

Deutsche Kolonialherrschaft auf der Bühne

Performanz und 'hate speech' in Kum'a Ndumbes III. Dokumentarstück *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...*

Die Theaterstücke des kamerunischen Autors Kum'a Ndumbe III. sind erst seit einigen Jahren einem breiten deutschsprachigen Publikum zugänglich. Während er in Deutschland als Politologe durch seine Publikationen unter anderem zur deutschen Kolonialpolitik bekannt ist,^[1] fanden seine in deutscher Sprache zwischen 1967 und 1970 entstandenen Theaterstücke keine Beachtung bei deutschen Verlagen: „Ich schrieb mein letztes Theaterstück in deutscher Sprache im Jahre 1970. Dann hörte ich auf. Es war kein Echo da. Alle meine Versuche bei deutschen Verlegern blieben ohne Erfolg.“^[2] Der mittlerweile in Lyon studierende Kum'a Ndumbe III. schrieb nun verstärkt auf französisch und veröffentlichte bei dem Verleger Jean Pierre Oswald, Paris in der Reihe *Théâtre africain*.

Erst die Veröffentlichung seiner Texte rund 40 Jahre nach ihrer Entstehung im kamerunisch-deutschen Verlagsnetzwerk *AfricaAvenir/Exchange & Dialogue* führte zur Etablierung seiner Texte auf dem deutschen Buchmarkt.^[3] Sprachwechsel hauptsächlich zwischen Deutsch, Französisch, Englisch und Duala changierend markieren unter anderem Zäsuren in Kum'a Ndumbes III. Biographie als Schriftsteller. Die mangelnde Resonanz in Deutschland korrespondiert mit einer Verabschiedung vom Deutschen: „Obwohl ich mich an dieser Sprache so sehr erfreue, hat mein Unterbewusstsein das Deutsche als Medium meines schöpferischen Ausdrucks ausgeräumt.“^[4]

Das mangelnde Echo bei deutschen Verlegern mag zum einen ein Indiz für die nach wie vor marginalisierte Wahrnehmung ‚afrikanischer‘ Autorinnen und Autoren auf dem deutschen Buchmarkt sein. Im speziellen Fall Kum'a Ndumbes III. reproduziert diese Marginalisierung, die bis zu einer Verabschiedung des Deutschen als Medium schriftstellerischen Arbeitens führt, eine nach wie vor gesellschaftlich und erinnerungspolitisch vorhandene Ausblendung deutscher Kolonialgeschichte. Insofern Kum'a Ndumbe III. über deutsche Kolonialherrschaft und die Auswirkungen post- und neokolonialer Politik in deutscher Sprache schreibt, ist er einer der deutschsprachigen Autoren, die auch im engeren Sinne als postkoloniale Autoren bezeichnet werden können.^[5] Die Texte Kum'a Ndumbes III. können somit auch als Freilegung und Zu-Sprache-Kommen bislang verworfener Erinnerungen gelesen werden.

Hierbei knüpfen die von Kum'a Ndumbe III. entwickelten Darstellungstechniken an Theaterkonzepte an, die ihrem Anspruch nach die Darstellung historischer Ereignisse und deren Analyse mit sozialpolitischem Engagement und Parteilichkeit verbinden: das Epische Theater und das Dokumentartheater. So finden sich in den Stücken illusionsdurchbrechende Techniken, die Ansprache des Publikums, der Einsatz von Medien zur Herstellung gesellschaftlicher Referenz, die Projektion von Dokumenten, Lautsprecherkommentare und musikalische Zwischenspiele. Zudem lassen sich Einflüsse des expressionistischen und des französischen Theaters erkennen. Die Einbeziehung des Publikums in das Handlungsgeschehen sowie Musik und Tanz sind jedoch auch zentrale Elemente der traditionellen Dramaturgie Kameruns, deren maßgeblichen Einfluss auf seine Arbeiten Kum'a Ndumbe III. betont hat.^[6]

