension von Realität auseinanderzusetzen. Im Offenlegen und Sichtbarmachen rassistisch motivierter Gewaltextzesse, die umfassende zeitliche und räumliche Verbindungslinien aufweisen, steckt sein *Aufruhr*. Das sprechende Schwarze Subjekt auf der Bühne verschafft sich Gehör und äußert eine solch kritische Perspektive auf die Vergangenheit und die Gegenwart, dass eurozentrische Erklärungsmodelle von Welt ad absurdum geführt werden.

Zugleich stellt der Schauspieler mehrfach ironisierend in Frage, ob das Publikum bereit sei, einen anderen Blick auf die Historie einzunehmen:

(unterbricht sein Spiel): [...] Die Leute sind sowieso noch nicht bereit, sich so etwas anzuhören. Es ist zu früh. Die Leute sind langsam, und es ist ihr gutes Recht, sich Zeit zu lassen. (Niangouna 2016, Szene II, S. 21)

Damit wird die von ihm verspürte Dringlichkeit, diese Missstände kritisch zu reflektieren, konterkariert mit dem Privileg der imaginierten Zuschauer_innen, sich dafür Zeit lassen zu können. Zugleich ist der sprachliche Aufruhr, den er zu erzeugen beabsichtigt, mit der enormen Kraftanstrengung verbunden, sich selbst immer wieder mit einem komplexen System auseinandersetzen zu müssen, das – in Form von Blickmacht, Körperpolitik, Begehren, Sprache, Justiz, Wissensproduktion und Kunstproduktion – rassistisch durchdrungen ist.

Mitten in der Figurenrede des Schauspielers erwähnt dieser plötzlich eine psychische Belastung:



33 „In der Psychoanalyse wird Trauma durch seine Intensität, die es unmöglich macht, adäquat zu reagieren, definiert [...] Rassismus wird aber selten als Trauma wahrgenommen oder benannt. Diese Absenz der Benennung liegt daran, dass die Geschichte der rassistischen Unterdrückung und deren psychologischen Auswirkungen innerhalb des westlichen Diskurses bisher vernachlässigt wurde.“ Kilomba 2004 (wie Anm. 30), S. 173. **34** Gilroy, Paul: „Der Black Atlantic“, in: Langenohl, Andreas / Poole, Ralph J. / Weimberg, Manfred (Hg.): Transkulturalität. Klassische Texte, Bielefeld 2015, S. 61–75, hier: S. 66.

(unterbricht das Spiel): Meine Diagnose: gespaltene Persönlichkeit. Dissoziative Identitätsstörung. So hat der Doktor das genannt. Ich lebte in der Haut von Muhammad Ali, ich war Muhammad Ali, meine ganze Kindheit lang, jeden einzelnen Tag. Und dieser Zwiespalt in mir führte dazu, dass ich nicht mehr wusste, wer ich wirklich war, wie ich lebte, wo genau ich mich gerade befand, in Afrika oder in Amerika, in welcher Sprache ich dachte und wie ich mich ausdrückte, mit wem, warum ...? (Niangouna 2016, Szene II, S. 28)

An dieser Stelle gestaltet Niangouna einen – in mehrfacher Hinsicht – interessanten Wendepunkt im Stück. Einerseits wird auf dramaturgischer Ebene mit Distanzierung gearbeitet, indem der Schauspieler seine Rolle immer wieder verlässt, doch innerhalb der Figurenzeichnung kommt hier das umgekehrte Prinzip zur Sprache – die Überidentifikation mit Ali, was einerseits zur Stärkung und andererseits zum inneren Zwiespalt führt. Allerdings geht Niangouna weiter: Indem der Schauspieler seine dissoziative Erkrankung erwähnt, charakterisiert Niangouna diese Figur als traumatisiert.³³ Zum einen korrespondiert dies mit Fanons Untersuchungen, die psychische Langzeitfolgen kolonialer Erfahrung nachwiesen. Zum anderen verbindet Niangouna in diesem Teil der Figurenrede die Aspekte von geopolitischer Erfahrung, körperlicher Resonanz und Sprachlosigkeit als Folge des Traumas im Kontext des *Black Atlantic* miteinander:

