

University of New Mexico

UNM Digital Repository

Foreign Languages & Literatures ETDs

Electronic Theses and Dissertations

Spring 4-14-2023

Zur Ästhetik des Widerstands im afrodeutschen Theater: Am Beispiel von Olumide Popoolas Also By Mail

Bertrand Collins Ngong M.A.

University of New Mexico - Main Campus

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/fl_etds



Part of the [German Literature Commons](#), [Other English Language and Literature Commons](#), and the [Other German Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Ngong, Bertrand Collins M.A.. "Zur Ästhetik des Widerstands im afrodeutschen Theater: Am Beispiel von Olumide Popoolas Also By Mail." (2023). https://digitalrepository.unm.edu/fl_etds/162

This Thesis is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages & Literatures ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

Bertrand Collins Ngong

Candidate

Languages, Cultures and Literatures

Department

This thesis is approved, and it is acceptable in quality and form for publication:

Approved by the Thesis Committee:

Prof. Susanne Baackmann, Chairperson

Prof. Tiffany N. Florvil

Dr. Jason Wilby

**ZUR ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS IM
AFRODEUTSCHEN THEATER: AM BEISPIEL VON
OLUMIDE POPOOLAS *ALSO BY MAIL***

BY

BERTRAND COLLINS NGONG

**MASTERS IN AFRICAN STUDIES
BACHELOR IN GERMAN STUDIES**

THESIS

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

Master of Arts

German Studies

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

Mai, 2023

WIDMUNG

Für meine Mutter Kouedi Cathérine

ACKNOWLEDGMENTS

I heartily acknowledge Dr. Susanne Baackmann, my advisor and thesis chair, for continuing to encourage me through the years of classroom teachings and the long number of months writing and rewriting these chapters. Her guidance and professional style will remain with me as I continue my career. I would like to take the opportunity to thank her sincerely for this work. Her patience with me, her careful suggestions, were of great help. She is and remains a true source of inspiration for me that motivates me to embark on a career as a researcher in Germanic studies.

I also thank my committee members, Dr. Tiffany N. Florvil, and Dr. Jason Wilby, for their valuable recommendations pertaining to this study and assistance in my professional development.

Gratitude is extended to the Department of Languages, Cultures and Literatures for the funding to pursue this research and all the faculty and staff who have contributed to my intellectual growth from January 2021 to the present day.

I also want to thank my friend Ethan Dixon and his family for their encouragement, emotional and financial support throughout my years of study in Albuquerque. Thanks to their unconditional friendship, my years as a student at the University of New Mexico were eased.

And finally, to my dear Krystal Wright, your love is the greatest gift of all.

**ZUR ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS IM AFRODEUTSCHEN THEATER:
AM BEISPIEL VON OLUMIDE POPOOLAS *ALSO BY MAIL***

by

Bertrand Collins Ngong

B.A., German Studies, University of Yaoundé I, 2011

M.A., Africana Studies, University of Yaoundé I, 2017

M.A., German Studies, University of New Mexico, 2023

ABSTRACT

This research is titled *On the Aesthetics of Resistance in Afro-German Theater: A Case Study of Olumide Popoola's Also by mail*. The main purpose of this research is to show how Afro-German theater resists through creative processes on a symbolic and aesthetic level to address crucial challenges faced by the black minority in Germany. The play *Also by mail* by Nigerian-German playwright Olumide Popoola is an interesting example of this, as it is situated at the intersection of gender, race, and identity. Popoola's engagement with the aesthetics of resistance provides a way to understand how Afro-German activism today uses the performative arts and incorporates them into its ideological struggle. On a methodological level, this research involves identifying the symbols of resistance in the play, then analyzing and subsequently interpreting their pragmatics. This research has led to the following results: Tied to transnational and transcultural trends, the idea of resistance is fundamental in the play *Also by mail*. This can be seen on the linguistic, intertextual, musical, thematic, editorial, and dramaturgical levels, and in the constellation of characters.

INHALTSVERZEICHNIS

ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	vii
Einführung	1
Kapitel I	17
<i>Also by mail</i> als Spiegelbild des afrodeutschen Aktivismus.....	17
1. Von den afrikanischen Widerstandsbewegungen zum afrodeutschen Aktivismus	18
2. Der Beitrag von Frauen zur afrodeutschen Widerstandsbewegung.....	27
3. Olumide Popoola, Profil einer engagierten Dramatikerin und Aktivistin	31
4. Vorstellung des Stücks <i>Also by mail</i>	33
Kapitel II.....	45
Zur Analyse der ästhetischen Konstruktion des Widerstands.....	45
1. Subversion durch den Sprachgebrauch	46
2. Ausschluss von der nigerianischen Volksgemeinschaft	56
3. Ausschluss von der deutschen Volksgemeinschaft.....	63
4. Die Verarbeitung sensibler Themen	67
5. Intertextualität und transnationale Verbindungen.....	72
6. Gebrauch einer reaktionären Musik als Werkzeug des Widerstands.....	75
7. Der Gebrauch eines starken Symbols aus der Geschichte und Widerstandskultur in Afrika: die sprechende Trommel	79
8. <i>Also by mail</i> als Beispiel der postkolonialen Ästhetik.....	81
Epilog	89
Works Cited	96

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1. Generalleutnant Adrian Dietrich Lothar von Trotha um 1905	19
Abbildung 2. Samuel Maharero, Häuptling und Anführer der Herero	19
Abbildung 3. Martin Dibobe im Kreis von Kollegen, 1903	22
Abbildung 4. Cover der Erstausgaben von „Farbe bekennen“ auf Deutsch (1986) und Englisch (1992).....	28
Abbildung 5. Olumide Popoola	32
Abbildung 6. Die Inszenierung von <i>Also by mail</i>	42
Abbildung 8. Getrommelte Kommunikation in Likombe, Tanzania.	79
Abbildung 9. Schüler trommelt zur Schule.....	79

Einführung

Die Ästhetik des Widerstands ist ein Begriff, der von dem deutschen Literaturkritiker Peter Weiss in seinem 1965 erschienenen Buch *Die Ästhetik des Widerstands* geprägt wurde. Darin vertritt er die Ansicht, dass die Kunst die Macht hat, die herrschenden politischen und sozialen Ideologien herauszufordern, indem sie eine andere Sicht auf die Welt bietet. Dieses Konzept wurde auf verschiedene Formen der Kunst angewandt, darunter Literatur, Theater und Film. In der einleitenden Bemerkung zu diesem Roman erklärt der Herausgeber Folgendes:

Peter Weiss gelingt eine erzählerische Synthese der politischen und ästhetischen Strömungen des 20. Jahrhunderts: Er entfaltet eine Ästhetik, die Widerstand gegen jede Art der Unterdrückung ist und zugleich dem Widerstand eine Ästhetik einschreibt, die ihn vor jeder Dogmatik bewahrt.

(Weiss 2)

Im weiteren Verlauf des Romans sagt er:

Wir können uns nicht befreien, wenn wir nicht das System, das uns unterdrückt, und die Bedingungen, aus denen das System erwächst, beseitigen. Wie aber soll die Befreiung nun von uns ausgehen, wie sollen die Umwälzungen vollzogen werden, wenn wir immer nur gelernt haben, uns zu fügen, uns unterzuordnen und auf Anweisungen zu warten. (Weiss 281)

Im Kontext des afrodeutschen Theaters war die Ästhetik des Widerstands ein Schlüsselement bei der Schaffung von Werken, die die vorherrschenden Narrative in Frage stellen und die Erfahrungen von marginalisierten Gemeinschaften hervorheben. Das Konzept Widerstand hat soziale Bewegungen im Laufe der Geschichte immer wieder angetrieben. Widerstand kann sich in vielen Formen ausdrücken, vom

friedlichen Protest über bewaffnete Rebellion bis hin zur Entwicklung eines intellektuellen Gegendiskurses. Er wurde eingesetzt, um unterdrückerische Systeme in Frage zu stellen und für einen Wandel hin zu mehr sozialer Gerechtigkeit einzutreten. Im Kontext der schwarzen Diaspora in Deutschland war Widerstand ein Mittel zum Überleben und ein Werkzeug zur Befreiung. Das afrodeutsche Theater bildet hier keine Ausnahme, denn wie andere Künste spielte und spielt es immer noch eine wichtige Rolle in den Widerstandsbewegungen gegen Rassismus und andere Formen von Ungleichheit, unter denen die schwarze Minderheit im Land von Goethe und Schiller zu leiden hat. Das afrodeutsche Theater hingegen entstand mit der sogenannten afrodeutschen Bewegung in den 1980er Jahren, wo das Theater als ein mächtiges Instrument zur Erreichung dieser Ziele angesehen wurde. Afrodeutsche KünstlerInnen begannen, ihre eigenen Werke zu schaffen, die ihre Erfahrungen und Ansichten über die deutsche Gesellschaft widerspiegeln. Angesichts des allgemeinen Kontexts der sozialen Forderungen und des Kampfes, in dem es entstand, ist es also nicht verwunderlich, dass das afrodeutsche Theater von einer Kampfästhetik durchdrungen wurde, um afrodeutsche Anliegen auf die künstlerische Ebene zu bringen. Aus diesem Grund charakterisiert Jamele Watkins die Ästhetik des afrodeutschen Theaters mit folgenden Worten:

Black German theater takes the idea of generating empathy and education and reverses it. [...] Black German theater focuses on empowerment and resistance for the actor and audience member. It incites audiences to question why Black Germans have not been allowed to share national identity. Afro-German theater informs audiences of the multiple ways they are complicit in the exclusion of Black German experience. The theater names microaggressions and validates Afro-Germans' experiences with racism in German society. This

theater serves to remind the actors themselves and other Black Germans what it means to navigate German society. [...] This theater is also accusatory [...] This type of theater is transformative. (Watkins 36)

Daraus wird ersichtlich, dass das afrodeutsche Theater ein wichtiges Instrument der afrodeutschen Widerstandsstrategie ist.

Was meine Aufmerksamkeit erregte und mich dazu veranlasste, afrodeutsches Theater als Forschungsgegenstand für diese Arbeit zu wählen, ist seine faszinierende Natur, die sich, um mit Homi K. Bhabha zu sprechen, im „Zwischenraum“ befindet und sich vom deutschen und afrikanischen künstlerischen Erbe inspirieren lässt, während es sich ständig selbst neu erfindet, um soziale und politische Themen besser ansprechen zu können. Es ist ein Theater, das neben seiner kämpferischen Ästhetik auch nach einer eigenen Identität sucht, um sich vom afrikanischen und deutschen Theater zu unterscheiden. Im Gegensatz zu Jamele Watkins, die meint, dass „Black German theater thus uses the original tools of German theater and reimagines their possibilities for the stage“ (Watkins 36), würde ich diese Gattung in den dritten Raum einordnen, denn so wie sie die Spuren des deutschen dramaturgischen Einflusses in sich trägt, so trägt sie auch den Einfluss Afrikas in sich. Es ist also ein Theater, das in seinem Wesen einzigartig ist.

Vor diesem Hintergrund erforscht meine Arbeit die Ästhetik des Widerstands in dem Stück *Also by mail* von der deutsch-nigerianischen Autorin und Dramatikerin Olumide Popoola. Es soll untersucht werden, wie die Idee des Widerstands in diesem Theaterstück auf ästhetischer Ebene Gestalt annimmt. Worin besteht dieser Widerstand? Wie artikuliert er sich? Gibt es eine bestimmte Widerstandsstrategie, die dem Text zugrunde liegt? Welche kulturellen und historischen Symbole nähren

diesen Widerstand auf dramaturgischer Ebene? Wie nutzt *Also by mail* verschiedene ästhetische Strategien, um den vorherrschenden Narrativen zu widerstehen und den Status quo in Frage zu stellen, um so eine Poetik des Widerstands zu schaffen, die Schwarze ermächtigt und unterdrückende Systeme unterwandert?

Eine weitere Frage, die ich beantworten möchte: Warum Theater? Ich habe mich aus mehreren Gründen für das Theater als Untersuchungsmaterial entschieden. Zunächst einmal, weil es sich um eine komplexe Gattung handelt, die mehrere Lese- und Analyseperspektiven bietet, da sie verschiedene Ausdrucksmodalitäten vereint. Ein Theaterstück entsteht zunächst durch das Schreiben und wird dann durch das gesprochene Wort auf die Bühne gebracht, das wiederum durch Musik, Tanz und Choreographie unterstützt wird, die ebenso bedeutungsfähige Ausdrucksformen sind. Das Theater beinhaltet weitere Elemente, die den anderen Gattungen der schriftlichen Literatur fremd sind. Die deutsche Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte beschreibt diese Anatomie des Theaters, indem sie sie in vierzehn Merkmale zusammenfasst: Geräusche, Musik, linguistische Zeichen, paralinguistische Zeichen, mimische Zeichen, gestische Zeichen, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, und Beleuchtung (Fischer-Lichte 3105). Es ist eine einzigartige Gattung, weil sie performativ ist, denn durch das Theater wird die Stille des verstummten Buchstabens im Spektakel des gesprochenen Wortes zum Leben erweckt. Der zweite Grund, warum ich das Theater für diese Untersuchung ausgewählt habe, ist, dass das Theater in der deutschen Kulturgeschichte mehrfach als mächtiges politisches Instrument eingesetzt wurde, dessen Ziel es war, die soziale Dynamik und das Spiel der Macht sowohl innerhalb als auch außerhalb Deutschlands zu beeinflussen. Marc Silberman behauptet diesbezüglich, dass: „Politik hat auf

deutschen Bühnen mehr Geschichte als anderswo...“ (Silberman). Er erklärt daher weiter Folgendes:

Politik im modernen deutschen Theater scheint eine längere und intensivere Geschichte als in vielen anderen Nationen und Kulturen zu haben.

Theaterwissenschaftler und -historiker erklären diesen Unterschied mit der Tatsache, dass sich Politik in Deutschland kaum einmal auf der Straße, sondern vielmehr häufig in Darstellungen auf dem Theater sowie im leidenschaftlichen Dialog der Philosophen ereignete. Die radikal emanzipatorische Botschaft der Aufklärung fand ihre Verwirklichung nicht in einer Revolution wie in Amerika und in Frankreich, sondern in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (1772), Friedrich Schillers *Die Räuber* (1781) und Georg Büchners *Dantons Tod* (1835).

Schließlich interessiere ich mich für das afrodeutsche Theater, weil es ein engagiertes Theater mit einer bestimmten politischen Mission ist. Simone Odierna nennt es „Das Theater der Unterdrückten,, dessen Ziel ist das folgende: Es,,bringt Veränderungsprozesse in Gang; ist Theater, das Politik macht“ (Letsch et Vivi 14). Etwas weiter im Text fährt sie mit folgender Aussage fort: „Dass Theater anstossen kann, ist seine besondere Qualität: Keine andere Kunst ist so sehr an seine Aufgabe gebunden, Probleme zu bearbeiten und damit auf der Suche nach Lösungen zu sein“ (Letsch et Vivi 15). Augusto Boal denkt, solches Theater aus den Minoritäten ist durch „eine Ästhetik der Unterdrückten“ gekennzeichnet, die er wie folgt definiert:

The Aesthetics of the Oppressed describes the basis of a practical theatre project which enables individuals to reclaim themselves as subjects. Its central

message is that we can discover Art by discovering our own creativity, and by discovering our creativity we discover ourselves. (Boal 1)

Ich habe *Also by mail*, ein afrodeutsches Drama gewählt, das von einer Frau geschrieben wurde, weil ich verstehen möchte, wie afrodeutsche Frauen in ihrem Aktivismus involviert sind, indem sie das Theater als Ausdrucksmittel nutzen. Wie verbalisieren und artikulieren sie das afrodeutsche Problem? Interessant an diesem Stück, das 2013 uraufgeführt wurde, ist, dass seine Kritik nicht einseitig, d. h. ausschließlich auf Deutschland gerichtet ist, sondern auch auf Afrika. Ebenso wie die Autorin zentrale Themen für die schwarze Gemeinschaft in Deutschland anspricht, nämlich Rassismus, Diskriminierung, Ablehnung und Marginalisierung, empört sie sich über die Behandlung, die Afrika seiner deutschen und internationalen Diaspora zukommen lässt: Gleichgültigkeit, Ablehnung, Ausgrenzung, wodurch den afrodeutschen Figuren die Möglichkeit genommen wird, jegliches Gefühl der Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Kulturraum zu entwickeln. Diese räumlich-kulturelle Dualität spiegelt sich auch auf narratologischer Ebene wider, da die Handlung ständig zwischen den beiden Räumen hin und her schwankt und dem Zuschauer so die Möglichkeit gibt, die verschiedenen Konturen des hier behandelten Grundproblems - der Ablehnung - zu erkennen. Während in Deutschland der Ausschluss aus der nationalen Gemeinschaft durch das Kriterium der Rasse gerechtfertigt wird, wird er in Nigeria durch das Kriterium der Kultur gerechtfertigt. Mithilfe einer starken Erzählung und fesselnden Charakteren bietet das Stück eine kritische Analyse der Überschneidungen von Rasse, Gender und Identität sowohl in Deutschland als auch in Afrika. Dabei scheint der Diskurs, den sie darin entwickelt, nicht auf passiver Viktimisierung zu beruhen, sondern vielmehr auf Sensibilisierung,

Bewusstseinsbildung und schließlich auf dem Kampf für mehr Respekt, Würde und soziale Gerechtigkeit.

Ein paar Arbeiten thematisieren die Frage des Widerstands im afro-deutschen kulturellen Produktionen. Für die vorliegende Forschung zählen die folgenden Arbeiten zu den wichtigsten. Die 2017 erschienene Dissertation *The Drama of Race: Contemporary Afro-German Theater* von Jamele Watkins untersucht vier afrodeutsche Theaterstücke, darunter *Also by mail*. Sie analysiert den Stil von Popoola als transparent und meint, das Stück lasse keine Unklarheiten über das Verständnis seiner Botschaft zu. Sie interpretiert das Stück als von dieser Transparenz geprägt, nicht nur im Stil, sondern auch mit Bezug auf die Choreografie des Stücks auf der Bühne. Sie betont die Popoolas ironisches Spiel mit der Rolle, die dem Chor im griechischen Theater zugewiesen wurde. Ich distanzieren mich von dieser Interpretation, denn auch wenn Popoolas Schreibstil eine Art Interkommunikation und Interverständlichkeit zwischen den verschiedenen Charakteren aus unterschiedlichen kulturellen Umfeldern fördert, darf man nicht vergessen, dass sich hinter dieser scheinbaren Einfachheit eine unglaubliche Komplexität verbirgt, die zeigt, dass die Identität schlussendlich eine Art Palimpsest ist, in dem mehrere Schichten nebeneinander liegen und sich mehrere Erbschaften überlagern, die manchmal in Harmonie nebeneinander existieren oder auch in Konflikt miteinander geraten.

Außerdem ist Tania Meyers *Gegenstimmgebung: Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit* zu erwähnen, die die Aufmerksamkeit von Dramaturgen und Theaterpädagogen auf die heute in Mode gekommenen interkulturellen Theaterprojekte untersucht, deren Ziel es ist, das Bewusstsein für die Wichtigkeit der Alterität, der Integration, der Offenheit gegenüber dem Anderen usw. zu schärfen. Sie warnt vor der Gefahr, in der aktuellen rassismuskritischen

Theaterarbeit die gleichen Fehler zu reproduzieren, die sie in der Gesellschaft anprangern. Sie ist der Meinung, dass diese Art von Theater selbst die Keime des Rassismus in sich trägt, die sie kritisiert und bekämpft, indem sie unbewusst rassistische Denk- und Verhaltensmuster reproduziert. Ihrer Meinung nach gibt heute (noch) keine wirklich kritische Auseinandersetzung mit der Theaterpädagogik gibt. Sie zeigt dies anhand der Untersuchung zweier Stücke „Amo - eine dramatische Spurensuche“ und anschließend „Bombenwetter“. Sie stellt die folgende Frage: „Wie kann eine Theaterarbeit aussehen, die den Zirkel rassistischer Re-Produktivität und seine ‚Normalität‘ unterbricht oder sich um ein ‚Austreten‘ aus diesem Zirkel bemüht?“ (Meyer 107). Das Stück von Popoola stellt Fragen der Ablehnung, des Rassismus und auch des Andersseins in den Mittelpunkt. Lläuft es deshalb auch in die Falle, die Tania Meyer beschreibt? Es fällt es schwer zu glauben, dass man Popoola dies vorwerfen kann, wenn man sieht, welche Vorkehrungen und Vorsichtsmaßnahmen die Autorin und Herausgeber getroffen haben, um solche Ausrutscher zu vermeiden.:

In predominantly white settings it is uncommon for plays to be staged that feature lead protagonists who are all Black. If working in a predominantly white setting with this text, special consideration should be given to all aspects of the production, but in particular to character development, voice and costume. The perpetuation of racial stereotypes (for example facial make-up to darken the skin, traditional African clothing, Afro-kitsch as part of the stage design) is prohibited by the author and series author. It is counterproductive and goes directly against the aims of the Witnessed Series.

For scenic readings and productions of this play, teachers and dramatists are strongly encouraged to work with Nigerian individuals, especially to provide

advice and guidance on the cultural aspects of this play. Where white individuals are cast in the main roles, creativity must be used to ensure that the dramatic interpretation of the characters remains and humane while also being insightful and – where appropriate – humorous.

However, first and foremost – Also by mail is a play which celebrates Africans in the Diaspora [...]. (Popoola 92)

Eine weitere Arbeit, die ich für diese Untersuchung als wichtig erachtete und die die Idee des Widerstands in afrodeutschen Kulturproduktionen ein wenig untersucht, ist der Artikel der afroamerikanischen Germanistin Priscilla Layne : „That’s how it is: Quotidian Violence and Resistance in Olivia’s Wenzel’s 1000 Coils of Fear“ 2022 veröffentlicht. Obwohl Layne einen afrodeutschen Roman analysiert, habe ich eine enge Verbindung zwischen ihrer Analyse dieses Buches und dem Stück von Popoola gefunden. Aus ihrer Analyse geht hervor, dass im Zeitalter von Black Lives Matter die Erfahrungen von Schwarzen stark von einem Verletzbarkeitsgefühl geprägt werden, was ihre Beziehung zu gewöhnlichen weißen Menschen, ihre Beziehung zum Gesetz, zu den Institutionen, die dieses Gesetz aufrechterhalten, und zu anderen Mechanismen körperlicher oder verbaler Gewalt betrifft. Sie behauptet:

[...] we can see that despite the unique context of Germany, Wenzel’s novel employs several stylistic techniques used today in African American novels to grapple with the reality of the vulnerability of Black lives, making whiteness visible, and addressing new“ forms of racism that are not spectacle. (Layne 51)

Genau wie die afrodeutsche Autorin Olivia Wenzel macht Popoola in ihrem Theaterstück die Verletzlichkeit ihrer afrodeutschen Figuren zu einem zentralen

Thema. Noch interessanter ist, dass Layne von einer stilistischen Nähe zwischen diesem afrodeutschen Roman und dem heutigen afroamerikanischen Roman spricht. Auch bei Popoola ist die Tendenz erkennbar, einen intertextuellen Dialog mit den starken Symbolen des afroamerikanischen Widerstands zu entwickeln, wie z.B. Verweise auf Lorraine Hansberry, Blues, Rap, afroamerikanisches Englisch. Doch während Wenzel die *Autofiktion* als Widerstandsstrategie einsetzt, lässt es sich Popoola nicht nehmen, Elemente ihrer eigenen Erfahrungen in ihr Stück einzubauen.