Das Dokumentarstück *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...*^[7] zeigt die Erniedrigungs- und Unterwerfungsprozeduren der deutschen Kolonialmacht, aber auch Widerstandsstrategien von Seiten der Kameruner. In seinem Aufbau orientiert sich das Stück an historischen Ereignissen, die zur Etablierung deutscher Kolonialmacht in Kamerun führten. Die 1. Szene zeigt Verhandlungen um eine Niederlassung des Lübecker Handelshauses Woermann in Kamerun im Jahr 1868. Die Abtretung der Oberherrlichkeit von Gesetzgebung und Verwaltung an die deutsche Regierungsvertretung (3. Szene), legt die rechtlichen Voraussetzungen für eine umfassende deutsche Kolonialgewalt. Von Gräueltaten, Vergewaltigungen und Mord berichten afrikanische Söldner aus Dahomey (6. Szene). Zudem werden historische Dokumente des Reichskolonialministeriums auf die Bühne projiziert, die davon berichten, dass afrikanische Frauen nackt mit Flußpferdpeitschen ausgepeitscht wurden, während ihre Männer hilflos zusehen mussten. Die körperliche Gewaltausübung korrespondiert mit einer sprachlichen, die in der 7. und 8. Szene dargestellt wird. Historischer Ausgangspunkt ist nun das Jahr 1912, Bezirksamtman Röhms verkündet Kamerunern die Enteignung von ihrem Grund und Boden, die mit einer Ansiedlung in Sumpf- und Fiebergeländen verbunden ist. Verhandlungsversuche von Kameruner Herrschern sind vergeblich, auch die juristische Argumentationen von Seiten Duala Mangas vermögen nichts auszurichten. Der von Duala Manga, Dika und Kone organisierte Aufstand wird erstickt. Die 10. Szene endet mit der Verhaftung führender Aufständischer und der Hinrichtung Duala Mangas und Ngosi Dins.

Kennzeichnend für Kum'a Ndumbes III. Dokumentarstück *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie ...* ist nicht nur die Darstellung historischer Ereignisse, die zur Etablierung deutscher Kolonialherrschaft in Kamerun führten. Darüber hinaus werden durch Figureninteraktionen koloniale Unterwerfungsstrategien, aber auch widerständiges Handeln in Szene gesetzt. Motivation und Fokus meiner Untersuchung ist daher die Frage, wie in dem Stück Prozeduren kolonialer Unterwerfungsakte und Widerständigkeit auf der Mikroebene der Figureninteraktion dargestellt und darstellbar gemacht werden.

Die von Judith Butler entwickelten Gedanken zur sprachlichen Gewaltausübung durch *hate speech*,^[8] wie auch Möglichkeiten performativer Gegenstrategien lassen sich auf die im Stück beschriebenen Kolonialisierungsprozesse übertragen. Die politischen Unterwerfungsakte, z. B. die Enteignung des Landes, werden von sprachlichen Erniedrigungen begleitet. Es sind jedoch gerade diese sprachlichen verletzenden Akte, die zugleich Potential für ermächtigende Handlungen des vermeintlich unterworfenen Subjekts eröffnen. Denn nach Butler produzieren die sprachlichen Erniedrigungen das Paradox, ein Subjekt anzurufen, das sie eigentlich zu negieren beabsichtigen: „Während also die verletzende Anrede ihren Adressaten scheinbar nur festschreibt und lähmt, kann sie ebenso eine unerwartete, ermächtigende Antwort hervorrufen. Denn wenn ‚angesprochen werden‘ eine Anrufung bedeutet, dann läuft die verletzende Anrede Gefahr, ein Subjekt in das Sprechen einzuführen, das nun seinerseits die Sprache gebraucht, um der verletzenden Benennung entgegenzutreten.“^[9]

Verletzende Anrede, aber auch ein sich widersetzendes Entgegenreten sind in *Ach Kamerun!* öfter dargestellt. So äußert Bezirksamtman Röhms bei der Enteignung des Bodens: „Ekone, du musst selber über deine kindische Frage lachen oder deine Stupidität steigert sich zum Ungeheuren.“ (AK, S. 31) Die *hate speech* Röhms erscheint jedoch letztlich der sachlichen Rede Ekones argumentativ unterlegen, wenn dieser insistiert: „Ich verlange nur von Ihnen, dass Sie sich deutlicher ausdrücken.“ (AK, S.31) In späteren Verhandlungen befiehlt Röhms Duala Manga „mach deine Negerschnauze wieder auf.“ Worauf Duala Manga entgegnet: „Gut, meine Negerschnauze mache ich wieder auf. Wir schlagen der deutschen Regierung vor, es zuzulassen, dass wir unsere Sache selbst vor dem deutschen Reichstag vorbringen.“ (AK, S. 38) Die verletzende Benennung intendiert die Einsetzung eines unterworfenen Subjekts.^[10] Indem Duala Manga die sprachliche Verletzung aufnimmt, geht sie in die Rede des (vermeintlich) erniedrigten Subjekts über und verbindet sich mit dessen Forderungen. Trotz dieser Neukontextualisierung bleibt jedoch auch das erniedrigende Potential der *hate speech* erhalten.