Der Black Atlantic bedeutet somit mehr als nur einen in die Länge gezogenen Zustand des Trauerns über die Brüche und Risse, die durch Exil, Verlust, Brutalität, Stress und erzwungene Trennung entstanden sind. Er betont eine unbestimmtere Gefühlslage, in der ein gewisses Maß an Isolation und kultureller Entfremdung sowohl vom Ort des Aufenthalts als auch vom Ausgangsort Einsicht gewähren sowie plötzliche Angst auslösen können.³⁴

Im Verlauf des Stücks wird die innere Zerrissenheit des Schauspielers, der seinen Beruf sowie das Theater hinterfragt, weiter thematisiert.

(unterbricht sein Spiel): Als wir in den Zug stiegen, glaubten wir, dass wir beim Theatermachen wir selbst bleiben und eines Tages nach Hause zurückkehren würden. Tja, unsere Rollen haben uns aufgefressen. [...] Wir streben fälschlicherweise danach, unsere Geschichte durch die Geschichten anderer zu erzählen. Wir schlüpfen durch Mauerrisse hindurch und unsere Geschichten bleiben auf der anderen Seite zurück. Sie waren zu sperrig für einen derart engen Durchlass. (Niangouna 2016, Szene II, S. 29)

Der hegemoniale westliche Kunst- und Wissenskanon kann als „derart enge[r] Durchlass“ gedeutet werden, der innerhalb des Theaters wirkmächtig ist. Damit wird die Dimension der epistemologischen Machtverteilung im Kunstbetrieb angesprochen, also die Frage, wer mit welchen Ressourcen und unter welchen strukturellen Bedingungen welche Form von Wissen, Ästhetik und Kunst für wen hervorbringt. Der afrikanische Schauspieler stellt sich mehrfach die Frage, wie in diesem Kontext weiterzumachen sei, wie er durchhalten und sich motivieren könne. Das korrespondiert stark mit dem von Cornel West analysierten Zustand des Nihilismus im afroamerikanischen Kontext:

Nihilism is not new in black America. The first African encounter with the New World was an encounter with a distinctive form of the Absurd. The initial black struggle against degradation and devaluation in the enslaved circumstances of the New World was, in part, a struggle against nihilism.³⁵

Im Stück richtet sich die Kritik des Schauspielers allerdings dezidiert gegen den westlichen Kunstbetrieb ebenso wie gegen die Kulturpolitiken afrikanischer Länder:

(unterbricht sein Spiel): [...] Wie denkt ihr, werden wir Theater machen? Mit euren Zähnen? Wir kämpfen schon so lange in dieser Steinwüste, glaubt ihr nicht, dass wir die Eier dafür haben? Wenn das nicht so funktioniert, wie ihr wollt oder wie es eurer Meinung nach funktionieren sollte – man könnte meinen, es wäre euer Laden, und wir nur die Türsteher –, soll dann etwa der Westen immer noch das künstlerische Schaffen in Afrika kontrollieren? Und zwar durch Vergleich und Einschätzung anhand irgendwelcher ‚Kriterien‘, mit demselben selbstzufriedenen Wohlstandsblick wie bei sich zu Hause? [...] Und was macht ihr, ihr afrikanischen Regierungen? Verdammt! Jetzt rege ich mich auf. (Niangouna 2016, Szene II, S. 42f.)

Die Selbstbefragung des Schauspielers, wie er trotz der widrigen Umstände durchhalten könne, wird von ihm in seiner Figurenrede mit einer Auflistung physischer Aktionen wie rennen, sich bewegen, stehen bleiben, tanzen, atmen, hochspringen beantwortet.³⁶ Diese imaginierten Handlungen werden als körperpolitische Strategien lesbar, mit denen auch er weiterhin mit seinem Körper gegen die bestehenden Verhältnisse ankämpft.