Schließlich möchte ich noch den Artikel von Jeannette Oholi „Ästhetik des Schwarzen Widerstands: Literarischer Aktivismus durch Empowerment und subversive in afrodeutscher Gegenwartslyrik“ erwähnen, 2022 veröffentlicht. Oholi untersucht hier zwei Gedichte: „*Radically*“ von Chantal-Fleur Sandjon und „*Liebes schwarzes Menschenkind*“ von Stefanie-Lahya Aukongo. Sie kommt zu folgenden Ergebnissen: Die afrodeutsche lyrische Sprache ist an sich schon Trägerin der Subversion. Es ist eine Sprache, die einen gewissen literarischen Aktivismus und Widerstand gegen gesellschaftliche Normen zum Ausdruck bringt und die eine gewisse Heterogenität, Pluralität und Dynamik in sich trägt, die es dem afrodeutschen KünstlerInnen ermöglicht, einen gesellschaftlichen Gegendiskurs zu artikulieren, sich diesen Diskurs anzueignen und so dem mit Stereotypen beladenen Diskurs, der ihn entpersonifiziert, zu widerstehen. Diese Subversion der Sprache findet man auch bei Popoola. Bei ihr wird Sprache zu einem ernstem Spiel- und Einsatzraum, in dem sie ihre Definition von Identität durch mehrere Vernetzungen aufbaut. Die Sprache wird zur Metapher für eine heterogene und multikulturelle Identität. Meine Forschung greift einige Aspekte der in früheren Arbeiten angesprochenen Themen auf, doch ich hoffe, diese weiter zu differenzieren, indem ich Symbole und ästhetische Strategien dieses Widerstands auf mehreren Ebenen explizit untersuche. Ich erforsche nicht nur

die ästhetischen Konturen des Stücks, sondern auch, inwiefern das Konzept des Widerstands weit über den zu untersuchenden Text hinausreicht. Ich behandle die Frage des Widerstands auf verlegerischer Ebene, um so Popoolas Werk in die Kontinuität einer historischen Bewegung zu stellen, die bis in die heutige Zeit hinein reicht. Ich argumentiere, dass Popoolas Drama *Also by mail* grundsätzlich von einer Ästhetik des Widerstands geprägt ist, die sich auf identitärer, thematischer, dramaturgischer, verlegerischer, intertextueller, musikalischer, und sprachlicher Ebene entfaltet. Damit fordert die Dramatikerin die monokulturelle Auffassung von Identität heraus, die die Grundlage für jede Form von Ausschluss ist. Ihr Theaterstück speist sich aus mehreren kulturellen, sprachlichen, nationalen, künstlerischen, historischen und symbolischen Hinterlassenschaften, um zu zeigen, dass ihr Werk, ebenso wie die menschliche Identität, nicht in einem einzigen ästhetischen Erbe stecken bleiben kann. Mit anderen Worten: Popoola nutzt die starken Symbole des antiimperialistischen und antikolonialen Widerstands Afrikas sowie die starken Symbole des Widerstands der schwarz-amerikanischen Diaspora gegen die weiße Dominanz in den USA, um ihre Botschaft zu verkünden.

Zwei grundlegende Theorien werden meine Überlegungen in dieser Arbeit leiten: Erstens die Theorie der rhizomatischen Identitäten, die von dem aus Martinique stammenden Dichter, Schriftsteller und Philosophen Édouard Glissant entwickelt wurde. Zweitens die Theorie des dritten Raums, die selbst wiederum allgemeiner in die postkoloniale Theorie eingebettet ist. Um zu zeigen, wie Popoola durch dieses Theaterstück den Identitäts-Atavismen widersteht und sich zu einem neuen Verständnis der afrodeutschen Identität entwickelt, rufe ich die Theorie der Rhizom-Identitäten auf. Was bedeutet diese Theorie? Es handelt sich um eine Theorie, die das Verhältnis von Identität und Alterität neu definiert. Ein Begriff ist innerhalb dieser

Theorie von grundlegender Bedeutung: die Beziehung. In seinem Buch *Poetics of Relation* sagt er Folgendes: „We are not prompted solely by the defining of our identities but by their relationship to everything possible as well as the mutual mutations generated by this interplay of relationships“ (E. Glissant 89). Er stellt also zwei Arten von Identität gegenüber: Erstens die Wurzel-Identität, die er für äußerst schädlich hält, da sie die Entwicklung und Entfaltung anderer Identitäten nicht zulässt. Er sagt:

Die eine Wurzel tötet alles, was um sie herum ist. Sie ist sektiererisch und intolerant. Man muss die Idee der einen Wurzel durch die Idee der Identitäts-Beziehung oder des Rhizoms ersetzen! [...] Das Rhizom ist die Wurzel, die sich ausbreitet, die zu anderen Wurzeln geht und sich vermehrt, ohne sie zu töten, aber ohne aufzugeben, sie selbst zu sein. Es ist keine Verdünnung, es ist kein Verlust¹. (France Culture)

Bei Glissant setzt die Beziehung-Identität (relation identity) eine Offenheit gegenüber dem Anderen voraus. Einer Poetik des Seins, die als Absolutum gesetzt wird, zieht Glissant ein Denken der Relation von dem vor, was Individuen und Kulturen miteinander verbindet, verknüpft und aufeinander bezieht. „Warum sollte eine Nation nicht aus einer Gesamtheit von Kulturen bestehen, die miteinander in Beziehung stehen, ohne sich auszulöschen oder zu verwässern? Deshalb bin ich gegen das Wort Integration“ (France Culture). In *Poetics of Relation* charakterisiert er die Beziehungs-Identität wie folgt:

Relation identity

¹ Meine Übersetzung.

- is linked not to a creation of the world but to the conscious and contradictory experience of contacts among cultures;
- is produced in the chaotic network of relation and not in the hidden violence affiliation;
- does not devise any legitimacy as its guarantee of entitlement, but circulates, newly extended;
- does not think of a land as a territory from which to project toward other territories but as a place where one gives-on-and-with rather than grasps. Relation identity exults the thought of errantry and of totality. (Glissant 144)

Ich denke, dass die Poetik der Beziehung, die bei Glissant die eigentliche Grundlage einer vielschichtigen Identität bildet, sich nicht sehr von dem Konzept der Identität mit Textur unterscheidet, das Tina Campt aufruft. Wenn sie über die Herausbildung des Identitätsbewusstseins afrodeutscher Frauen spricht, definiert sie es wie folgt:

„Texture“ connotes multiplicity and plurality without fragmentation. It is not a static construction but shifts and changes contingently in relation to the various subject-positions and locations which these women occupy in their social interactions. In addition, it allows for flexible and versatile configurations of a range of depths within a larger surface, but without the rigidity of a forced reconciliation of contradictory or conflicting identifications. Moreover, the notion of a „textured identity“ provides a sense of continuity within one's sense of self/identity often lacking in the notion of „multiple selves“ or identities. For it is a sense of continuity or „wholeness“ (the capacity to have a plurality of identifications simultaneously, without prioritizing or hierarchizing these elements) that seems to structure these women's attempts to construct a form of

identity and consciousness that incorporates the plurality of their cultural and ethnic identifications. (Campt, Afro-German Cultural Identity and the Politics of Positionality: Contests and Contexts in the Formation of a German Ethnic Identity 117)

Tina Campt definiert die afrodeutsche Identität als eine Art Palimpsest, in dem sich verschiedene Erfahrungen, Positionen und Identitäten kontinuierlich überschneiden (ohne dass sie miteinander in Konflikt stehen oder hierarchisch strukturiert werden). Für sie ist die afrodeutsche Identität ein Ganzes, das es ermöglicht, diese einzigartige Textur mit pluraler Zusammensetzung zu erahnen. Auf dieser Ebene bekräftigt sie das Postulat von Glissant in seiner Theorie der All-Welt.

Dieser Gedanke artikuliert die ästhetische Konstruktion von Popoolas Text, der in seiner Gesamtheit tatsächlich mehrere Welten, mehrere Sprachen, verschiedene Menschheiten, verschiedene ästhetische kulturelle Ausdrucksformen miteinander in Verbindung bringt, ohne sie dabei in Konkurrenz oder gar Konflikt zu bringen. Diese Verbindung der verschiedenen und komplexen Erbschaften ist der Motor für eine neue Konzeption der afrodeutschen Identität, die sich besser entfalten kann, wenn sie ihre vielfältigen Aspekte miteinander in Einklang bringt. Popoolas Text angewandt wird, zeigt uns diese Theorie, dass Identität nicht fixiert oder gar isoliert ist, sondern fundamental geteilt wird und interaktiv ist. Dies impliziert eine Veränderung der Vorstellungswelt.

Die zweite Theorie, die ich in dieser Arbeit heranziehe, ist die des dritten Raums. Der dritte Raum ist ein von Homi Bhabha entwickeltes Konzept zur Beschreibung der hybriden kulturellen Identität, die aus der Verflechtung von Elementen aus verschiedenen Kulturen hervorgeht. Bhabha setzt Hybridität als einen

liminären oder intermediären Raum an, in dem „Grenzen der Übersetzung und der Verhandlungen“ (Bhabha 1996) zu Tage treten. R. Young definiert ihn als:

a site from which the ungraspable, unrecognizable event of a transformative postcoloniality erupts [...] turning wound and fracture into the emergence of being, anxieties of enunciatory ambivalence into inventive productivity, vacuity and emptiness into a plenitude of rich particularities. (Noske 95)

Diese Theorie ermöglicht, die Originalität und Einzigartigkeit von Popoolas Stück zu erklären, das aus diesem dritten Raum (an der imaginären und realen Grenze zwischen Nigeria und Deutschland) heraus seine verschiedenen Erbschaften nutzt, um eine Ästhetik des Widerstands zu formen. Das literarische Genie der Autorin beruht auf einer Vorstellung von Hybridität, die durch das Zusammentreffen des afrikanischen und deutschen ästhetischen Erbes entstanden ist. Bhabhas Konzept des dritten Raums erweist sich hier als besonders wichtig, um die Besonderheit des Theaters von Popoola zu erklären. Die afro-deutsche Literatur im Allgemeinen ist nämlich eine Literatur, die als postkolonial bezeichnet werden kann, da sie die Folge des brutalen Kulturschocks zwischen Deutschland und Afrika ist. Es ist also eine Literatur am Scheideweg, eine Literatur auf der Suche nach ihrer eigenen Identität, die sich künstlerischer und kultureller Einflüsse bedient, die nicht nur aus der ehemaligen Kolonie, sondern auch aus der ehemaligen kolonialen Metropole stammen. Laut Bhabha entsteht der dritte Raum, wenn zwei verschiedene Kulturen miteinander in Kontakt kommen, die nicht einfach verschmolzen werden können, da sie grundlegende kulturelle Unterschiede aufweisen, die eine einfache Kombination verhindern. Stattdessen entsteht zwischen diesen Kulturen ein neuer Raum, der keiner der beiden Kulturen angehört, sondern durch ihre Interaktion geschaffen wird. Dieser

neue Raum ist durch kulturelle Hybridität, Unsicherheit und Instabilität gekennzeichnet, da er nicht leicht definiert oder kontrolliert werden kann. Der dritte Raum ist daher ein Ort der Kreativität und Transformation, an dem neue Formen der kulturellen Identität entstehen können. Ich denke, *Also by mail* ist in diesem Raum der ständigen Kreation und Neuschöpfung angesiedelt.

Diese Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. Das erste Kapitel gibt einen Überblick über die Geschichte des Widerstands von People of Color seit den deutschen Kolonien in Afrika bis hin zum afro-deutschen Aktivismus in Deutschland. Dann wird kurz auf die Geschichte der afrodeutschen Bewegung vom Ende der deutschen Kolonialzeit bis heute eingegangen. Schließlich verortet es auch Popoolas literarische, dramaturgische und intellektuelle Arbeit in der Kontinuität der afrodeutschen Bewegung, deren intellektuelles Fundament von schwarzen Frauen gelegt wurde. Das zweite Kapitel bietet eine sorgfältige Lektüre von *Also by mail* und konzentriert sich auf die ästhetischen Elemente, die die Idee des Widerstands tragen und umsetzen, sowie auf die Art und Weise, wie die Dramatikerin den herrschenden Diskurs in Frage stellt. Das dritte Kapitel wirft einen Blick auf das, was derzeit in Deutschland in Bezug auf die Ästhetik des Widerstands getan wird. Es geht darum, zu sehen, welche künstlerischen und sozialen Initiativen die Idee des Widerstands widerspiegeln und wie dies die politischen Entscheidungen und Gesetze des Landes beeinflusst.

Kapitel I

Also by mail als Spiegelbild des afrodeutschen Aktivismus

*Es ist schön dich zu sehen
Komm reich uns deine Hand
Auch wir sind hier geboren
Und trotzdem fremd in unserem Land
Wir können etwas ändern
Mit Liebe und Verstand.*

Sisters Keepers, *Liebe Und Verstand*, 2001.

Ziel dieses Kapitels ist es, das zu analysierende Theaterstück in den allgemeinen Kontext des Kunstwiderstands in Deutschland einzuordnen und es insbesondere als künstlerischen Ausdruck des afrodeutschen Aktivismus zu verorten. Popoola bringt grundlegende Fragen auf die Bühne, die die Widerstandsbewegungen dieser ethnischen Minderheit in Deutschland antreiben. Das Theaterstück *Also by mail* verkörpert und reflektiert das Ideal, den Kampf, die Bestrebungen, die Schwierigkeiten, die Strategien und die Stimmen des afrodeutschen Aktivismus, der als politische, intellektuelle, zivile, künstlerische, literarische, kulturelle und sogar juristische Widerstandsbewegung verstanden wird. Deshalb ist es zum besseren Verständnis dieses Stücks notwendig, die Natur dieser Bewegung, die es ideologisch trägt, zu verstehen. Die Geschichte des afrodeutschen Aktivismus lässt sich auf den Kampf von Schwarzen gegen die Diskriminierung und sogar die gesellschaftliche Ablehnung in Deutschland zusammenfassen. Dennoch beginnt die Geschichte des Widerstands schwarzer Menschen gegen ein von Deutschland eingeführtes Herrschafts-, Ausschluss- und Diskriminierungssystem in den deutschen Kolonien Schwarzafrikas. Diese Widerstandsbewegungen werden schließlich nach Deutschland exportiert und setzen sich bis heute fort.

1. Von den afrikanischen Widerstandsbewegungen zum afrodeutschen Aktivismus

Seit den 1880er Jahren in den deutschen Kolonien Afrikas hat der Widerstand viele Formen angenommen: literarische, künstlerische, intellektuelle, juristische, spirituelle, militärische, kulturelle und staatsbürgerliche. Die deutsche Kolonialgeschichte in Afrika ist mit Widerstandskämpfen verbunden. Die Völker Afrikas leisteten individuell und kollektiv Widerstand gegen koloniale Ungerechtigkeiten, indem sie protestierten, Petitionen einreichten, flohen oder zu den Waffen griffen. Im letzten Fall war der deutsche Gegenschlag oft brutal und führte manchmal zu Völkermord. Der bekannteste Fall ist das Genozid an den Herero und den Nama in Namibia unter dem Kommando vom Generalleutnant Lothar von Throta, der nach der Waterbergenschlacht am 11. August 1904 einen ausdrücklichen Vernichtungsbefehl gegen die fliehenden Überlebenden erließ. Die Überlebenden dieses Massakers endeten als Sklaven in den allerersten deutschen Konzentrationslagern in Afrika (Namibia). In den von Deutschland besetzten afrikanischen Gebieten brachen überall antikoloniale Widerstandskriege aus.



Abbildung 1. Porträt von Generalleutnant Adrian Dietrich Lothar von Trotha um 1905



Abbildung 2. Porträt von Samuel Maharero, Häuptling und Anführer der Herero

In Togoland zum Beispiel, das die Deutschen wegen geringer Widerstandsbereitschaft als Musterkolonie bezeichneten, kann man die Petition von Octaviano Olympio (1859-1940) und Andreas Aku (1863-1931) an den deutschen Gouverneur von Togoland, dem Grafen Julius von Zech, erwähnen, in der die beiden Revolutionäre die ungleiche Behandlung von Schwarzen und Weißen vor Gericht anprangerten. Im späteren Tansania berichtet die Geschichte von der bewaffneten Rebellion der Maji-Maji-Völker (1905-1907) gegen die deutsche Kolonialmacht in den Deutsch-Ostafrikanischen Gebieten. Dieser Krieg kostete 200.000 Schwarzen Menschen das Leben. In derselben Kolonie gab es weitere Widerstandskämpfer, die den Deutschen das Leben schwer gemacht hatten. Zu ihnen gehörten Abushiri ibn Salim al-Harhi (Stapelton), Kinjikitile Ngwale, Selemani Mamba (Ilfte 174), und viele mehr.

In Kamerun waren die Widerstandskämpfe gegen die deutschen Eroberer sehr intensiv und zahlreich. Mehrere Stämme und starke Persönlichkeiten zeichneten sich in diesen Befreiungskämpfen aus. König Kum'a Mbappe Bell alias Lock Priso Bell in

Hickory Town, einer der allerersten kamerunischen Widerstandskämpfer, weigerte sich, sich der deutschen Kolonialverwaltung zu unterwerfen und forderte am 28. August 1884: „pull that flag down... no man buy we.... German trouble us plenty and want to give us plenty dash we tell them no... Leave us free and not make us plenty trouble,, (Ndumbe). Nach Kum'a Mbappe Bell folgten andere Widerstandskämpfer, darunter Rudolph Douala Manga Bell, Ludwig Mpundo Akwa, Ngosso Din, Martin Paul Samba, Madola, Kuva Likengne, Toko, Janje, Onambélé, Ombwa Bissogo, Nguemendouka, Okong, Lamido Mohama, Bouba Djida, und der Lamido von Tibati. Um die Auswirkungen der Rebellionen zu begrenzen, beschloss Deutschland 1914, zweihundert Anführer des Widerstands in Kamerun zu hängen.

Der Widerstand von Afrikanern gegen ein von Deutschland eingeführtes Marginalisierungssystem entwickelte sich jedoch nicht nur auf afrikanischem Boden, sondern wurde auch nach Deutschland exportiert, wo sich Afrikaner organisierten, um gegen die Missstände der Kolonialisierung in Afrika zu protestieren. Ein Beispiel dafür ist Ngosso Din, Sekretär und Abgesandter von König Rudolph Douala Manga Bell, der von seinem Herrscher heimlich nach Deutschland geschickt wurde, um dem deutschen Parlament die Ungerechtigkeiten der deutschen Kolonialverwaltung in Kamerun zu schildern, insbesondere im Fall der missbräuchlichen Enteignung der Douala von ihrem angestammten Land ohne zufriedenstellende Entschädigung. Adolphe Ngosso Din landete heimlich am 9. Februar 1914 in Hamburg. Sein Ziel war es, die deutschen Regierungsbehörden und die Öffentlichkeit auf die legitimen Ansprüche der Douala-Gemeinschaften aufmerksam zu machen. Seine Klage stößt in Deutschland auf ein positives Echo und der Reichstag setzt schließlich die Finanzmittel für das Regierungsprojekt zur Enteignung und Vertreibung der Douala-Bevölkerung in Kamerun aus. Dennoch wurde er am 15. Mai 1914 verhaftet, nach

Kamerun zurückgebracht, wegen Hochverrats angeklagt, verurteilt und am Samstag, den 8. August 1915 um 16 Uhr an der Seite seines Königs Rudolph Douala Manga Bell hingerichtet. Diese Aufstände und Widerstandsbewegungen in den deutschen Kolonien kündigten bereits die Entstehung einer organisierten Widerstandsbewegung von Schwarzen auf deutschem Boden an.

Ein weiterer Fall von Widerstand ist die sogenannte Dibobe-Petition. Dabei handelt es sich um eine von Martin Dibobe² verfasste Petition. Dibobe stammte aus der deutschen Kolonie Kamerun und war als Teil einer Völkerschau nach Deutschland gekommen. Seine Petition war eine Reaktion auf den Rassismus gegen Schwarze in Deutschland und die Unterdrückung sowie das Unrecht in den deutschen Kolonien in Afrika. Das von achtzehn anderen Afrikanern aus den deutschen Kolonien in Afrika mitunterzeichnete Dokument, das im Sommer 1919 in den Deutschen Bundestag eingebracht wurde, forderte gleiche Rechte für Afrikaner und Deutsche sowohl in den deutschen Kolonien in Afrika als auch in Deutschland. Sie formulierten ihre Forderungen in zweiunddreißig Punkten, die unbeachtet blieben.

² Martin Dibobe stammt aus Douala im deutschen Koloniegebiet Kamerun. Er kommt nach Deutschland, um Kamerun auf der Großen Industrieausstellung in Berlin im Jahr 1896 zu vertreten. Er bleibt dort, um einen Beruf zu erlernen. So wurde er der allererste schwarze Zugführer in Deutschland.



Abbildung 3. Martin Dibobe im Kreis von Kollegen, 1903

Diese beiden Fälle sind bei weitem nicht die einzigen. Andere Afrikaner aus den Kolonien reisten nach Deutschland und wandten sich mit Petitionen an deutsche Institutionen, um so Druck auszuüben und Widerstand gegen die in den Kolonien erlittenen Ungerechtigkeiten zu leisten. Delegationen aus Kamerun und Togo reisten nach Berlin, um die deutsche Kolonialherrschaft anzuprangern und Petitionen an den Reichstag zu richten. In Hamburg erregte der Deutsch-Kameruner Mpundo Akwa zwischen 1905 und 1909 mehrfach Aufsehen, weil er sich gegen rassistische Verleumdung juristisch zur Wehr setzte und den pro-kolonialen Autoritäten ein Dorn im Auge war. Er brachte im Reichstag einen Antrag ein, der in fünfundzwanzig Punkten die Leiden der kolonialiserten Völker an der deutschen Küste Kameruns aufzeigte.

The imprisonment of sixty chiefs and heads of families, the appropriation of tribal lands, forced labor, disregard of treaties, and the rape of native girls by high officials. The complaint concluded: "We beg most humbly for immediate help on the part of the illustrious German Reichstag; for such a continuance of

abominable treatment of our King is a great and unendurable disgrace us”.

(Lemkin 53)

Als die deutsche Kolonialzeit 1916 endete, gab es in Deutschland bereits eine starke Präsenz von schwarzen Menschen, die eine heterogene Gemeinschaft bildeten. Diese schwarze Bevölkerung setzte sich aus Menschen zusammen, die einerseits aus den ehemaligen deutschen Kolonien und anderen europäischen Kolonien in Afrika stammten. Andererseits gab es auch Schwarze aus Nord- und Südamerika., „African-Americans, Afro-Latin and South Americans and Afro-Caribbean people, numbered several thousand pre-1914, rather than several hundred“ (Alonso 9). Robbie Aitken zufolge lässt sich die Präsenz von Schwarzen aus Subsahara-Afrika in Deutschland folgendermaßen beschreiben:

As individuals or in groups Africans arrived for specific purposes which were limited in their timeframe and most, if not absolutely all, had the intention of eventually returning home. The grounds for travel [...] can be grouped into six broad categories, [...]: 1) travel for labor purposes; 2) participation in a human zoo or other performance related activities; 3) educational visits; 4) political visits; 5) clandestine travel; 6) transit migration. (Aitken 11)

Er erklärt weiter, dass die Anwesenheit dieser starken schwarzen Bevölkerung aus Afrika auf deutschem Boden nur vorübergehend war. „Consequently, they are perhaps better described as sojourners or visitors, rather than migrants“ (Aitken 11). Es sollte jedoch erwähnt werden, dass die Präsenz von Schwarzen auf deutschem Boden nicht erst mit der deutschen Kolonialisierung begann, sondern bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht, wie Patricia Mazón und Reinhild Steingröver behaupten: „Contact between Germans and Africans goes back not decades but centuries. Africans were

first brought to Europe beginning in the 1400s as living curiosities. In Germany they were mostly slaves, court servants, and military band drummers“ (Aitken 1). May Ayim hingegen datiert die Anwesenheit von Schwarzen in Deutschland auf das 12. Jahrhundert. (Oguntoye, Opitz et Schultz 17)

Die deutsche Kolonialherrschaft in Afrika endete am 28. Juni 1919 mit der Unterzeichnung des Friedens von Versailles, als Deutschland auf sein Kolonialreich in Afrika verzichtet. Doch obwohl dieses Ereignis den deutschen Imperialismus beendete, hieß das nicht, dass auch die rassistische Ideologie, die das Kolonialprojekt in Afrika unterstützt hatte, ein Ende fand. Schwarze Menschen, die sich nach der Kolonisation in Deutschland befanden, wurden bereits in der jungen Weimarer Republik Opfer von Rassismus und jeglicher Art von Diskriminierung. Diese Situation verschärfte sich eher noch im Dritten Reich, als die Nazis an die Macht kamen. Als Beispiel sei hier eine interne Mitteilung des Auswärtigen Amtes angeführt, in der es 1934 hieß:

The general mood in the population concerning the question of race has the effect of frequent insults and discriminations against Negroes. No employers dare to hire Negroes in the current climate, thus leaving them stranded without the possibility of earning an income here. (Nagl 123-124)

Tobias Nagl behauptet:

Because of the prevailing racism in the majority of the population, strategies of economic exclusion and the controlling racial policies during the Nazi period, the majority of blacks in Berlin before 1945 worked at least temporarily as „artists“ in the entertainment industry or other areas where they were on display. (Nagl 109)

Ein ausgeprägtes Bewusstsein der soziopolitischen und sogar beruflichen Feindseligkeit ihnen gegenüber organisierte People of Color, um Widerstand zu leisten und in einem Deutschland zu überleben, in dem sie keinen besonderen Rechtsstatus hatten. Dies beschreibt Fatima El-Tayeb mit folgenden Worten: „German colonial subjects had no claim to German citizenship. Instead they were given „certificates“ of their colonial status that legally left them without nationality“ (El-Tayeb 47). Tina M. Campt ergänzt: „In the early twentieth century, the status of Germany’s mixed-race Black citizens was contested and constructed in public and political discourse as a threat to the survival of the German nation“ (Campt, *Converging Specters of an Other Within: Race and Gender in Pre-1945 Afro-German History* 83). Der Widerstand der Schwarzen in Deutschland nahm bald die Form eines gemeinschaftlichen Aktivismus an und organisierte sich zunächst um die Gründung von Vereinen, die sich für die gemeinsamen Interessen der Schwarzen einsetzten. So wurde 1918 in Hamburg der „Afrikanische Hilfsverein“ gegründet, dessen Ziel es war, schwarze Menschen bei ihren Auseinandersetzungen mit deutschen Behörden oder Arbeitgebern zu helfen, indem man ihnen einen geeigneten Rechtsbeistand zur Verfügung stellte. Erst 1985 wurde die „Initiative Schwarze Deutsche“ gegründet – später in „Die Initiative Schwarze Menschen in Deutschland“ umbenannt – deren Aufgabe wie folgt artikuliert wird:

Die ISD vertritt die Interessen von Schwarzen Menschen in Gesellschaft und Politik und will auf die Gesetzgebung Einfluss nehmen. Die Themen Alltagsrassismus, rassistische Gewalt und Polizeigewalt sind zentrale Schwerpunkte der Arbeit. Schwarzer Widerstand ist für uns in erster Linie ein Kampf um die Wahrnehmung dieser Perspektiven. (ISD-Bund e.V.)

