

Drama Panorama 2

Charlotte Bomy / Lisa Wegener (Hrsg.)

Afropäerinnen

Theatertexte aus Frankreich und Belgien
von Laetitia Ajanohun, Rébecca Chaillon,
Penda Diouf und Éva Doumbia

Neofelis

Inhalt

- 7 **Charlotte Bomy / Lisa Wegener**
Neue afropäische Dramatik
Stimmen aus Frankreich und Belgien
- 25 **Laetitia Ajanohun**
LOVE IS IN THE HAIR
- 85 **Rébecca Chaillon**
Trink mich – solange ich heiß bin
- 125 **Penda Diouf**
Die große Bärin
- 167 **Éva Doumbia**
Drissa
- 234 Autorinnen
- 237 Uraufführungen der abgedruckten Stücke
- 238 Abbildungsverzeichnis
- 239 Copyrightnachweise

Neue afropäische Dramatik

Stimmen aus Frankreich und Belgien

Der vorliegende Band ist Ausgangs- und Kulminationspunkt der Veranstaltungsreihe „Afropéennes – Afropäerinnen“, präsentiert von Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e. V. in Zusammenarbeit mit dem afrodeutschen Künstler*innenkollektiv Label Noir. In verschiedenen Berliner Spielstätten waren zwischen März und Juni 2020 vier szenische Lesungen mit anschließenden Podiumsdiskussionen geplant. Wegen der Verunsicherung durch das neuartige Coronavirus fand die erste als Eröffnungsgastspiel geplante Lesung von *Whitewashing*¹ mit Rébecca Chaillon und Aurore Dion im März 2020 im Flutgraben ohne Saalpublikum und mit Live-Stream-Übertragung statt – einen Tag vor dem offiziellen Lockdown, der den Berliner Kulturbetrieb für Wochen lahmlegen sollte. Die szenischen Lesungen von *Die große Bärin* (Penda Diouf), szenisch eingerichtet von Lara-Sophie Milagro, und *LOVE IS IN THE HAIR* (Laetitia Ajanohun), in einer szenischen Einrichtung von Miriam Ibrahim, wurden auf den Herbst verschoben und fanden vor kleinem Publikum mit Live-Stream-Übertragung im Literaturhaus Lettrétage statt. Die szenische Lesung von *Drissa* (Éva Doumbia) musste aufgrund des Lockdowns abgesagt werden, woraufhin Dela Dabulamanzi den Stücktext zu einem Hörspiel vertont hat.

Den Mittelpunkt des Projekts bildeten vier eigens ins Deutsche übersetzte Theaterstücke einer neuen Generation von Dramatiker*innen, die auch als Prosaautor*innen, Schauspieler*innen und Regisseur*innen arbeiten und sich dem Aktivismus verschrieben haben. Wenngleich sich Laetitia Ajanohun, Rébecca Chaillon, Penda Diouf und Éva Doumbia nicht in gleichem Maße als „Afropäerinnen“ definieren und mit dem

1 Die Performance *Whitewashing* ist ein Ausschnitt aus dem Stück *Carte Noire nommée Désir*, das in diesem Band unter dem Titel *Trink mich – solange ich heiß bin* abgedruckt ist.

Konzept des Afropäisch-Seins identifizieren, so dient es doch als Vergrößerungsglas für eine Reihe von Phänomenen, die Schwarze Menschen in Frankreich und Deutschland gleichermaßen betreffen, eine Realität, die auszublenden der *weißen*² Mehrheitsgesellschaft hiermit weniger leicht gemacht werden soll.

Entstanden ist der Begriff *Afropea* in der Welt der Musik: 1991 erschien bei dem Label Luaka Bob das erste Album der belgischen Gruppe Zap Mama, *Adventures in Afropea 1*. Die Schwestern Marie und Anita Daulne waren die ersten, die sich als „Afropéennes“, als Afropäerinnen, bezeichneten. Der Gründer des Labels David Byrne hatte sich der Aufgabe verschrieben, subsaharische Einflüsse in den europäischen Kulturen hör- und erfahrbar zu machen. Die in Kamerun geborene und aufgewachsene Autorin zahlreicher Romane, Theaterstücke und Essays Léonora Miano griff das Konzept auf und systematisierte es als Antwort auf eine Leerstelle erstmals in dem 2011 verfassten Aufsatz „Les Noires Réalités de France“:

Als ich Anfang der 1990er Jahre nach Frankreich kam, stellte ich überrascht fest, dass die Mehrheit der auf dem französischen Festland geborenen Schwarzen keine Bezeichnung fand, die sie für sich verwenden konnte, weil sie es nicht wagte, sich gegen die erfahrene Stigmatisierung zu wehren. Für sie war Französ*in ein Synonym für Weiße*r. Sie definierten sich auf die gleiche Weise, wie das Land sie definierte, und ließen sich unbewusst durch ein Phänomen performativen Sprechens formen.³

Léonora Miano wollte dieser Gruppe mit dem Konzept eine Möglichkeit zur Selbstdefinition geben, die ihr dazu verhilft, sich vom ewigen Stigma des sogenannten Migrationshintergrunds zu lösen, der BPoC⁴ im

2 Die Kursivschreibung von *weiß* verweist auf die politische Dimension des Begriffs, der sich nicht auf Hautfarbe bezieht, sondern eine analytische Benennung einer privilegierten Position ist. *Weiß*e Menschen sind u. a. privilegiert, weil sie nicht von Rassismus betroffen sind.

3 Léonora Miano: Schwarze Realitäten in Frankreich, April 2011. In: Dies.: *Eine Grenze bewohnen – Erinnerung dekolonisieren*, aus d. Franz. v. Lisa Wegener. Berlin: w_orten & meer 2020, S. 7–42, hier S. 37.

4 BPoC steht für Schwarze und People of Color und ist eine europäische Abwandlung der angloamerikanischen Form BI(PoC): Black, Indigenous, People/ Person of Color. Dies sind Selbstbezeichnungen, die wie die Kategorie Schwarz mit großem Anfangsbuchstaben eine Aneignung einer politischen Fremdzuschreibung darstellen oder wie im Fall von PoC für die Kämpfe gegen rassistische Diskriminierung und Unterdrückung stehen. Grundlage der Modifizierung ist die Annahme, dass Indigenous und ihre Unterdrückungserfahrungen ein spezifisches

europäischen Raum anhaftet. Es ebnet den Weg für eine Schwarze Identität und neue, längst überfällige Formen der Repräsentation im Kanon des zeitgenössischen Europas. Dabei skizziert es eine Geschichtsschreibung, die das Prinzip der Nationalstaaten dekonstruiert, wie Miano in ihrem jüngsten Werk *Afropéa* (2020) unterstreicht:

Jene, die sich Afropäer*innen nennen und so unterschiedliche Sprachen wie Französisch, Norwegisch, Deutsch oder Englisch sprechen, verweisen auf eine Vision, die nicht an einen nationalen Raum gekoppelt ist, auch wenn sie ihre Zugehörigkeit zu letzterem nicht bestreiten. [...] Sich Afropäer*in zu nennen, ist nicht das Gleiche, wie sich senegalo-französisch zu nennen. Es ist nicht das Gleiche, wie sich afro-französisch zu nennen. Es bedeutet, weiter zu sehen, mehr zu umfassen.⁵