Der Aufruhr der Figur ‚Muhammad Ali‘

Die zweite Szene beginnt mit einer langen Namensaufzählung von Boxern, darunter Jack Johnson, Joe Louis, Sonny Liston, George Foreman, Mike Tyson etc. Damit wird die Figur Ali sporthistorisch positioniert, bei der wiederum auffällig ist, dass 17 der 20 Benannten Schwarze Spitzensportler waren. Niangounas Anlage der Szene beginnt demnach mit der Strategie des *naming*, die ich ebenfalls als eine dekoloniale Strategie werte, da es eine Form des Erinnerns, Archivierens und Historisierens Schwarzer Geschichte anhand individueller Personen und der sie

37 Parkes, Pamela: „Boxing: When a freed slave fought a sporting star“, in: BBC News, 22. 6. 2014, <https://www.bbc.com/news/uk-england-bris-tol-27632884> (26. 6. 2019). **38** Fitzpatrick, Richard: „Tom Molineaux: The slave who boxed his way to freedom before dying destitute in Ireland“, in: Irish Examiner, 16. 10. 2017, <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/artsfilm/tom-molineaux-the-slave-who-boxed-his-way-to-freedom-before-dying-destitute-in-ireland-460967.html> (26. 6. 2019).

umgebenden politischen Kontexte und Strömungen ist. Er beginnt die Genealogie mit dem ersten afroamerikanischen Weltmeister im Schwergewicht – Jack Johnson. Damit ruft er zugleich einen politisch-historischen Kontext auf, denn Jack Johnson wurde 1878 in Texas als Sohn eines Mannes namens Henry Johnson geboren, der selbst als Sklave auf einer Plantage in Maryland überlebte und dort als *bare-knuckle fighter* im Boxring zur Ergötzung der Sklavenhalter_innen kämpfte. Der US-amerikanische Boxsport ist tief mit dem Plantagensystem und der Sklaverei verwoben. Physische Gewaltausübungen zwischen versklavten Männern, bekannt als *bare-knuckle fights*, wurden auf den Plantagen zur Schaulust und Ergötzung weißer Plantagenbesitzer_innen organisiert. In diesem Geschehen aktualisierte sich die Blick- und Definitionsmacht über einen bis zur Erschöpfung kämpfenden männlichen Schwarzen Körper. Zugleich war damit für die Machthabenden politisch das Interesse verbunden, die Energie für mögliche Aufstände zu kanalisieren und abzulenken; umgekehrt haben versklavte Männer diesen minimalen Möglichkeitsraum genutzt, um durch eigene physische Spitzenleistungen ihre Freiheit zu erkämpfen und den Status „freed slave“³⁷ zu erhalten, um aus dem direkt auf ihren Körper zielenden Gewaltsystem zu entkommen.³⁸

In Niangounas Text wird das Motiv des aktiven männlichen Schwarzen Körpers, der sich aus den ihn begrenzenden politischen und ökonomischen Unterdrückungsverhältnissen befreit, auf thematischer Ebene mit daraus abgeleiteten Wissensformen verwoben. Das ist relevant, um Alis Positionierung in dessen Figurenrede zu verstehen. Niangouna legt die Figur so an, dass sie sich der politischen Implikationen des Boxkampfes als Handlungsmacht im Kontext einer weiteren Intensivierungswelle des Rassismus in den USA der 1960er Jahre bewusst ist. Ali weiß, dass Rassist_innen darauf erpicht sind, ihn verlieren zu sehen, während er Kraft aus dem Wissen bezieht, dass noch gesellschaftliche und politische Rechnungen offenstehen. Das Verschweigen der Gewaltverhältnisse reizt ihn, den Boxring als öffentlichen Schauplatz der Auseinandersetzung zu nutzen:

(spielt): [...] Da werden alte Rechnungen wieder aufgemacht, die bis jetzt stillschweigend im Hintergrund blieben, weil keiner mehr drüber redet. Da kommt der Sklavenhandel wieder auf den Tisch. Die finsternen Schiffsbäuche, das heilige Refugium des Todes. Das Dröhnen, wie ein Tier, durchpocht vom Blut aufgeschlitzter Kehlen oder dem Plätschern eisiger Fluten, die unsere wettergegerbte Haut peitschten, als wir in den Abgründen tiefer Gewässer versanken, da wir einmal mehr zu viele auf den Schiffen waren. Der Lärm der Ketten, der uns auf ewig zu einer einzigen Art zu gehen verdammt: breitbeinig wie vom Meister vergewaltigte Kinder. Der Lärm der Ketten, der uns dem Hund ähnlich machte, der nach dem Meister unser Feind und unser Verbündeter in der Knechtschaft war. Bruder Hund, bete für uns. (Niangouna 2016, Szene II, S. 22)

