

Grit Köppen

Postkoloniale Gegenwartsdramatik Strategien des szenischen writing back

Theatertexte als Gegenstand der theaterwissenschaftlichen Forschung

Seit den 2000er Jahre setzt sich in der Theaterwissenschaft die Aufführungsanalyse als wesentliches methodisches Werkzeug durch.¹ Das Konzept betont das Theater als einmaliges und flüchtiges Ereignis, welches nur in einem kleinen Zeitraum an einem konkreten Ort in *Liveness* und in leiblicher Ko-Präsenz real erfahren werden kann. Damit sind methodische und forschungsethische Probleme verbunden, nicht zuletzt die Frage der medialen Vermittlung: Wie können wir uns zeitlich und räumlich distanzierte Theaterstücke und Performances erschließen, wenn sie uns nur als Dokumentation der Aufführung zugänglich sind? Diese Frage ist nach wie vor nicht zufriedenstellend beantwortet worden. Welche Aspekte der Aufführungspraxis gehen in der medialen Vermittlung verloren, welche werden erhalten und welche überhaupt erst dadurch zugänglich?

Daran knüpfen sich vielfältige andere Überlegungen: Wie gehen wir mit Theaterformen und Kunstansätzen anderer geografischer Räume um? Müssen künstlerische Produktionen des globalen Südens vor Ort kontextspezifisch gesehen werden? Sollte ich von Berlin nach Addis Abeba nach Kinshasa weiter

1 Vgl. Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse, in: Möhmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 65-80; Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin 1993; Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Aufführung: Diskurs, Macht, Analyse*, Paderborn 2012; Weiler, Christel / Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, Tübingen 2017.

nach Johannesburg oder Havanna fliegen, um dort Aufführungen live zu erleben? Was macht eine solche Arbeitsweise und Haltung mit Forschenden und Künstler*innen im Nord-Süd-Gefälle angesichts differenter Förderstrukturen, Grenzregime, Visavergaben, regulierter Mobilität etc.? Was bedeutet das für die Reflexion struktureller Differenz von Produktionsbedingungen? Und für Bedingungen der Wissensproduktion um die Künste in globaler Perspektive? Zugleich lässt sich fragen: Können und sollen Wissenschaftler*innen nur zu Theaterformen forschen, in denen sie selbst sozialisiert wurden? Was heißt das für transkulturelle Ansätze der theater- und kunstwissenschaftlichen Forschung?

Es bleibt anzuerkennen, dass die Methode der Aufführungsanalyse die fokussierte Reflexion der jeweils spezifischen Aufführungssituation ermöglicht und den Blick für das Transitorische, Ereignishafte, Atmosphärische und die Wahrnehmungsprozesse schärft. Allerdings kann durch eine zu rigide methodische Setzung, die theaterwissenschaftliche Forschung zwingend an die Aufführung als Ereignis vor Ort zu binden, das Wissen um die Kunstform Theater enorm begrenzt, reguliert und provinzialisiert werden. Diese Setzung würde die vermehrte Wissensproduktion um Theaterstücke begünstigen, die als Aufführungen auf Bühnen im globalen Norden erlebbar sind. Und das, obwohl Theatermacher*innen des globalen Südens ihre Stücke selbstbestimmt publizieren, darin harsche Kritik am Status quo gezielt artikulieren und Formen des *writing back* praktizieren. In den Theatertexten werden sowohl marginalisierte und prekäre Wissensbestände, gelebte Erfahrungen, regionspezifische Kenntnisse, sinnstiftende Verflechtungen und dekoloniale Sichtweisen textuell und dramaturgisch vermittelt als auch ein Aufruhr sprachlich provoziert.

Die theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit internationalen Theaterproduktionen steht also vor der methodischen Herausforderung, wie sie sich den Stücken und Ästhetiken nähern kann, wenn die Zugänglichkeit zu Aufführungen vor Ort unmöglich oder die videografische Dokumentation inexistent ist. Sie steht forschungsethisch zudem vor der Herausforderung, ob und wie zu den Arbeiten von Künstler*innen des globalen Südens geforscht werden kann, und zugleich vor dem Anspruch, eurozentristische Tendenzen nicht – auch nicht durch die Wahl des Materials – zu begünstigen. Diesem Anspruch versuche ich im Folgenden nachzukommen, indem ich mich dem zeitgenössischen Theater durch die publizierte Gegenwartsdramatik nähere und diese aus einer postkolonialtheoretisch informierten Perspektive untersuche.

Produktionsästhetisch relevant für das Theater sind die Ensemblearbeit und ein Zusammenwirken verschiedener Gewerke; am Sprechtheater sind Autor*innen oft maßgeblich durch die Gestaltung eines Texts beteiligt. Sie verwenden viel Zeit und Energie, um etwas szenisch, narrativ-fiktional oder diskursiv-essayistisch herauszuschälen, zu strukturieren und zu montieren, um die Komplexität der erlebten Welt zu reflektieren. Dabei treffen sie stetig künstlerische Entscheidungen, die ich als ästhetische Strategien

der szenischen Anordnung im Theater text verstehe. Es ist notwendig, sich dem Theater text als eigenständigem künstlerischem Material innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung zuzuwenden, der eine eigene agentielle Kraft besitzt. Zugleich eröffnet er eine Hinwendung zum Gewerk der Dramaturgie, das wiederum zentral für den Produktionsprozess ist. Dabei bleibt der Theater text gedanklich immer auf die Bühne bezogen.