Auch der britische Autor Johny Pitts eignet sich das Konzept in seinem gleichnamigen Werk *Afropean* (2019) zunächst über ein sprachliches Bild an:

Als ich den Ausdruck „afropäisch“ zum ersten Mal hörte, regte er mich dazu an, mich selbst als komplett und ohne Bindestrich zu begreifen. Hier war ein Raum, in dem das Schwarzsein an der Gestaltung einer allgemeinen europäischen Identität beteiligt war. Der Begriff eröffnete die Möglichkeit, in und mit mehr als einer Idee zu leben: Afrika und Europa oder, in einem weiteren Sinne, mit dem globalen Süden und dem Westen, ohne gemischt-dies, halb-jenes oder schwarz-anderes.⁶

Pitts will afroeuropäische Menschen vom Stigma problematischer dargestellter Schwarzer befreien und betont den hybriden Charakter afropäischer Identitäten. Er wandelt für mehrere Monate auf den Spuren afropäischer Menschen durch europäische Länder wie Frankreich, Deutschland, Schweden, Portugal und Russland. Sein Reisetagebuch schlägt die

Phänomene des angloamerikanischen Raums sind. Die Ergänzung der Selbstbezeichnung PoC durch das B für Black people, Schwarze Menschen, trägt spezifischen kolonialrassistischen Erfahrungen Rechnung, aber auch dem Umstand, dass Schwarze Menschen nicht das Privileg haben, als *weiß* gelesen zu werden.

5 Léonora Miano: *Afropéa*. Paris: Grasset 2020, S. 48. Alle Zitatübersetzungen aus dem Französischen im Vorwort, sofern nicht anders angegeben: Lisa Wegener.

6 Johny Pitts: *Afropäisch. Eine Reise durch das schwarze Europa*, aus d. Engl. v. Helmut Dierlamm. Berlin: Suhrkamp 2020. Die englische Originalausgabe erschien 2019 unter dem Titel *Afropean. Notes From Black Europe* bei Allen Lane, London.

Brücke vom Geflüchteten und Überlebenskünstler im *Jungle de Calais* zur poshen Akademikerin im schwedischen Stockholm.

Die vier Autorinnen dieses Bands erweitern das afropäische Theoriefeld Mianos und die Feldforschung Pitts' unter anderem um afrofeministische Perspektiven, Schwarze Liebende und Familien, die Anliegen gemischt-rassifizierter Menschen und das spirituelle Erbe der „Schwarzen Kultur“. Sie haben die Power, die Erfahrung, das Knowhow und vor allem die Wucht, um sich Gehör zu verschaffen. Sie sind Verwahrerinnen ihrer eigenen Definitionsmacht und in den Schilderungen täglicher Mikroaggressionen, sprachlicher Entgleisungen *weißer* Menschen und Schikanierungen etwa von Seiten staatlicher Institutionen oder privater Vermieter*innen klingt ein Echo der jüngst in Deutschland erschienenen rassismuskritischen Werke etwa von Tupoka Ogette⁷ und Alice Hasters⁸ an. Damit zeichnet sich bereits eine Möglichkeit der Übertragung dieser französisch-belgischen Erfahrungen in die Diskurse des deutschsprachigen Raums ab.

Dieser Transfer, die Übersetzung afropäischer Dramatik, gleicht einer Suche. Die komplexe Thematik und die sprachliche Ausdruckskraft dieser Autorinnen stellen Übersetzer*innen vor große Herausforderungen. Der Dramentext, noch bar jeder Visualität und Inszenierung, wirft uns auf das sprachliche Material zurück: Wie gehen Übersetzer*innen mit durchscheinenden Rhythmen anderer Sprachen um oder mit einer starken Mündlichkeit, die eine spezifische soziale Identität markiert? Welches Bewusstsein für rassistisch aufgeladene Klischees ist von Nöten, denen Afropäer*innen in Frankreich oder Belgien begegnen? Auch die (Leidens-)Geschichte Schwarzer Menschen in Deutschland ist von rassistischen Ressentiments, Sexismus und anderen Machtasymmetrien geprägt. Übersetzen bedeutet hier eine behutsame Verpflanzung in ein anderes sprachliches Referenzsystem, andere Debatten, andere Koordinaten – mit gemeinsamen Bezugspunkten. Realisiert wurde sie im Gespräch mit den Autorinnen, den Regisseurinnen, den Darsteller*innen, den Herausgeberinnen, Verbündeten. Nicht nur zur Dechiffrierung der Symbolsprache, sondern auch in der Suche nach angemessener Repräsentation, teilweise aus einer *weißen* Position heraus. Zentrales Element dieses ständigen Pendelns zwischen Ausgangs- und Zielkultur, zwischen den Beteiligten, dem Zweifeln und auch den Momenten, wo alles zu fließen

7 Tupoka Ogette: *exit RACISM. rassismuskritisch denken lernen*. Münster: Unrast 2019.

8 Alice Hasters: *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen, aber wissen sollten*. München: Hanser 2019.

scheint, war die kritische Hinterfragung der eigenen Rolle und Positionierung – auf dass sie sich auf dem Blatt niederschlage.

**LOVE IS IN THE HAIR von Laetitia Ajanohun:
Nicht nur über das Haar und die Liebe**

Die in Belgien geborene Laetitia Ajanohun ist ausgebildete Schauspielerin, arbeitet jedoch auch als Regisseurin und Autorin. Seit 2012 erscheinen ihre Stücke bei den Theaterverlagen Lansman und Passage(s). Der in Frankreich bislang unveröffentlichte Text *LOVE IS IN THE HAIR* ist eine Auftragsarbeit für das französische Kollektiv For Happy People & Co., das seine Theaterform nicht als dokumentarisch, sondern als dokumentiert versteht: Inszenierungen entstehen erst nach längerem, bis zu ein bis zwei Jahre dauerndem, Eintauchen in die Region oder das Leben einer bestimmten Bevölkerungsgruppe. Inhalte sammeln sie bei Theaterworkshops an Schulen oder in persönlichen Gesprächen und immer in Zusammenarbeit mit Autor*innen, die das Material im Zuge der Textproduktion „fiktionalisieren“.

Den Ausgangspunkt für Ajanohuns Stücktext bildeten Menschen afrikanischer Herkunft in Frankreich oder Europa, die sich dafür entschieden haben, ihr Haar in seiner natürlichen Form zu tragen – einfach *nappy* (eine Kombination aus *natural* und *happy*). Der schmerzvolle Aneignungsprozess des Begriffs von einer rassistischen Beleidigung kolonialen Ursprungs zum Symbol für die Natural-Hair-Bewegung, die dem Diktat „helle Haut, glattes Haar“ den Kampf angesagt hat, steht sinnbildlich für den – pardon – haarigen Charakter der Debatte.