39 Gilroy 1993 (wie Anm. 12), S. 13, 17. Wien 2013, S. 79, 94–96, 98f, 120f, 128–131; Mbembe 2016 (wie Anm. 15), S. 62–64, 71, 74f, 91, 95–97, 99, 277–281. **41** Kilomba 2004 (wie Anm. 30), S. 175. **42** Mbembe 2016 (wie Anm. 15), S. 96f. **40** Zur Verwendung des Begriffs *N.* vgl.: Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken, Kilomba 2004 (wie Anm. 15), S. 62–64, 71, 74f, 91, 95–97, 99, 277–281. **41** Kilomba 2004 (wie Anm. 15), S. 96f.

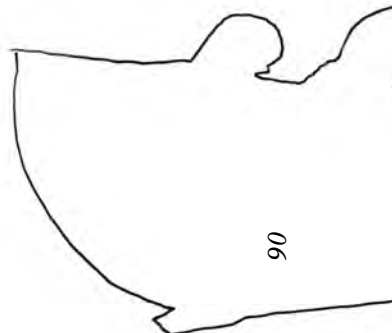
Ali erinnert an die Geschichte der Versklavung und ruft Bilder der Gewalt und des Todes bei den Überfahrten der Sklavenschiffe – das Symbol des *Black Atlantic*³⁹ – auf. Er bringt diese in Verbindung mit weißen patriarchalen Männlichkeitskonstruktionen und den ausgeführten kolonialrassistischen Gewaltexzessen sowie der folgenschweren antagonistischen Konstruktion von Herrschaft und Knechtschaft.

Besonders auffällig ist, dass die Figur Ali während des gesamten Stückes das *N.-Wort* verwendet; diese sprachliche Wiederholungsstruktur setzt Niangouna als markantes Stilmittel zur Figurenzeichnung Alis ein. Indem Niangouna die Entscheidung trifft, die Zitation eines rassistischen Begriffs als ästhetische Strategie einzusetzen, exponiert er die Gewaltverhältnisse weißer Herrschaft, mit denen seine Schwarzen Charaktere ständig konfrontiert sind.⁴⁰ „Diese Beschimpfung ist eine *mise-en-scène*, wo Weiße zu symbolischen Herrschern werden und wo Schwarze durch Demütigung, Verletzung und Ausgrenzung zu figurativen Sklaven degradiert werden.“⁴¹ Das *N.-Wort*, welches ein sprachliches Gewaltmittel von Rassismus auf der Bühne als Beweis kenntlich macht und zugleich das relationale Verhältnis zu einem weißen Publikum determiniert, ist in Niangounas Verwendung der Verkehrung als Artikulation von Widerstand durch (Sprach-)Spiegelung zu deuten.

Tatsächlich erfüllt das Substantiv „N.“ in der Moderne drei wesentliche Funktionen – solche der Zuschreibung, der Verinnerlichung und der Verkehrung. [...] In einer bewussten, zuweilen poetischen, zuweilen karnevalesken Verkehrung nahmen andere sie an, nur um diesen verachteten Familiennamen gegen seine Erfinder zu wenden, indem sie dieses Symbol der Schande [...] verwandelten und es zum Zeichen einer radikalen Herausforderung oder sogar eines Aufrufs zur Rebellion, zur Desertion oder zum Aufstand machten.⁴²

Im Sinne der Verkehrung ist der Gebrauch des *N.-Wortes* zur Markierung von Herrschafts- und Gewaltverhältnissen auf frühere dekoloniale Kunst- und Theorieströmungen wie *New Negro Movement*, *Négritude* und *Harlem Renaissance* zurückzuführen, die ebenfalls eine strategische Umdeutung des Begriffs vornahmen, um in der Selbstbezeichnung das rassistische Gewaltverhältnis und den eigenen Widerstand dazu zu markieren. Damit nimmt Niangouna einen expliziten Bezug auf anti-koloniale und anti-rassistische Denktraditionen, was als dekoloniale ästhetische Praxis zu deuten ist.