Dekoloniale Verschiebungen in zeitgenössischen Theater texten

Bei den von mir untersuchten Theater texten handelt es sich überwiegend um Arbeiten von afrikanischen und afro-diasporischen Künstler*innen wie Dieudonné Niangouna, Aristide Tarnagda, Hakim Bah, Julien Bissila, Marie Louise Mumbu, Eva Doumbia, Mpumelelo Paul Grootboom und Sedjro Houansou, von denen auffällig viele auch in der Doppelfunktion von Regie und / oder Schauspiel tätig sind. Sie erarbeiten ihre eigenen Theater texte in internationalen Schreibresidenzen und publizieren häufig in französischen Verlagen. Sie disseminieren die Stücke als Hörspiele über Radio France International, produzieren gleichermaßen in Frankreich, Belgien, Burkina Faso, Kongo oder Guinea, initiieren Theaterfestivals in Ouagadougou, Kinshasa, Brazzaville, Conakry, Johannesburg und organisieren großräumige Tourneen durch das frankophone Afrika. Einige stellen ihre Arbeiten in Form von Inszenierungen oder Leseproben auch bei europäischen Theaterfestivals in Avignon, Limoges, Paris oder Köln vor. Diese Künstler*innen behandeln in ihren Theater texten ab den 2010er Jahren Themen wie Kolonialismus, Zwangsarbeit, Rassismus, extreme Gewaltverhältnisse, Militarisierung, Krieg, Verarmung des globalen Südens, Ressourcenpolitik, Migration und Konsumkultur(en) des globalen Nordens. Besonders auffällig ist ihre scharfe Kritik an aktuellen politisch-ökonomischen Machtverhältnissen und sich verschärfenden Gewaltdynamiken unter dem Zwang der Verarmung. Sie produzieren thematisch, perspektivisch und ästhetisch dekoloniale Verschiebungen innerhalb des Theaters.

In diesem Korpus der Gegenwartsdramatik spielt das Wissen um Herrschafts- und Gewaltverhältnisse, um Widerstandsformen und um ökonomische, politische, soziale, diskursive, körperpolitische, relationale, habituelle, sexuelle, psychologische und psychopathologische Langzeiteffekte des Kolonialismus eine entscheidende Rolle. Oft werden die grotesken Dimensionen des (post-)kolonialen Zustands durch konkrete szenische Anordnungen, Figurenzeichnungen oder Sprachhandlungen in den Theater texten erfahrbar gemacht. Dabei nehmen die Künstler*innen eine radikale Perspektivierung und situierte Reflexion von eigenen lebensräumlichen und ästhetischen Realitäten vor, durch die sie neue dramatische Formen und politische Perspektiven öffentlich machen.

Diese theater textuelle Schreibpraxis ist Teil postkolonialen Schreibens, das vor allem darauf zielt, bestehende Machtverhältnisse zu delegitimieren und zu dekolonisieren. Sie basiert auf dem, was der Politikwissenschaftler

Achille Mbembe als »écriture de soi, also Selbstschreiben«² und die Multimedia-Künstlerin Grada Kilomba als »Subjektwerdung«³ bezeichnen. Beim Selbstschreiben geht es um einen Prozess der Selbsterschaffung im Sinne der Subjektivation durch Sprache und Schrift und um die Kreation einer fiktionalen Welt, die von kritischen Perspektiven durchzogen ist.

Mbembe zufolge geht diese Schreibpraxis auf Traditionslinien anti-kolonialer Denker*innen wie Leopold Sédar Senghor und Aimé Césaire zurück, unterscheidet sich aber dadurch, dass implizit hinterfragt wird, was (postkoloniale) Realität ist und wie die »Verflechtung des Existierenden mit dem, was es überschreitet«⁴ ausgedrückt und dargestellt werden kann. Für Mbembe ähnelt dieses Schreiben einem »Strudel oder Wirbelsturm«⁵.

Solch ein wirbelnder Raum ist denn auch genau der Ausgangspunkt für das Schreiben zum Beispiel eines Sony Labou Tansi. [...] Dieses wirbelnde Schreiben folgt einer Ästhetik der Überschreitung. Das Selbst schreiben, die Welt und die andere Welt schreiben heißt vor allem, die Dinge beim Schreiben zu verschmelzen, mit Gewalt (*viol*) und Gewaltakt (*violation*) zu schreiben. Die Stimme versiegt, um Platz für den »Schrei« zu schaffen. So schreibt Sony Labou Tansi im Vorwort zur französischen Ausgabe seines Romans *Die heillose Verfassung*: »[...] Ein wenig schreibe (*j'écris*) bzw. schreie (*je crie*) ich auch deshalb, um die Welt zu zwingen, zur Welt zu kommen.« Drei Instanzen spielen diese dreifache Rolle (schreiben, schreien, die Welt zwingen, zur Welt kommen).⁶

Die Herausgeber*innen frankophoner Gegenwartsdramatik Leyla-Claire Rabihi und Frank Weigand heben hervor, dass die junge Generation frankophoner afrikanischer Theatermacher*innen intellektuell und ästhetisch stark vom Schreiben Aimé Césaires und Sony Labou Tansis geprägt ist.⁷ Damit stehen die von mir untersuchten Künstler*innen in einer Linie von Dramatiker*innen des explizit dekolonial revoltierenden Schreibens.

Geprägt sind ihre Theatertexte durchweg von geopolitischen Realitäten im globalen Süden und von subalternen Perspektiven. In den Texten der oben genannten Bühnenautor*innen wird immer auch um eine (Re-)Politisierung der Bühne im Sinne der Verhandlung hegemonialer Verhältnisse gekämpft. Sie lassen sich als sprachlich, topologisch und dramaturgisch gestalteter Aufruhr im Sinne von Widerstand und Erhebung nachvollziehen.

- 2 Mbembe, Achille: *Auszug aus der langen Nacht: Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, Berlin 2016, S. 276.
- 3 Kilomba, Grada: »Don't call me Neger! Das N.-Wort, Trauma und Rassismus«, in: Antidiskriminierungsbüro Köln & Cyber Nomads (Hg.): *TheBlackBook. Deutschlands Häutungen*, Frankfurt/M. 2004, S. 173-182, hier: S. 181.
- 4 Mbembe 2016 (wie Anm. 2), S. 278.
- 5 Ebd., S. 278.
- 6 Ebd., S. 278f.
- 7 Vgl. Rabihi, Leyla-Claire / Weigand, Frank: »Komplexität ertragen«, in: dies. (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 8.