Erzählungen rund um das Thema Haare – von endlosen Sitzungen im Afro-Hairsalon bis zur nervigen Frage „Darf ich mal anfassen?“ – werden hier und dort eingestreut, bilden die „Stimmen (Echos von außen)“ oder tauchen als Politikum etwa in Liebesbeziehungen mit *Weiß*en auf. Für die sechs BPoC-Schauspieler*innen der Truppe schuf Laetitia Ajanohun maßgeschneiderte, aussagekräftige Figuren, wobei sie die Form einer „viestimmige[n], unvollendete[n], offene[n]“⁹ Collage erhält. Rhythmisch strukturiert („OH“) wird sie von dem „Schlagzeugwesen“, das in Jean-François Augustes Inszenierung auf der Bühne von Christiane Prince und in Miriam Ibrahims szenischer Einrichtung von der Schauspielerin und Sängerin Lebo Masemola verkörpert wurde. Dieses „OH“ steht motivisch für die ständige Suche nach der angemessenen Reaktion auf systematischen Rassismus und das Privileg des *Weiß*seins in einer

9 Laetitia Ajanohun: *LOVE IS IN THE HAIR*, in diesem Band, S. 27.

mehrheitlich *weißen* Gesellschaft. Lisa, Leonard, Nelson, Soizic, Josua und Pierre-Alexandre sind BPoC und in Frankreich aufgewachsen. Hier machen sie tagtäglich Erfahrungen wie diese: „In acht von zehn Fällen fragt man mich zuerst: ‚Woher kommst du?‘ Es kommt direkt nach ‚Wie heißt du?‘ Kommt fast automatisch: ‚Und, woher kommst du?‘“¹⁰ Wie auf übergreifende Fragen wie diese reagieren? „Assimilation“, „Eintauchen“, in der Gesellschaft Untergehen bis hin zur „kulturelle[n] Entfremdung“¹¹? Doch gerade dieses Nicht-Auffallen ist etwas, das jüngere Afropäer*innen lieber ihrer Elterngeneration überlassen. Wie im Fall von Leonards Familie, deren Konflikte anhand ihres Verhältnisses zur französischen Sprache illustriert werden. Pierre-Alexandre hingegen wird von seiner Familie, genauer seiner Tante Vivi, dazu ermutigt, seinen Traum vom Geigespielen zu verwirklichen. Die Erfahrungen, die er in der Welt der klassischen Musik machen wird, könnten absurder nicht sein: „Ich spiele das Violinkonzert D-Dur von Tschaiowski und ein gerührter Zuschauer schleimt mich an: ‚Ihre Interpretation lässt das Klagen des gesamten Schwarzen Volkes erklingen.‘“¹² Bisweilen schlagen Rat- und Fassungslosigkeit in Wut, ja Rache um. Lisa berichtet von einem Vorfall beim Schulfasching, als die Klassenkameradin Cassandra quasi mehrfach-diskriminierend auf ihr Kostüm reagiert: „Das geht gar nicht. Der Erzengel Gabriel ist primo kein Mädchen, secundo nicht Schwarz und tertia hat er keine braunen, krausen Haare, sorry.“¹³ Als Auflösung der Episode erfahren wir im späteren Verlauf des Textes, wie sich Lisa an Cassandra rächt: Sie schneidet ihr die blonden Haare ab. Ganz klar, dass Abperlenlassen für Lisa nicht in Frage kommt.

Die Suche nach dem Umgang mit Rassismuserfahrungen, nach Ermächtigung, geht mit dem Hinterfragen der eigenen Stimme, der eigenen Identität einher. Und so enthalten Ajanohuns einleitende Worte bereits diesen Zweifel und den Verweis auf wegweisende Werke, die sich einer möglichen Schwarzen Identität auf unterschiedliche Weise nähern, das paradoxe Verhältnis zur Selbstbehauptung dekonstruieren.¹⁴ Wir erleben,

10 Ajanohun: LOVE IS IN THE HAIR, S. 40.

11 Ebd., S. 39.

12 Ebd., S. 68.

13 Ebd., S. 61.

14 Ebd., S. 26: „*Man wird nicht Schwarz geboren, man wird dazu gemacht. / Aber / Schwarze gibt es nicht. / Man wird nicht als nègre geboren, / Also – / wird man es. / I'm not your negro.*“ In dieser Passage verbergen sich die Titel zahlreicher Werke: ein Essay von Jean-Louis Sagot-Duvaouroux: *On ne naît pas noir, on le devient*. Paris: Albin Michel 2004; ein Werk von Tania de Montaigne: *L'assignation*.

wie etwa auch Joshua, die einzige gemischt-rassifizierte Figur, mit seiner Identität ringt:

Die Ehrlichkeit ist ein Deal mit mir selbst. [...] Wenn ich mich zum Beispiel als Mulatte bezeichne, bin ich rassistisch gegen mich selbst. Also habe ich mich korrigiert. Das ist wirklich Arbeit, ich zu sein. Das ist nicht Relax Max, Easy peasy oder Keep Cool – die ich auch immer wieder raushole. [...] Dass die anderen es sind, Rassisten sind, das ist halt deren Problem. Ich meine nur, ich kann nicht Krankheit und Medikament gleichzeitig sein, wie es dieser Dany Laferrière gesagt hat.¹⁵

Die Anspielung auf den haitianischen Schriftsteller Dany Laferrière ist nur einer von zahlreichen intertextuellen Verweisen, die den Text in Form von literarischen Zitaten (Bernard-Marie Koltès) oder Bezügen zur Popkultur (Maître Gims, Beyoncé...) durchziehen und die zu erkennen für Übersetzer*innen kein Leichtes ist. Gerade dort, wo Anspielungen oder die oft schwer identifizierbaren Reminiszenzen in einem distinkten Kanon verortet sind. Zudem ist ständiges Abklopfen der Übersetzungslösungen auf ihre Brauchbarkeit hinsichtlich ihrer diskriminierungskritischen Finalität zwingend notwendig. Laetitia Ajanohun zu übersetzen ist an sich eine Herausforderung, denn die Autorin speist ihren Text mit zahlreichen Varianten des Französischen, wie es etwa in den Kongos, in Burkina Faso, in Niger, in Benin oder in Belgien gesprochen wird, sowie mit Neologismen und Soziolekten. Eine weitere Schwierigkeit besteht in der Übersetzung rassistischer Beleidigungen, Zuschreibungen, Klischees, mit denen die Autorin jongliert. Die Form der Stand-up-Comedy birgt hier falsche rassistische Witze mit doppeltem Boden, endlose Litaneien rassistischer Beleidigungen und das ausgeschriebene N-Wort. Letzteres hat in Deutschland nicht den gleichen politischen und künstlerischen Aneignungsprozess durchlaufen wie in Frankreich, etwa im Zusammenhang mit der die französischsprachigen Länder und Territorien überspannenden Bewegung der Négritude, und zudem etwa im Nationalsozialismus eine spezifische Beladung erfahren.

Doch wie weit kann die Übersetzung gehen – gerade aus einer *weißen* Position heraus? Lösungen fand Yvonne Griesel im Dialog mit der Regisseurin Miriam Ibrahim. Erklärungen in den Fußnoten dienen ihr als

Les Noirs n'existent pas. Paris: Grasset 2018; und der Film *I Am Not Your Negro* (F/US 2016, R: Raoul Peck), der auf einem unvollendeten Text James Baldwins beruht.