„Darüber hinaus kooperierte die ISD mit weiteren rassisierten Minoritäten in Deutschland und solidarisierte sich mit People of Color über Deutschland und Europa hinaus (u.a. mit südafrikanischen Anti-Apartheid-AktivistInnen“ (Folie 4). In der Geschichte des afrodeutschen Widerstands spielen schwarze Frauen eine entscheidende Rolle, denn sie sind diejenigen, die die theoretische und intellektuelle Grundlage für die afrodeutschen Bewegung in Deutschland geliefert haben. „Die Wissensproduktion über ‚Schwarzsein in Deutschland‘ ist nachhaltig geprägt von den Visionen, Begegnungen, dem Austausch und den kritischen Reflexionen Schwarzer Aktivistinnen“ (Generation ADEFRA). Die Historikerin Tiffany Florvil bestätigt dies in ihrem Buch *Mobilizing Black Germany: Afro-German Women and the Making of a Transnational Movement*:

[...] the Black German women played a central role shaping the intellectual, cultural, and political contours of the modern Black German movement. These women mobilized to address issues that were common in Germany and worldwide and pushed discussions of racialized and gendered oppression to the fore. (Florvil 2)

Zum allerersten Mal in der Geschichte trafen sich Schwarze Aktivistinnen 1985 auf Initiative von Audre Lorde, einer afroamerikanischen Dichterin, Feministin und Akademikerin, die sich für die Bürgerrechtsbewegung für Afroamerikaner einsetzte. Während ihrer Zeit als Gastprofessorin an der Freien Universität Berlin brachte Lorde eine Gruppe junger schwarzer Frauen aus Deutschland zusammen und ermutigte sie, ihre Geschichte aufzuarbeiten und gemeinsam über Fragen ihrer komplexen Identität nachzudenken und darüber, wie sie mit den Schwierigkeiten umgehen sollten, die ihnen allen gemeinsam waren: vor allem das „Gefühl von Einsamkeit, Draussenstehen und Ausnahmesein“ (Katharina Oguntoye, May Opitz, Dagmar Schul, 10). „Audre

Lorde has had a formative influence and really fulfill [sic] the role of „cultural parents“ and „models“ (Aman 28). Yasser K.R. Aman führt weiter aus:

For the forging of a collective Black German consciousness of identity, Audre Lorde's connections with Black Germans were pivotal and marked the beginning of a cross-cultural movement that was seminal for the building of various organizations like the Initiative of Black Germans (ISD), ADEFRA (Afro-German Women) and Home story Deutschland. (Aman 28)

Alle diese deutschen Vereine stehen im Einklang mit dem Aktivismus der transnationalen Bewegung *Black Lives Matter*, die auch in Deutschland ansässig ist und den Kampf gegen den antischwarzen Rassismus auf globaler Ebene vorantreibt.

2. Der Beitrag von Frauen zur afrodeutschen Widerstandsbewegung

Frauen spielten eine sehr einflussreiche Rolle in der Entstehung und der Entwicklung der afro-deutschen Bewegung in Deutschland. Angeregt durch Audre Lorde, gipfelten ihre Überlegungen in der Veröffentlichung eines Buches, das für die afrodeutsche Widerstandsbewegung in Deutschland von grundlegender Bedeutung war: *Farben bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. 1986 veröffentlicht, gilt es bis heute als das allererste Buch, das von der afro-deutschen Gemeinschaft für die afro-deutsche Bewegung veröffentlicht wurde.

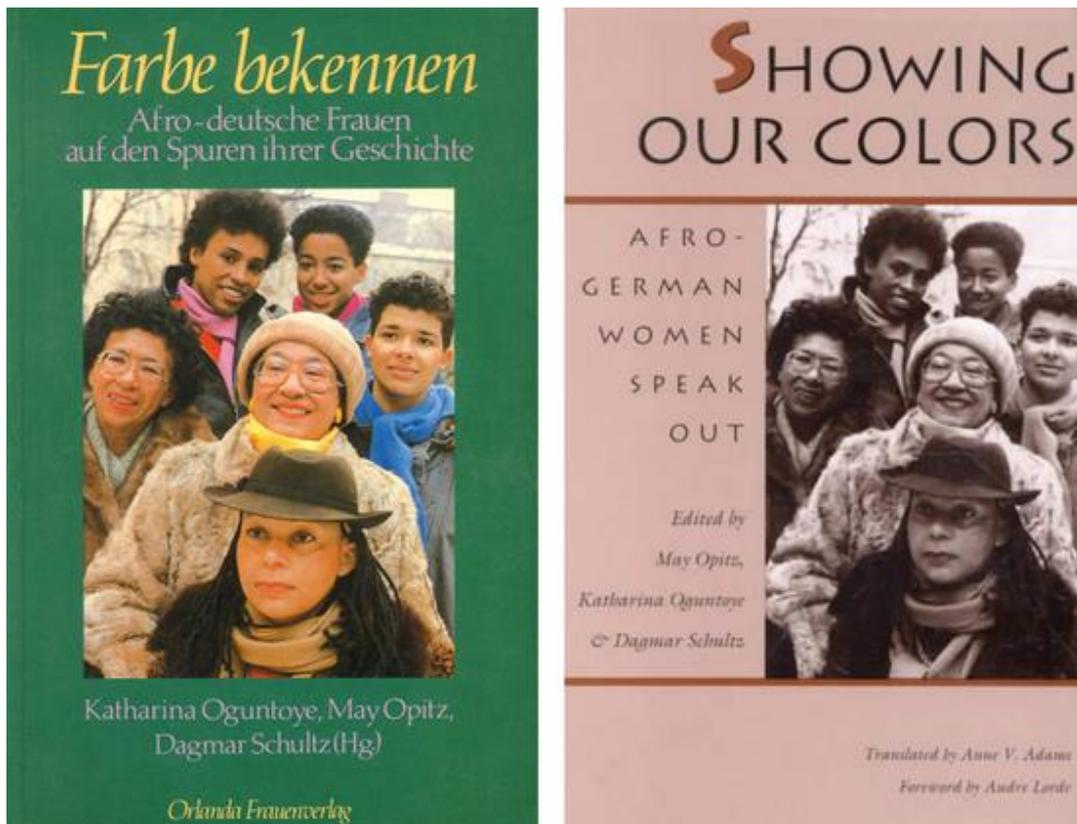


Abbildung 4. Cover der Erstausgaben von „Farbe bekennen“ auf Deutsch (1986) und Englisch (1992)

Es sind diese Frauen, die einer Gemeinschaft von schwarzen Menschen, die bis dahin keine gemeinsame Bezeichnung hatte, einen Namen gegeben haben. Im Vorwort zu diesem Buch stellen Katharina Oguntoye, May Opitz und Dagmar Schultz fest: „Mit Audre Lorde entwickelten wir den Begriff „afrodeutsch“ in Anlehnung an afro-amerikanisch, als Ausdruck unserer kulturellen Herkunft“ (Oguntoye, Opitz et Schultz 10). Das Werk von Olumide Popoola kann in der Kontinuität dieses Aktivismus, der von diesen weiblichen Stimmen getragen wurde, verortet werden, weil sie die Anliegen, die der afrodeutschen Gemeinschaft schon immer wichtig gewesen sind, auf die künstlerische Ebene hebt: Identitätssuche, soziale Gerechtigkeit und Widerstand gegen Rassen- und Geschlechterdiskriminierung jeglicher Art. Darüber hinaus trägt sie auf intellektueller Ebene, wie ihre Vorgängerinnen, in ihren

Texten dazu bei, alte Vorstellungen von Identität zu dekonstruieren, die das Individuum auf ein einziges Land, eine einzige Kultur, eine einzige Rasse und eine einzige Weltanschauung beschränkt. Ausgehend von dieser Initiative bemühen sich zahlreiche Autorinnen, die Ideale des afrodeutschen Aktivismus weiterzutragen. Dies gilt beispielsweise für die sehr bekannte afrodeutsche Dichterin May Ayim. „Ayim wurde posthum mit der Umbenennung einer nach einem Kolonialoffizier benannten Straße in May-Ayim-Ufer gewürdigt, bei der es sich um die erste Straße in Deutschland handelte, die nach einer Schwarzen deutschen Frau benannt wurde“ (Folie 3). Diese und viele andere Frauen nutzen Literatur als Kampfzunge, und schaffen eine Verlagsplattformen, von der aus sie ihre Ideen und Ideale effektiv verbreiten können. Tiffany Florvil merkt an:

Those Afro-German women created a variety of intellectual spaces where they legitimized their knowledge through the production, dissemination and performance of their literature and art [...] Black German women also empowered writing as a way of healing their scars and purging the negativity collectively. (Florvil 127)

Die Literaturzeitschriften vom Verein ISD, *Onkel Toms Faust* und *Afro look* förderten ab 1989 gezielt einen afrodeutschen Literaturaktivismus. Der Verein ADEFRA verwaltete von 1988 bis 1990 die Zeitschrift *Afrekete: Zeitung für afro-deutsche und schwarze Frauen*. Seitdem sind Frauen in der afro-deutschen intellektuellen und literarischen Produktion sehr einflussreich. Zunächst ging es ihnen darum, persönliche Erfahrungen in ihren Autobiografien zu teilen. Es ist wichtig zu erwähnen, dass Biografien, die in afrodeutschen Schriften sehr häufig vorkommen,

der eigentliche Ausgangspunkt der afrodeutschen Literatur sind.³ Unter anderem sind Autorinnen wie Ika Hügel-Marshall, Marie Nejar, Bärbel Kampmann, Abini Zöllner und ManuEla Ritz zu nennen. Heute hat sich der afrodeutsche Literaturkanon durch neue Genres weiter diversifiziert und neue weibliche und männliche Figuren wie Victoria Toney-Robinson, Noah Sow, Philipp Khabo Koepsell, Schwarzrund und

³ Beispiele von Autobiographien von Schwarzen Deutschen, die vor 1945 geboren wurden, sind z.B. Hans J. Massaquoi, *Destined to Witness: Growing Up Black in Nazi Germany* (New York: Morrow, 1999); Theodor Wonja Michael, *Deutsch sein und schwarz dazu: Erinnerungen eines Afro-Deutschen* (Munich: dtv, 2013); Marie Nejar, *Mach nicht so traurige Augen, weil du ein Negerlein bist: Meine Jugend im Dritten Reich* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007); Gert Schramm, *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann: Mein Leben in Deutschland* (Berlin: Aufbau, 2011). Kevin-Prince Boateng, *Ich, Prince Boateng: Mein Leben. Mein Spiel. Meine Abrechnung.* (Kulmbach: Plassen, 2015); Harald Gerunde, *Eine von uns: Als Schwarze in Deutschland geboren* (Wuppertal: Peter Hammer, 2000) Jimmy Hartwig, *„Ich möcht’ noch so viel tun . . .“: Meine Kindheit, meine Karriere, meine Krankheit* (Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe, 1994); Ika Hügel-Marshall, *Daheim unterwegs: Ein deutsches Leben* (Berlin: Orlanda, 1998); Charles M. Huber, *Ein Niederbayer im Senegal: Mein Leben zwischen zwei Welten* (Frankfurt/M: Scherz, 2004); Steffi Jones, *Der Kick des Lebens: Wie ich den Weg nach oben schaffte* (Frankfurt/M: Fischer, 2007); Günther Kaufmann, *Der weiße Neger vom Hagenberg!* (München: Diana, 2004); Samy Deluxe, *Dis wo ich herkomm: Deutschland Deluxe* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009); Mark Medlock, *Ehrlich* (München: pendo, 2007); Thomas Usleber, *Die Farben unter meiner Haut: Autobiographische Aufzeichnungen* (Frankfurt/M: Brandes & Apsel, 2002). André Baganz, *Lebenslänglich Bautzen II: Als Farbiger in der DDR* (Berlin: Westkreuz, 1993), revised edition published as *Endstation Bautzen II: Zehn Jahre lebenslänglich* (Halle [Saale]: Mitteldeutscher Verlag, 2010); ManuEla Ritz, *Die Farbe meiner Haut: Die Antirassismustrainerin erzählt* (Freiburg: Herder, 2009); Detlef D! Soost, *Heimkind – Neger – Pionier: Mein Leben* (Reinbek bei Hamburg: Wunderlich, 2005); Abini Zöllner, *Schokoladenkind: Meine Familie und andere Wunder.* Diese Liste entstammt der Doktorarbeit von Jamele Watkins, *The Drama of Race: Contemporary Afro-German Theater*, S.13-14.

Olumide Popoola, die in dieser Untersuchung im Fokus steht, hervorgebracht (Watkins 14).

1999 koordinierte Popoola die Herausgabe einer ähnlichen Frauenanthologie wie *Farben bekennen* mit dem Titel *Talking home. Heimat aus unserer eigenen Feder: Frauen of Color in Deutschland*. Popoola dekliniert hier die Färbung ihres Kampfes. Sie „reveals that women of color residing in Germany are tired of being defined by the mainstream predominantly White German culture“ (Poikāne-Daumke 86). In dieser literarischen Anthologie fasst Aija Poikāne-Daumke die Ziele der Schriftstellerinnen in drei Punkten zusammen:

The title of the anthology reveals the uniqueness of these women's personalities. First it indicates both their search and their determination to find and create a home in Germany. The quest of Afro-German women for their home reveals the emotional state of their minds and their fears of isolation. Second, they attempt to build a bridge between their different cultural heritages in order to construct their identities. Third, these women authors „move“ in at least two cultures/two worlds. (Poikāne-Daumke 86)

Als Fortsetzung dieser feministischen Bewegung sind Popoolas Schriften von besonderem Interesse, da sie einen Querschnittsansatz verfolgt, der sich mit den Themen Rasse, Gender, Kultur und Politik auseinandersetzt. Dies gilt umso mehr für das Theaterstück, das ich im Rahmen dieser Forschungsarbeit untersuchen werde:
Also by mail.

3. Olumide Popoola, Profil einer engagierten Dramatikerin und Aktivistin

Wer ist Olumide Popoola? Die achtundvierzigjährige afro-deutsche Schriftstellerin, Dichterin, Dramatikerin und Aktivistin ist Tochter eines schwarzen Vaters

nigerianischer Herkunft und einer weißen Mutter deutscher Herkunft. Daraus resultiert ihre deutsch-nigerianische Identität.



Abbildung 5. Olumide Popoola

Schon in ihrer frühesten Kindheit navigierte sie ständig zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern, vor allem Nigeria. Im Alter von 19 Jahren begann sie als Sprechkünstlerin aufzutreten. Ihre ersten literarischen Versuche kamen erst später. Schon in jungen Jahren flog sie nach England, um Kreatives Schreiben zu studieren, und promovierte schließlich in diesem Fach. Sie ist eine produktive Schriftstellerin, die sich auf beiden Seiten des literarischen Schreibens positioniert, sowohl als Autorin als auch als Literaturwissenschaftlerin. Sie ist einerseits Künstlerin und Schriftstellerin, die neben literarischer Prosa (Roman und Kurzgeschichte) auch Lyrik sowie Theaterstücke schreibt, und andererseits Dozentin für kreatives Schreiben und Essayautorin. Sie hat an mehreren Universitäten Kreatives Schreiben gelehrt und gibt regelmäßig Workshops und Master Classes auf der ganzen Welt. Heute unterrichtet sie an der University of the Arts, London Central Saint Martins. Sie war Preisträgerin zahlreicher Literaturpreise, von denen der May-Ayim-Preis für Poesie der

bedeutendste ist, da er die Erinnerung an den Beitrag der afrodeutschen Aktivistin May Ayim und ihren Kampf für Rassengleichheit und soziale Gerechtigkeit für die afrodeutsche Gemeinschaft in Deutschland ehrt.

Ich habe die Arbeit von Olumide Popoola insbesondere deshalb ausgewählt, weil diese Autorin nicht nur Teil der afrodeutschen Gemeinschaft im Allgemeinen ist, sondern auch beansprucht, als afrodeutsche Frau und Intellektuelle Verfechterin der Rechte dieser ethnischen Minderheit, sowie die der schwarzen Homosexuellen in Deutschland zu sein. Sie ist eine Aktivistin (auch wenn sie sich selbst nicht so definiert), die diesen Kampf an zwei Fronten führt: als Afrodeutsche und als afrodeutsche Frau. Ihr Stück *Also by mail* verkörpert nicht nur den Kampf der afrodeutschen Bewegung, da es die zentralen Themen aufgreift, die den afrodeutschen Forderungsdiskurs antreiben, sondern es ist darüber hinaus ein Werk, das sich in die lange Tradition künstlerischen Widerstands in Deutschland einreihet. Popoola nutzt die Theaterkunst als Mittel, um ihren Widerstand gegen die in Deutschland herrschende Rassenpolitik (gegen Schwarze), einschränkende Identitätskonzepte und bestimmte soziale, kulturelle Praktiken, die die Entfaltung von Schwarzen aus der afrikanischen Diaspora in Deutschland und Afrika nicht zulassen, zum Ausdruck zu bringen. Aus diesem Grund kann *Also by mail* als widerständige Kunst eingestuft werden.

4. Vorstellung des Stücks *Also by mail*

Also by mail ist ein Theaterstück, das in zwei Akte und zwanzig Szenen unterteilt ist und 2013 vom Verlag Assemblage in Zusammenarbeit mit der Reihe *Witnessed* veröffentlicht wurde, der in englischer Sprache schreibende afrodeutsche Autoren fördert. Das Stück ist die zweite Veröffentlichung in der Reihe *Witnessed*. Es erzählt die Geschichte von zwei afrodeutschen Geschwistern Funke und Wale, die nach

Nigeria zurückkehren, um an der Beerdigung ihres verstorbenen Vaters teilzunehmen. Die Freude über das Wiedersehen mit Verwandten und dem Land ist jedoch nur von sehr kurzer Dauer, da sie schnell ihre Andersartigkeit innerhalb ihrer eigenen Familie erfahren. Sie werden schnell stigmatisiert und als Europäer betrachtet, weil sie ihr Afrikanischsein nicht dadurch bestätigen, dass sie die Regeln der afrikanischen Kultur akzeptieren. Sie sind Fremde, die nicht die gleiche Weltanschauung und Kultur wie ihre afrikanische Familie teilen. Ihr Onkel Bole, eine autoritäre Figur, lässt sie diese Fremdheit bis zum Äußersten spüren. So wird Wale zum Beispiel angepöbelt, weil er es gewagt hat, seinem toten Vater ein Gebet auf Deutsch zu sagen. Der Onkel weigert sich, seiner Schwester das Wort für eine Ansprache am Tag der Beerdigung zu erteilen, da Frauen in solchen Angelegenheiten kein Stimmrecht haben. Dies ist eine im wahrsten Sinne des Wortes peinliche Situation, die dazu führt, dass Wale frustriert nach Deutschland zurückkehrt, noch vor der Beerdigung seines Vaters und der Testamentsverlesung. Kaum ist er in Deutschland angekommen, erfährt er eine andere jedoch strukturell ähnliche Art Zurückweisung, die er wenige Tage zuvor in Nigeria erlebt hatte. In einem Bus kontrolliert ein Polizist seine Papiere anhand des Rassenprofils. Er wird mit einem illegalen Migranten identifiziert, obwohl er Deutscher ist, nicht nur wegen seiner Nationalität, sondern auch seiner Kultur. Nach diesem Vorfall beauftragte Wale einen Anwalt damit, die Polizei zu verklagen. Gleichzeitig ist der Kampf um das Erbe des Verstorbenen in Nigeria in vollem Gange. Jeder möchte etwas vom Vermögen des Verstorbenen erben. Ein unbekanntes Kind, das er angeblich bei einem seiner letzten Liebesabenteuer mit einer weit jüngeren Frau gezeugt hat, erscheint und verlängert damit die Liste der ohnehin schon zahlreichen Erben, eine Situation, die Onkel Bola nicht gefällt. Funke, angewidert von diesem Spektakel um sie herum und enttäuscht von der Entscheidung ihres Bruders Wale,

beschließt, das Testament, um das so viel Wirbel gemacht wird, zu verstecken. Sie wird daraufhin schwer krank und sieht im Traum ihren Vater und hat die Gelegenheit, ihm jetzt viele Fragen über seine Erfahrungen als Schwarzer in Deutschland zu stellen. Er erzählt ihr das erste Mal von seinen Missgeschicken und den Fehlern, die er nachträglich bereut, und ermahnt sie, ihren Bruder zu unterstützen und sich mit ihm zu versöhnen. Als sie aufwacht, ist ihr Bruder in ihrer Nähe und sie gibt das Testament zurück, das dann im Familienkreis verlesen wird. Es ist nur ein Satz von Lorraine Hansberry aus ihrem Theaterstück *A Raisin in the Sun*: „Es kann etwas nicht stimmen in einem Haus, in einer Welt, in der alle Träume, sowohl die guten wie auch die schlechten, vom Tod eines Menschen abhängen?“ Schließlich half der Verstorbene Wale aus dem Totenreich dabei, seinen Prozess in Deutschland zu gewinnen.

Also by mail ist Teil der langen Tradition einer Widerstandskunst in Deutschland insbesondere des deutschen Widerstandstheaters. Unter den Figuren des antifaschistischen Theaters war vielleicht Bertolt Brecht derjenige, der sich nicht nur auf politischer, sondern auch auf dramaturgischer Ebene signifikant abhob. Er rekonfigurierte die Regeln des traditionellen deutschen Theaters von der Antike über Gottsched bis hin zu Lessing, um so ein Theater auf die Beine zu stellen, das seinen eigenen Stempel trug: das epische Theater, das den politischen Zielen des Dramatikers diene. „Mit seinen literarischen Werken, insbesondere seinen Lehrstücken verfolgte er das Ziel, die gesellschaftlichen Strukturen durchschaubar zu machen und ihre Veränderbarkeit zu zeigen“ (May 37). Brechts Arbeiten leisteten ästhetischen Widerstand und transportierten seine kommunistische Botschaft.