Sprache als umkämpftes Terrain

Wissens- und Kulturvermittlung über das gesprochene Wort, die Praxis der Oralität, sind für den afrikanischen Kontext zentral. Ein Großteil des kulturellen, philosophischen, religiösen sowie historisch-politischen Wissens ist in narrativen Formen – Epen, Poesie, Liedtexten, Sprichwörtern, philosophischen Überlegungen, Mythologien und Geschichten über historische Ereignisse – tradiert. Dieses Wissensarchiv begünstigte eine Sprache, die durch Rhythmisierung und Metaphorik gestaltet wurde, um Inhalte langfristiger erinnern zu können.⁸ In der Kolonialzeit allerdings wurden afrikanische Sprachen systematisch abgewertet und oft verboten, was aufseiten der Kolonisierten codiertes Sprechen und einen kreativen Umgang mit Sprachen notwendig machte. Der kenianische Autor Ngugi wa Thiong'o betont, dass während der Kolonisierung die Sprache das Werkzeug zur geistigen Unterwerfung wurde.⁹ Entsprechend galt Sprache auch als wichtiges Widerstandsmittel im Prozess der geistigen, ästhetischen und politischen Dekolonisation unter afrikanischen Schriftsteller*innen der 1960er und 1970er Jahre. In diesem Kontext ist Sprache ein stark umkämpftes Terrain. In der postkolonialen Theorie wiederum ist die Analyse von kolonialen Spuren in Sprachhandlungen, die Fortführung epistemischer Gewalt¹⁰ durch sprachlich verfasste Wissensproduktion, aber auch das dekonstruierende Unterlaufen kolonialer Begriffe, Metaphern und Diskurse sowie das Identifizieren gegendiskursiver Strategien zentral.

Dekoloniale Selbstverortung im Theater

Der kongolesische Bühnenautor und Regisseur Dieudonné Niangouna ist bekannt für provokante Theatertexte und Inszenierungen.¹¹ In seinem Stück *Nennt mich Muhammed Ali!*¹² konstruiert Niangouna eine szenische Anordnung, die im Wesentlichen darin besteht, dass ein afrikanischer Schauspieler auf einer Bühne versucht, den afro-amerikanischen Spitzensportler Muhammed Ali zu verkörpern und immer wieder aus seiner Rolle fällt, weil er gedanklich in politische Reflexionen abdriftet, die um ein Black-atlantisches Bewusstsein¹³ und Schwarze Geschichte des Widerstands kreisen. Niangouna

8 Vgl. Zach, Monika: Oralität und afrikanische Philosophie, Vorlesung 2003, URL: <https://homepage.univie.ac.at/Franz.Martin.Wimmer/stud-arbeiten/vo0304arbzach.pdf>, S. 3-5 (letzter Zugriff: 22. Januar 2023).

9 Vgl. Wa Thiong'o, Ngugi: *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi 2004, S. 16.

10 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008; Brunner, Claudia: *Epistemische Gewalt: Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*, Bielefeld 2020.

11 Rabih / Weigand, 2016 (wie Anm. 7), S. 8.

12 Niangouna, Dieudonné: »Nennt mich Muhammed Ali«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 17-51.

13 Zum Konzept des Black Atlantic vgl. Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard 1993.

stellt wiederholt eine Analogie zwischen Bühne und Boxring her; dabei geht es ihm um das Kämpfen und Ringen um Worte, Diskurse und Repräsentationspolitiken. Hier wird die Theatersituation zu einem politischen Raum der historischen Reflexion erklärt, bei dem Tabus zur Sprache kommen:

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.¹⁴

Das umfassende Beschweigen des transatlantischen Sklavenhandels wird gebrochen. Die Situiertheit und Perspektive auf die Welt seiner beiden Figuren macht den Sklavenhandel und den ihn begleitenden Massentod zum Thema. Der wiederkehrende Bezug zum Thema hält die Erinnerung daran wach, dass der Sklavenhandel ein wesentlicher Bestandteil der imperialistischen Weltordnung war, auf der die umfassende Akkumulation von Kapital im globalen Norden durch Enteignung im globalen Süden beruht. Zugleich wird dadurch die Verbindung von Rassismus und Klassismus innerhalb einer postkolonialen globalen Ökonomie, die auch die Kunstwelt des Schauspielers und die Sportwelt des Boxers durchzieht, ins Bewusstsein gerufen.

Niangouna lässt beide Figuren wiederholt die Moderne und die sogenannte Zivilisation in Verbindung mit Rassifizierung befragen. Dabei verschränkt er jedoch beide Perspektiven durch den stetigen Wechsel der Sprecherpositionen, wenn der Schauspieler als er selbst oder als Muhammed Ali spricht. Im Text wird die Differenz durch »er spielt« und »er unterbricht sein Spiel« erkennbar gemacht. So kann Niangouna verschiedene Zeit- und Raumhorizonte des Black Atlantic miteinander verschränken, was das Ausmaß des Erfahrungshorizonts von Rassismus erahnen lässt. Die Figur Ali macht an anderer Stelle deutlich: »Wir sind im Krieg, lasst uns im Krieg bleiben.«¹⁵ Politische Konflikthaftigkeit, Dissens, Konfrontation und Auseinandersetzung werden betont. Das Aussprechen eines Kriegszustands rückt den Aufruhr gegenüber bestehenden Machtverhältnissen ins Bewusstsein und verdeutlicht, dass eine Befriedung unter gegebenen Umständen unmöglich ist. Niangouna konstruiert seine Figuren als widerständig und angriffslustig:

Ich mag euch nicht, mag euch nicht, weiße Macht, ich sage es und ich sage es laut. [...] Und dann steht ihr da und feuert stakkatoartig Anweisungen ab, für die es keine Erklärung gibt. Schon gar nicht die Menschenrechte, die ihr zu verteidigen vortäuscht, und auch nicht die Genfer Konvention, die keiner von euch respektiert.¹⁶

An dieser Stelle wird das Ausmaß der Distanz zwischen politischen Positionen markiert. Mit dem Personalpronomen »euch« kann der Sprechende