An einigen Stellen des Stückes sind textuelle und metaphorische Bezüge zu diesen theoretischen Positionen nachweisbar – so z. B. eine Äußerung der Figur Ali, die markante Ähnlichkeiten zu Aussagen Aimé



43 Césaire, Aimé: *Über den Kolonialismus*, Berlin 2017, S. 39. „Bodies that don't matter“, in: Eggers, Maureen Maisha u. a. (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005, S. 90–104, hier: S. 96. **45** Vgl. Wendt, Simon: „Gewalt und Schwarze Männlichkeit in der Black Power-Bewegung“, in: *Marrschukat, Jürgen / Stieglitz, Olaf* (Hg.): *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Ein Reader, Bielefeld 2007, S. 355–369, hier: S. 360.

Césaires aufweist. Die Figur Ali sagt:

(spielt): N. wurden auf den Knien zur Welt gebracht und haben gelernt, auf die Knie zu fallen, bevor sie rechnen, nachdenken, sprechen oder lieben lernten. (Niangouna 2016, Szene II, S. 24)

In seinem Manifest *Über den Kolonialismus* von 1955 sprach Aimé Césaire ebenfalls vom Kniefall – physischer Ausdruck eines gebeugten Körpers –, um das Ausmaß kolonial-rassistischer Gewalt zu erfassen: „Ich spreche von Millionen Menschen, denen man geschickt das Zittern, den Kniefall, die Verzweiflung, das Domestikentum eingeprägt hat.“⁴³ Solche häufig verwendeten intertextuellen Referenzen und Diskursverschränkungen zu anti-kolonialen Theoriepositionen machen aus Niangounas Theatertext ein Netzwerk dekolonialer Bezüge.

Im weiteren Verlauf reflektiert Ali über die Wirkung männlicher Schwarzer Körper im Boxing im Kontext des strukturellen Rassismus. Dabei verknüpft Niangouna das Thema rassistisch- körperpolitischer Mythenbildung mit der Begehrenstruktur, die in Form von Exotismus wesentlicher Teil von Rassismus ist. Während des Kolonialismus wurde zur strategischen Rechtfertigung der ökonomischen Ausbeutung und politischen Unterdrückung vor allem das Narrativ bemüht, dass eine Notwendigkeit der Zivilisierung der Kolonisierten bestünde. Um diese Konstruktion glaubhaft zu machen, wurde diskursiv der kolonialrassistische Mythos geschaffen, dass Schwarze der Natur näherstünden als der Kultur. Diese rassistische Zuschreibung des ‚Primitiven‘ wurde körperpolitisch als Bild eines normabweichenden, animalischen, freizügigen, sexualisierten, exotischen Objekts auf den Schwarzen Körper projiziert und diskursiv über Jahrhunderte aufrechterhalten und global disseminiert. Die nigerianische Afrikawissenschaftlerin Obioma Nnaemeka macht deutlich, dass diese rassistische Imagination des Schwarzen Körpers immer auch als Bedrohungsszenario funktionalisiert wurde. Damit ging nicht nur die Fetischisierung einzelner Körperteile und die Fokussierung auf deren Vermessung einher, sondern ebenso die rassistische Imagination eines dem männlichen Schwarzen Körper zugeordneten Sexualverhaltens:

The imagined threat of Black sexuality [...] has necessitated its construction around issues of potency, concupiscence, monstrosity, and depravity. The linking of race and sexuality to national identity places the fear of miscegenation at the center of social dynamics and citizenship discourses in racially diverse societies. The slave culture of the United States was gripped by this fear.⁴⁴

Die im Kontext von Rassismus, Segregation und Lynching in den USA durchgesetzten Körperpolitiken basierten auf einer paranoiden Vorstellung von weißen Machthabenden,⁴⁵ wobei die imaginären Anteile und die realen Gewaltexzesse systematisch geleugnet wurden.⁴⁶