Das Besondere an dem Theaterstück *Also by mail* ist, dass es Elemente des epischen Theaters von Brecht aufgreift und diese mit afrikanischen kulturellen Einflüssen verbindet, um so etwas Neues zu schaffen. Wie Brecht nutzt Popoola die

Distanzierungstechnik des Verfremdungseffekts, indem sie die Handlung regelmäßig durch Kommentare, Musik usw. unterbricht, um so den Zuschauer zu einer kritischen Reflexion anzuregen. Wie Brechts Theater verwendet *Also by mail* auch Musik, in diesem Fall jedoch zeitgenössische afroamerikanische und traditionelle afrikanische Musik, die den Rhythmus der Handlung nicht nur bestimmt, sondern diese auch regelmäßig unterbricht. Wie bei Brecht treten bei Popoola einige Figuren aus ihren Rollen heraus und wenden sich direkt an das Publikum. Das Stück thematisiert soziale Probleme, die im epischen Theater bevorzugt behandelt wurden, und Popoola verlegt die Handlung nicht in die oberen Gesellschaftsschichten, sondern erzählt von den Problemen und dem Alltag gewöhnlicher Menschen aus der bürgerlichen Klasse. Wie in Brechts Stücken findet die Handlung in Popoolas Stück an verschiedenen Orten statt, manchmal mit parallelen Handlungen, wodurch die aristotelische Regel der drei Einheiten, die bis dahin im klassischen Theater vorherrschte, suspendiert wird.

Ähnlich wie in Brechts Stücken besteht *Also by mail* auf formaler Ebene nicht aus fünf Akten wie im klassischen aristotelischen Theater, sondern aus zwei Akten, die in zwanzig Szenen unterteilt sind. Es ist also offensichtlich, dass Popoolas Ästhetik stark durch die Innovationen Brechts geprägt ist. Allerdings kommen im Werk bei der deutsch-nigerianischen Dramatikerin noch neue Elemente hinzu. Sie bezieht ästhetische Elemente aus der afrikanischen Kultur mit ein, und zwar nicht nur auf sprachlicher und musikalischer, sondern auch auf dramaturgischer Ebene. Der Analyse ihrer ästhetischen Innovationen widme ich das zweite Kapitel dieser Arbeit.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es eine sehr enge Beziehung zwischen Brecht und Popoola gibt. Beide ähneln sich in ihren dramaturgischen Techniken und Praktiken, gefolgt von der Vehemenz der behandelten Themen. Die Werke beider Dramatiker sind dem engagierten Theater zuzuordnen.

Das afrodeutsche Theater ist ebenfalls Teil einer langen deutschen Widerstandstradition. Es ist ein Instrument, das afrodeutsche Dramatiker verwenden, um politische und identitätsbezogene Fragen anzusprechen, mit denen die schwarze Minderheit in Deutschland konfrontiert ist. Über das afro-deutsche Theater sagt die afro-amerikanische Germanistin Jamele Watkins: „The emerging genre of Black German theater thematizes Black German identity on stage and empowers Black Germans through the use of intertextuality and other references to the African diaspora.” (Watkins 1) Erstens betont Watkins, dass Fragen der afrodeutschen Identität zentral sind. Zweitens ermöglicht die Bühne afrodeutschen Dramatikern, den Diskurs über sich selbst zurückzuerobern. Und drittens ist es ein Theater, das Verbindungen zu anderen schwarzen Diasporas auf der ganzen Welt durchintertextuelle Verbindungen zu anderen Theaterstücken herstellt, die von schwarzen Dramatikern aus anderen kulturellen Kontexten produziert wurden. Obwohl das afrodeutsche Theater durch eine gewisse Anzahl von wiederkehrenden Kernthemen definiert wird, kann man das Genre dennoch nicht reduktiv durch diese Kernthemen charakterisieren.

In keeping with the nature of a kaleidoscope, Black German theater is not one thing; it is not easily definable. Instead, Black German plays are: five-act plays, two-act plays, improvised plays performed by professional actors, non-professionals, and children. There is also variety in the themes the plays address: being Black German in the classroom, taking public transportation, living with a mentally unstable mother, and traveling to the funeral of the father you didn't get to know. The setting of the plays is also varied: taking place in outer space, Nigeria, Germany, on the playground, at a bus stop, at home, and on a train. (Watkins 4)

Von Anfang an definiert Watkins das afrodeutsche Theater als ein Theater, das von Afrodeutschen nicht nur geschrieben und produziert, sondern auch aufgeführt wird. (Watkins 1) Das afrodeutsche Theater ist ein sehr junges, emergentes Genre, das erst ab 2008 in der Öffentlichkeit auftauchte, als die ersten afrodeutschen Theaterstücke auf der Bühne aufgeführt wurden. Als Watkins 2017 ihre Forschungsergebnisse veröffentlichte, waren in Deutschland erst ein Dutzend solcher Theaterstücke auf die Bühne gebracht worden (Watkins 1). Es ist ein Theater, das seine eigenen Wege sucht und das sowohl aus dem reichen und alten dramaturgischen Erbe Deutschlands schöpft, als auch andere ästhetische Einflüsse aus Afrika und seiner Diaspora aufgreift. Aus diesem Grund betrachtet Watkins betrachtet dieses Theater als eine Art Mosaik, ein Kaleidoskop.

In contrast, I understand Black German theater to be kaleidoscopic because it takes bits and pieces of other diasporic literature and media to create new and innovative stories. These kaleidoscopic identities are important because Black Germans have not yet been represented in this way. (Watkins 3)

Es ist verständlich, dass dieses sehr junge und innovative Theater in Deutschland nicht so leicht einen Raum finden kann, um sich auszudrücken. Die afrodeutsche Regisseurin, Schauspielerin und Dramaturgin Simone Dede Ayivi beschwert sich darüber, dass es „eine fehlende Präsenz Schwarzer Menschen auf und hinter der Bühne in weißdeutschen Theaterinstitutionen gibt“ (Ayivi 76). Angesichts dieser Unsichtbarkeit, die gewollt von einem System aufrechterhalten wird, das Minderheiten wenig oder gar keinen Raum für ihre Äußerungen gibt, ist es für afrodeutsche Dramatiker sehr schwierig, diesen „Dissidenten“ Stimmen der deutschen Gesellschaft Gehör zu verschaffen.

The visibility of minority groups is linked to the willingness of the media and public institutions dominated by a white majority to work on topics disclosing perspectives other than their own and letting them be told by the parties affected, instead of marginalizing the minority groups and talking about them. (Haruna et Schearer 164)

Die oben beschriebene Unsichtbarkeit ist jedoch nicht nur eine mediale oder künstlerische, sondern auch eine soziale Unsichtbarkeit. Dies ruft die Empörung von Katarina Oguntoye, einer afrodeutschen Aktivistin und Co-Autorin von *Farben Bekennen*, hervor, die sich mit folgenden Worten äußert:

We Black Germans, want to step out of this state of social invisibility because living under such conditions is hardly pleasant. We are a challenge for our society which is not prepared for such a task because of its own deranged state of self-consciousness. Hence it follows that the Black German movement receives its strength and its motivation mainly from the desire to find a self-determined identity as Afro-Germans. The individual identity is a prerequisite for living as person in German society and also for carrying through as a group in the struggle against racism and discrimination of minorities [...]. (Florvil 1)

Darüber hinaus sind afrodeutsche DramatikerInnen Opfer der Themen, die sie in ihren Werken behandeln, obwohl sie zu ihrem Alltag gehören. Themen wie der antischwarze Rassismus, für den das deutsche Publikum in seiner großen Mehrheit nicht empfänglich ist und dessen Wahrheitsgehalt es ablehnt (Layne 45). Watkins erinnert daran, dass:

Because of the themes that Afro-German plays addresses, not every theater is open to hosting the plays. Black German theater tends to not take place in

government-funded theater houses, but instead in independent theaters and cultural centers. The lack of funding also creates financial difficulties. Groups like Label Noir refuse to apply for funding that is earmarked for migrant theater because the Black German actors included in the dissertation do not consider themselves as migrants. (Watkins 3)

Darüber hinaus ist es wichtig zu erwähnen, dass das afrodeutsche Theater auch gegen rassistische dramaturgische Praktiken wie das Black Facing kämpft, das im weißen Theater nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen westlichen Ländern weit verbreitet ist. Diese Praxis führt nicht nur zu einer Rassifizierung der schwarzen Minderheit und verschärft Frustrationen und rassistische Spannungen, sondern verringert auch die beruflichen Möglichkeiten schwarzer SchauspielerInnen, auf Bühnen aufzutreten, die von weißen DramaturgInnen dominiert werden. Watkins glaubt, dass „Blackfacing was (and continues to be) yet another aspect which makes it difficult for Black German actors to find work“ (Watkins 6). Laut dem Schauspieltheoretiker Henry Elam Jr. verstärkt die Praxis des Black Face die Vorstellung von der Minderwertigkeit der Schwarzen in der Vorstellungswelt weißer Menschen (Watkins 7). In seinem Artikel „Cultural Identity and Diaspora“ schreibt er, dass die Weigerung, schwarzen SchauspielerInnen Rollen zu geben, die Vorstellung aufrechterhält, dass diese nicht so talentiert und daher ihren weißen KollegInnen unterlegen sind. Darüber hinaus wird so auch die Vorstellung aufrechterhalten, dass deutsche Identität gleichbedeutend mit Weißsein ist. Um der schädlichen Wirkung des Black Facing entgegenzuwirken, warnen die Autorin und der Herausgeber des Stücks *Also by mail* in einer besonders aufschlussreichen und interessanten Guidance Note vor dieser Praxis:

In predominantly white settings it is uncommon for plays to be staged that feature led protagonists who are all Black. If working in a predominantly white setting with this text, special consideration should be given to all aspects of the production, but in particular to character development, voice and costume. The perpetuation of racial stereotypes (for example facial make-up to darken the skin, traditional African clothing, Afro-kitsch as part of the stage design) is prohibited by the author and series author. It is counterproductive and goes directly against the aims of the Witnessed Series.

For scenic readings and productions of this play, teachers and dramatists are strongly encouraged to work with Nigerian individuals, especially to provide advice and guidance on the cultural aspects of this play. Where white individuals are cast in the main roles, creativity must be used to ensure that the dramatic interpretation of the characters remains and humane while also being insightful and – where appropriate – humorous.

However, first and foremost – Also by mail is a play which celebrates Africans in the Diaspora [...]. (Popoola 92)



Abbildung 6. Die Inszenierung von *Also by mail*

Es gibt jedoch trotzdem einen Hoffnungsschimmer für die Zukunft. Dede Ayivi erwähnt, dass als Reaktion auf diesen Zustand aus der Initiative von afrodeutschen Dramatikern allmählich freie Bühnen in Deutschland entstanden, um Schwarzen KünstlerInnen eine Stimme zu geben (Dede Ayivi 76). Sie fährt dann fort mit der folgenden Behauptung:

Während also den Institutionen ihr Weißsein bewusst wird, wächst bei Schwarzen KünstlerInnen das Selbstverständnis, sich als Teil des Betriebs zu begreifen, die eigenen Themen und künstlerischen Fragestellungen ernst zu nehmen und darüber miteinander in Austausch zu treten künstlerische und strukturelle Fragen betreffend. (DedeAyivi 76)

Auch bei der Veröffentlichung ihres Theaterstücks reflektiert Popoolas verlegerische Wahl eine starke Widerstandsidee. Die Veröffentlichung von *Also by mail* ist das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen dem Verlagshaus *Assemblage* und Sharon Dodua Otoo, einer afro-britischen Autorin und politischen Aktivistin, die

die Sonderreihe *Witnessed* leitet. *Witnessed* ist eine Buchreihe, die Literatur fördert, die von schwarzen SchriftstellerInnen produziert wird, die in Deutschland gelebt haben. Die Reihe soll englischsprachige Zeugnisse über die Erfahrungen von „Schwarzen in Deutschland“ (sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Werke) liefern und gleichzeitig diese Literatur für ein internationales englischsprachiges Publikum öffnen. Es handelt sich also um eine Initiative, die darauf abzielt, einen Gegendiskurs der schwarzen Minderheit im öffentlichen Raum Deutschlands zu präsentieren und gleichzeitig die internationale Aufmerksamkeit auf die Realitäten dieser Minderheit zu lenken. Dies fördert eine weltweite Vernetzung der schwarzen Diaspora und die Entstehung einer transnationalen Solidarität. *Witnessed* ist heute nicht die einzige Initiative, die afrodeutsche Literatur und Theater in Deutschland fördert. Es gibt auch afrodeutsche Theatergruppen oder -Kompanien, die ihre Texte selbst veröffentlichen. Ein Beispiel hierfür ist *Label Noir* unter der Leitung von Lara-Sophie-Milagro, ein Kollektiv, das sich aus professionellen schwarzen SchauspielerInnen, RegisseurInnen und SchriftstellerInnen zusammensetzt. Das Kollektiv hat sich folgende Aufgabe gestellt:

Label Noir sees one of its main tasks, to create an artistic space where skin color and/or origin of Black Actors, are not limited to generate strangeness and exoticism, while the skin color and/or origin White Actors has universal significance. Behind this is the desire for a theater where the Actor may not embody their skin color, but their humanity. Playing theater is a privilege, a powerful activity that we want to use to reveal new perspectives. (Label noir)

Nachdem in diesem Kapitel gezeigt wurde, wie sich das Theaterstück *Also by mail* in den allgemeinen Kontext der Widerstandskunst in Deutschland und des

Widerstandstheaters im Besonderen als Instrument der afrodeutschen Bewegung einfügt, geht es im nächsten Kapitel darum, den eigentlichen Text zu untersuchen, um zu sehen, wie die Ästhetik des Widerstands darin künstlerisch konstruiert und strukturiert wird. Außerdem soll versucht werden, die ästhetischen Entscheidungen der Autorin zu interpretieren.

Kapitel II

Zur Analyse der ästhetischen Konstruktion des Widerstands

*Ich bin Deutscha, du hast keine Identität,
du bist ein niemand okay Junge, ich zeig dir wie es geht.
Ich bin Deutscha, auch wenn es niemand versteht,
ich bin stolz auf was ich bin, denn ich hab Identität.
Ich bin Deutscha, ich bin Berliner hoch zehn
und meine Ausländerjungs sagen ich hab Identität (Fler)*

Im vorherigen Kapitel wurde gezeigt, wie der Widerstand, der in den deutschen Kolonien in Afrika entstand, nach Deutschland exportiert wurde und seitdem den afrodeutschen Aktivismus vom Ende der Kolonialzeit bis heute befruchtet. Es wurde klar, dass dieser Widerstand der schwarzen Minderheit in Deutschland verschiedene Formen angenommen hat: künstlerische, literarische, intellektuelle, politische und sogar juristische. Die Arbeit Popoolas lässt sich in die Kontinuität dieses afrodeutschen Aktivismus einordnen, dessen intellektuelle Grundlagen von schwarzen Frauen in Deutschland geschaffen wurden. Ihr Theaterstück *Also by mail* gehört zur aktivistisch-widerständigen Kunst in Deutschland und ist eine Fortsetzung des deutschen Widerstandstheaters im Besonderen, zu dessen prägenden Figuren Bertolt Brecht gehört. Das Ziel dieses Kapitels ist es daher, die ästhetische Architektur zu untersuchen, die die Idee des Widerstands in Popoolas Stück *Also by mail* unterstützt. Mit anderen Worten, ich werde analysieren, wie diese deutsch-nigerianische Dramatikerin den Widerstand auf sechs Ebenen künstlerisch konstruiert: sprachlich, intertextuell, musikalisch, thematisch, dramaturgisch und narratologisch.

Abschließend werde ich Gründe für diese ästhetischen Entscheidungen der Autorin vorschlagen.

1. Subversion durch den Sprachgebrauch

Von vorneherein muss gesagt werden, dass der Sprachgebrauch der Autorin einige Fragen aufwirft. Popoola bezeichnet sich selbst als Afrodeutsche. Dennoch entschied sie sich dafür, ihr Theaterstück weder auf Deutsch (eine Sprache, die sie perfekt spricht) noch in einer nigerianischen Sprache zu schreiben, sondern auf Englisch. Obwohl sowohl in Deutschland als auch in Nigeria Englisch als Amtssprache verwendet wird, ist Englisch nicht das Symbol für die deutsche Identität, geschweige denn für die nigerianische Identität, zumal Englisch in Nigeria eine Fremdsprache ist, die eine Geschichte hat, die mit dem Schmerz der kolonialen Vergangenheit verbunden ist. Der britische Linguist David Crystal sagt: „More than anything else, language shows we belong, providing the most natural badge, or symbol of public and private identity“ (Crystal 18). Die Sprache ist ein starker Identitätsmarker, der ein Gefühl der Zugehörigkeit und Identifikation mit einer Gruppe schafft. Doch Popoola entscheidet sich dafür, eine Sprache zu verwenden, mit der sich keine der beiden Gruppen, denen sie angeblich angehört, identifiziert: Englisch. Warum also Englisch? Warum nicht Deutsch oder Igbo oder eine ganz andere nigerianische Sprache?

Sprache ist nicht nur ein Träger der Identität. Sie ist auch ein Machtinstrument, das manchmal den Diskurs der Domination trägt und ein Träger von sozialer Ungerechtigkeit ist. Laut Crystal ist die Sprache: „a source of pleasure, pride, anxiety, offence, anger and even violence“ (Crystal 18). Wer die Sprache beherrscht, dominiert auch den Diskurs. Deshalb verschaffen sich afrodeutsche SchriftstellerInnen und DramatikerInnen durch das kreative Schreiben Zugang zu unterschiedlichen,

insbesondere kulturell dominanten Sprachen und versuchen so, die Auswirkungen des diskriminierenden Diskurses über sie zu durchbrechen. Dies ist die Begründung für die folgenden Ausführungen der deutschen Soziologin Stefanie Kron:

Schreiben ist ein Weg, aus der Sicht von Unterdrückten herrschende Diskurse aufgreifen, ihre Strukturen aufzudecken, sich selbst zu beschreiben, über das Aneignen von Sprache Schweigen und Tabus zu brechen, sich als Subjekt sichtbar zu machen, und somit einen Gegendiskurs zu etablieren. (Kron 156)

Nelson erklärt ähnlich: „Afro-German theater serves as a space where black artists can challenge the narratives of the dominant society and articulate their own experiences and histories“ (Nelson 77). Um Wale aus dem Deutschsein auszuschließen, gebraucht der Polizist, der sich an Wale wendet, und den er nicht als Deutschen, sondern als illegalen Migranten identifiziert, verletzende Wörter, aus dem Englischen, verfremdet durch seinen deutschen Akzent: „One never knows with ze peoples like you“ (Popoola 41). Er bezeichnet und identifiziert Wale als „refugee“ (Flüchtling) (Popoola 42). Doch sind derselbe Wale und seine Schwester in den Augen ihrer Angehörigen in Nigeria ironischerweise mit Europa verbunden. Sein Onkel Bola vertraute sich dem Arzt der Familie an und sagte: „These children! [...] They are not from here“ (Popoola 35). Diese Beispiele zeigen, dass der Diskurs über Afrodeutsche sowohl in Deutschland als auch in Afrika ein Diskurs der Ablehnung, der Distanzierung, der Verachtung und der Nichtzugehörigkeit ist. Es ist ein Diskurs, der den Keim für unerhörte Gewalt in sich trägt, indem er dieser ethnischen Minderheit das Recht nimmt, sich mit der einen oder anderen Kultur zu identifizieren. In diesem Kontext wird die Wahl der englischen Sprache also strategisch, um diesen mit Stereotypen beladenen Diskurs zu dekonstruieren. Die Weigerung, auf Deutsch oder in einer nigerianischen Sprache zu schreiben, ist eine Strategie des Widerstands.

Der kanadisch-britische Historiker Rob Boddice argumentiert, wie sehr Leiden und Sprachlosigkeit verbunden sind:

Where pain is denied, dismissed, discounted, sufferers struggle to find words and meanings to what is happening to them. Perhaps, in their struggle, they change the cultural context of pain in order to gain recognition or validation for their pain. To effect such change might involve uniting a community of sufferers in order to give substance to individual voices. (Boddice Kapitel 9)

Popoola lehnt es ab, sich auf Deutsch oder auf eine nigerianische Sprache zu fixieren, was de facto eine Art monokulturelle Identifikation bedeuten würde. Denn wenn sie auf Deutsch schreiben würde, würde sie auch gleichzeitig der afrikanischen und insbesondere der nigerianischen Gemeinschaft den Rücken zukehren, die keinen Zugang zu ihrer Botschaft hätte. Wenn sie andererseits in einer nigerianischen Sprache schreiben würde, würde sie jedoch die deutsche Gemeinschaft von ihrer Botschaft ausschließen. Sie wählt daher eine vielleicht nicht ganz neutrale aber gemeinsame Sprache, um sich nicht nur an diese beiden Kulturen zu wenden, sondern auch die afrikanische Diaspora und die ganze Welt zu diesem offenen Dialog einzuladen. So profitiert sie von der internationalen Aura des Englischen, die heute als Lingua Franca gilt. Der Gebrauch des Englischen fördert so Interkomprehension und Interkonnektivität, denn diese Sprache ist in Popoolas Stück das Hauptkommunikationsmittel der afrikanischen, deutschen, afrodeutschen und sogar afroamerikanischen Protagonisten, wobei jede Figur Englisch mit einem besonderen Akzent, einem einzigartigen Wortschatz, einer originalen Grammatik und einem einzigartigen semantischen Inhalt auflädt. Popoola verwendet also eine international gültige vernetzende Sprache, um die monokulturelle Auffassung von Identität herauszufordern, die dem Anderssein keinen Raum zum Ausdruck verschafft. Wie ich

im Folgenden zeigen werde, verwendet die Dramatikerin eine Sprache der Subversion, um ihre Botschaft zu vermitteln, denn die Sprache ist auch der Sitz von Macht und Ungerechtigkeit.

If language has the power to create inequality and injustice, it also has the power to resist them. We do not dismiss the importance of economics, politics, and law to social change but recognize language is a precursor to recognizing the need for and the possibility to change. (Palczewki Et al. 114)

Die amerikanische Linguistin Julia Penelope ergänzt diesen Gedanken, indem sie sagt:

Through language people can rename, reenvision, and reimagine the world because language is power, in ways more literal than most people think. When we speak, we exercise the power of language to transform reality. (Penelope 213)

Durch Sprache wird die Realität aufgebaut, verändert und vermittelt:

Language is more than a tool used to transmit information or a mirror to reflect reality. Words do things. Saying something is as much an action as, moving something. Every time you communicate you are using the power of language to construct, maintain and alter social reality. And every time you receive communication, your social reality is constructed, maintained or altered. (Palczewki Et al. 101-102)

Popoola nutzt die englische Sprache als bevorzugtes Medium, um ihre kritische und ästhetische Botschaft zu transportieren. Sie spielt mit der Sprache Shakespeares, indem sie sie (im Sinne Glissants, auf dessen Theorien ich später näher eingehe) zu einem Ort der interkulturellen rhizomatischen Begegnung, zu einem ironischen Ort des Widerstands macht. Das Englisch in *Also by mail* lässt nämlich

verschiedene Arten von Englisch provokativ nebeneinander bestehen. Es handelt sich nicht nur um ein einziges Englisch mit einer einzigen Grammatik, einer einzigen Aussprache, einem einzigen Wortschatz und einem einzigen Akzent, das von Sprechern mit einem einzigen kulturellen Hintergrund gesprochen wird. Es handelt sich vielmehr um verschiedene Arten von Englisch, die nebeneinander existieren, koexistieren, ohne sich gegenseitig auszuschließen. Diese verschiedenen Arten von Englisch bieten unterschiedliche Akzente, Ausdruck anderer Kulturen oder auch Sprachen, die ihnen einen jeweils einzigartigen Stempel aufdrücken. Beim Lesen dieses Textes sind also mehrere Stimmen zu hören, die so unterschiedlich sind, wie sie klingen, und deren gemeinsamer Nenner das Englische ist. Aber welches Englisch ist das? Es ist kein normatives Englisch, das kategorisch vorschreibt, wie Wörter zu klingen haben, oder das eine unveränderliche Grammatik des Satzes vorschreibt, das Wörter ausschließt, deren Etymologie, semantischen Inhalt und Klang es nicht billigt. In diesem Kontext dient „Sprache [...] als Widerstandsmittel, da sie das Schweigen bricht und Ausgrenzungsdynamiken verhandelt wie auch herausfordert“ (Oholi 537). In *Also by mail* steht Englisch für die Vielfalt und Pluralität der menschlichen Ausdrucksformen. So findet man hier den Akzent des Pidgin-Englisch, den nigerianischen Akzent des Englischen, den deutschen Akzent des Englischen, den Akzent des britischen Englisch und den amerikanischen Akzent. All diese verschiedenen Akzente des Englischen schaffen nicht etwa eine Kakophonie (da sie sich nicht gegenseitig bekämpfen und kein Akzent als Standardmodell gewählt wird), sondern eine Art Symphonie, in der alle diese Varietäten zusammenkommen, um nebeneinander zu existieren. Jede der Varietäten hat ihre eigene Geschichte, ihre eigene Identität und ihre eigenen Besonderheiten. Dies ist umso interessanter, als trotz

dieser Unterschiede in Ton und Klang die Interkomprehension der Figuren gewährleistet ist.