14 Niangouna 2016 (wie Anm. 12), S. 22.

15 Ebd., S. 26f.

16 Ebs. S. 32.

das Publikum direkt adressieren. Der Ausdruck »weiße Macht« erinnert daran, dass basierend auf einer Geschichte des Rassismus nach wie vor Weißsein mit Machtprivilegien verbunden ist. Die Einhaltung der Menschenrechte und der Genfer Konvention wird aus der Perspektive Niangounas Figuren infrage gestellt, da die Erfahrung von Sklavenhandel ein Bewusstsein für Entmenschlichung und das zähe Er kämpfen des Rechts auf Selbstbestimmung hervorgebracht hat. Das korrespondiert mit der politischen Theorie der Dekolonisation der 1960er Jahre, worauf die Politikwissenschaftlerin Adom Getachew¹⁷ aufmerksam gemacht hat, die schildert, dass afrikanische und afro-karibische Theoretiker*innen und Politiker*innen sich kritisch mit dem in »der modernen internationalen Gesellschaft fortlebenden Erbe einer rassifizierten Hierarchie und der Sklaverei«¹⁸ auseinandersetzen und die »Vision einer postimperialen Weltordnung«¹⁹ unter Bedingungen der Nichtbeherrschung hegten. Das Prinzip der Kontrolle hinterfragt Niangouna auch im Bereich des Ästhetischen, wie in der Figurenrede seines Schauspielers deutlich wird, wenn dieser sagt:

[...] und wer in Afrika Theater machen will, muss gegen die Verhältnisse anboxen. [...] Wie denkt ihr, werden wir Theater machen? Mit euren Zähnen? [...] 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?²⁰

In der Textpassage wird ersichtlich, dass vom sprechenden Subjekt jedwede »Kriterien« westlicher Kunstwissenschaftler*innen zurückgewiesen und als irrelevant erachtet werden. Das ist als bewusste Abkehr vom westlichen Kunst- und Wissenschaftsbetrieb artikuliert und als Ringen um eine Selbstbehauptung innerhalb des internationalen Theaterbetriebs.

Sprachbilder für die Verarmung

Der burkinische Regisseur und Theaterautor Aristide Tarnagda behandelt in seinem Stück *Und wenn ich Sie alle umbringe, Madame?*²¹ die Frage nach der Zulässigkeit von Gewalt als Mittel zur Befreiung aus einer ökonomischen Zwangslage.

17 Getachew, Adom: *Die Welt nach den Imperien. Aufstieg und Niedergang der postkolonialen Selbstbestimmung*, Berlin 2022.

18 Ebd., S. 40.

19 Ebd., S. 41.

20 Niangouna (wie Anm. 12), S. 42f.

21 Tarnagda, Aristide: »Und wenn ich Sie alle umbringe, Madame?«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 136-157.

Tarnagdas Hauptfigur Lamine bedroht eine in ihrem Auto vor einer roten Ampel wartende Frau mit seiner Waffe, redet sich ihr gegenüber in Rage und gibt dabei viel von der Misere seiner Lebensrealität preis: Lamine migrierte in die Stadt, um als werdender Vater Geld zu verdienen, doch scheitert am kapitalistischen System, verarmt zunehmend und verzweifelt daran. Während des Raubüberfalls ringt er mit sich selbst und fragt die Besitzhabende:

[...] sagen Sie mir, was ich tun soll, sagen Sie mir, was sie an meiner Stelle getan hätten, ich weiß, dass niemand an der Stelle eines anderen sein kann, aber was wollen Sie, freie Stellen gibt es nirgendwo mehr und wir sind ja nun mal gezwungen, uns irgendwo hinzustellen, also sagen Sie mir was, schnell, Madame, [...] die Leute [...] haben keine Zeit mehr zu warten, sie wollen rennen, rennen, rennen, wohin? Wozu? Gott allein weiß es; manche sagen, zur Arbeit, manche, nach Hause, und das obwohl alle eine Arbeit suchen, alle eine Bleibe suchen; und währenddessen gleiten die Vögel durch den Himmel und lachen über uns [...].²²

Erlebte Fremdbestimmung durch das Diktat der Zeit und die Ausweglosigkeit sind damit thematisiert. Durch die vorgenommene Kontrastierung von »warten« und »rennen« wird Zeit als wertvolle Ressource erfahrbar, die je nach Klassenzugehörigkeit in verschiedenem Ausmaß zur Verfügung steht. Der ökonomische Druck macht aus Lamine einen Gehezten, der zu rennen gezwungen ist.

Im weiteren Verlauf brechen immer wieder Erinnerungen an Gespräche und Erlebnisse mit Freunden und Familie in Lamines Gedanken- und Gesprächsfluss. Dabei schildert er – in Form eines polyphonen Monologs und *stream of consciousness* – die Wucht des Ausgeliefertseins durch divergierende politisch-ökonomische Interessen verschiedener Akteure und seine eigene Ohnmacht darin. Besonders auffällig ist, dass das Kontingente und existenziell Bedrohliche oft mit Bildern einbrechender Naturereignisse verschränkt wird:

Einfach so, ganz plötzlich

Wie ein Augustregen

Ein Augustregen, der wie ein Radiergummi, die Lehmhäuser verschwinden lässt. Die Papphäuser. Den Teer. Ein Augustregen, der alles verschwinden lässt und uns eine Mordsangst vor den Moskitos und Malaria auf den Hals hetzt. Wo es doch noch keinen Impfstoff gegen Malaria gibt, gegen das Fieber, das jeden Tag tausende Frauen und Kinder weggrafft. Wo die Regierung doch immer nur von Aufschwung redet, von Entwicklung, von positivem Wachstum, von neu entdeckten Goldvorkommen, von den Reisen des Präsidenten zu seinen Amtskollegen [...] Der August beschert uns die Moskitos, und die Chinesen kommen und wollen uns Handys verkaufen. Motorräder. Brücken. Stadien, in denen wir unter der

22 Ebd., S. 141.

sengenden Augustsonne Fußball spielen und das Fieber durch unsere Poren ausdünsten können. Bei den Amerikanern ist es die Millennium Challenge. Bei den Franzosen ein Neo-Françafrique, Entwicklungs- und Aufschwungs-Hilfe, und hier Madame, müssen wir uns wirklich aufschwingen, weil uns hier niemand sieht unter den Moskitos, die uns das Fieber in unsere Körper pfpfen [...].²³

Tarnagda beschreibt in der Figurenrede Lamines eine Realität der massiven Verarmung im globalen Süden, die die zu Wohlstand Gelangten zu ignorieren beabsichtigen. Somit wird sein Sprechen auf der Bühne zu einer Störung des Beschweigens der historisch gewachsenen Besitzverhältnisse und der Gewalt ökonomischer Enteignungen.