Niangouna arbeitet in seinem Stück mit dieser Verbindungslinie zwischen Projektion, Bedrohung, Angst, Tabuisierung und einer rassistisch motivierten Begehrensstruktur. Dabei deutet er das von weißen Männern imaginierte Bedrohungsszenario zugleich als Begehrensszenario weißer Frauen gegenüber männlichen Schwarzen Körpern, die im öffentlichen Raum als athletische und kraftvolle Körper fetischisiert wurden und werden:

(spielt): Zwei rohe Naturgewalten. Etwas Mächtiges, das euch erregt. Meine Damen, aber dumm und tierisch, wie die Gewalt. Das löst Organisches bei euch aus, euer Puls schlägt schneller [...]. Euer Bauch zieht sich zusammen, euer Unterleib verknotet sich, ihr spürt, dass ihr gleich einen Orgasmus bekommt. Das ist ziemlich exotisch. [...] Und genau das weiß das weiße Denken der amerikanischen Rechten über den Schwarzen. Es kennt nichts anderes als diese Kraft, die es sich als große Gefahr vorstellt, die man um jeden Preis aus der Welt schaffen muss. [...] Diese Gefahr, die die Weißen in ihrer Angst dazu trieb, die Sitzplätze in Bussen, in Restaurants, in Kirchen, in Theatersälen aufzuteilen: in eine weiße und eine schwarze Seite. [...] Und genau diese berühmte Aufregung trieb die weißen Frauen in die Bronx. Hysterisch rannten sie umher, stürzten sich auf die ersten dahergelaufenen schwarzen Brustmuskeln, brachen auf filetierten Bizepsen in Schweiß aus, leckten diese Brustmuskeln auch noch ab, zerkratzten dabei George Foreman den fetten Rücken, schlugen ihre Weiße-Frauen-Zähne in das robuste Fleisch seiner Schultern und befummelten vor allem sein Bastardgeschlecht [...]. (Niangouna 2016, Szene II, S. 45f.)

Niangouna entlarvt das rassistische Phantasma über den/die Schwarzen als eine Wissensordnung in Form epistemologischer Gewalt und verbindet es mit der geschaffenen sozialen Ordnung in Form von Segregation und mit der psychologischen Begleiterscheinung einer Bedrohungs- sowie Begehrensstruktur.

Sichtbar wird an diesem Ausschnitt die Auseinandersetzung mit vergeschlechtlicher und sexualisierter Körperlichkeit; dafür steht die Aufzählung von „Puls“, „Bauch“, „Unterleib“, „Orgasmus“, „Brustmuskeln“, „Schweiß“, „Weiße-Frauen-Zähnen“, „Fleisch“, „Schultern“ und „Geschlecht“. In dieser Figurenrede Alis macht Niangouna deutlich, dass der männliche Schwarze Körper Schauplatz rassistischer weißer Fantasien ist und sowohl die körperpolitisch imaginierte Gefahr als auch das damit in Verbindung stehende Begehren wesentliche Elemente rassistischer Konstruktionen sind. Er verbindet die Begehrensstruktur direkt mit der Angststruktur: „In der Tat handelt es sich bei Dämonisierung und Exotisierung um zwei sich bedingende Seiten desselben Konstruktionsprozesses.“⁴⁷

Im Anschluss folgt eine lange Auflistung von rassistischen Stereotypen, die alle das N.-Wort beinhalten, was erneut eine komplexe Ideologiestruktur kenntlich macht, die zur Absicherung von Herrschaftsansprüchen unterschiedlichste Imaginationen und Projektionen auf den Schwarzen Körper vornimmt.