¹⁵ Ajanohun: LOVE IS IN THE HAIR, S. 74.

kontextuelle Einordnung, als Aufforderung, im Rahmen zukünftiger Inszenierungen einen eigenen kreativen Umgang zu finden. Ähnliche Fragen stellte sich die Regisseurin der szenischen Lesung, Miriam Ibrahim, wenn auch aus einer Schwarzen Perspektive. Sie gab an, sie habe die Frage nach den Rassismen im Stück mit den Schauspieler*innen besprochen, ein Dialog, der von gegenseitigem Respekt geprägt war: „Was macht diese Begrifflichkeit mit mir? Was wird es mit dem Publikum machen? Wie kann man den Text tragen?“ Am Ende kam das Team gemeinsam zu dem Schluss, dass alle traumatisierenden Begriffe, die im Stück fallen, auf der Bühne gesprochen werden können, wenn Autorin und Team BPoC sind und wenn die Veranstaltungsankündigung mit einer Triggerwarnung versehen wird. Die Schauspieler*innen berichteten im Nachgespräch der szenischen Lesung, dass die Entscheidung, sich den Text anzueignen, mit einem großen Gefühl des Empowerments einhergegangen sei. So ermöglichte ihnen dieser starke Text, Dinge auszusprechen, die sie sich für gewöhnlich nicht zu sagen trauen und die *weiße* Menschen erst recht nicht auszusprechen haben. Es fällt das Wort Befreiungsschlag und alle sind sich einig, dass solche lauten Stimmen Schwarzer Menschen, die Selbstbehauptung Schwarzer Autor*innen im deutschen Diskurs fehlten:

Wir sind sehr dankbar für den Text, weil er auch Traumata anspricht, und zugleich empowert; er spricht den Schmerz an, er spricht die Freude an, er spricht die Intersektionalität an. Er spricht die Unterschiedlichkeit des Schwarzseins an.¹⁶

***Trink mich – solange ich heiß bin* von Rébecca Chaillon: Feminismus panafrikanisch**

Rébecca Chaillon ist Autorin, Regisseurin und Performerin. Seit Jahren widmet sie sich dem „performativen Schreiben“. Ihre jüngste Arbeit mit dem französischen Titel *Carte Noire nommée Désir*, die sie mit ihrem Kollektiv Cie Dans le Ventre entwickelt hat, ist zugleich eine Kartographie der beteiligten Schwarzen Frauen und eine Aneignung der sogenannten „Carte Blanche“, wörtlich: weiße Karte und im übertragenen Sinn „freie Hand“. Kaffee durchzieht die Performance als Grundmotiv und verleiht ihr rhythmische Stringenz: „Carte Noire“ ist eine französische

16 Miriam Ibrahim im Gespräch mit Laetitia Ajanohun, Podiumsdiskussion nach der szenischen Lesung, 22.10.2020, Lettrétage Berlin, im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Afropéennes – Afropäerinnen“.

Kaffeemarke und Kaffee in sämtlichen Abwandlungen eine brutale, objektifizierende und sexualisierende Fremdbezeichnung für Schwarze Haut. Die Kaffeemetapher findet in dem Bild eines aus der Haut brasilianischer Frauen mazerierten Heißgetränks seine Kulmination – von allen Stücken in dieser Anthologie hat Chaillons Arbeit wahrscheinlich das größte Traumatisierungspotenzial für von Kolonialrassismus betroffene Menschen. Chaillon und ihre Co-Performerinnen machen sich zur Zielscheibe, zur Projektionsfläche für rassistische Zuschreibungen – als Mittel der Dekonstruktion weit jenseits eines klassischen und im Übrigen einer hegemonial *weißen* Theatertradition entstammenden Katharsisbegriffs. Sie selbst sagte in einem Interview, dass sie anlässlich ihres Berliner Gastspiels im März 2020 dem Magazin für Lesben *L-Mag* gab: „Damit wir gemeinsam verstehen können, wie ernst die Lage ist, muss ich ein gewisses Risiko eingehen.“¹⁷ Sinnbildlich hierfür ist Chaillons Eröffnung des szenischen Spiels auf einer weißen Bühne, die Augen hinter weißen Kontaktlinsen („Sie sieht weiß, weißer als weiß [...]“¹⁸), die Haut mit einer weißen Maske überzogen, die sie sich nach sorgfältiger Säuberung des weißen Bodens mit toxischem Chlorix abzuwaschen versucht. Ausgehend von dem Begriff *Whitewashing* beschäftigt sich dieser erste Teil mit dem Weißwaschen sogenannter Hautfarben und erforscht das Spannungsverhältnis einer Schwarzen Frau zwischen der Zuschreibung „Raumpflegerin“ (Putzfrau) in einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft und der Pflege des eigenen Körpers, des eigenen Selbst aus einer afro-feministischen Perspektive.

Zur Unterbrechung dieser entfesselten Szene der Selbstreinigung wird sie von ihrer Co-Performerin aufgehoben, auf einen Hocker gesetzt und ausgiebig gepflegt – auch dies ein Verweis auf in Frankreich oft von BPoC-Frauen verrichtete Care-Arbeit („Anscheinend verstehen wir Schwarzen Frauen es, uns um unsere Alten zu kümmern, und um die Alten der Anderen“¹⁹).

Bald beginnen die übrigen Performerinnen wie ein „Bienenstock“ um die „Putz-Bee-oncé“ herumzuwuseln und ihr Haar zu Zöpfen zu flechten – meterlange Braids, deren Enden an den Bühnenwänden befestigt werden. Wie die Performerinnen Rébecca Chaillon und Aurore Déon anlässlich der Podiumsdiskussion in Berlin bestätigen, erhielten sie im Umfeld früherer Aufführungen etwa in Paris oder Hamburg mehrmals

17 Annabelle Georgen: Raus aus der Komfortzone. In: *L-Mag*, September / Oktober 2020, S. 22–23, hier S. 23.

18 Rébecca Chaillon: Trink mich – solange ich heiß bin, in diesem Band, S. 89.

19 Ebd., S. 91.

die Rückmeldung, der Anblick dieser der Afro-Kultur inhärenten Alltagshandlung sei nicht-Schwarzen Menschen völlig neu, aber äußerst aufschlussreich erschienen:

Weisse Menschen haben uns gespiegelt, sie hätten noch nie gesehen, wie Braids geflochten werden. [...] Wir haben uns viele Gedanken darüber gemacht, wie wir vermeiden, auf *weisse* Menschen einzuschlagen oder Partei für eine Gruppe zu ergreifen. Wir sind komplexe Wesen, die in einer mehrheitlich *weißen* Kultur aufgewachsen sind, wir sind wie Blätterteig mit tausend Schichten, wir wollen niemanden beschuldigen oder niemand beschuldigt uns.²⁰

Und hierin liegt eine der starken Wirkungen dieser Arbeit begründet: Sie hält einen Spiegel vor, ohne zu verurteilen, wenn auch nicht ohne Wut, ohne Inbrunst, so doch ohne über die spezielle Bühnenanordnung hinaus Fronten zu schaffen. Die Zwei-Fronten-Bühne unterteilt die Zuschauer*innen in Schwarze Frauen „und den Rest der Welt“, wie Aurore Déon erklärt:

Die Performance behandelt wichtige, tiefgreifende Aspekte, die teilweise starke Reaktionen hervorrufen können, Dinge, die Schwarze Frauen durchmachen. Es war uns wichtig, diesen Raum zu schaffen, der für diese Frauen reserviert ist, ein Raum, der es uns ermöglicht, für sie zu sorgen, und der die Ereignisse auf der Bühne bestmöglich trägt.²¹

Rébecca Chaillons Text hat die Form eines Regiebuchs, einer Montage verschiedenster Stoffe: Kleinanzeigen, Popmusik vorwiegend der 1990er Jahre, Werbung, Rezepte, Cocktails, Spielshowregeln ... und poetische Momente von großer Dichte und Tendenz zum Spoken Word. Rassistische und sexistische Stereotype, koloniale Kontinuitäten werden gnadenlos dekonstruiert. Momente der Ermächtigung findet sie in karibischen Symboliken und starken Frauenfiguren wie der Voodoo-Göttin Erzulie – und in der Inszenierung des Körpers. Chaillons wortgewaltige und bildmächtige Poesie schöpft ihre Kraft aus dem Körper. Körper- und Stimmeinsatz der Performerinnen lenkt sie mit ihren Regieanweisungen – immer mit Betonung auf Gestaltung statt Steuerung. Sie legt

20 Rébecca Chaillon und Aurore Déon im Podiumsgespräch mit Lisa Wegener nach der Performance *Whitewashing*, 14.03.2020, Flutgraben, Berlin. Auftaktveranstaltung der Reihe „Afropécennes – Afropäerinnen“.