Zugleich entlarvt Tarnagda aus Perspektive einer subalternen Position seiner Figur eine absurde Sprache der Regierenden, die um wirtschaftliches Wachstum kreist, was sowohl an koloniale Entwicklungsnarrative erinnert als auch eine kapitalistische Ideologie offenlegt, die die Begrenztheit der Ressourcen leugnet. Und im eklatanten Widerspruch zur Erfahrung des subalternen Subjekts steht. Die Kontrastierung verdeutlicht die Inkongruenz zweier Wissensformen: Der politisch offizielle Diskurs wird gegengeschnitten zu Erfahrungswissen und Beobachtungen eines Anteillosen. So konkretisiert Tarnagda mittels szenischer Anordnung und narrativ-rhythmisch-metaphorischer Sprachgestaltung das Ausmaß der Verarmung. Er schafft vorstellbare Bilder, durch die Zuschauer*innen und Leser*innen in eine bedrohlich wirkende Welt treten. Diese ist real. Hier wird die Kehrseite des Konsums im globalen Norden durch die Artikulation eines im globalen Süden situierten Wanderarbeiters im Theater(-text) erfahrbar. Die Verschränkung mit Konzepten wie Millennium Challenge und Neo-Françafrique verweist auf die internationalen ökonomischen Abhängigkeits- und Dominanzbeziehungen. Zugleich führt Tarnagda damit das Groteske der postkolonial-kapitalistischen Ordnung vor Augen.

[...]du darfst nicht hierbleiben, hier gibt es nichts, nur schwarze Plastiktüten, faulige Früchte, nur wimmelnde Fliegen auf dem Fleisch der Bananen, auf dem Fleisch der Mangos, [...] nur Tränen, die in die Gosse rinnen, nur perforierte Paragrafen, Kommunalwahlen, Präsidentschaftswahlen, Hunde und Aasgeier, die sich um die Knochen streiten, nur der Geruch von Pisse, nur Speichel am Boden, nur Made in China, Made in Switzerland, Made in Canada, Made in USA, Made in France, nur Scheiße hier, nur, nur, nur ...²⁴

Durch die Wiederholungsstruktur des »Made in«²⁵ verweist Tarnagda auf Folgeerscheinungen der internationalen Arbeitsteilung, der Kapitalmobilität

23 Ebd., S. 145.

24 Ebd., S. 153.

25 Ebd., S. 153.

und der Rohstoffabschöpfung. Er verbindet das mit einer textuell geschaffenen Atmosphäre des morbiden und desaströsen Umfelds, in dem Aasgeier, Fliegen und Hunde um Reste kreisen und jemand wie Lamine ums Überleben kämpft. Durch die bildhafte Sprache werden Sinne und Affekte evoziert; plötzlich werden verheerende systemische Auswirkungen der postkolonialen Realität hörbar, riechbar, sichtbar, konkret vorstellbar und damit sinnlich erfassbar. In diesem Kontext erscheinen Begriffe des offiziellen politischen Diskurses um Wohlstand als Verhöhnung. So regt Tarnagda *sensuales Denken* anhand konkreter Sprachbilder an und setzt diese in eklatanten Widerspruch zu Behauptungen politischer Diskurse.

Das Artikulieren einer Kritik am Export kapitalistischer Produktionsverhältnisse im Theater durch Figurenreden im Kontext des Fiktionalen erlaubt Künstler*innen wie Tarnagda, eine explizite, rohe und teils vulgäre Sprache einzusetzen, um das Skandalöse dieser Verhältnisse öffentlich anzuprangern und einen Aufruhr zu initiieren – oder wie es bei Sony Labou Tansi heißt, »um die Welt zu zwingen, zur Welt zu kommen«²⁶. Und zugleich ermöglicht es die Markierung der distanzierten Haltung gegenüber existierenden Realitäten und eine demonstrative Ablehnung der sie begleitenden politischen Narrative von Beschwichtigung, Beschönigung und scheinbarer Befriedung.

Die Praxis des *writing back*

Writing back ist ein zentrales Konzept der frühen postkolonialen Theorie, das auf Salman Rushdies Artikel »The Empire writes back with a vengeance«²⁷ von 1982 und auf das 1989 erschiene literaturwissenschaftliche Standardwerk *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*²⁸ von Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin zurückgeht. Häufig wird *writing back* als Synonym für gegendiskursives Schreiben gebraucht. Teil dieses Konzepts ist die Aufteilung der Welt in ein (ehemals) imperiales Zentrum und (ehemals) kolonialisierte Peripherien.

Bei der Praxis des *writing back* nutzen Künstler*innen unterschiedliche Strategien. Eine Strategie bezeichnen Ashcroft, Griffiths und Tiffin als *abrogation*, worunter sie die Aushöhlung und Abschaffung der standardisierten (kolonialen) Sprache verstehen. Nach Marion Gymnich beinhaltet diese Strategie einen »weiterreichenden Widerstand gegen bedeutungstiftende Muster und Normen«²⁹ des imperialen Zentrums. »Abrogation is a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetics, its illusory standard

26 Labou Tansi, zit. nach Mbembe 2016 (wie Anm. 2), S. 278.

27 Rushdie, Salman: »The Empire writes back with a vengeance«, in: *The Times*, 03.07.1982, S. 8.

28 Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London 2002.

29 Gymnich, Marion: »Writing back«, in: Götsche, Dirk / Dunker, Axel / Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 235–238; hier: S. 235.

of normative or ›correct‹ usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning ›inscribed‹ in the words.«³⁰

Die Weigerung des afrikanischen Schauspielers in Niangounas Stück, sich den ästhetischen Kriterien westlicher Kunstbetrachtung zu beugen, ist eine solche Form artikulierter *abrogation*. Aber auch Lamines sich dem Zeit- und Effizienzdruck eines kapitalistischen Systems Widersetzen kann als Geste von *abrogation* gelesen werden, ebenso wie das Aufzeigen der Kehrseite von Formulierungen wie »Made in« bei Tarnagda, weil ihnen die positive Konnotation der Produktivität entzogen und die negativen Auswirkungen gezeigt werden. Auch die Aushöhlung politisch dominanter Narrative, Sprechweisen und Begriffe wie »Wachstum« durch eine Kontrastierung mit Gegengerählungen ist ein Beispiel für die Strategie der *abrogation*.