Ein weiteres Merkmal dieses Englisch lässt sich auf lexikologischer Ebene erkennen. Die Musiker sprechen Pidgin-Englisch, was nichts anderes als ein „vereinfachtes“ und lokal inflektiertes Englisch ist, nicht nur in der Aussprache, sondern auch in der Grammatik. Es ist eine Mischsprache aus dem Englischen und verschiedenen afrikanischen Sprachen. Das nigerianische Pidgin-Englisch, das allgemein als Sprache der Ungebildeten gilt, entwickelte sich im Laufe des 17. Jahrhundert im Zuge der Handelskontakte zwischen den Briten und der einheimischen Bevölkerung. Es ist eine Synthese aus zwei Erbschaften: der afrikanischen und der europäisch-imperialen. Der folgende Satz in Pidgin-Englisch lässt uns die Koexistenz dieser beiden sprachlichen Hinterlassenschaften erkennen: *You hear wetin happen for Oga?* (Popoola 15) [Hast du gehört, was mit unserem Boss passiert ist?]⁴

Der Gebrauch von Pidgin-Englisch hier ist sehr aufschlussreich für die Botschaft, die Popoola vermitteln will. Es ist eine hybride Sprache, weder ausschließlich afrikanisch noch ausschließlich europäisch. Es ist aber auch keine minderwertige „Bastardsprache“, sondern eine vollwertige afrikanische und europäische Sprache, wie alle Sprachen Produkt einer Begegnung, einer Geschichte und eines bestimmten Kontextes. Popoola spielt mit dieser Synthese, um die afrodeutsche Frage heute zu adressieren. Dies gilt umso mehr, als diese Sprache in der Einleitung des Textes verwendet wird und die afrodeutschen Charaktere von Anfang an in dieser Sprache einführt werden, da sie eben genau ein solches Produkt der Begegnung zwischen Afrika und Deutschland sind. Als die Musiker über den

⁴ Alle Übersetzungen stammen von mir, soweit nicht anders vermerkt.

verstorbenen Herrn Ogunleye sprechen und die Ereignisse vor seinem Tod kommentieren, sagen sie folgendes in Pidgin-Englisch:

Musician 2: Na Jamney [Germany]. Him speak Jamney.

Musician 1: Yes, na dat one. You know say him former wife na Jamney now. Dat Oyimbo woman, dat white lady.

Musician 2: Remember say him get one son and one daughter wit am too?
(Popoola 15)

[Musiker 2: Das ist Deutsch. Ja, er hat Deutsch gesprochen.

Musiker 1: Ja, das ist die Sprache. Du weißt, dass seine vorherige Frau eine Deutsche war, oder? Diese Oyimbo, diese weiße Frau.

Musiker 2: Erinnerst du dich, dass er aus dieser Verbindung auch einen Sohn und eine Tochter hatte?]⁵

Was in diesem Gespräch zwischen den beiden Musikern auffällt, ist die Verwendung des Wortes Oyimbo, das etymologisch aus der Yoruba-Sprache stammt, die von der gleichnamigen ethnischen Gruppe gesprochen wird, die in Nigeria, Benin und auch in der Elfenbeinküste zu finden ist. Ursprünglich war es eine Bezeichnung für die britischen Siedler und wurde zunächst zur Bezeichnung von Ausländern verwendet. Dann wurde die Semantik des Begriffs erweitert, um alle Menschen mit weißer Hautfarbe oder auch People of Color, die in den westlichen Ländern leben, zu bezeichnen. In ihrem Artikel „Performing Popo Tradition in Nigeria: From Yorùbá Bata Fújì“, sagt die amerikanische Anthropologin Debra L. Klein dazu:

Literally meaning „peeled back honey,“ *òyìnbó* is the term used by Yorùbá speakers to mark foreigners. While *òyìnbó* literally refers to skin color, it is inextricable from nationality: for example, all U.S. citizens – white, African American, Asian American, and so on – are considered *òyìnbó*. In its most generalized meaning, *òyìnbó* comes to stand for a privileged status. (Klein 163)

Ein Oyinbo ist also eine Person ist, die in Nigeria soziale Privilegien genießt. Sie ist nicht wie der gewöhnliche Nigerianer, sondern hat einen Sonderstatus. Von diesem Sonderstatus profitiert zum Beispiel der verstorbene Herr Ogunleye, weil er sich in Deutschland aufgehalten, eine weiße Frau geheiratet und mit ihr Kinder gezeugt hat. Er erhält damit eine neue Identität, die ihn unter seinen eigenen Leuten markiert, eine Identität, die seine berufliche Tätigkeit positiv beeinflusst. Obwohl er ein Schwarzer ist, der in Nigeria als Sohn schwarzer Eltern geboren wurde, wird Ogunleye, durch seine Nähe zu Deutschen sowie deren Kultur ebenfalls zum Oyinbo.

Musician 1. Him been supposed to get dat government contract. I tink I been tell you. De one wey everybody been dey try to get.

Musician 2. Ah, so e, e get am?

Musician 1. Yes. E get am because him speak oyinbo...

Musician 2: Na Jamney [Germany]. Him speak Jamney. (Popoola 15)

[Musiker 1. Er sollte diesen Vertrag mit der Regierung unterschreiben. Ich dachte, ich hätte es dir gesagt. Derjenige, auf den alle scharf waren.

Musiker 2. Ach ja? Also hat er ihn bekommen?

Musiker 1: Ja. Er hat ihn bekommen, weil er Oyinbo spricht....

Musiker 2: Du meinst Deutsch. Er sprach Deutsch.]

Aus diesem Auszug geht hervor, dass Ogunleye, der zu Lebzeiten ein Unternehmer war, es geschafft hat, einen wichtigen Auftrag in seinem Land Nigeria (wo er mit anderen Unternehmern konkurriert) zu erhalten, nur weil er Oyinbo, genauer gesagt Deutsch, spricht. Noch interessanter ist, dass Oyinbo in der nigerianischen Kultur einerseits eine Art Faszination ausüben und manchmal durch ihren privilegierten Status unverdienten Respekt erhalten. Dieser privilegierte Status ist nichts anderes als das Produkt einer kolonialen und mentalen Herrschaft, wonach jede weiße Person oder jeder Schwarze, der Weißen nahesteht, konsequenterweise den anderen Schwarzen überlegen sein muss. Es ist dieser bei vielen AfrikanerInnen tief verwurzelte Minderwertigkeitskomplex, der den Status der Oyinbo auch noch nach der Kolonialisierung weiter transportiert. Da er bei den Weißen studiert hat und Deutsch spricht, ist Ogunleye professionell qualifizierter als seine Konkurrenten. Andererseits werden schwarze *Oyinbo* aber auch mit einer gewissen Abneigung konfrontiert, weil sie als fremd in der afrikanischen Kultur und Denkweise angesehen werden. Obwohl man heute aufgrund immer besser werdenden DNA-Tests weiß, dass viele Afro-AmerikanerInnen in den USA auf ihre Yoruba-Ahnen zurückgeführt werden, werden sie in Afrika nicht wirklich als Afrikaner wahrgenommen. Kamari Maxine Clarke weist auf eine recht interessante Tatsache hin:

[...] despite these claims to Yoruba cultural citizenship, many Nigerian Yoruba, however, insist on Black American exclusion from Yorùbá membership, citing the popular trope that the transport of black people as captives to the Americas and the many generations of acculturation they endured led to the termination of cultural connections between Africans and African Americans. For this reason, black Americans, among many, no matter

what their complexion, are often referred as *òyìnbó* (meaning white man or outsider). (Clarke 14)

Aus diesem Grund wird in *Also by mail* auch Ogunleyes Nachkommenschaft nicht als afrikanisch anerkannt. Sie sind Oyinbo, Fremde in den Augen derjenigen, die sie als ihre Familie betrachten, weil sie sich dem Diktat der afrikanischen Kultur widersetzen.

Auf der Ebene des Sprachgebrauchs in *Also by mail* bietet die Theorie von Edouard Glissant interessante Einsichten. Glissant betrachtet monokulturell Perspektiven als problematisch: „the root is unique, a stock talking all upon itself and killing all around it” (E. Glissant 11). *Also by mail* ist nicht ausschließlich in der einen oder anderen Kultur verwurzelt. „The root is monolingual” (É. Glissant 15), als eine einzige Wurzel tötet sie Vielfalt. Insofern sie die Idee der Ein-Stamm-Identität herausfordern, lassen sich die Sprachspiele des Stückes über den Begriff des Rhizoms, wie Glissant in definiert, verstehen: „The notion of the rhizome maintains [...] the idea of rootedness but challenges that of a totalitarian root” (E. Glissant 11). Die Vielfalt der englischen Varietäten, Akzente und Wörter negiert den Begriff eines Zentrums, das sich auf den einzigen Stamm bezieht, und macht stattdessen Platz für den Begriff Beziehung, genauer der “Poetik der Beziehung”: „Rhizomatic thought is the principle behind what I call the poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other” (E. Glissant 11). „Center and the periphery are equivalent” (E. Glissant 14). Die sprachliche Konfiguration des Stückes kann als eine Art sprachliches Chaos verstanden werden, gleichzeitig eine Vielzahl von Beziehungen bildet, die eine Poetik der Beziehung reflektieren. Glissant spricht in diesem Zusammenhang von einem Weltchaos „world-chaos bzw. Chaos-monde” (E. Glissant 216). Seiner Ansicht nach bedeutet Chaos nicht Unordnung oder

Kakophonie: „The chaos-monde is only disorder if one assumes there to be an order whose full force poetics is not prepared to reveal (poetics is not a science). [...] Chaos is not devoid of norms, but these neither constitute a goal nor govern a method there” (E. Glissant 94). *Also by mail* beschreibt nicht nur einen Zwischenraum, sondern vielmehr einen Mehrraum, eine „archipelagic agglomerations of language” (E. Glissant 99).

The aesthetics of the chaos-monde (what we were thus calling the aesthetics of the universe but cleared of a priori values) embraces all the elements and forms of expression of this totality within us; it is totality's act and its fluidity, totality's reflection and agent in motion. (E. Glissant 94)

2. Ausschluss von der nigerianischen Volksgemeinschaft

Popoola präsentiert in ihrem Stück zahlreiche Gegenbeispiele monokulturellen Denkens, sowohl in Nigeria als auch in Deutschland. Afrodeutsche Figuren werden in beiden Kulturen grundsätzlich abgelehnt. Funke und ihr Bruder Wale weigern sich einerseits, den afrikanischen Glauben zu teilen und leugnen die Wirksamkeit des Juju, das nichts anderes als ein Schutzfetisch ist, der von den westafrikanischen Völkern stark beansprucht wird. Andererseits weist die nigerianische Kultur auch die westlich-kartesianische Weltsicht der afro-deutschen Protagonisten zurück. Dies führt zu Reibungen und einem erheblichen Kulturschock. Glissants Theorie erklärt dieses Phänomen folgendermaßen:

The shock of relating, hence, has repercussions on several levels. When secular cultures come into contact through their intolerances, the ensuing violence triggers mutual exclusions that are of a sacred nature and, for which any future reconciliation is hard to foresee. (E. Glissant 144)

Funke und Wale sind verwirrt und verstehen die Sprache nicht, die man ihnen vorgibt. Wale sagt: „I'm not quite sure what type of conversation we're having right now“ (Popoola 18). Währenddessen empört sich seine Schwester Funke: „Is that your Africa then?“ (Popoola 18). So kommt es zu einer Art gegenseitiger Ablehnung, die sich in einem verbalen Spiel äußert, das darin besteht, sowohl die einen als auch die anderen an ihre Wurzeln, ihre „wirkliche“ Herkunft und ihre Identität zu erinnern. Die Afrikaner sagen: „Your Europe“ und die Afrodeutschen erwidern, „your Africa“ dann „our Germany“ (Popoola 18). Das ist der erste Kulturschock, der die beiden Geschwister zur Verzweiflung bringt. Wale ist mit seiner Geduld am Ende und ruft aus: „I'm getting tired of this already“ (Popoola 19). Sie fühlen, dass sie nicht zu dieser Gemeinschaft gehören, mit der sie sich nicht identifizieren können, da sie nicht die gleiche kulturelle Sprache sprechen und völlig unterschiedliche Weltanschauungen haben. Ihr Onkel schreibt ihnen vor, wie sie sich zu verhalten haben, er zwingt sie, die Form eines vorgegebenen Musters zu übernehmen, wenn sie in den Augen dieser Gemeinschaft ihre Afrikanität bestätigen wollen. So vertieft er die kulturellen Vorschriften, was die Frustration und das Unwohlsein seiner afrodeutschen Neffen nur noch verschärft. Hinweise auf diese Nichtzugehörigkeit lassen sich auch in den Äußerungen von Mrs. Akinbiyi, einer der afrikanischen Schwiegermütter von Wale und Funke, erkennen, wenn sie diese als „Deutsche“ bezeichnet: „Even the Germans, they are not going to come to live here now“ (Popoola 21). Während *Also by mail* die beiden Kulturen durch kulturelle Zusammenstöße gegenüberstellt, unterläuft das Stück den essentialistischen Diskurs über die afrikanische Kultur, eine Kultur, die selbst das Produkt verschiedener Einflüsse ist, darunter auch der der westlichen Kolonisation in Afrika. Die afrikanische Kultur ist selbst das Ergebnis eines gewissen Synkretismus. Während in dem Theaterstück von afrikanischen spirituellen

Überzeugungen die Rede ist, gibt es Figuren, an deren Afrikanität kein Zweifel besteht (Mrs. Akinbiyi und Aunty Yemisi), und die offensichtlich eine christliche Identität zur Schau stellen. Aunty Yemisi sagt: „Amen. God knows best. Praise the Lord.“ (Popoola 24) Mrs. Akinbiyi erwidert: „The lord has called him [...] Hallelujah. Hallelujah“ (Popoola 24). Die Frage, die man sich hier stellen könnte, lautet: Warum integriert Afrika das von der Kolonisation geerbte Christentum (das jedoch im fundamentalen Gegensatz zum afrikanischen spirituellen Konzept steht), ist aber nicht in der Lage, die Türen für seine deutsche Diaspora zu öffnen und sie als Teil seiner großen Familie zu akzeptieren? Wenn man Afrikaner und Christ sein kann, warum kann man dann nicht auch Afrikaner und Afrodeutscher sein?

Also by mail kann als Metapher für die Begegnung Afrikas mit seiner weltweiten Diaspora interpretiert werden. Die Trauer um die heterogene Ogunleye-Figur ist der Vorwand für diese Begegnung. Er ist Bindeglied zwischen Afrika und seinen diasporischen Verbindungen. Er schlug eine Brücke zum Westen im Allgemeinen und zu Deutschland im Besonderen, indem er sich mit einer weißen deutschen Frau und afrikanischen Frauen einließ, schwarze und Mischlingskinder bekam, die deutsche Kultur und Sprache lernte, in Deutschland und Afrika lebte, die Wissenschaft von den Deutschen lernte und sie unter seinen eigenen Leuten in Afrika anwandte. Von Deutschland abgelehnt, beschließt er, sich in Afrika niederzulassen, wo er selbst nicht mehr als dazugehörig wahrgenommen wird. Auch er ist bereits ein Oyinbo. Nach seinem Tod kehren seine Kinder aus der Diaspora an ihren Ausgangspunkt zurück. Einer seiner Söhne kehrt aus den USA zurück, wo er in Yale Ägyptologie studiert, die anderen aus Deutschland, das ihr Wohnsitzland ist. Der jüngste Sohn, der aus den letzten Liebeskapaden des Verstorbenen hervorgegangen ist, lebt in Afrika. Da Ogunleye selbst nicht mehr am Leben ist, wird sein Bruder,

Onkel Bola jetzt das neue verbindende Element. Er agiert auf autoritäre Weise, so als ob er das Barometer für Afrikanität allein in der Hand hätte. Es scheint, als ob die Kinder von Ogunleye ihr Afrikanertum bestätigen müssten, indem sie sich seiner Stimme unterwerfen. Ogunleyes Kinder, die aus Verbindungen mit afrikanischen Frauen hervorgegangen und in Afrika geboren sind, passen sich leicht dem Diktat des Onkels an. Die Kinder des Verstorbenen, deren Mutter Deutsche ist, akzeptieren hingegen jedoch nur schwer die Brutalität dieses kulturellen Autoritarismus.

Beispiele für diesen kulturellen Totalitarismus lassen sich erkennen, wenn der Onkel versucht, das Verhalten seiner Neffen so zu ändern, dass es den Anforderungen der afrikanischen Kultur und einigen ihrer „rauen“ Traditionen entspricht. Während sich die gesamte Familie über die Organisation der Beerdigungszeremonie zusammenfindet, nerven Funke und Wale den Onkel mit ihren Fragen, die seine Logik bei der Planung der Ereignisse in Frage stellen. Man sieht, wie sich die beiden Geschwister aktiv an den Überlegungen beteiligen und Vorschläge machen. Funke fragt ihren Onkel: “What about the ceremony? Can we plan that together? I mean we have a few things we wanted to include. I was wondering [...]“ (Popoola 27). Leider wird sie nicht nur unterbrochen, sondern auch brüsk zurückgewiesen, wenn der Onkel konsterniert antwortet: “We fixed the programme already“ (Popoola 27). Sie insistiert: „I would also like to express a few things. Not long, just some thoughts and reflections“ (Popoola 27). Der Onkel entgegnete: “It’s enough if your brother says something“ (Popoola 27). Außerdem ist Wale, der ältere Bruder, nicht besonders redegewandt. Daher lässt er lieber seine Schwester sprechen, die besser in der Lage ist, vor einem Publikum zu sprechen. „We have already decided that Funke would do it. She’s better words. I don’t really have anything to say. I mean I can’t really put it into words.“ (Popoola 27-28) Diese Idee passt dem Onkel nicht, denn nach der

afrikanischen Tradition, der er unbeugsam folgt, kann nur der älteste Sohn des Verstorbenen eine Rede halten und nicht aber eine seiner Töchter. „As the first-born son you are expected to say few words“ (Popoola 27). Die beiden Geschwister werden zunehmend frustrierter, weil ihre Meinung bei der Trauer um ihren eigenen Vater nicht berücksichtigt wird. Als Wale deswegen weint, wird er brüsk zurückgewiesen. In der afrikanischen Kultur ist es Männern nicht erlaubt zu weinen. „Wale breaks up and starts crying. Uncle Bola is instantly annoyed“ und erwidert: „Stop it. No need for this behavior [...] Wale, behave like a man! There is no need for this behavior. You are not a child anymore. You are a man, act like a man. Control yourself“ (Popoola 28). Die Didaskalien beschreiben diese peinliche Situation deutlich: „Uncle Bola gets up and exits rather abruptly. The children sit perplexed. Wale starts to cry silently“ (Popoola 28).

Diese interkulturellen Frustrationen tragen dazu bei, dass die afrodeutschen Protagonisten des Stücks rebellisch werden. Wale flüchtet sich in Schweigen und Stummheit: „Either way it doesn't matter to me. I'm not interested. And I'm not going to say anything at that funeral. I don't think Uncle Bola cares for what I might have to say anyway“ (Popoola 28). Die Frustration erreicht ihren Höhepunkt, als Wale angepöbelt wird, weil er ein kurzes Gebet für seinen Vater auf Deutsch spricht. Er wird von einer Frau gedemütigt, die sich darüber empört, eine Äusserung, die durch das komplizenhafte Schweigen der ganzen Familie gebilligt wird. Wale ist wütend:

Because it was in German? And for one minute of her life she couldn't understand what was said although I had already explained what it was? A prayer! Lanre, a short prayer is all it was! I should have more of a say at my father's funeral than she does, with her short-minded and totally un-

compassionate views? And on top of that you are supporting her now as well?!

(Popoola 32)

Dieser Vorfall zeigt, dass die afrodeutschen Protagonisten missverstanden bzw. isoliert werden und demzufolge keine Unterstützung von denjenigen erhalten, die eigentlich ihre Familie sein sollten. Funke empört sich, indem sie dieser Familie fragt: „Why didn't you say anything then?“ (Popoola 33). Ihre deutsche Identität wird abgelehnt, in Frage gestellt und als unvereinbar mit der afrikanischen Kultur gesehen, wie der folgende Auszug zeigt.

UNCLE BOLA. The funeral is not a place to try out ideas [...] Not in German.

WALE. WHAT IS THE PROBLEM WITH GERMAN? Dad spoke it fluently.

He probably would have been touched [...] Her opinion matters so much that you can't understand where I'm coming from?

UNCLE BOLA. I understand, but I wasn't necessary.

WALE. I NEVER WANTED TO SAY ANYTHING IN THE FIRST PLACE.

I DID IT BECAUSE I WANTED TO PLEASE YOU. (Popoola 33)

Das gleiche *Oyinbo*, d.h. die gleiche deutsche Sprache, die dem verstorbenen Ogunleye zu Lebzeiten Vorteile und Respekt verschaffte, verliert im rituellen Kontext der Beerdigungszeremonie ihren Wert. Man empörte sich darüber, dass der Sohn des Verstorbenen dessen adoptierte Sprache benutzte, um ein Gebet an seinen Vater zu richten. Wale ist am Ende seiner Kräfte und beschließt, diesem Afrika den Rücken zu kehren, einem Land, das ihn nicht so akzeptiert, wie er ist, das ihn frustriert, ablehnt, mundtot macht, ihn daran hindert, irgendetwas beizutragen, ihn erniedrigt und ihm das Gefühl nimmt, zu dieser Gemeinschaft zu gehören, kurz, ihn zu einem Fremden macht. Er packt seine Koffer und geht zurück nach Deutschland, dem einzigen Land,

das man ihm als seine ausschließliche Herkunft in Afrika zuschreibt. Enttäuschung, Wut und Groll verzehren ihn.

I am going to act like a man. I am going to take responsibility for the consequences of my actions and remove myself. No worries: no unmanly behavior to watch out for! No crying, no sentiments, nothing at all. But do get back to me so we can speak business some time. (Popoola 34)

Es gibt also eine Art Uneinigkeit, einen Bruch, ein Unverständnis, eine Unvereinbarkeit und einen gegenseitigen Ekel, die sich zwischen den AfrikanerInnen (deren kulturelle Autorität von Onkel Bola verkörpert wird) und den Afrodeutschen, im Stück von Wale und Funke repräsentiert, abzeichnen. Paradoxerweise glaubt Onkel Bola, eine wichtige Rolle für seinen afrodeutschen Neffen zu spielen. Er glaubt, dass es seine Pflicht und Verantwortung ist, die Kinder seines verstorbenen Bruders an ihre „wirkliche“ Identität zu erinnern. Auch er ist enttäuscht und sagt: „These children ! They are ungrateful [...] I have tried to make them understand what is right and what is not in a situation like this“. (35) Er schließt mit den Worten: „They are not from here“. Onkel Bolas Handlungen können als Versuch interpretiert werden, seinen Neffen ihre (germanische) „Fremdheit“ zu nehmen, damit sie als „echte“ Afrikaner akzeptiert werden. Allerdings scheitert er in diesem Vorhaben. Er vertraut sich dem Arzt der Familie mit folgenden Worten an:

When the kids come now, we try and do the best for them. Try and tell them things are different here, that now they should listen to me, to take care of things that need doing. It is my place [...] And the children don't want to listen (Popoola 58) [...] Uncle Bola. (Takes the note and glances at it) We told them, as soon as they arrived [...] but they don't listen to what we say. (Popoola 50)

Bola, der über seinen Neffen Wale spricht, behauptet: „He doesn't believe there is space for him so he'd rather not participate in something that is against his instinct“ (Popoola 59). Der Onkel versteht nicht, dass seine afrodeutschen Neffen einfach nur akzeptiert werden wollen, so wie sie sind, mit ihrer Kultur, ihrem Anderssein und ihrer Weltanschauung. Sie wollen spüren, dass sie auch einen Platz in einer Gesellschaft haben, in der alles sie auf ihr Anderssein verweist. Im Grunde genommen ist Onkel Bola nicht böswillig. Doch derselbe Groll und dieselbe Wut, die die Kinder von Ogunleye bedrücken, empfand Onkel Bola auch gegenüber seinem verstorbenen Bruder, der aufgrund seines Status als Oyinbo, nachdem er sich im Land der Weißen aufgehalten, deren Wissenschaft studiert, eine Frau von dort geheiratet und ein viel besseres Leben gehabt hatte, herablassend auf seinen Bruder Bola blickte. Dieser Bruch wurde durch die Kinder des letzteren noch vertieft.