21 Ebd.

großen Wert auf den kollektiven Charakter der Arbeit und appelliert an zukünftige Regisseurinnen, sich die an vielen Stellen in Frankreich verteilten Referenzen spielerisch anzueignen.

Die Übersetzung dient hier als Stütze, maximal als Reflexion über eine mögliche Nachbildung. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge, gewitzten Sprachbilder voller Realia und der zugleich spielerische und anklagende Umgang mit rassistischen Fremdbezeichnungen stellen die Übersetzerin vor große Herausforderungen. Die zitierende Übertragung rassistischer Begriffe ist das politische Statement einer *weißen* Übersetzerin. Die enge Zusammenarbeit mit der Autorin ein großes Privileg. Übertragungsansätze für Wortspiele und kulturelle Referenzen stellen Vorschläge dar, die zukünftige Regisseur*innen und Kollektive dazu einladen sollen, Inhalte für den eigenen Referenzraum zu finden. So weisen etwa die zahlreichen Bezüge zur martinikanischen Kultur nicht nur auf die Wurzeln der Performerin, sondern auch auf soziale Kräfteverhältnisse innerhalb der Schwarzen Community Frankreichs, die unter einer gemeinsamen Identität zu vereinen Léonora Miano mit ihrem Konzept der „Afropéanité“, des Afropäisch-Seins, versucht hat. Chaillon legt jedoch Wert auf ihre Selbstbezeichnung als Schwarze Frau, eine einstige Fremdbezeichnung, die sie in ihrem persönlichen Aneignungsprozess mit neuen Inhalten füllt. Die empowernde Kraft der Symbolwelt und Praktiken der, wie Chaillon sie nennt, Schwarzen Kultur zu dekolonisieren, bleibt das zentrale Anliegen dieser starken Arbeit – magische Momente wie diese sind ‚vor‘-programmiert:

Die Schwarzen Frauen und jene mit nur einem Schwarzen Elternteil durften entscheiden, ob sie in diesem [eigens für sie geschaffenen] Bereich sitzen wollten, um das Stück umringt von ihrer Community zu erleben, oder nicht. Damit erhalten sie die Möglichkeit, Zuschauerinnen und Schauspielerinnen zugleich zu sein. In Hamburg geschah es sogar, dass sich Schwarze Frauen in der Flecht-Szene, wo alle Performerinnen um mich herumstehen und Braids flechten, dazu gesellt haben, um mitzuflechten.²²

22 Ebd.

Die große Bärin von Penda Diouf: Ein öko/afro-feministisches Stück

Diese Geschichte einer Verwandlung zwischen Traum und Albtraum hatte Diouf bereits 2010 zu schreiben begonnen, publiziert wurde sie in Frankreich jedoch erst 2020 bei Éditions Quartett. Das Stück wurde auf verschiedenen Festivals im Rahmen szenischer Lesungen präsentiert und verhalf der Autorin in den letzten Jahren in Frankreich zu einiger Berühmtheit. Ähnlich wie in vielen ihrer anderen Arbeiten beschäftigt sich Diouf darin intensiv mit Unterdrückung, Patriarchat und Kolonialismus: Als erzählerischer Ausgangspunkt dient ihr dabei der Alltag einer nicht-weißen Familie. Sie wolle eine Geschichte erzählen, die auf Theaterbühnen stark unterrepräsentiert ist, die Geschichte einer Schwarzen, normalen Familie in Europa, eine Geschichte um ein Paar, das sich liebt, ein Kind, das geliebt wird, so Diouf. Das Anliegen bewegte die Autorin von nunmehr über zehn Theaterstücken dazu, im Jahr 2016 mit Anthony Thibault das Format „Jeunes textes en liberté“²³ zu gründen. Es bietet Alternativen zu mehrheitlich weißer Repräsentation eine Bühne und fördert zeitgenössische Arbeiten junger Autor*innen.

Dieser Text, der eine fantastische und symbolische Dimension besitzt, beginnt mit alltäglichen Dialogen in einer gewöhnlichen Familienszene: Eine Mutter holt ihren Sohn von der Schule ab. Sie setzen sich auf eine Bank, essen ein Bonbon und gehen nach Hause, um Pfannkuchen zu backen. Zuhause angekommen erzählt der Vater der Mutter gerade von seinem Vorstellungsgespräch, als die Polizei an der Tür klingelt. Ein Bonbonpapier wird dieses traute Familienleben für immer verändern: Die Mutter wird beschuldigt, es auf die Straße geworfen zu haben – und, was noch schlimmer ist, behauptet zu haben, ihr Sohn habe diese im Grunde nichtige Tat begangen. Obwohl die Anschuldigung absurder nicht sein könnte, kommt es zur Verurteilung und die Mutter wird in einer zunehmend repressiven und kafkaesken, von Lynchjustiz geprägten Welt unter Hausarrest gestellt.

Das Stück schildert eine ungerechte Gesellschaft, in der eine Schwarze Frau willkürliche Staatsgewalt erfährt. Zugleich kommen geheimnisvolle Figuren zu Wort, die Stimmen von ‚schuldigen Opfern‘, welche ihrerseits von der Gesellschaft geächtet werden (ein Junkie, ein Abtreibungsarzt, eine Mörderin), die das mimetische Verhältnis zur Welt aufheben. Der Griot tritt auf, eine in Westafrika zentrale Figur des Barden, der mit einer Familie verbunden ist und die Geschichte dieser Familie erzählt. Als ‚Blick von außen‘ übernimmt er die Funktion des Chors und muss es

23 <http://www.jeunestextesenliberte.fr/> (Zugriff am 08.02.2021).

mit den „bösen Zungen“ aufnehmen, deren Entfesselung zu einer Metapher für die permanente Überwachung einer Gesellschaft wird, die alles beobachtet und kommentiert („Man sagt ...“). Nicht umsonst gibt die Autorin an, das Thema der Videoüberwachung sei der Ausgangspunkt für das Schreiben dieses Textes gewesen.