Das situierte und regionalspezifische Wissen um Formen von Rassifizierung, Klassifizierung, Beherrschung, gewaltförmiger Ausbeutung und Verelendung wird von Künstler*innen wie Niangouna und Tarnagda durch fiktional gestaltete Konkretion vorstellbarer Situationen und eine dichte bildhafte Sprache vergegenwärtigt. Diese Sprache provoziert ein bildhaftes, auditives, olfaktorisches, also sensuales Denken, das komplexe abstrakte Zusammenhänge des Politischen in etwas konkret Vorstellbares umformt und sich gerade durch das ästhetisch Gestaltete der Sprache besonders gut einprägt. Das tangiert auch die künstlerische Form selbst. Es ist auffällig, dass etliche Bühnenautor*innen ihre Theatertexte in sprachlichen Bildern des Räumlichen, Atmosphärischen, Metaphorischen, Organischen oder Rhythmischen strukturieren.

So arbeitet der kongolesische Dramatiker Julien Bissila etwa in seinem Stück *Im Namen des Vaters, des Sohnes und der J.M. Weston*³¹ mit den Überschriften »Vor dem ersten Atemzug«³², »Zweiter Atemzug«³³, »Dritter Atemzug«³⁴ usw. Das evoziert die Vorstellung vom Theatertext als einem lebenden Organismus. Ähnlich der gueneische Regisseur und Bühnenautor Hakim Bah, der in seinem Stück *Auf dem Rasen*³⁵ einzelne Szenen betitelt: »Staub im Auge«³⁶, »Klänge der Kalaschnis«³⁷, »Lippenklopfen«³⁸ und »Himmel überm Schädel«³⁹. Seine Szenen sind nach verschiedenen Körperteilen oder Sinneswahrnehmungen benannt, wodurch der Theatertext als fragmentierter

30 Ashcroft / Griffiths / Tiffin 2002 (wie Anm. 28), S. 37.

31 Bissila, John Mabilia: »Im Namen des Vaters, des Sohnes und der J.M. Weston«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 54-97.

32 Ebd., S. 55.

33 Ebd., S. 66.

34 Ebd., S. 70.

35 Bah, Hakim: »Auf dem Rasen«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin, 2016, S. 98-135.

36 Ebd., S. 101.

37 Ebd., S. 102.

38 Ebd., S. 122.

39 Ebd., S. 127.

Körper strukturiert zu sein scheint. Der südafrikanische Regisseur und Autor Mpumelelo Paul Grootboom hat als Szenenfolge in seinem Stück *Relativity: Township Stories*⁴⁰ (2006) die Szenen bezeichnet als »Prologue«⁴¹, »Beat One«⁴², »Beat Two«⁴³, »Beat Three«⁴⁴, »Beat Four«⁴⁵ usw. Diese Einteilung entspricht einer abstrakt musikalisch-rhythmischen Struktur. Der Begriff *beat* ist jedoch doppeldeutig, da er ebenso Takt wie Schlag meinen kann.

Eine weitere Strategie des *writing back* ist die *appropriation*, bei der koloniale Sprache und Denkfiguren angeeignet und durch vernakulare Sprachen, Idiome, Syntaxen elastisch und fluide gehalten werden. Ein Beispiel für solche in Bewegung versetzte Sprache ist die umfängliche Verwendung von Homonymen. Bei diesem Verfahren wird ein Begriff wiederholt verwendet, was Klanglichkeit und Rhythmisierung hervorbringt, doch zugleich bewusste Verschiebungen auf semantischer Ebene erzeugt. Dadurch wird eine Beweglichkeit des Denkens im Sinne der stetigen Verschiebung provoziert. Das Verfahren findet sich etwa in der oben zitierten Textstelle bei Tarnagda, wenn er die Bedeutung des Wortes »Stelle« kontinuierlich changiert und damit mal Job, mal Platz, mal Hinstellen meint.⁴⁶ Aber auch Niangouna und Bissila arbeiten mit diesem künstlerischen Mittel.

Beide Verfahren des *writing back* – *abrogation* und *appropriation* – gelten als Strategien der Abgrenzung.⁴⁷

Als gegendiskursive Strategie fungiert Writing Back somit als Korrektiv gegenüber dem hegemonialen [...] Anspruch der Kolonialmacht auf die Verbreitung von Wissen im Allgemeinen sowie von Wissen über die Kolonisierten im Besonderen. Writing Back unterminiert diskursiv konstruierte und perpetuierte Sichtweisen des kolonialen ›Anderen‹, während es zugleich vormals marginalisiertes indigenes und regionales Wissen in den Diskurs einzuspeisen sucht.⁴⁸

Eine weitere, allerdings engere Bedeutung des Konzepts *writing back* meint die kritische Auseinandersetzung mit dem westlichen Literaturkanon, in dem kanonische Texte einer Revision unterzogen und umgeschrieben werden.⁴⁹ Mit dieser Form des *writing back* setzen sich eher Theaterschaffende aus dem Umfeld des postmigrantischen Theaters in Europa auseinander, um rassistische und eurozentristische Dimensionen des Kanons zu kritisieren und zu verlächen.

40 Grootboom, Mpumelelo Paul / Chweneyagae, Presley: *Relativity: Township Stories*, Johannesburg 2006.

41 Ebd., S. 7.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 13.

44 Ebd., S. 19.

45 Ebd., S. 22.

46 Vgl. Tarnagda 2016 (wie Anm. 21), S. 141.

47 Vgl. Gymnich 2017 (wie Anm. 17), S. 235.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 236.

Kanonrevision im postmigrantischen Theatertext

Der türkisch-deutsche Bühnenautor und Regisseur Necati Öziri nimmt mit dem Stück *Eine Verlobung in St. Domingo – ein Widerspruch*⁵⁰ eine kritische Überschreibung von Kleists 1811 entstandener Erzählung *Eine Verlobung in St. Domingo*⁵¹ vor. Unter dem Titel steht: »von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist«⁵². Das *gegen* betont explizit den Gestus des gegendiskursiven Schreibens.