My brother and me, we didn't get on much. He looked down on me, thinking he was better because he had (points around) this. The house, the big office. Everything because he studied abroad. (Pause) Me? I never even made it to leave the country. (Popoola 58)

3. Ausschluss von der deutschen Volksgemeinschaft

Neben dieser auf kulturellen Kriterien basierenden Ablehnung, die die afrodeutschen Figuren im Text erfahren, stellt *Also by mail* auch die Ablehnung der afrodeutschen Figuren in der deutschen Gesellschaft dar. Als Wale beschließt, Afrika überstürzt und voller Frustration und Wut zu verlassen, weist ihn Deutschland, das die afrikanischen Figuren ihm als seine einzige Heimat zuschreiben, ebenfalls zurück. Diese Zurückweisung beruht jedoch nicht auf dem kulturellen Kriterium, denn Funke und Wale sind in Deutschland geboren und aufgewachsen. Sie kennen die deutsche Kultur

sehr gut, sie sprechen die deutsche Sprache, ihre Mutter ist weiß und deutsch. Ihre Ausgrenzung dort beruht eher auf dem Kriterium der Rasse. Sie sind zu schwarz, um als vollwertige Deutsche akzeptiert und gesehen zu werden, denn sie entsprechen nicht dem Idealbild, das in Deutschland vom Deutschsein gemacht wird. Die Hautfarbe wird daher zu einem sehr wichtigen Marker für Zugehörigkeit oder Fremdheit. Auf diese Logik stützt sich übrigens auch die Polizei in dem Stück, um Wale zu identifizieren, während er im Bus sitzt, der ihn nach Hause in Deutschland bringt. Genauso wie Onkel Bola in Nigeria eine kulturelle Autoritätsfigur ist, die die Afrikanizität afrodeutscher Figuren bestätigt oder für ungültig erklärt, so spielt die Polizei in Deutschland eine ähnliche Autoritätsrolle. Der Polizist, der Wale anhält, ist ebenfalls eine Autoritätsfigur, die den jungen Mann (in diesem Fall allein aufgrund seines äußeren Erscheinungsbildes) verdächtigt, nicht zur deutschen Volksgemeinschaft zu gehören. Polizist und Kontrolleur betrachten offensichtlich die weiße Hautfarbe als Voraussetzung für die Zugehörigkeit zur deutschen Nationalgemeinschaft. Die Frage nach kultureller Zugehörigkeit und Identität ist ein Brennpunkt des afrodeutschen Theaters im Allgemeinen und von *Also by mail* im Besonderen. Das Stück stellt die Idee einer homogenen deutschen und afrikanischen Kultur in Frage und bietet eine Vision einer inklusiveren und vielfältigeren Gesellschaft.

In Deutschland sind jedoch die Mechanismen der Ablehnung anders. Der Polizist konfrontiert Wale, weil er schwarz ist und er ihn folglich für einen Flüchtling hält. In seinen Augen kann der als „fremd“ Verdächtige, der „schwarze Flüchtling“ unmöglich in der Lage sein, ein sauberes Deutsch zu sprechen. Er spricht ihn daher

auf Englisch an, allerdings in einer hybriden, degradierten Form⁶, die Wörter und Sätze sowohl aus dem Englischen als auch aus dem Deutschen ungeschickt miteinander verflechtet: „So, Guten Tag allemal. Einmal Papiere bitte. Ze papers from you, identification, everything. Your passport. This is a Kontrolle. I want your Papiere. The papers please“ (Popoola 40). Diese Sprache schafft bereits eine Distanz, die Wale außerhalb der deutschen Nationalgemeinschaft verortet. Seine Hautfarbe ist der Grund für diese Ausgrenzung, und wie in Afrika leistet Wale energisch Widerstand: „I’m not showing you my papers. There is absolutely no reason for that. Do you ask every passenger or just the Black ones?“ (Popoola 41). Wale ist wütend und verletzt, dass die Bestätigung seiner deutschen Identität in Zweifel gezogen wird aufgrund seiner Hautfarbe. Später empört er sich über die Häufigkeit solcher Vorfälle und zeigt damit, dass dies für dunkelhäutige Menschen in Deutschland Alltag ist:

Every time the same thing. I can’t believe it. I wish you would just come up with some new excuse (Popoola 41). [...] This is really too much. This is so racist. [...] If I were white he would have never ever frisked me [...] That’s how the Federal Republic of Germany treats their citizens? Because if you are

⁶ Im Gegensatz zum Pidgin-Englisch aus Afrika halte ich das Englisch des deutschen Polizisten für ein degradiertes Englisch, weil er der einzige ist, der es spricht. Er vermischt Wörter und sogar Satzteile, die zu beiden Sprachen gehören. Es handelt sich also nicht um ein Englisch, das von einer Gemeinschaft von Sprechern geteilt wird. Außerdem ist deutlich zu erkennen, dass er diese Sprache nur sehr schlecht kennt. Im Gegensatz zum Pidgin-Englisch, das eine (in einigen Fällen muttersprachliche) Sprache ist, die die Mitglieder der afrikanischen Gemeinschaft im Text zusammenbringt, schafft das Englisch des Polizisten hingegen Distanz und wirkt wie ein Schirm, wie eine Barriere, die Wale außerhalb der deutschen Nationalgemeinschaft halten will, da der Polizist sich bewusst dafür entscheidet, ihn nicht auf Deutsch anzusprechen. Diese Wahl ist also ein ziemlich explizites Zeichen der Ablehnung, Marginalisierung, Distanzierung, Abstoßung und sogar der Trennung.

not a pale potato you can definitely belong here legally? How can they get away with it? [...] Germany and its racial purity. It just doesn't stop, does it ?
(Popoola 42)

Genauso wie in Afrika hat er kein Recht zu sprechen. Der Polizist sagt zu ihm: „Better for you when you staying quiet. OK, refugee, now let's your legal papers seeing“ (Popoola 42). Im Gegensatz zu Afrika, wo sich niemand offen gegen das Diktat von Onkel Bola wendet, hört der Zuschauer jetzt jedoch Stimmen, die das rassistische Vorgehen der deutschen Polizei im Zug anprangern und Wale unterstützen: „Voice 1. We will take this further. You can't just go through his things“ (Popoola 42). „Voice 2. (To Wale) You don't have to take this kind of treatment“ (Popoola 42). Diese Einwürfe repräsentieren kritische deutsch Stimmen, die solche Vorfälle missbilligen. Diese Szene von Racial Profiling beruht auf wahren Begebenheiten, die sich 2010 ereignet haben (Tischbirek et Wihl). Diese Integration von wahren Begebenheiten markiert *Also by mail* als Teil des afrodeutschen widerständigen Theaters, das die afrodeutsche Realität innerhalb der deutschen Gesellschaft kritisch widerspiegelt.

Es fällt auf, dass Popoolas Stück hauptsächlich auf binären Oppositionen beruht, die auch in Edouard Glissants Theorie zu finden sind. Beispiele für solche Oppositionen sind: Akzeptanz vs. Ausschluss, autochthon/national vs. Fremd (Oyinbo), Domination vs. Widerstand, Osmose vs. Entzug (E. Glissant 173), Beziehung vs. Trennung, legitim vs. illegitim, Validierung vs. Invalidierung, root identity vs. relation identity, Distanzierung vs. Annäherung, Einzigartigkeit vs. Pluralität, Tradition vs. Modernität, Africa vs. Europa, Deutschland vs. Nigeria, Homogenität vs. Heterogenität, Uniformität vs. Widerspruch, chaotisches Netzwerk der Beziehung vs. verborgene Gewalt der Filiation [...] (E. Glissant 89). Diese Dichotomien bringen zwei Elemente in eine Art permanente Spannung, insofern dem

einen Element ein weitaus höherer kultureller Wert beigemessen wird als dem anderen. Jacques Derrida betrachtet sie als sehr reduktiv „because they imply that any national culture is unitary, homogeneous, and defined by “fixity”. (The Northon Anthology of Theory Criticism 2151) Wenn man Realität nicht unter dem reduzierenden Prisma der Dichotomie versteht, gewinnt Bhabhas Konzept des „dritten Raums“ Bedeutung durch das Konzept der Hybridität, das er wie folgt definiert: “[It] is new, neither the one nor the other,” which emerges from a “Third Space. (The Northon Anthology of Theory Criticism 2151). Die afrodeutschen Protagonisten sind weder ausschließlich deutsch noch ausschließlich nigerianisch, sondern liegen irgendwo dazwischen. Sie bewegen sich in einem dritten Raum, ohne ausschließlich in der einen oder anderen Kultur verwurzelt sein zu wollen. “Diaspora is simultaneously a state of being and a process of becoming, kind of voyage that encompasses the possibility of never arriving or returning, a navigation of multiple belongings” (Tiyambe Zeleza 41). Ähnlich mag sich auch die Dramatikerin selbst durch ihre ästhetischen Entscheidungen in diesem Raum sehen.

4. Die Verarbeitung sensibler Themen

Der Widerstand in *Also by mail* manifestiert sich auch durch die Behandlung sensibler Themen, die im Mittelpunkt der afrodeutschen Identitätssuche stehen. Ein Beispiel dafür ist die Trennung Afrikas von seiner afro-deutschen Diaspora und diesbezügliche Gleichgültigkeit Afrikas. Es gibt ein wichtiges Element, das die Aufmerksamkeit auf diese Situation in Popoolas Stück zieht: Es ist das Schweigen der afrikanischen Familie, die seltsamerweise nicht weiß, was Wale in Deutschland angetan wird, und es versäumt, ihn zu unterstützen. Dies ist ein Zeichen für die völlige Abkopplung Afrikas von den psychisch-sozialen Realitäten, die seine Diasporas auf der ganzen Welt erleben. Hier wird metaphorisch geredet von einem Afrika, das seine Diasporas

ignoriert oder nur sehr wenig über sie weiß, einem Kontinent, der seine Diasporas nicht unterstützt und sich nicht an ihren Kämpfen beteiligt, da er sich selbst nicht oder nur sehr wenig mit den Schwarzen in der Diaspora identifiziert, die er bereits als *oyinbo*, d.h. als Fremde, betrachtet. „The African diaspora is characterized by a complex relationship between Africa and its dispersed populations. This relationship is marked by disconnection, longing, and a search for identity” (Olaniyan, Sweet 1). Dennoch spricht Moradewun Adejunmobi von einer psychologischen Distanz zwischen Afrika und seiner Diaspora, die eine effektive Kommunikation und Vernetzung behindert:

The psychological distance between Africans and the African diaspora can be described as a result of the lack of effective communication between the two groups. This psychological disconnection was a direct result of the disruption of African societies by the slave trade and colonialism. (Adejunmobi 12)

Es ist daher nicht verwunderlich, dass, während der Mord an George Floyd in den USA im Jahr 2020 die internationale Öffentlichkeit erschütterte und Menschenrechtsorganisationen wie Black Lives Matter überall in Europa und Amerika Protestmärsche veranstalteten, auf der afrikanischen Seite ein gleichgültiges Schweigen herrschte. Die Pathologie, der Funke zum Opfer gefallen ist, kann als der Schmerz einer kranken Diaspora interpretiert werden, die vernachlässigt, verlassen, nicht gehört, missverstanden und mit ihren Kämpfen allein gelassen wird. Der ghanaische Afrikanist Molefi Kete Asante merkt dazu in seinem Buch *The Painful Demise of Eurocentrism: An Afrocentric Response to Critics* an: „The challenge of the African Diaspora is to resolve the disconnection between the Motherland and her sons and daughters scattered throughout the world“ (Asante 54). Aus *Also by mail* schlägt einen möglichen Weg zur Versöhnung ein. Ogunleye, den ich oben als symbolisches

Bindeglied zwischen Afrika und seiner deutschen und amerikanischen Diaspora vorgestellt habe, bringt letztlich eine Botschaft der Wiederversöhnung: „Please listen to me. Funke, the way things are going, I’m not happy. Not happy at all. Listen to me! [...] I need to talk to you. I’m not happy with this situation“ (Popoola 60) [...]. The way you are not talking to each other [...] it is not good for either of you, you hear? (Popoola 62). Das Ziel des Vaters ist es hier, stärkere Bindungen der Solidarität und Brüderlichkeit zwischen kulturell disparaten Familienmitgliedern zu schaffen.

Es wird klar dass die älteren Generationen nicht immer mit den jüngeren Generationen über ihre Erfahrungen mit der Kultur des Rassismus und der Ablehnung in Deutschland kommunizieren, und indifferent ihren Kindern gegenüber geblieben sind. *Also by mail* macht klar, dass dieses Schweigen zerstörerische Auswirkungen auf die jüngeren Generationen hat. Sie sind nicht darauf vorbereitet, mit der Aggressivität der Ablehnung, die sie täglich erleben umzugehen. Ogunleye kehrt jedoch im Traum zu seiner kranken Tochter zurück. Erst nach seinem Tod teilt er seine traurigen Erfahrungen unmissverständlich und zum ersten Mal mit seinen Kindern.

Diese Sequenz ist sehr wichtig, da sie Funke und später ihrem Bruder schließlich die Möglichkeit gibt, ihre eigenen Erfahrungen mit denen ihres Vaters zu verbinden. Die Traumsequenz kommt zu einem Zeitpunkt, an dem die beiden Geschwister sowohl in Afrika als auch in Europa mit starken Widrigkeiten zu kämpfen haben und sich nur schwer aus dieser Situation befreien können. Die vom Vater mitgeteilte Erinnerung stärkt nicht nur die Identität der Kinder, sondern wappnet sie auch gegen zukünftige Widrigkeiten. Funke und Wale verstehen, dass jede Generation ihre eigenen Kämpfe hat. Ihr Vater hatte seine gekämpft, nun ist es an ihnen, diesen Kampf um Würde und Gerechtigkeit zu vollenden. Im Gegensatz zu ihrem Vater, der nur in Deutschland abgelehnt wurde, werden seine Kinder sowohl in

der Kultur ihrer Mutter als auch in der ihres Vaters abgelehnt. Sie erben also einen Kampf, der an zwei Fronten geführt werden muss.

Ogunleye erzählt von seinen Erlebnissen, als er als Student nach Deutschland kam. „There were many times when I received ill treatment. Because I was a Black man, you understand. African“ (Popoola 63). Er erinnert sich an den diskriminierenden Diskurs, der über Ausländer im Umlauf war. Ein Diskurs, den sein deutscher Professor ohne Scheu übernahm:

[...] he felt his country had already given enough opportunities to, more than they [...] more than we deserve. He was talking about *Gastarbeiter*, students, people who had come invited by companies and so on, even those who were merely traveling through as invited speakers. All of them were lazy and taking away opportunities from good Germans. (Popoola 63-64)

Er spricht über den institutionalisierten Rassismus, der den reibungslosen Ablauf seines Studiums gefährdete: „I begged him. Can you imagine? I went and said „abeg sir, this is my future. I have worked hard, I don’t deserve this. If I fail they will send me back. My visa is tied to it“ (Popoola 64). Nach seinem Studium erfuhr er auch die Ablehnung im beruflichen Umfeld:

When I left to move to a better somewhere else my line manager wrote me a foul reference. How he thought I was uncomfortable in a professional work setting and how I was managing my time in a way that might be acceptable to the heat-induced lazy lifestyle of Nigeria but not within a German factory environment. Not with those words, he was good with using beautiful expressions to make ugly lies look innocent. (Popoola 63-64)

Funke ist wütend auf ihren Vater, als sie über seine bislang nie gehörten Kämpfe um Anerkennung in einer rassistischen Kultur erfährt:

But you should have told us. Once at least. You always made it sound that your time was all fun and parties. Nothing offensive happened. Racism didn't exist, or maybe it did exist on some odd planet or other but you had never experienced it. You made it sound like you took advantage of people instead.

(Popoola 65)

Es ist genau derselbe Vorwurf, den Wale seinem Vater macht, wenn er sagt: „Dad always pretended there wasn't any racism as long as you did well in school, as long as you didn't draw unnecessary attention to yourself“ (65). Indem er über diese Ereignisse schwieg, glaubte der Vater, seine Kinder zu schützen. Er glaubte, dass man sich durch das Erlernen der Kultur integrieren könne. Er glaubte, durch die Heirat mit einer weißen deutschen Frau würde er akzeptiert werden. Er glaubte, wenn seine Kinder in Deutschland erzogen und von der deutschen Kultur geprägt wären, würden sie sich besser integrieren können als er.

I know I have made a mistake [...] But I did it because I thought it was the best for you. I was also young, this was new to me. I, I mean I thought if I made sure you get a good education you will have an advantage. And you being German, having a German mother, I didn't think it would be the same.

(Popoola 66)

Und doch blieben ihnen die Türen der Akzeptanz trotz all seiner Bemühungen verschlossen. *Also by mail* zeigt damit, dass es wirklich notwendig ist, diese schmerzhaften Erfahrungen mit der jüngeren Generation zu teilen, um sie so gegen die Widrigkeiten der Ablehnung zu wappnen. Dies ist das einzige wirksame Mittel, um

diesen Generationen solide Bezugspunkte und sogar Strategien an die Hand zu geben, mit denen sie sich der Widrigkeit stellen können. Es ermutigt Afrodeutsche gleichzeitig, nie müde zu werden, wenn es um ihre Interessen geht. Wale versteht das endlich: „I have to stand up for myself now“ (Popoola 46). Diese Diaspora wäre jedoch stärker, wenn sie sich mit Afrika versöhnen würde, von Afrika unterstützt würde, wenn Afrika und seine Diasporas sich zu einer mächtigen kritischen Masse zusammenschließen würden. Deshalb kehrt der verstorbene Ogunleye am Ende auf die Bühne zurück, um eine Botschaft des Trostes, aber auch der Versöhnung zu überbringen. Alle Schauspieler, die Afrika und seine Diaspora repräsentieren, sind also auf der Bühne versammelt, um so die Utopie der Einheit, auf die Popoola zu drängen scheint, zu verdeutlichen:

Lights fade but don't blackout. There is a unifying energy between the family members. Relief, re-building trust, curiosity so the two envelopes are passed around [...] everyone feels in a jovial mood. The father has tricked them all into seeing the error of their ways. (Popoola 77)

Durch die Auseinandersetzung mit sensiblen Themen, die für die afrodeutsche Gemeinschaft typisch sind, versucht Popoola, einen atypischen Weg in deren Identitätssuche zu zeichnen. Diese Identitätssuche ist, wie bereits erwähnt, geprägt von Distanzierung, Nicht-Akzeptanz, Nicht-Validierung und Ablehnung. Die Rhizom-Identität steht dem gegenüber als Gegenbeispiel, um monokulturelle Konzeptionen von Identität zu dekonstruieren. *Also by mail* stellt also manigfaltige diese Hindernisse für die volle Entfaltung der afrodeutschen Figuren dar.

4. Intertextualität und transnationale Verbindungen

Also by mail verdeutlicht, dass eine der besten Möglichkeiten, Widerstand zu leisten, darin besteht, eine transnationale Solidarität zu schaffen, in der afrodeutschen Minderheit mit Afrika und seiner Diaspora verbunden werden. So kann eine Gemeinschaft entstehen, in der die Erfahrungen der einen die Kämpfe der anderen nähren können. Zu diesem Zweck macht Popoolas Text eine interessante Anspielung auf den afroamerikanischen Frauenaktivismus, der ebenfalls Krieg gegen die Rassenungleichheit in den USA führt. Popoolas Text baut eine Brücke, eine Art Dialog, zu einem anderen Text, der 1959 die Misstände einer schwarzen amerikanischen Familie im Süden von Chicago beschreibt, die mit Wohnungsdiskriminierung, Rassismus und Assimilation konfrontiert ist. Beide Texte haben eine ähnliche Mission: Licht auf die prekäre und ambivalente Situation von Schwarzen in der Diaspora werfen. In *A Raisin in the Sun* kauft eine schwarze amerikanische Familie ein Haus in einer weißen Nachbarschaft. Sie werden Opfer von Rassismus und erhalten ein Angebot, ihr Haus zu verkaufen, damit sie wegziehen. Eine Parallele ist in *Also by mail* zu sehen. Wale wird in Deutschland Opfer von Rassismus durch eine Polizei, die der Meinung ist, dass er dort nicht zu Hause ist, und ihn zwingen will zu gehen, weil er schwarz ist. In beiden Stücken sind die schwarzen Figuren entschlossen, gegen diese Ungerechtigkeit zu kämpfen und ihren Kampf letztendlich zu gewinnen. Drittens geht es in beiden Theaterstücken um die Gefahren der Assimilation. In *A Raisin in the Sun* geht es um die Assimilation des Schwarzen an die Kultur weißer Menschen in Amerika und in *Also by mail* geht es um die Assimilation des Schwarzen an die afrikanische und die deutsche Kultur. In beiden Stücken geht es um eine Rückkoppelung der afrikanischen Diaspora an Afrika und insbesondere an Nigeria. Hier liegt jedoch auch der Unterschied zwischen den beiden Stücken. In *A Raisin in the Sun* glauben die schwarzen amerikanischen Protagonisten,

die sich entschließen, nach Afrika zurückzukehren, dass diese Entscheidung ihnen den Schmerz der Ablehnung, des Rassismus und der Stigmatisierung ersparen wird, denen sie in den USA, einer vorwiegend weißen Gesellschaft, ausgesetzt waren. Popoola Olumides Stück zeigt jedoch die Kehrseite der Medaille und schildert genau die Schwierigkeiten, mit denen Schwarze in der Diaspora konfrontiert sind, wenn sie nach Afrika zurückkehren. In diesem Sinne ergänzt Popoolas Text den von Hansberry. Ein weiteres Detail, das ich hier interessant finde, ist, dass beide Frauen schwarz sind, aus der afrikanischen Diaspora stammen, Aktivistinnen für die Rechte der Schwarzen sind, und beide Dramatikerinnen sind.

Hier lässt sich feststellen, dass die im Stück vorgestellten transnationalen Verbindungen, sich auf Glissants Ästhetik der Beziehung berufen können. Zwar ist diese transnationale Verbindung bei Popoola in erster Linie eine Widerstandsstrategie, die darin besteht, sich von ähnlichen Kämpfen anderer Schwarzer in einem ähnlichen Kontext (Schwarze Amerikaner) inspirieren zu lassen, aber sie ist auch Ausdruck einer Identitätssuche durch Beziehungen zu anderen schwarzen Diasporagemeinschaften, die eine neue Beziehung zu Afrika ermöglicht und Hoffnung gibt, sich selbst zu finden, sich wieder zu verbinden, sich zu beleben, um die eigene Identität besser behaupten zu können. Indem die deutsch-nigerianische Dramatikerin ihren Text in einen Dialog mit dem von Lorraine Hansberry setzt, versucht sie, eine imaginierte Gemeinschaft im Sinne von Benedict Anderson zu schaffen, deren Fundament die Ähnlichkeit der erlebten Erfahrungen, die Zugehörigkeit zur selben Rasse, der Kampf gegen einen gemeinsamen Unterdrücker (den weißen Menschen) und das Streben nach sozialer Gerechtigkeit und Freiheit ist. Um dies zu erreichen, bedient sich Popoola der Theaterkunst.

5. Gebrauch einer reaktionären Musik als Werkzeug des Widerstands

Die aufschlussreiche Intertextualität des Stücks ist nicht der einzige ironische Verweis auf die afroamerikanische Kultur. Popoola nutzt auch Elemente der reaktionären afroamerikanischen Musik: In ihrem Artikel "Rap Music as Resistive Occupation: Constructions of Black American Identity and Culture for Performers and their Audiences" behaupten Elizabeth Pyatak und Linda Muccitelli, dass „rap music constitutes a resistive occupation, employed by marginalized Black American youth to communicate thoughts and concerns that are often discounted by the dominant culture, and in doing so makes a significant contribution to Black American identities and culture“ (Pyatak et Muccitelli 48). Rap ist also eine kämpferische Musik, die aus den Bestrebungen einer jungen Generation, der schwarzen ethnischen Minderheit in den überwiegend weißen Gesellschaften des Westens, entstanden ist.