Während das Stück aus dem Nebeneinander verschiedenster Stimmen eine neue poetische Kraft zieht, geht es für die Protagonistin um Widerstand und Überleben, um die Suche nach neuen Wegen, für die sie ein Zwiegespräch mit dem „Baum“ und dem „Raben“ beginnt:

[...] Ich spüre die Energie des Waldes. Der Wind flüstert mir ins Ohr und bittet mich, ihm zu folgen. Der Rabe setzt sich auf meine Schulter und erzählt mir Geheimnisse. [...] Der Baum sagt mein Bruder zu mir und fragt mich, wo meine Wurzeln sind. [...] ²⁴

In einem Interview betont Penda Diouf, wie stark sie die Lektüre des Buchs *Die Wolfsfrau. Die Kraft der weiblichen Urinstinkte*²⁵ von Clarissa Pinkola Estés beim Schreiben der Bärin beeinflusst habe. Darin schlägt die US-amerikanische Psychoanalytikerin und Märchenerzählerin vor, das Konzept der wilden Frau, einen der weiblichen Archetypen, durch die Lektüre verschiedener Märchen und Geschichten aus der Vergangenheit wiederzuentdecken. Und so beschwört die Mutter die Kräfte der Natur, um ihrer eigenen wilden Natur zu begegnen: „Ich bin wieder wild geworden.“²⁶ Diouf spricht auch über den Bezug zum Schamanismus in ihrem Stück, einem uralten spirituellen Weg, der auf der innigen Verbindung zwischen Menschen und Natur beruht:

Im Schamanismus gibt es drei Welten: die, in der wir leben, die „untere“, die den *Krafttieren* gehört, und die „obere“, in der die Geister leben. Um sich aus ihrer Lage zu befreien, ist die Figur gezwungen, eine radikale Entscheidung zu treffen: sich von der Welt der Menschen zu entfernen, die ihr nicht genug Raum lässt, und sich auf die Suche nach den Kräften der

24 Penda Diouf: Die große Bärin, in diesem Band, S. 147.

25 Clarissa Pinkola Estés: *Die Wolfsfrau. Die Kraft der weiblichen Urinstinkte*, aus d. Amerik. v. Mascha Rabben. München: Heyne 1993. „Nicht nur die wilden Tiere, auch die wilden Frauen dieser Erde sind vom Aussterben bedroht. Im Laufe mehrerer Jahrtausende wurden die weiblichen Urinstinkte systematisch plattgewalzt, abgeholzt, ausgeplündert, unterdrückt, oft auch zubetoniert.“ (Ebd., S. 13.)

26 Diouf: Die große Bärin, S. 153.

unteren Welt zu begeben, dem einzigen Ort, an dem Verwandlungen möglich sind. Die Bärin ist also ihr Krafttier. Viele bezeichnen mein Stück als ökofeministische Erzählung.²⁷

Indem sie sich allmählich in eine Bärin verwandelt, kann die Mutter dem mentalen Gefängnis, der Ungerechtigkeit ihrer Verhaftung, endlich entkommen, auch wenn das heißt, dass sie sich von ihrer Familie entfernen muss, um sie selbst zu werden. Auf die soziale Ächtung, den Entzug ihrer Freiheit folgt eine Wiedergeburt, ein neuer Beginn – der Tod oder vielleicht auch die Ewigkeit? In seiner Erzählung ähnelt das Stück einem grausamen Märchen, das in seiner Poesie berührt und in seiner politischen Dringlichkeit bewegt.

Nicht zuletzt enthält das Stück einen nachdrücklichen Verweis auf das Verhältnis zur Institution Polizei: sowohl im Motiv der rassistisch motivierten Diskriminierung als auch im fast beiläufigen Verweis auf die Brutalität, mit der junge Schwarze Männer in Frankreich staatlicher Repression ausgesetzt sind. Die im Stück zitierten Vornamen Adama und Théo sind in Frankreich zum Symbol für die Opfer von Polizeigewalt geworden. Dieses Verfahren findet sich, wenn auch in einer noch radikaleren – quasi chorischen – Form, auch bei der Autorin Éva Doumbia.

Drissa von Éva Doumbia: Zwischen Poesie und Naturalismus

Éva Doumbia, die zunächst Schauspielerin und später Regisseurin wurde, ist die einzige Autorin dieses Bandes, die sich ausdrücklich als afropäisch definiert: „Ich bin Afropäerin, das ist eine Identität. Ich stamme sowohl von der Siegermacht ab als auch von den Besiegten, und ich bin afrikanisch-europäisch.“²⁸ Tatsächlich betont sie, wie stark ihre Arbeiten von Léonora Miano beeinflusst sind. 2012 widmet sie ihr mit *Afropéennes* sogar eine Produktion: Eine Montage zweier Romane Mianos (*Femme in a City* und *Blues pour Elise*) über vier Schwarze Französinnen, die sämtlichen auf europäischem Boden über afrodiaporische Frauen existierenden Klischees begegnen. Als Kuratorin war Doumbia zudem für das

27 Annabelle Vaillant: Les violences policières ne sont pas nouvelles pour les personnes racisées. Entretien avec Penda Diouf. In: *Profession Spectacle*, 05.02.2019. <https://www.profession-spectacle.com/entretien-avec-penda-diouf/> (Zugriff am 05.01.2021).

28 Charlotte Bomy: ‚Tout est tu‘ ou les impensés du théâtre français. Entretien avec la metteuse en scène Éva Doumbia. In: *Le Bruit du Monde* 4 (2016), S. 27–32, hier S. 29.

Programm des Festivals Massilia Afropea in der Friche la Belle de Mai verantwortlich, ein Festival, das für die Dauer von zwei Ausgaben (Oktober 2016 und Juni 2018) den Werken afro-französischer Künstlerinnen gewidmet war (und zu dem unter anderem Rébecca Chaillon, Penda Diouf und Laetitia Ajanohun eingeladen waren). Ihr Stück *Drissa* hat sie im Oktober 2020 am Centre Dramatique National de Normandie-Rouen selbst uraufgeführt.

Drissa, dessen französischer Titel *Le Iench* der Umkehrung des französischen Wortes für Hund, „le chien“, und damit dem jugendsprachlichen Verlan entlehnt ist, erscheint wie die tragische Antwort auf die Frage nach dem Leben Schwarzer Menschen im Europa der Gegenwart – eine brutale Realität dieser Gesellschaften hat sich diesem Text aus dem Jahr 2006 quasi aufgedrängt:

Ich war gerade dabei, diese Geschichte einer Familie aufzuschreiben. Da geschah der Mord an Adama Traoré. Ich war zutiefst erschüttert. Ich schreckte nachts aus dem Schlaf hoch, ich fürchtete mich maßlos. Das hat meinen Text verändert, und ich habe meine Figur sterben sehen.²⁹

Die Geschichte ist vielleicht so aktuell wie nie zuvor. Während wir die deutsche Übersetzung für dieses Buch lektorieren, spuken die Bilder George Floyds durch die Medien. Der Afroamerikaner ist am 25. Mai 2020 in Minneapolis gestorben, nachdem ein Polizist sein Knie im Rahmen einer Festnahme acht Minuten in seinen Nacken gedrückt hatte.

Obwohl sich der Text auf der Grundlage von Rückblenden (de)konstruiert und sich auf eine Konstellation von Figuren stützt, denen wir in unterschiedlichen Momenten ihres Lebens begegnen, klingt in seiner Dramaturgie die antike Tragödie an: Mit einem Prolog, einem Epilog und bedrückenden Zwischenspielen, bestehend aus endlosen Aufzählungen der Namen jener Jugendlichen, die in Frankreich seit 2005 Opfer von Polizeigewalt wurden („Wer wird der Nächste sein?“³⁰).