Kleist schrieb seine Erzählung aus Perspektive eines auktorialen Erzählers wenige Jahre nach der Gründung Haitis und den von Toussaint Louverture erfolgreich organisierten Sklavenaufständen. Die Erzählperspektive erweist sich aus heutiger Sicht als zutiefst rassistisch, sexistisch und geschichtsrelativierend. Knapp zusammenfassend lässt sich sagen, dass in Kleists Text die Hauptfigur ein weißer Schweizer namens Gustav ist, der während der Revolution in St. Domingo vor Schwarzen Aufständischen zu fliehen versucht und Unterschlupf im Haus der PoC Babekan und ihrer Tochter Toni findet. Anfangs arbeiten Mutter und Tochter an dem Plan, Gustav hinhaltend zu täuschen, um ihn später von Congo Huangos⁵³ Guerilla töten zu lassen. Doch dann verbringen Gustav und Toni die Nacht miteinander, verlieben sich und träumen von Verlobung. Als Congo Huangos früher als erwartet zurückkehrt, entscheidet Toni sich dafür, Gustav zu retten, sich vom Widerstand loszusagen und sich mit den Weißen zu solidarisieren. Aufgrund falscher Annahmen tötet Gustav sie jedoch und erschießt sich dann im Zustand der Reue selbst. Was an Kleists Text auffällt, ist die Verdeckung der politischen und historischen Hintergründe der Plantagenwirtschaft, die Bagatellisierung des Sklavensystems und der daraus resultierenden Revolution, der Gebrauch euphemistischer Sprache für exzessive Gewaltverhältnisse, das Operieren mit biologischem Rassismus als zentrales Erzählmotiv sowie der durchgehend rassistische Sprachgebrauch. Hier setzt Öziri mit seinem *writing back* an.

Zunächst verfügt er als Autor darüber, dass jede Verwendung des N-Wortes auf der Bühne untersagt sei. Öziris Stück beginnt mit einem Prolog, bei dem das Publikum direkt adressiert wird.

Ich weiß es ganz besonders zu schätzen, dass auch einige ehemalige Kolonialherren und Plantagenbesitzer hier sind. Ich weiß, dass viele [...] der weißen ihre Sklaven so gut behandelt haben, wie es ihrer Ansicht nach ging, dass viele von Ihnen [...] die Ideale der Revolution [...] höher als ihr eigenes Leben stellen, allen voran die Gleichheit und Freiheit aller Menschen.⁵⁴

50 Öziri, Necati: *Eine Verlobung in St. Domingo – ein Widerspruch*, Berlin 2019.

51 Kleist, Heinrich von: *Die Verlobung in St. Domingo. Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Erzählungen*, Stuttgart 2021, S. 3–46.

52 Öziri 2019 (wie Anm. 50), Deckblatt.

53 In Kleists Text ist Congo Huangos der Rebellenführer. Er repräsentiert Toussaint Louverture, den Anführer der Haitianischen Revolution.

54 Öziri, 2019, Prolog, S. 4.

Durch die direkte Anrede werden die Zuschauer*innen in eine Kontinuitätslinie von Kolonialist*innen und Sklavenhalter*innen positioniert. Durch die Aussage »Ich weiß [...] dass viele der weißen ihre Sklaven so gut behandelt haben, wie es ihrer Ansicht nach ging«⁵⁵ wird auf Prinzipien der Schuldabwehr exzessiver Gewaltanwendung verwiesen. Zugleich werden die politischen Narrative um Gleichheit und Freiheit infrage gestellt. Im Prolog wird der postkoloniale Blickwechsel auf Weißsein – als Umkehrung von Blick-Macht-Achsen – gestaltet:

Und jetzt – nach dem Beginn der großen Freiheit – bin ich nicht nur in der Position, mich selbst beschreiben zu können, sondern ich bin nach Jahrhunderten [...] auch in der Lage, die weißen und ihr Wesen beschreiben zu können: die weißen lieben es, andere auf ein Kreuz zu nageln, sie lynchen und sie vierteilen, sie peitschen zu Tode, [...]⁵⁶

Öziri behält Kleists Schauplätze und Figurennetz bei; verschiebt aber das Gewicht der Figuren und macht Toni zur Hauptfigur. Der Redeanteil der Schwarzen und PoC Figuren ist sehr viel umfangreicher als bei Kleist, wodurch sie als handelnde, selbstbestimmte, aufeinander bezogene und interagierende Subjekte wahrnehmbar werden. Während Kleist die beiden Frauenfiguren Babekan und Toni nur in Beziehung zur weißen männlichen Figur Gustav in Erscheinung treten lässt, gestaltet Öziri auch Dialoge, die nur zwischen diesen beiden Frauen stattfinden. Ihre Beziehung ist durchaus ambivalent gestaltet, was sie als Individuen komplexer macht.

Ein zentrales Mittel, mit dem Öziri arbeitet, ist die Brecht'sche Methode der Verfremdung. So tritt Toni immer wieder aus ihrer Rolle der historischen Figur in eine zeitgemäße Figurenfassung der Toni; diese kann den Erzählfluss der Kleist'schen Figur stoppen und die fiktionale Zeit anhalten, vorspulen und wiederholen. Dadurch kann sie zuvor Gesagtes – auch Zitiertes – direkt kommentieren, revidieren, persiflieren, karikieren, sich also dazu verhalten. Dadurch kann sie aber auch die Zuschauenden direkt ansprechen, sie mal zu Kompliz*innen und mal zu Zeug*innen einer Situation machen, andere Figuren kommentieren und stetig das Sprachregister wechseln. So entsteht ein dynamisches Interaktionsfeld, das Einschübe, Interventionen und Revidierungen ermöglicht. Öziri etabliert dieses Verfahren in seinem Theatertext von Anfang an, wenn die Figur Toni sagt:

Zu Port-au-Prince, auf dem französischen Teil der Insel St. Domingo, lebten, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die weißen ermordeten – Stopp.

55 Ebd.

56 Ebd., Prolog, S. 5.

Das glaubt ihr doch selbst nicht, oder? »Mord«? Sieht diese Frau aus wie eine kaltblütige Mörderin?

Natürlich ist dieser Krieg, wie jeder Krieg, immer auch ein Krieg um Worte [...] ⁵⁷

Hier sind das »Stopp« und die Frage Gesten der Intervention. Es werden einige direkte Zitate aus Kleists Text aufgegriffen, dann pausiert und Begrifflichkeiten befragt, der Text in Einzelteile zerlegt, kommentiert oder verspottet.