Whether it is through a beat, a rap, a dance, or a piece of art, the artistic liberatory aspects of Hip Hop have allowed individuals to become activists within themselves and among their communities; in a way, Hip Hop is a representation of unapologetically standing up against adversity and reclaiming hope through collective resistance and liberation. The roots of the powerful cultural movement imbedded in Hip Hop, came as a form of social justice and resistance against the oppressive systems and permissive violence against black and brown communities. (Camacho 9)

Popoola wählt für ihr Stück einen Hip-Hop-Song, der als einer der beliebtesten in der Geschichte des Musikgenres gilt. Es handelt sich um *Mo money Mo Problems* von Notorious B.I.G. Der internationale Erfolg dieses Songs erscheint wie die Krönung der afroamerikanischen Popkultur. Es ist ein Musiktitel, der sich zwar nicht

tiefgründig mit dem Thema Widerstand auseinandersetzt, aber ein gewisses Unbehagen der schwarzen Menschen zum Ausdruck bringt, die mit ihrem Vermögen auch ihre Probleme vermehren. Und diese Tatsache wird in *Also by mail* betont. Ogunleye war ein wohlhabender Geschäftsmann und als er stirbt, drängt sich jedes Familienmitglied darum, einen Teil seines Nachlasses zu bekommen, was nicht nur zu einem Interessenskampf führt, sondern auch letztendlich zur Spaltung und zu Feindschaft, Missverständnissen, Enttäuschungen und Wut führt. Das ist eine Situation, an der besonders seine afrodeutschen Kinder leiden. Als Ogunleye starb, hinterließ er in Afrika nicht nur ein materielles Erbe, sondern, was noch wichtiger ist, er schuf eine Brücke zwischen Afrika und Deutschland. Genauso wie er (durch seine Kinder) Afrika eine neue Kultur und eine neue Weltanschauung eröffnet hat, so hat er auch Deutschland einen anderen Reichtum eröffnet, der in der afrikanischen Kultur verborgen liegt. Doch dieses symbolische Erbe wird vernachlässigt, mit Füßen getreten und zurückgewiesen, da Wale und Funke sich nicht willkommen, respektiert, wertgeschätzt und geliebt fühlen. Man lässt sie nicht zu Wort kommen. Funke fragt sich: „How come I don't get to say anything?“ (Popoola 28). Stattdessen steht das Testament ihres Vaters zur Verteilung seines materiellen Reichtums im Vordergrund. Mit anderen Worten: Popoola zeigt in ihrem Theaterstück, dass das Interesse Afrikas an denjenigen, die sie immer noch als *Oyinbo* betrachten (d.h. unter anderem Afrikaner oder Nachkommen von Afrikanern, die im Westen leben oder gelebt haben), über bloße kapitalistische Erwägungen hinaus einen neuen Reichtum repräsentieren – Ergebnis eines fruchtbaren Kontakts mit der Außenwelt. Dieser im Moment noch imaginäre Reichtum betrachte die Schwarzen in der Diaspora nicht als Fremde, sondern als integrale Bestandteile des Kontinents, Menschen, auf die man sich verlassen muss, um die Zukunft zu gestalten, eine Zukunft, die akzeptiert, dass es

nicht nur eine einzige Art gibt, Afrikanertum oder Deutschtum zu leben, eine Zukunft, die Afrikanität oder Germanität in ihrer Vielfalt und Pluralität feiert.

Wenn man den Text des Liedes *Mo money Mo Problems* näher analysiert, erkennt man das fast allgegenwärtige Gefühl der ständigen Unterdrückung, das den Erzähler des Textes bedrückt, da er nirgendwo hingehört, da er ein ewiger Vagabund ist: „Nigga never home“ (The Notorious B.I.G. (feat. Puff Daddy)). Mit anderen Worten: Aufgrund der Unterdrückung hat er keinen Ort der Verwurzelung, der Zugehörigkeit, einen Raum für Selbstaufbau und Selbstrekonstruktion. Er erlebt ein gewisses Unbehagen, dessen Gründe er nicht erklären kann: „I don't know what they want from me [...] What's going on? (Oh, what's going on?)“ (The Notorious B.I.G. (feat. Puff Daddy)). Somebody tell me (what's going on?)“ Ich denke, dies ist eine weitere Metapher, die Popoola verwendet, um die afrodeutsche Frage zu thematisieren, insofern, als sich die afrodeutsche Figur wie der Erzähler in der Musik in einer Lage ständiger Verletzlichkeit befindet, die sie bedrückt, die sie immer noch nicht versteht und der sie ständig zu entkommen versucht.

Neben dem Hip-Hop machen die Musiker eine weitere Anspielung auf die afroamerikanische Kultur, wenn sie Blues spielen. „He picks up his drum and starts playing a blues-y song. It's a lament“ (Popoola 52). Der Blues ist auch ein weiteres starkes Symbol des Widerstands, wie der Afrikanist und Amerikanist Tony Bolden meint. Er erklärt, dass der Blues eine Musik ist, die die Befreiungsbewegung der Schwarzen in den USA unterstützt hat:

Thus, Blues music is an omnidemocratic form. Though, it is a response to racist conditions and attitudes, it does not lend itself well to knee-jerk reactions of chauvinism. Blues music describes conditions that are specific to African

Americans, but it is performed by people of other cultural groups as well. In this way, the blues idiom constitutes an American form of national liberation in song and poetry. (Popoola 46)

Da der Blues eine Musik der Befreiung ist, denke ich, dass sie bei Popoola das Grundrecht auf die Freiheit symbolisiert, sich mühelos von einer Kultur zur anderen zu bewegen, ohne von Vorurteilen rassistischer und kultureller Art aufgehalten oder frustriert zu werden. Sie indiziert die Freiheit, das Wesen beider Kulturen (der afrikanischen und der deutschen) zu verkörpern. Die Verwendung des Blues in der afrodeutschen Literatur ist jedoch keine große Premiere, die mit Popoola beginnt, sondern Teil einer ästhetischen Kontinuität. Schon lange vor ihr hat May Ayim diese Musikgattung in ihre poetischen Kompositionen integriert. Dies zeigt sich in ihrem 1995 erschienenen Gedichtband *Blues in schwarz weiß*.

Die Idee der Rhizom-Identität spiegelt sich perfekt in der musikalischen Spielweise des Stücks, insofern es eine Musik ist, die in unterschiedlichen historischen, kulturellen Erfahrungen und geografischen Kontexten wurzelt. Hip-Hop als zeitgenössische reaktionäre Musik, die in den USA unter Schwarzen entstanden ist, wird in dem Stück mit den Klängen der sprechenden Trommel, eines traditionellen afrikanischen Musikinstruments gespielt, das als Symbol für den Widerstand unterdrückter Schwarzen gilt. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, dass die Verbindung von Hier und Dort, von Altem und Neuem, der Dialog zwischen Modernem und Traditionellem, eines der grundlegenden Merkmale der Ästhetik von Popoola ist. Indem Popoola zwei starke Symbole des schwarzen Widerstands sowohl in Afrika als auch in der Neuen Welt koexistieren lässt, trägt sie einen Erinnerungsdiskurs vor, der darauf aufmerksam macht, wie schmerzhaft die Beziehung zwischen weißen und schwarzen Menschen immer gewesen ist. Es ist eine Musik, die eine Pluralität durch

afrikanische (durch die Verwendung von sprechender Trommel), afroamerikanische (durch die Herkunft der Sänger) und westliche (durch die verwendete Sprache: Englisch) in einem afrodeutschen Stück widerspiegelt.

5. Der Gebrauch eines starken Symbols aus der Geschichte und Widerstandskultur in Afrika: die sprechende Trommel

Ein weiteres Merkmal, das diese Idee des Widerstands auf musikalischer Ebene widerspiegelt, ist die Verwendung von den sprechenden Trommeln (Talking Drums). Talking Drums sind in den westafrikanischen Kulturen entstanden, wo sie von Griots und alten Märchenerzählern verwendet wurden. Mit diesem Musikinstrument führten sie die mündlichen Traditionen ihrer Völker fort. Doch auch im vorkolonialen Afrika wurden die sprechenden Trommeln als Mittel zur Kommunikation über große Entfernungen von einem Dorf zum anderen verwendet.



Abbildung 7. Getrommelte Kommunikation in Likombe, Tanzania (Wildi)



Abbildung 8. Schüler trommelt zur Schule (Zürcher)

In Bezug auf *Also by mail* ist die Verwendung der sprechenden Trommel ein starkes Symbol, das Popoola nutzt, um ihre Botschaft der Wiederverbindung zu allen „Dörfern“, die die Diaspora Afrikas symbolisieren, zu Afrika selbst und zu Deutschland zu transportieren. Die sprechende Trommel ist hier ein Werkzeug für transnationale Verbindungen. Man versteht, warum Popoola beschließt, einen afroamerikanischen Rap-Song (*Mo money Mo Problems* von *Notorious B.I.G.*) nicht mit einem modernen westlichen, sondern mit einem westafrikanischen Musikinstrument zu instrumentieren. „The men carry talking drums under their arms and casually hit at them while playing the chorus of Notorious B.I.G ‘Mo money Mo Problems’. Without lyrics and other instruments, it sounds like a West African song“ (Popoola 15). Neben seiner Funktion als Kommunikationsmittel wurde die afrikanische sprechende Trommel auch als mächtiges Werkzeug des Widerstands nicht nur gegen die Sklaverei, sondern auch gegen die Kolonialisierung eingesetzt, bevor ihr Gebrauch von den weißen Sklavenhaltern und Kolonialherren verboten wurde. Sie war ein wirksames Mittel für Schwarze, um geheime Botschaften zu senden, die von europäischen Sklavenbesitzern und Kolonialherren nicht verstanden oder entdeckt werden konnten. Ein Sklavencode aus South Carolina besagt Folgendes:

It is absolutely necessary to the safety of this Province, that all due care be taken to restrain Negroes from using or keeping of drums, which may call together or give sign or notice to one another of their wicked designs and purposes. (Campbell)

In *Also by mail* wird die sprechende Trommel also nicht nur zu musikalischen Zwecken eingesetzt, sondern sie trägt eine Botschaft der Not, aber auch eine Botschaft der Revolte, der Subversion und des Kampfes, die sich nicht nur an die afro-deutsche

Gemeinschaft, sondern auch an Afrika, an die afrikanische Diaspora sowie an Deutschland richtet.

6. *Also by mail* als Beispiel der postkolonialen Ästhetik

Wenn man Popoolas Stück nach seinen dramaturgischen Charakteristiken hinterfragt, stellt sich heraus, dass es in seiner ästhetischen Konfiguration bereits eine Art künstlerische und identitäre Hybridität widerspiegelt. Es ist ein Stück, das sich in einem Zwischenraum befindet, in dem, was Homi K. Bhabha in seinem Buch *The Location of Culture* als „third space“ bezeichnet.

hybridity to me is the ‘third space’ which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures [...]. The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation. (Bhabha 211)

Popoolas Stück ist auf ästhetischer Ebene in diesem dritten Raum zu verorten, der die ästhetische Kreuzung zweier Kulturen ist: der deutschen und der afrikanischen Kultur. Einerseits lässt sich die deutsch-nigerianische Dramatikerin von der dramaturgischen Ästhetik eines Pioniers des deutschen Widerstandstheaters, Bertolt Brecht, inspirieren, der das Theater zu einer erzieherischen und politischen Kunst sowie zu einem sehr wirkungsvollen Werkzeug für soziale Forderungen machte. Andererseits lässt sie sich auch von den starken Symbolen der afrikanischen Widerstandskultur inspirieren, um so etwas Einzigartiges und Authentisches zu schaffen. Laut Robert Young ist der dritte Raum

[...] a site from which the ungraspable, unrecognizable event of a transformative postcoloniality erupts [...] turning wound and fracture into the emergence of

being, anxieties of enunciatory ambivalence into inventive productivity, vacuity and emptiness into a plenitude of rich particularities. (Noske 95)

Er fährt fort: „the historical conflict through which people live does seem to produce an extraordinary creativity. And this is often a creativity that emerges from the most unlikely and unpromising places – the places that are most deprived and distressed“ (Noske 4). Genau in diesem Raum der Not, aber auch der außerordentlichen Kreativität, könnte man die gesamte afrodeutsche, postkoloniale Literatur- und Kunstproduktion ansiedeln.

Popoola setzt bestimmte Elemente des epischen Theaters strategisch ein, um der Idee des Widerstands Gestalt zu verleihen. Zunächst einmal verhindert sie, dass der Zuschauer sich affektiv mit den Figuren identifiziert und sich in der auf der Bühne erzählten Geschichte verliert. Sie macht ZuschauerInnen zu eher kritischen BeobachterInnen, die durch ihre eigene Analyse der auf der Bühne dargestellten Fakten neue Fragen stellen müssen. Indem Popoola auf der Bühne Tatsachen wiedergibt, die ZuschauerInnen im wirklichen Leben oft nur schwer wahrnehmen können, regt sie sie dazu an, Abstand zu nehmen, diese Tatsachen zu hinterfragen und sich selbst im Hinblick auf einen Paradigmenwechsel in Frage zu stellen. Um dies zu erreichen, setzt sie nicht nur Musik ein, indem sie die Handlung immer wieder unterbricht, um diese intellektuelle Aktivität des Publikums zu fördern, sondern sie nutzt die Musiker auch, um die Handlungen der Figuren zu kommentieren, was dem Zuschauer bei seiner persönlichen Kritik hilft und seine Aufmerksamkeit auf Tatsachen lenkt, die vielleicht unbedeutend erscheinen mögen. Außerdem sind es die Musiker, die die Handlung einleiten, und sie sind es auch, die sie abschließen. Sie navigieren regelmäßig von innerhalb der Geschichte nach außen und umgekehrt. So unterbrechen sie beispielsweise das Telefongespräch zwischen Wale und seinem

Anwalt, um den Vorfall zwischen Wale und dem deutschen Polizisten zu kommentieren und dem Leser einen Überblick zu verschaffen:

Lights on musicians.

Musician I. My friend, make you tell me dis one. I no understand dis lawyer wey him de talk. [Mein Freund, erkläre mir diese Situation. Ich verstehe nicht, was dieser Anwalt meint.]

Musician 2. This Jamney (looking for a word) situation tell him he no be same as other Jamney man. [Dieser Vorfall in Deutschland zeigt, dass er (Wale) nicht so angesehen ist wie andere Deutsche.]

Musician I. How you mean? [Was meinst du damit?]

Musician 2. Make you see. Wale enter de train, dem stopam, tell am him no fit dey for de country. [Hör gut zu! Wenn Wale den Zug betritt, sprechen sie ihn an und sagen ihm, dass er nicht im Land sein darf].

Musician 2. Wetin you mean „e no fit“? [Wieso er darf nicht?]

Musician I. De way dem do am like say him no be real Jamney. [Ich meine, dass sie sich ihm gegenüber so verhalten haben, als wäre er kein echter Deutscher.]

Musician 2. But e get Jamney passport. Dem born am for Jamney. [Aber ... Er hat einen deutschen Pass. Er ist in Deutschland geboren, oder?]

Musician I. Yes o. Bet dem say e resemble illegal, say him enter de country without visa. [...] I dey try tell you say de police, the conductor, even de judge say, although him get passport for de country, e resemble person wey need visa. But the way him look be like say e no get am, say him go try make [...] (Popoola 52) [Das ist richtig! Ich versuche dir zu sagen, dass die Polizei, der Zugführer und sogar der Richter der Meinung sind, dass er zwar einen

deutschen Pass hat, aber wie eine Person aussieht, die ein Visum braucht, um in Deutschland zu sein. Laut ihrer Vermutung hat er keins und würde versuchen [...].

Außerdem sind sie allgegenwärtig und allwissend, da sie die einzigen sind, die alles wissen, was sowohl in Deutschland als auch in Afrika passiert, was alle anderen Figuren nicht wissen. Hier spielt die Autorin klar mit der Konzeption des griechischen Chors, also einer fundamental westlichen Dramaturgie, die allerdings dem Chor eine andere Rolle zuschreibt. Bei Popoola betont der Chor nicht die Gewalt des Schicksals bzw. die Kontinuität bestehender Hierarchien, sondern genau das Gegenteil. Der Chor hört sehr genau auf das, was gesagt wird und schreitet aktiv bzw. aktivistisch ein: „Musician 1 and 2 follow the conversation“ (Popoola 31). Der Chor bezieht Stellung zu der Handlung und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Handlungen bestimmter Figuren zielgenau, teils beklagend, teils ironisierend: „Exit UNCLE BOLA. MUSICIAN 1 und MUSICIAN 2 beginnen, ihre Trommeln zu spielen. It's a jolly song mocking the uncle“ (Popoola 31). Der Chor ist also alles andere als neutral. Er nimmt Stellung. Die Kommentare der Musiker tragen so dazu bei, dass das Publikum eine kritische und reflektierende Haltung gegenüber den sozialen und politischen Fragen einnimmt, die das Stück aufwirft.

Popoola reproduziert Brechts Verfremdungseffekt ebenfalls durch die Interferenz sehr langer Zeitungstexte. Dies ist z.B. der Fall, als der Anwalt Wale die Medienwirkungen des Vorfalls mit der deutschen Polizei darlegt: „The anti discrimination agency released a press statement. This is directly from it, hear this: “he’s shuffling through papers again and pulls out a particular sheet“ (Popoola 51). Ein weiteres Beispiel ist die Einfügung langer Artikel aus dem deutschen Recht bzw. die Verlesung eines langen Zeitungstext. Ein Musiker zieht den Artikel „News

Reporter“ aus einem Umschlag und liest ihn vor (Popoola 81). Zwar gibt es im Stück keinen Hinweis darauf, dass diese Texte auf eine Leinwand projiziert werden, wie es in Brechts epischem Theater häufig der Fall war, doch erfüllen diese Texte die gleiche Funktion, da sie einen distanzierenden Effekt erzeugen, der zum Nachdenken anregt und zum Handeln auffordert. Außerdem wird die Geschichte, genau wie im epischen Theater, nicht immer linear erzählt und dargestellt. (Das Stück beginnt mit Ogunleyes Tod in Afrika, geht aber später auf seine Erfahrungen mit der Rassendiskriminierung in Deutschland ein.)

Darüber hinaus wechselt die Handlung ständig von einem kulturellen und sozialen Kontext in einen anderen, um ZuschauerInnen dazu anzuregen, Verbindungen zwischen den beiden Räumen herzustellen und so die verschiedenen Formen der Diskriminierung afrodeutscher Charaktere zu verstehen. Wie das epische Theater ist auch Popoolas Stück explizit politisch und wirft Themen auf, die darauf abzielen, Machtssysteme, die bestimmte Individuen und soziale Gruppen unterdrücken, aufzudecken und zu kritisieren. Wir wissen, dass Brecht an der Überschneidung verschiedener Kulturen und Sprachen interessiert war, da viele seiner Stücke Figuren oder Themen aus verschiedenen Ländern oder Kulturen auf die Bühne bringen. *Also by mail* versteht sich ebenfalls als Treffpunkt von Figuren, die verschiedene Sprachen sprechen, von verschiedenen Kulturen geformt sind und nicht immer die gleiche Weltanschauung teilen. Diese Multikulturalität ist einer der herausragenden Aspekte des Stücks. Wie bei Brecht setzt Popoola Musik ein, um die Handlungen der Figuren zu kommentieren und die Gefühle, die in ihnen stecken, auszudrücken. Bei Popoola haben Musik und Musiker eine gewisse Autonomie und unterteilen die Geschichte in große Höhepunkte. Diese Autonomie der Musik trägt zur Didaktik des Stückes bei.

Neben diesem deutschen Einfluss integriert *Also by mail* auch einige Merkmale der afrikanischen Dramentradition. Das erste Merkmal ist die starke Präsenz bestimmter Elemente der mündlichen afrikanischen Tradition in diesem Stück. In seinem Artikel „Oral traditions in selected stage performances“ behauptet Rasheedah Liman „the special oral nature of the African people and their theater element embedded in orature have been the major thrust for the survival of the traditional theater, drama, culture and history“ (Liman 688). Die Musiker, die Schauspieler und gleichzeitig Kommentatoren der Geschichte sind, agieren ein wenig wie afrikanische Geschichtenerzähler, da sie musikalische Pausen einlegen, um auch ZuschauerInnen die Möglichkeit zu geben, die verschiedenen Momente der Geschichte intellektuell besser zu verarbeiten. Außerdem ist der Einsatz von Trommeln in Afrika sehr bedeutsam, da sie das bevorzugte Musikinstrument von Geschichtenerzählern und Griots⁷ bei ihren Darbietungen sind. Dadurch rückt dieses Theaterstück in die Nähe des Märchens, denn am Ende der Geschichte werden magische, übernatürliche Elemente ins Spiel gebracht, die sich den Modalitäten der Vernunft entziehen. Ogunleye stirbt, kommuniziert aber weiterhin mit den Lebenden, zunächst durch einen Traum, in dem er seiner Tochter erscheint, aber auch, indem er den Musikern physisch erscheint. Das Stück wechselt somit in ein Genre, das ebenso performativ, aber in seinen ästhetischen Konturen schwer fassbar ist. Diese Rückkehr eines Toten verweist auf Elemente des afrikanischen spirituellen Glaubens und der damit verbundenen Weltanschauung. Sie folgt hier der Logik des senegalesischen Erzählers und Dichters Birago Diop und dessen Gedicht „Die gestorben sind, sind niemals fort“ und betont, dass Juju ein wichtiger Bestandteil der spirituellen Realität

⁷ Der Griot gilt als professioneller Sprachkünstler und ist in den westafrikanischen Kulturen auf das Loben und Deklamieren von der Geschichte spezialisiert.

im traditionellen Afrika ist. Mit anderen Worten: Die afrikanische Kultur bildet einen wichtigen Hintergrund, auf dem dieses Theaterstück basiert.

Abschließend lässt sich sagen, dass *Also by mail* als ästhetischer „dritter Raum“ eine entessentialisierte Auffassung von Identität widerspiegelt. Die Verschmelzung verschiedener ästhetischer Elemente sowohl aus Deutschland als auch aus Afrika und Amerika demonstriert, dass die afrodeutsche Identität selbst das Ergebnis des Zusammentreffens zweier unterschiedlicher Erbschaften ist, die etwas Einzigartiges hervorgebracht haben. Popoolas Text überwindet, sprachliche, kulturelle und ästhetische Barrieren, um so eine Brücke, einen ständigen Dialog zwischen zwei Erbschaften zu schaffen und sie harmonisch (und nicht provokativ) nebeneinander bestehen zu lassen. Dabei schafft sie eine Art Ästhetik, die dem monokulturellen Konzept, das die Identität auf einen einzigen Stamm fokussiert, trotzt und widersteht. Deshalb ist *Also by mail* ein fiktionaler Ort, an dem mehrere Kulturen aufeinandertreffen, an dem ein Dialog zwischen ihnen stattfindet, ein Ort, an dem Unterschiede als Bereicherung und nicht als Bedrohung der Selbstverwirklichung gefeiert werden. Das Stück ist ein Spiegelbild einer Autorin, die den Schrei und die Stimme der afrodeutschen Gemeinschaft zum Ausdruck bringt. Sie zeigt auch die Komplexität der afrodeutschen Kultur und Identität. Indem sie die Themen Ablehnung, Identitätsfrustration, Rassismus und Stigmatisierung aufgreift, setzt sich Popoola für die Anerkennung, die Akzeptanz, den gegenseitigen Respekt und die Entfaltung einer Minderheit ein, die sich schwertut, sowohl in Deutschland als auch in Afrika die Wurzeln ihrer Zugehörigkeit zu finden. „In Black German works, Heimat is not just perceived as a nationally imagined space/community; it is much more. It is often simultaneously a number of localities and positionings (Heimat/en)“ (Watkins 39). Um dies zu erreichen, verweist Popollas Stück z.T. spielerisch und z.T. ironisch

auf die Erfahrungen der afroamerikanischen Diaspora und wird so in historischer, dramaturgischer, intellektueller und sogar musikalischer Hinsicht zu einer wichtigen Stütze, von der der afrodeutsche Aktivismus profitieren kann, um seinen Kampf gegen soziale und kulturelle Widrigkeiten zu gewinnen. Das Stück endet positiv und somit der Hoffnung, dass dieser Kampf bereits Früchte trägt. Wale gewinnt seinen Prozess gegen die deutsche Polizei, und die Rechtsinstitutionen beginnen allmählich zu verstehen, wie wichtig es ist, die Vielfalt im Land Goethes zu bewahren.