In seiner Gestaltung von Dialogen, Handlungssträngen und Figuren folgt das Stück zeitgenössischen englischen Dramaturgien. Seine Spannung bezieht es aus dem ständigen Wechsel zwischen poetischen

29 Céline Geoffroy: Entretien avec Éva Doumbia. In: *La Récolte* 1 (2019), S. 52. (Adama Traoré ist im Sommer 2016 auf einer Polizeiwache im Pariser Banlieue 95 (Val-d'Oise) an den Folgen einer *plaquage ventrale*, bei der Einsatzkräfte sich auf den Rücken oder Nacken einer gefesselten Person knien, gestorben.)

30 Éva Doumbia: *Drissa*, in diesem Band, S. 178–179, 198, 207–208, 225.

Monologen und einem haptischen Naturalismus in den Dialogen der Alltagsszenen:

- SEYDOUBA Im Fernsehen essen sie an einem großen Tisch und der kleine Tisch ist für Knabbergebäck.
- RAMATA (*lacht*) Knabbergebäck! Siehst du in diesem Zimmer einen höheren Tisch?
- SEYDOUBA Warum haben wir keinen?
- DRISSA (*aus dem Off*) Ich bin elf.
Ich träume von Hunden.
Ich träume schon immer von einem Hund. Irgendeinem Hund.³¹

Die Figurenzeichnung lässt uns das Personal schnell lieb gewinnen: die Zwillinge Drissa und Ramata und ihr kleiner Bruder Seydouba; Mandela, in Haiti geboren, Adoptivsohn eines geschiedenen *weißen* Lehrer*innenpaares; Karim, in Frankreich geboren, dessen Großeltern aus Marokko stammen. Wir hören ihnen zu, wir stellen sie uns vor, sehen sie am Abendbrottisch sitzen, erleben, wie sie ein Haus bauen, sich eine Zukunft erarbeiten. Wir vernehmen das Schweigen der Mutter und auch die Wutausbrüche des Vaters. Wir wünschen ihnen das Beste, doch im Text rumort es. Ein düsterer Unterton kündigt von einer unabwendbaren Katastrophe.

Im Mittelpunkt steht Drissas Streben nach Verschmelzung mit einem *weißen* Mittelstand, verkörpert von einem Haus mit Garten, einer Fahrerlaubnis, dem Abitur und einem Hund. An der Verwirklichung seines Wunschs, ein ‚normaler Typ‘ zu sein, wird er unweigerlich scheitern. Nachdem seine Schwester Ramata in der Schule erleben musste, wie die Mädchen in ihrer Klasse für ihr Äußeres benotet werden – außer Ramata, weil die *weißen* Jungs mit einer Schwarzen nichts anzufangen wissen –, rasiert sie sich den Kopf, um „keine Haare mehr wie ein Strauch“³² zu haben. Faustin, der Türsteher einer Provinzdiskotheke, verkörpert das Dazwischen, die Ambivalenz: ein Schwarzer im Dienst von *Weißen*, der seinen Brüdern den Zutritt verwehrt.

Es kreuzen sich die Entwicklungslinien afropäischer Realitäten, die geprägt sind von täglichen Aggressionen im Kleinen und den politischen Verwerfungen der übergeordneten Zusammenhänge. Unter der Last der schweren Fabrikarbeit entfremdet sich Issouf, Drissas Vater mehr und

31 Doumbia: Drissa, S. 172.

32 Ebd., S. 188.

mehr von sich selbst, seiner Frau und seinen Kindern. Die Auswüchse patriarchaler Gewalt, die Ramata und ihre Mutter bei ihrer Schinderei im Haushalt zu spüren bekommen, beutelt diese Familie im sozialen Abseits zusätzlich. Unterdessen bekommen die Jungen es mit rassistischer Staatsgewalt zu tun, die ständige Kontrollen als zermürbendes Instrument der Unterwerfung nutzt und selbst vor Mord nicht zurückschreckt. Gewalt an der Schnittstelle von Sexismus, Rassismus und Klassismus erfährt Ramata von einem *weißen* Ladenbesitzer, der ihre Verletzbarkeit ausnutzt – mit den besten Absichten, wie er behauptet. Sie alle unterliegen der gnadenlosen Herrschaft des neoliberalen Systems, in dem sie leben und das von der Supermarktszene in der Eröffnung des Stücks symbolisiert wird.

Die Dringlichkeit dieses Theatertextes spiegelt sich in den Fragen, die er stellt: Welche Zukunft haben Schwarze Menschen in der französischen Gesellschaft? Wie viele Generationen braucht es, bis BPoC-Kinder die gleichen Chancen haben, wie alle anderen?

Die dokumentierte Fiktion Ajanohuns, das performative Empowerment Chaillons, das Schreiben zwischen Symbolismus und naturalistischem Spiel bei Diouf und Doumbia – was diese vier Texte verbindet, ist das Aufrütteln von Publikum und Leser*innen. Ihre politische Mission: Dissens herstellen, informieren, zum Nachdenken anregen, und auch zum Träumen ... Mit ihrem visionären Weitblick und der reflektierten Innenschau bereichern sie das deutschsprachige Theater mit selten erlebter Sprachgewalt und Souveränität. Wir hoffen diese und viele weitere Texte dieses Formats finden ihren Weg auf die großen Bühnen.

Charlotte Bomy & Lisa Wegener

Autorinnen

Laetitia Ajanohun

absolvierte zunächst eine Schauspielausbildung am IAD (Institut des arts de diffusion) in Belgien. Schnell entstand in ihr der Wunsch, zu schreiben und zu inszenieren sowie andere Orte zu entdecken. Sie begann an europäischen Inszenierungen mitzuwirken und begab sich für ihre künstlerischen Abenteuer in verschiedene Länder des frankophonen Afrikas. Sie schrieb zahlreiche Theaterstücke, darunter *La Noyée*, herausgegeben von L'Harmattan, *Les mots sont manouches* erschienen bei Lansman, *Le Décapsuleur* und *Francofictions*, die in der Buchreihe „Passage(s) libres courts“ (in Zusammenarbeit mit dem Pariser Theater Le Tarmac) erschienen. *Le Décapsuleur* wurde auf dem Festival d'Avignon und *Francofictions* auf dem Theater Le Tarmac de la Villette gelesen. Viele ihrer Stücke inszeniert sie – wie in Frankreich nicht unüblich – selbst. Mit der Produktion *On m'a donné du citron et j'en ai fait de la limonade* (dt. *Sie gaben mir Zitronen und ich habe Limonade daraus gemacht*) etwa machte sie im Jahr 2018 Station auf den Rencontres à l'échelle in Marseille, auf dem Festival Massilia Afropéa, dem Institut Français in Kinshasa und dem Centre culturel franco-nigérien (CCFN) in Niamey. *LOVE IS IN THE HAIR* wurde vom Leiter und Regisseur der Compagnie For Happy People and Co Jean-François Auguste in Auftrag gegeben und entstand in der Spielzeit 2019/20 im Rahmen des Festival du Val d'Oise. Seitdem war die Inszenierung an den Häusern Ferme du Buisson, CDN in Caen, T2G und MC93 zu sehen. Für diese Arbeit erhielt sie eine Förderung vom französischen Kulturministerium und dem Theaterfonds der SACD. Sie lebt heute in Paris.