Durch die Kommentareinschübe und das Wechseln der Sprachregister werden die Zeitsprünge zwischen Kleists Text von 1811 und Öziris Umarbeitung von 2019, das Aufeinanderprallen zweier Weltansichten und Positionen deutlich. Lesende und Zuschauende müssen gedanklich zwischen zwei Jahrhunderten hin- und herwechseln. Bemerkenswert ist, dass Öziri im Gestus des Spielerischen dadurch eine Komik erzeugt, die Humor als subversive Kraft im postkolonialen Schreiben würdigt. Das zeigt sich an folgendem Beispiel:

TONI Fort Dauphin also.

GUSTAV Was ist damit?

TONI Hab gehört, die Luft soll dort wie Zucker schmecken.

GUSTAV Jetzt stinkt's nach Tod.

TONI Die ganze Insel stinkt. Irgendwann stinken wir alle.

GUSTAV Bis dahin bin ich woanders.

TONI Zurück in der Schweizer Bergluft. Was für ein Land: keine Plantagen, kein Krieg, Hundebabys auf dem Schoß von Leuten, die den ganzen Tag alleine Kaffee schlürfen. Ob es einen schlimmeren Tod gibt, als den nach einem langweiligen Leben? ⁵⁸

Bei dieser Szene verweist eigentlich nur der Hinweis »Fort Dauphin also« ⁵⁹ auf die Kleist'sche Setzung des fiktionalen Orts und der historischen Situation. Der Umgang der selbstbewusst gestalteten Frauenfigur mit Gustav kehrt das bei Kleist geschilderte Machtverhältnis in sein Gegenteil um. Die eurozentristische Perspektive in Kleists Text, die sich unter anderem an der abwertenden Beschreibung der karibischen Insel und ihrer Bewohner*innen aus Perspektive Gustavs zeigt, persifliert Öziri, wenn er seine Figur Toni über die Schweiz sprechen lässt.

Hier verdichtet Öziri zwei räumlich separat gehaltene Realitäten, die einander jedoch systemisch bedingen. Trotz der kritischen Reflexion politisch-ökonomischer Zusammenhänge provoziert Öziri durch das Verfahren der Verfremdung und durch Tonis selbstbewusstes Agieren auch ein Verlachen absurder kolonial-rassistischer und patriarchal-sexistischer Fantasien. So erscheint Kleists Text eher als lose Vorlage, die in Komplizenschaft zwischen

57 Ebd., Szene I, S. 9.

58 Ebd., Szene IV, S. 27.

59 Ebd.

Toni und dem Theaterpublikum stellvertretend für andere eurozentristische Texte öffentlich verlacht wird.

Eine entscheidende ästhetische Setzung bei der Überschreibung ist das Gestalten alternativer Enden. So lässt Öziri im Moment der Konfrontation, wenn der antikoloniale Widerstandskämpfer Congo Huango alias Bréda auf den Schweizer Gustav im Haus von Babekan und Toni trifft, nun in einer Art gedanklicher Versuchsanordnung, verschiedene Figuren einander töten, wodurch sich jedes Mal die Machtrelationen verändern. Auf diese Weise entzieht Öziri dem kanonischen Text spielerisch auch das Monolithische.

Fazit

Im szenischen Schreiben lassen sich subalterne Perspektiven in Figurenreden gestalten und durch ihre Situierung, Positionierung, ihr (mit-)geteiltes Erfahrungswissen sowie ihre Beobachtungen zu einer scharfen Kritik an postkolonial-ökonomische Realitäten konkretisieren, die kommentiert, verlacht und exponiert werden.

Bei den diskutierten Theatertexten geht es um eine (Re-)Politisierung der Bühne durch Sprachhandlungen, die hegemoniale Ansprüche von sich weisen und Formen der Selbstermächtigung, der Welterschaffung und der Verkehrung von Machtverhältnissen erproben. Dekoloniale Verschiebungen werden in den Theatertexten mittels Techniken des *writing back* wie *abrogation* und *appropriation*, Kanonrevision, aber auch durch Verfremdungseffekte, Prinzipien der kontrastierenden Montage, Zeit- und Raumverschränkungen, bildhafte Sprache und humoristische Stilmittel gestaltet. Bei der Frage, wie im Bereich des künstlerischen Wissen generiert, produziert, transferiert und befragt wird, ist das unbegrenzt Assoziierende, Verflechtende, Kontrastierende, intertextuell und außertextuell Verweisende, das Dekonstruierende und das Konkretisierende abstrakter Sinnzusammenhänge in seiner Formenvielfalt auffällig.

Bezugnehmend auf Edgardo Lander macht die Kulturwissenschaftlerin Claudia Brunner deutlich, dass *Kolonialität von Wissen*⁶⁰ nicht nur das Zusammenwirken von Wissensformen mit fortbestehenden kolonialen Machtverhältnissen meint, sondern vor allem die »Trennungen und Teilungen [...] der Formen, in denen wir Wissen über diese Welt generieren«.⁶¹ Insofern können die Künste mit ihren vielfältigen Formen und ästhetischen Strategien z. B. des Kombinierens, Collagierens und Montierens eine entscheidende Rolle im

60 Mit Bezug auf das theoretische Konzept *Kolonialität der Macht* von Aníbal Quijano, das die Ausbreitung eurozentristischen Denkens im Kontext kolonialer Macht und unter Ausschluss peripherer und indigener Wissensformen meint. Vgl. Quijano, Aníbal: *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien 2019.

61 Brunner 2020 (wie Anm. 10), S. 47; hier bezugnehmend auf Lander, Edgardo: »Ciencias sociales. Saberes coloniales y eurocéntricos«, in: Lander, Edgardo (Hg.): *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires 1993, S. 11-40, hier: S. 13f.

Prozess des Dekolonisierens spielen. Bei den vorgestellten Theatertexten zeigt sich, dass marginalisiertes Wissen um postkolonial-ökonomische Herrschaftsverhältnisse mittels szenischer Anordnungen und sprachlicher Gestaltung sinnlich erfahrbar gemacht werden kann. Das begünstigt ein sensuales und verflechtendes Denken. Durch Verfahren der Umkehrung und wechselnder szenischer Versuchsanordnungen als Gedankenexperimente können Visionen eines Zukünftigen entstehen.