Epilog

In der vorliegenden Arbeit wurde die Ästhetik des Widerstands im afro-deutschen Theater untersucht. Dazu diente das Stück der deutsch-nigerianischen Dramatikerin Olumide Popoola mit dem Titel *Also by mail* als Grundlage. Zunächst ging es darum, den Text in seinen soziohistorischen Kontext einzuordnen, um zu zeigen, dass er in Kontinuität mit einer breiten, von People of Color getragenen Widerstandsbewegung zu sehen, deren Ursprünge in den deutschen Kolonien Afrikas zu verorten sind. Es ging auch darum, die wichtige Rolle aufzuzeigen, die schwarze Frauen in Deutschland gespielt haben, um der afrodeutschen Widerstandsbewegung eine konzeptionelle, theoretische und literarische Grundlage zu geben. Popoola greift in ihrem literarischen Gesamtwerk und in *Also by mail* die Grundfragen dieses afrodeutschen Kampfes auf: Identitätsfragen, Heimatfragen, Rassismus, sowie Fragen der Ablehnung, Zugehörigkeit. Aus diesem Grund habe ich die These vertreten, dass *Also by mail* eine Widerstandsästhetik vorstellt, die sich integriert in den Kampf, den die afrodeutsche Gemeinschaft heute in Deutschland an allen Fronten leistet: politisch, rechtlich, sozial, intellektuell, künstlerisch, kulturell und literarisch.

Mein Anliegen war es zu zeigen, dass Popoolas Ästhetik des Widerstands auf sprachlicher Ebene durch den Boykott des Deutschen und der nigerianischen Sprachen als atavistische Fixierungssprachen sichtbar wird. Die Autorin nutzt die internationale Tragweite des Englischen, um sich nicht nur an Nigeria und Deutschland zu wenden, sondern an alle westlichen Länder (in denen schwarze Minderheiten in mehrheitlich weißen Gesellschaften leben), aber auch an ganz Schwarzafrika, das sich von seiner Diaspora distanziert und sich von deren Kämpfen entsolidarisiert hat. Durch den Gebrauch der englischen Sprache in ihrem Stück zeigt Popoola, dass Sprache und Identität keine singuläre, sondern eine plurale Ausdrucksform darstellen. Solange eine

Sprache gesprochen wird, nimmt sie die Färbung desjenigen an, der sie benutzt, des Volkes, das sie spricht, und der Kultur, die sie aufnimmt. Wie die Identität fluktuiert auch die Sprache, entwickelt sich, verändert sich, wandelt sich und bleibt ein gemeinsames Erbe. Dadurch zeigt sie, dass die deutsche und die afrikanische Identität nicht in dem Gefängnis der Exklusivität gefangen sein sollten, sondern sich für die Gemeinschaft öffnen sollten.

Es wurde auch gezeigt, dass Popoolas Text durch die Wahl der Verlagsplattform *Witnessed*, nicht nur Afrodeutschen eine Stimme gibt, sondern allen Schwarzen, die in Deutschland leben und auf Englisch schreiben. Damit unterstützt Popoola eine Initiative, die eine Alternative für Schwarze AutorInnen sucht, um die medialen und verlegerischen Räume in Deutschland herauszufordern, die weitgehend im Besitz und unter der Kontrolle der weißen Mehrheit des Landes sind. *Also by mail* signalisiert für die schwarze Gemeinschaft, ihre eigenen Kommunikationsräume zu schaffen, um ihre Ideen und ihre Kultur frei und weit zu verbreiten und ihren Kampf auf die Spitze zu treiben.

Sowohl in Deutschland als auch in Nigeria stellt *Also by mail* Figuren vor, die abgelehnt werden, weil sie nicht dem nationalen oder kulturellen Ideal entsprechen. Binäre Oppositionen zeigen die Inkongruenz einer einstämmigen Identität auf und artikulieren das Trauma einer Gemeinschaft, die daran leidet, umherzuwandern, ohne ein Gefühl der Zugehörigkeit und Verwurzelung entwickeln zu können. Es ist eine Gemeinschaft, deren Legitimität (sowohl in dem einen als auch in dem anderen inszenierten Raum) ständig entkräftet wird. Das Stück prangert die Probleme einer Gemeinschaft an, die ständig um Anerkennung, Bestätigung, Legitimität, Akzeptanz und soziale Gerechtigkeit kämpfen muss.

Diese Analyse von Popoolas Stück will dazu beitragen, Ideen des ästhetischen Widerstands durch eine transnationale Verbindung mit der afroamerikanischen Kultur zu verdeutlichen. Diese Ästhetik wird vor allem durch den intertextuellen Dialog mit Lauraine Hansberrys *A Raisin in the Sun* deutlich, die hier als literarische Vorlage dient. Dieser Bezug auf die schwarzamerikanische Kultur knüpft an die Widerstandsbewegungen schwarzer AmerikanerInnen an (von der Sklaverei bis heute), und stellt diese als Vorbild für Afrodeutsche in ihrem Kampf gegen soziale Ungerechtigkeiten im heutigen Deutschland vor. Der Einsatz von Musik in *Also by mail* ist ebenfalls nicht neutral, sondern verweist auf die schwarze Kultur Amerikas. Integriert sind Hip-Hop, Musik der Rebellion, des Kampfes, aber auch der Affirmation, und Blues, Musik der Befreiung vom Joch der Unterdrückung. Dazu kommt, dass Popoola außerdem ein starkes Symbol des afrikanischen Widerstands gegen Sklaverei und Kolonialisierung verwendet: die sprechende Trommel, ein verbindendes Werkzeug, das hier metaphorisch verwendet wird, um Afrika und seine Diaspora zusammenzubringen.

Was bedeuten diese Forschungsergebnisse? Inwiefern helfen sie uns, die Ästhetik des Widerstands im afrodeutschen Theater besser zu verstehen? *Also by mail* zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: Es akzentuiert die sprachliche Subversion, die konventionell geltende Regeln des Sprachgebrauchs verzerrt und so einen Raum des Sprachspiels, des Experimentierens, der ständigen Dekonstruktion und des Rekonstruktion vorgeben. Die Sprache ist verwendet, so dass sie die Botschaft transkultureller Symbiosen ermöglicht: Toleranz gegenüber der Pluralität menschlicher Ausdrucksformen. Das zweite Merkmal dieser Ästhetik ist die Infragestellung der sozialen Ordnung in Deutschland und Afrika, in der Afrodeutsche als Außenseiter und Fremde betrachtet werden. Das unausgewogene Machtverhältnis

in beiden Kulturräumen zwischen einer Mehrheit, die Legitimität beansprucht, und einer Minderheit, die marginalisiert wird, wird so in Frage gestellt. Drittens betont die Handlung schmerzhaftes Alltagserfahrungen von Afrodeutschen. *Also by mail* führt die Widrigkeiten vor, die Afrodeutsche Charaktere in verschiedenen Kontexten erleiden. Viertens sucht das Stück Antworten auf systemische Ungerechtigkeiten. In Anlehnung an die dramaturgische Theorien von Brecht provoziert es Überlegungen, Debatten und möglicherweise Aktionen, die auf eine deutliche Verbesserung der afrodeutschen Situation abzielen. Damit ist Popoolas Arbeit eindeutig politisch. Fünftens wird der Kampf der Afrodeutschen in einen Dialog mit dem Widerstandskampf der (als führend angesehenen) schwarzen Amerikaner gebracht, die von der Sklaverei bis zu George Floyd weiterhin für mehr Gerechtigkeit und Würde in den USA kämpfen. Da ihre Erfahrungen reicher und länger sind als die der Afrodeutschen. Sechstens: *Also by mail* kritisiert die Distanziertheit, Trägheit und Gleichgültigkeit Afrikas gegenüber den Realitäten, die seine Diasporas in der ganzen Welt erleben, und ruft zur Hilfe auf. Daher beschränkt sich das wahre Testament nicht auf das Vermögen, das Ogunleye nach seinem „Tod“ hinterlässt. Das wahre Testament ist die Botschaft von Frieden und Einheit, die er seiner multikulturellen Familie mit ihren verschiedenen Identitäten überbringt.

Diese Arbeit ist ein Anfang für die weitere Forschung einer neuen afrodeutschen Widerstandsästhetik, insofern sich die vorliegende Untersuchung von *Also by mail* weitgehend auf den textuellen Aspekt beschränkt hat. Das Theater ist jedoch eine performative Kunst, die über den Text an sich hinaus viele andere wichtige Parameter einbezieht, die Bedeutung enthalten und vermitteln können, wie z.B. Kostüme, Beleuchtung, Interaktion mit dem Publikum, Tanz, Gestik der Schauspieler, Gesichtsmimik, etc. Ich bin mir der Grenzen meiner Arbeit bewusst, da

ich nicht nach Deutschland reisen konnte, um dieses Stück auf der Bühne aufgeführt zu sehen. Diese Arbeit stellt jedoch einen Anfang dar und will neue und interessante Perspektiven für die zukünftige Forschung eröffnen. Folgende Fragen könnten noch detaillierter untersucht werden: Wie interagieren die Zuschauer dieses Stücks mit den Schauspielern auf der Bühne? Wie nehmen sie an dem auf der Bühne inszenierten Akt des Widerstands teil? Wie kommt der Widerstand durch die nicht-verbale Elemente des Stücks zum Ausdruck durch Bühnenbild, Beleuchtung, Musik, Kostüme, etc.? Um das Echo dieser Theaterproduktionen in verschiedenen Ländern zu verstehen, wäre es wichtig, die Rezeption dieses Theaters in Deutschland, in den deutschsprachigen Ländern, in Amerika und vor allem in Afrika untersuchen. Schließlich könnte sich die Forschung auch mit der Beziehung zwischen dem afrodeutschen Theater und den von ihm aufgeworfenen Fragen und politischen Entscheidungen in Deutschland befassen, um zu sehen, ob das eine das andere beeinflusst, um herauszufinden, ob die deutschen Behörden für afrodeutsche Anliegen empfänglich sind.

Der künstlerische und zivile Widerstand ist ein wichtiges Thema, das in Deutschland auch heute noch aktuell ist und dessen Erscheinungsformen zahlreich und vielgestaltig sind. Das Theaterstück von Popoola ist nur eines von vielen Beispielen für eine breite Widerstandsbewegung, in der das Theater selbst eine herausragende Rolle spielt und sich in seiner Ästhetik regelmäßig neu erfindet, um seine Sensibilisierungs- und Bildungsziele zu erreichen. So entstand zum Beispiel in den achtziger Jahren eine Art Wandertheater, das sich von den traditionellen Theaterräumen auf die Straßen und anderen öffentlichen Plätze wie Parks und andere Orte in Deutschland verlagert und oftmals die direkte Beteiligung des Publikums beinhaltet: das Straßentheater. Durch dieses neue Format schafft es einen Überraschungs- und Störeffekt, um sein Publikum in seinen alltäglichen

Lebensräumen zu finden und zu berühren. Das afrodeutsche Theater ist eine sich ständig wandelnde Kunstform, die sich an ihren Kontext und ihre Ziele anpasst und sich immer wieder neu einstellt. Da es nicht möglich ist, traditionelle Aufführungsorte zu finden, zögert das afrodeutsche Theater nicht, auf die Straße zu gehen, um sein Publikum zu treffen. Durch die Schaffung dieser neuen Räume für Dialog, Engagement und Reflexion hat das afrodeutsche Straßentheater die Macht, bedeutende Veränderungen herbeizuführen und diese Minderheiten zu ermächtigen, indem es ihnen ermöglicht, sich den Diskurs über sich selbst wieder anzueignen, den vorherrschenden politischen und gesellschaftlichen Diskurs gegen sie zu beeinflussen und neue Perspektiven für die Zukunft aufzuzeigen.

Wie diese Arbeit herausgearbeitet hat, gehört das Theater von Popoola zu einer breiten Widerstandsbewegung, die auch andere Künste einbezieht. Neben den Theateraufführungen, die die Straße erobern, manifestiert sich die Ästhetik des Widerstands in Deutschland heute auch in anderen Kunstformen, die an Macht und Popularität gewinnen und deren bevorzugter Ort für ihren Ausdruck ebenfalls die Straße ist. Dazu gehört zum Beispiel die Graffiti-Kunst, in der Tat von denen, die man als Straßenkünstler(innen) bezeichnen könnte. Diese Forschung ist in vielerlei Hinsicht von großer Bedeutung. Sie trägt zu einem besseren Verständnis der Art und Weise bei, wie marginalisierte Stimmen sich den Diskurs über sich selbst aneignen, ihre Erfahrungen artikulieren, ihr Leiden verbalisieren und ihre Träume für die Zukunft formulieren. Sie ermöglicht es, die ästhetischen Mechanismen der Konstruktion von Widerstand zu erläutern, um einen dominanten und marginalisierenden Diskurs herauszufordern. Sie ermöglicht es, die sehr enge Beziehung zu verstehen, die zwischen der Kunst der Unterdrückten, ihrer sozialen

Realität und der Politik besteht. Zukünftige Arbeiten zu diesem Thema werden unser Verständnis von der Kunst der Unterdrückten weiter öffnen.

Works Cited

- Adejumobi, Saheed A. *The History of Ethiopia : Greenwood histories of the modern nations*. Westport: Greenwood Press, 2007.
- Aitken, Robbie. "A transient presence: black visitors and sojourners in Imperial Germany, 1884–1914." *Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA)* (2016): 233-255. <http://shura.shu.ac.uk/12125/>.
- Aman, Yasser K. R. "A reading in the poetry of the Afro-German May Ayim from dual inheritance theory perspective: the impact of Audre Lorde on May Ayim." *International Journal of Arts & Sciences* (2016): 27-52.
- Asante, Molefi Kete. *The Painful Demise of Eurocentrism: An Afrocentric Response to Critics*. Trenton: Africa World Press, 2005.
- Bhabha, Homi K. "The third space: interview with Homi Bhabha." Hg., J. Rutherford. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990. 207-221.
- Boal, Augusto. *The Aesthetics of the Oppressed*. New York: Routledge, 2006.
- Boddice, Rob. *Pain: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Bolden, Tony. *Afro-blue: Improvisations in African American Poetry and Culture*. Champaign: University of Illinois Press, 2004.
- BPB : Bundeszentrale für Politische Bildung. *Bertolt Brecht : Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland*. 30 Mai 2006. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/29716/die-tradition-des-politischen-theaters-in-deutschland/>. 23 März 2023.
- Camacho, Maria Camila. *How does hip hop serve as a catalyst for collective resistance : "Fight the power"- a beats, rhymes, and life approach : a project based upon an investigation at Beats, Rhymes and Life". Masters Thesis*. Northampton: Smith College, 2016. <https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2767&context=theses>.
- Campbell, Annie. *Excerpts From South Carolina Slave Code Of 1740 No. 670 (1740)*. 2023. <https://ushistoryscene.com/article/excerpts-south-carolina-slave-code-1740-no-670-1740/>. 07 Januar 2023.
- Campt, Tina M. "Afro-German Cultural Identity and the Politics of Positionality: Contests and Contexts in the Formation of a German Ethnic Identity." *New German Critique* , Winter, 1993, No. 58 (Winter, 1993): 109-126. https://www.jstor.org/stable/pdf/488390.pdf?refreqid=excelsior%3Aacd87c52a7379b6aaf694702f4d252d56&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1.

- Campt, Tina M. "Converging Specters of an Other Within: Race and Gender in Pre-1945 Afro-German History." *Not so Plain as Black and White: Afro-German Culture and History, 1890–2000*. Rochester: Rochester University Press, 2005. 82-107.
- Casely-Hayford, Awura Afua Ayesha. *Ayesha's Blog*. n.d. <https://ayeshacasely-hayford.com/also-mail/>.
- Clarke, Kamari Maxine. *Mapping Yorùbá Networks: Power and Agency in the Making of Transnational Communities*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Crystal, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Dede Ayivi, Simone. "Internationalität und Interkulturalität : Eine Schwarze deutsche Kritik." Liepsch, Elisa, Julian Warner and Mathias Hg. Pees. *Allianzen: Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018. 74-83.
- El-Tayeb, Fatima. "Dangerous Liaisons: Race, Nation, and German Identity." *Not so Plain as Black and White: Afro-German Culture and History, 1890–2000*. Rochester: Rochester University Press, 2005. 27-60.
- Fischer-Lichte, Erika. "Semiotische Aspekte der Theaterwissenschaft: Theatersemiotik." Posner, Roland, Klaus Robering and Thomas Hg. A. Sebeok. *Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Berlin: De Gruyter, 2003. 3103-3118.
- Fler. *Ich bin Deutscha - Fremd im eigenen Land Pe*. Berlin : Aggro Berlin , 25 Januar 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=j-WL5qARy1k>.
- Florvil, Tiffany N. *Mobilizing Black Germany: Afro-German women and the making of a transnational movement*. Chicago: University of Illinois Press, 2020.
- Folie, Sandra. "Afro-deutsche Frauen in Bewegung: Von May Ayim bis Black Lives Matter." *Open Gender Journal* (2021). <https://opengenderjournal.de/article/view/184>.
- France Culture . *Edouard Glissant : penser la créolisation*. 2022. Video. 25 März 2023.
- Generation ADEFRA . *Generation ADEFRA* . 2023. <http://www.adeфра.com/>. 21 Dezember 2022.
- Glissant, Édouard. , *Poetics of Relation*. Michigan : The University of Michigan Press, 1997.
- Glissant, Edouard. *Poetics of relation*. University of Michigan Press, 1997.
- Haruna, Hadija and Jamie Schearer. "Making the Black Experience Heard in Germany." Racism, European Network Against. *Invisible Visible Minority: Confronting Afrophobia and Advancing Equality for People of African Descent and Black Europeans in Europe*. Brussels: ENAR, 2014. 163-167.

- Iiffe, John. *A Modern History of Tanganyika*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- ISD-Bund e.V. *ISD*. 2023. <https://isdonline.de/ueber-uns/#werwirsind>. 12 Oktober 2023.
- Klein, Debra L. "Performing Popo tradition in Nigeria: from Yorùbá Bata Fújì." Agwuele, Augustine, Toyin Falola and Hg. *Africans and the Politics of Popular Culture*. Rochester: University of Rochester Press, 2009. 133-166.
- Kron, Stefanie. *Fürchte dich nicht Bleichgesicht: Perspektivenwechsel zur Literatur Afrodeutscher Frauen*. Münster: Unrast, 1996.
- Label noir. *Hedda Gabler: production team*. n.d. <https://heddagablerberlin.weebly.com/about-us.html>. 3 März 2023.
- Layne, Priscilla. "That's How It Is": Quotidian Violence and Resistance in Olivia Wenzel's 1000 Coils of Fear." *Novel: A forum on fiction* (2022): 38-60. <https://doi.org/10.1215/00295132-9614973>.
- Lemkin, Raphael. *Lemkin on Genocide*. Lanham: Lexington Books, 2012. book.
- Letsch, Fritz and Balby Vivi. "Wie alles anfing." Odierna, Simone Hg. *Theater macht Politik: Forumtheater nach Augusto Boal ; ein Werkstattbuch*. Gauting: Institut für Jugendarbeit Gauting, 2006. 14-22.
- Liman, Rasheedah. "Oral traditions in selected stage performances." Akinyemi, Akintunde and Falola Hg. Toyin. *The Palgrave handbook of African oral traditions and folklore*. New York City: Springer International Publishing, 2021. 665-700.
- May, Yomb. *Exilliteratur*. Augsburg: Stefan Schäfer, 2017.
- McNally, David. *Global Slump: The Economics and Politics of Crisis and Resistance*. Oakland: Spectre, 2011.
- Meyer, Tanja. *Gegenstimmgebung. Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.
- Nagl, Tobias. "Louis Brody and the Black presence in German film before 1945." *Not so Plain as Black and White: Afro-German Culture and History, 1890–2000*. Rochester: University of Rochester Press, 2005. 109-135.
- Ndumbe, Kum'a. *AfricAvenir International : African Renaissance, Development, International Cooperation and Peace*. 28 August 2013. <https://www.africavenir.org/news-details/article/declaration-solennelle-du-prince-kumandumbe-iii-sur-les-debuts-de-la-resistance-des-peuples-ca.html>. 21 January 2023.
- Nelson, E. *African American and Afro-German theater: Cross-cultural perspectives in black performance*. Missouri: University of Missouri Press, 2012.
- Noske, Catherine. "A postcolonial aesthetic? An interview with Robert Young." *Journal of Postcolonial Writing* (2013): 1-13.

- https://www.academia.edu/35553588/A_postcolonial_aesthetic_An_interview_with_Robert_Young_by_Catherine_Noske_2013.
- Oguntoye, Katharina , May Opitz and Dagmar Schultz. *Farbe bekennen : Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* . Berlin : Orlanda Frauenverlag, 1991.
- Oholi, Jeannette. "Ästhetik des Schwarzen Widerstands: Literarischer Aktivismus durch Empowerment und subversive in afrodeutscher Gegenwartslyrik." *German Studies Rewiew, Volume 45, Volume 3* (2022): 535-555.
- Olaniyan, Tejumola, Sweet James H. and Hg. *The African Diaspora and the Disciplines*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- Palczewski , Catherine Helen , Danielle D McGeough and Victoria Pruin Hg. De Francisco. *Gender in communication: A critical introduction* . California: SAGE Publications, 2022.
- Penelope, Julia. *Speaking freely: Unlearning the Lies of the Fathers' Tongues*. Oxford: Pergamon Press, 1990.
- Poikāne-Daumke, Aija. *African diasporas: Afro-German literature in the context of the African American experience*. Münster: LIT Verlag, 2006.
- Popoola, Olumide. *Also by mail*. Edition Assemblage & Witnessed, 2013.
- Pyatak, Elisabeth and Linda Muccitelli . "Rap Music as Resistive Occupation: Constructions of Black American Identity and Culture for Performers and their Audiences." *Journal of Occupational Science* (2011): 48-61.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14427591.2011.554154>.
- Silberman, Marc. "Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland." *Das Parlament, Nr. 23 - 24* 06 Juni 2006.
<https://webarchiv.bundestag.de/archive/2010/0203/dasparlament/2006/23-24/Beilage/003.html>.
- Stapelton, Timothy J. "East-Africa, German conquest of (1885-1908)." Stapelton, Timothy J. *Encyclopedia of African Colonial Conflicts*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2016. 260-266.
- Steingröver, Patricia Mazón & Reinhild. "Introduction." *Not so Plain as Black and White: Afro-German Culture and History, 1890–2000*. Rochester: University of Rochester Press, 2005. 1-23.
- tagesschau24. *Afro.Deutschland: Schwarz sein in Deutschland | tagesschau24*. 04 Juli 2019.
<https://programm.ard.de/TV/tagesschau24/Programmkalender/?sendung=287211402219838>. 15 Februar 2023.
- The Northon Anthology of Theory Criticism. "Homi K. Bhabha b. 1949." B. Leitch, Vincent Hg. *The Northon Anthology of Theory Criticism*. London: W.W. Nothon & Company, 2018. 2150-2172.

- The Notorious B.I.G. (feat. Puff Daddy). *Mo money Mo Problems*. Bad Boy Records, Arista Records, 15 Juli 1997.
<https://www.youtube.com/watch?v=ss142Aix2Bo>.
- Theater Anu. Poetische Welten. *Theater Anu*. n.d. <https://theater-anu.de/ueber-theater-anu/strassentheater/>. 8 Januar 2006.
- Tian, Min. *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre: The Displaced Mirror*. Iowa City: Palgrave Macmillan , 2018.
- Tischbirek, Alexander and Tim Wihl. *Racial Profiling is unconstitutional*. 31 Oktober 2012. <https://verfassungsblog.de/racial-profiling-is-unconstitutional/>. 09 November 2022.
- Tiyambe Zeleza, Paul. "Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic." *Oxford University Press* (2005): 35-68. <https://www.jstor.org/stable/3518632>.
- Watkins, Jamele. *The Drama of Race: Contemporary Afro-German Theater*. *Doktorarbeit*. Massachusetts: University of Massachusetts Amherst, Mai 2017.
- Weiss, Peter. *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag , 1975. Roman .
- Wikipedia. *Adrian Dietrich Lothar von Trotha war ein deutscher General*. 1905. Bild. 27 März 2023.
 <https://de.wikipedia.org/wiki/Lothar_von_Trotha#/media/Datei:Lothar_von_Trotha.jpg>.
- . *Samuel Maharero*. 1907. Bild. 27 März 2023.
 <https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Maharero#/media/File:SamuelMaharero.jpg>.
- Wildi, Hans. "Likombe, Sprechtrommeln." 31 Dezember 1928. *Basel Mission Archives*. Bild . 06 August 2022.
- Zürcher, Wilhelm. "Schüler trommelt zur Schule." 31 Dezember 1938. *Basel Mission Archives*. <https://www.bmarchives.org/items/show/61634>. 22 March 2023.