Rébecca Chaillon

ist karibischer Abstammung und wuchs in Nordfrankreich auf. In ihren Arbeiten deckt die Regisseurin, Schauspielerin und Autorin u. a. Formen von Rassismus und Sexismus auf. Bodypainting und der symbolische Umgang mit Lebensmitteln sind zentrale Stilmittel. Mit humorvollen und poetischen Texten fügen sie sich zu schonungslos entlarvenden Kompositionen im Spannungsfeld von Körper- und Bildpolitik. 2006 gründete sie die Theatergruppe Cie Dans Le Ventre und realisierte zahlreiche Performance-Projekte, darunter u. a. *8 femmes*, *Savantes?*, *L'estomac dans la peau* und *Monstres d'amour* über blutige Leidenschaft und kannibalische Liebe. 2015 wirkte sie als Performerin in Émilie Jouvets *My body*,

my rules mit, einem Dokumentarfilm über Körper und Sexualität jenseits der Norm, der auf dem Porn Film Festival Berlin 2017 prämiert wurde. 2018 eröffnete die Tanzperformance *Monstres, on ne danse pas pour rien*, ein Gemeinschaftsprojekt von DeLaVallet Bidiefono und Rébecca Chailion, die Potsdamer Tanztage. Queere und afro-feministische Perspektiven verhandelt sie auch in dem Stück *Où la chèvre est attachée, il faut qu'elle broute* (dt. *Wo die Ziege angebunden ist, muss sie auch grasen*) über Frauenfußball und Diskriminierung. Anlässlich des Schwerpunkts „Vive le sujet“ auf dem Festival d’Avignon 2019 realisierte sie mit Pierre Guillois die Produktion *Sa bouche ne connaît pas de dimanche – fable sanguine* (dt. *Ihr Mund kennt keine Sonntage – eine blutige Fabel*). Im Rahmen ihrer Residence beim Nordwind Festival (Kampnagel Hamburg) im Dezember 2019 präsentierte sie mit ihrem Kollektiv die erste Etappe des Performance-Projekts *Carte Noire nommée Désir* (dt. *Trink mich – solange ich heiß bin*) als Werkstattaufführung.

Penda Diouf

ist Dramatikerin und leitete zehn Jahre die vier Stadtbibliotheken von Saint-Denis. Für ihr erstes Stück *Poussière* erhielt sie ein Motivationsstipendium vom Centre National du Théâtre (CNT), woraufhin der Text in den Pariser Theatern Le Tarmac (2007) und La Huchette (2009) im Rahmen einer szenischen Lesung präsentiert wurde. 2010 wurde es vom Lesekomitee der Comédie Française gefördert. Ihr von dem Regisseur Philippe Delaigue in Auftrag gegebenes und inszeniertes Stück *Le Symbole* wurde 2013 auf dem Festival Francophonies en Limousin uraufgeführt. *La grande ourse* (dt. *Die große Bäarin*) hat in den Lesekomitees großer Theater für Aufsehen gesorgt und wurde auf zahlreichen Festivals als szenische Lesung präsentiert. Im Frühjahr 2020 erschien es in dem französischen Theaterverlag Quartett. Ihre jüngste Arbeit *Pistes ...*, ein Stück über Dioufs eigene Identitätssuche und den Völkermord in Namibia, wurde im Herbst 2019 in einer Inszenierung von Aristide Tarnagda am Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine uraufgeführt. Mit Anthony Thibault gründete Penda Diouf das Label Jeunes textes en liberté, das zeitgenössische Theatertexte fördert, indem es versucht, den Mangel an alternativen Erzählungen und der Repräsentation marginalisierter Gruppen zu kompensieren. In der Zusammenarbeit mit der Comédie de Valence koordinierte sie ebenfalls im Jahr 2020 die Schreibwerkstatt „Écritures Nomades“.

Éva Doumbia

ist in einem Vorort von Le Havre in der Normandie aufgewachsen. Nach ihrem Studium an der Universität der Provence absolvierte sie u. a. bei Jacques Lassalle, Krystian Lupa und André Engel / Dominique Müller eine Ausbildung als Regisseurin. Im Jahr 1999 gründete sie die Theatergruppe La Part du Pauvre / Nana Triban, die von 2007 bis 2013 an das Théâtre des Bernardines in Marseille angebunden war und ihre Arbeiten zwischen Marseille und Abidjan realisierte. Ihr künstlerischer Ansatz hinterfragt auf poetische Weise hybride Identitäten und versucht, Brücken zwischen verschiedenen Welten zu bauen: Europa, wo sie geboren ist und lebt, und Afrika, der Sphäre ihres Vaters (Abidjan, Bamako, Ouagadougou, Niamey, Brazzaville, Libreville) sowie Amerika (Haiti, USA, Brasilien ...). Neben ihren eigenen Texten inszenierte sie Texte von Edward Bond, Alfred de Musset, Kouam Tawa, Peter Turrini, Lars Norén, Bertolt Brecht, Dieudonné Niangouna, Aristide Tarnagda und Léonora Miano. Sie adaptierte Romane von Chester Himes, Maryse Condé, Yanick Lahens, Fabienne Kanor und Jamaica Kincaid für die Bühne. Im Februar 2015 wurde sie vom Carreau du Temple mit der Konzeption „AfricaParis“ beauftragt: ein Wochenend-Event anlässlich des interdisziplinären Festivals Massilia Afropea in der Friche Belle de Mai Marseille. Als Gründungsmitglied des Kollektivs Décoloniser les Arts trug sie zum gleichnamigen Buch bei (L'Arche, 2018). In Frankreich wurde das Stück *Le Iench* (dt. *Drissa*) im Oktober 2020 am Centre dramatique national de Normandie-Rouen uraufgeführt. Ihre jüngste Produktion *Autophagies*, eine kulinarische Performance zum Thema Lebensmittelmigration, wird 2021 im Rahmen der 75. Ausgabe des Festival d'Avignon präsentiert.

Drama Panorama – Neue internationale Theatertexte

Die offene Buchreihe von Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e. V.

Von Masochisten und Mamma-Guerillas ***Neue tschechische Dramatik***

– Neun Theaterstücke aus Tschechien auf der Suche nach
theatralen Gegenwartsbildern: grotesk, politisch und aktuell –

hrsg. von Barbora Schnelle
Drama Panorama, Bd. 1
ISBN: 978-3-95808-214-4
mit 9 Farbabbildungen
416 S., 20 €

Frühstück mit Leviathan ***Theaterstücke***

– Politisches Theater in sieben Stücken von einem der
wichtigsten Dramatiker*innen Tschechiens –

von Roman Sikora
hrsg. von Barbora Schnelle
Drama Panorama, Bd. 3
ISBN: 978-3-95808-324-0
ca. 300 S., 20 €

Surf durch undefiniertes Gelände ***Internationale queere Dramatik***

– Neun Theaterstücke, die neue Narrative von Geschlecht und Identität wagen –

hrsg. von Charlotte Bomy / Lisa Wegener
Drama Panorama, Bd. 4
ISBN: 978-3-95808-329-5
ca. 340 S., 20 €

Ein Projekt von Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e. V.



Partner*innen:



Förder*innen:



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-323-3

ISBN (PDF): 978-3-95808-363-9