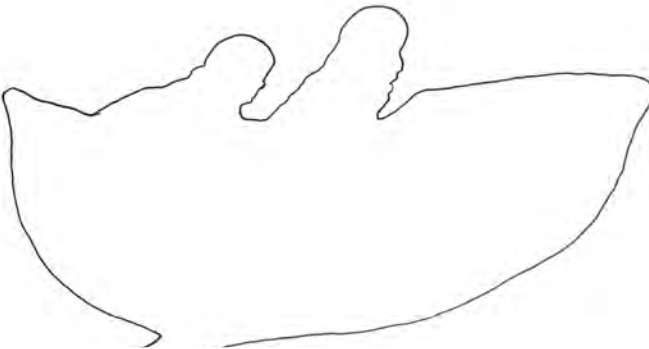
Unvermittelt endet das Stück mit der Wiederholung eines kurzen Dialogfragments aus Szene I: „Kommst du? Ja, ich komme.“⁴⁸ Ich lese dies als Aufruf zu einer solidarischen Gemeinschaftsbildung für einen gemeinsamen Aufbruch in eine unbestimmte Zukunft. Wer hier mit wem spricht, bleibt offen.

Fazit

In ästhetischer Hinsicht wird in Niangounas Theatertext besonders das Prinzip des *Selbstschreibens* und der *Subjektwerdung* – die Selbsterschaffung durch Schreiben und Sprechen – postuliert. Dabei handelt es sich um eine widerständige Erhebung mittels kritischer Artikulation, die eine Resonanz gegenüber eurozentrischen Weltbildern erzeugt. Ebenso arbeitet Niangouna mit intertextuellen Bezügen zu dekolonialen Theoretiker_innen, wobei insbesondere Ähnlichkeiten zu Césaire und Fanon nachweisbar sind, aber auch theoretische Bezüge zu Mbembe, Hall, Gilroy, West, Kilomba etc. deutlich hervortreten.

Niangouna arbeitet mit unterschiedlichen ästhetischen Strategien. Er lässt permanent die Raum- und Zeitebenen zwischen unterschiedlichen historischen Settings in den USA, Afrika und Europa changieren, was symbolisch den transatlantischen Sklavenhandel spiegelt und mit dem Resonanzraum des *Black Atlantic* von Gilroy korrespondiert. Außerdem operiert Niangouna auf dramaturgischer Ebene mit *Fragmentierung* und *Montage*, was Mbembes Konzept Schwarzer Geschichtsschreibung entspricht. Jedoch arbeitet er ebenso mit Elementen des epischen Theaters wie ‚*Spiel-im-Spiel*‘, *Distanzierung* oder ‚*metadramatische*‘ Reflexion über das Theater – was einem Prinzip des strategischen *linking* zu Brechts Theaterästhetik entspricht.

Niangouna lässt seine Figuren das *N.-Wort* verwenden – als Markierung von extremen Herrschaftsverhältnissen – und nutzt den Begriff als Zitation rassistischer Beschimpfung, als Beweisführung und als Spiegelung anhaltender Gewaltverhältnisse. Seine ästhetische Strategie des *naming* als Form der Erinnerungspolitik ist verbunden mit dem Aufzeigen von Genealogien und der Positionierung innerhalb eines komplexen Feldes Schwarzer Geschichte. Die Strategie des *splitting* der Figurenrede mittels Integration verschiedener Sprecherpositionen kann als ästhetisches Verfahren der *Polyphonie* und *Dissoziation* gedeutet werden. Dieses Verfahren korrespondiert



mit einem stetigen Wechsel der Anreden an ein imaginiertes Publikum, bei dem unterschiedliche identitätspolitische Zuschreibungen ins Spiel gebracht werden.

Erst die Analyse der textuellen und theaterästhetischen Strategien kann die Spezifika dekolonialer Ansätze im Sprechtheater detaillierter bestimmen. Das ist wichtig, um nicht der Annahme zu unterliegen, dass komplexe dekoloniale Verschiebungen entweder nur auf thematischer Ebene stattfinden oder aber mittels einzelner Schlagworte (wie ‚*delinking*‘) zu fassen seien. Vielmehr werden künstlerische und produktionsästhetische Entscheidungen getroffen, die letztlich spezifische dekoloniale Ästhetiken – wie eine *Ästhetik des Aufruhrs* – hervorbringen. Dabei wird durchaus auf sehr unterschiedliche kunstdiskursive und theaterästhetische Tradierungen rekurriert.