Butler verweist zudem auf die existentielle Bedeutung der Anrufung für die Konstituierung des Subjekts, insofern dieses eine bestimmte gesellschaftliche Existenz erst dadurch erhalte, indem es angerufen werde.^[11] Im Akt der Anrede wird das Subjekt folglich als solches anerkannt, bestärkt oder aber auch erniedrigt bzw. negiert im Sinne einer Absprache der Existenzberechtigung. Unter dieser Perspektive erscheint die *hate speech* deutscher Regierungsvertreter auch als Fortsetzung der in Szene VI beschriebenen Gräueltaten. Dennoch resultiert für Butler aus dieser Verletzbarkeit des Subjekts nicht zwangsläufig Ohnmacht.

Die Angewiesenheit auf Wiederholung und die Notwendigkeit ein Subjekt einzuführen, gegen das sie sich zugleich wenden kann, macht *hate speech* erschütterbar. Denn gerade der Wiederholungszwang eröffnet für das hassvoll angerufene Subjekt einen Spielraum für Gegenstrategien, beispielsweise durch Umdeutungen, Aneignungen und Neukontextualisierungen der hasserfüllten Rede. Hier eröffnen sich für Butler Perspektiven für eine Theorie der sprachlichen Handlungsmacht, und zwar sowohl in Hinblick auf das angerufene Subjekt, das nicht einem bloßen Verwiesenwerden auf Ohnmacht ausgeliefert ist, als auch in Bezug auf die Initiatoren von *hate speech*.^[12]

Kennzeichnend für *Ach Kamerun!* ist die komplexe performative Interaktion der Figuren. Zwar verläuft die Linie von erniedrigenden und ermächtigenden performativen Handlungen entlang des Konflikts zwischen deutscher Kolonialmacht und Kameruner Bevölkerung, allerdings wird diese Dichotomie immer wieder durchbrochen, so dass die homogene Darstellung und Verkörperung von Gruppeninteressen irritiert werden. Zusätzlich werden die performativen Handlungen im Text und auf der Bühne durch die Einbindung der Leser beziehungsweise des Publikums überlagert.

So erweckt die 1. Szene den Eindruck eines gleichberechtigten Gesprächs zwischen König Bell und Thormählen, Vertreter der Firma Emil Woermann, an dessen Ende die Etablierung einer Handelsniederlassung in Kamerun im Jahr 1868 steht. Im Vergleich zu seinen deutschen Verhandlungspartnern erscheint König Bell mächtig. Dafür spricht nicht nur der Verhandlungsort, das Empfangszimmer im Palast König Bells, sondern auch der ironische „Na ja“-Kommentar im Bezug auf ein vermeintlich freundschaftliches Verhältnis zu den Engländern. (AK, S. 9) Auch „der junge Mann“, der wenig später einen Begrüßungsanzug aufführt, hat die Möglichkeit, sein scheinbar verspätetes Eintreffen damit zu begründen, dass die Unterredung „viel zu früh“ begonnen habe. Die anschließende Reichtung des goldenen Bechers der Freundschaft deutet zudem darauf hin, dass die Initiierung performativer Akte von politisch-diplomatischer Tragweite noch von König Bell ausgeht.

Aus einer historischen Distanz erweist sich jedoch die machtvolle Position König Bells als gefährdet. Sowohl durch das Wissen und die Erwartungen des Publikums als auch durch den Aufbau des Stücks wird dieses Treffen zur Exposition einer Etablierung deutscher Kolonialherrschaft in Kamerun. Die performativen Handlungen dienen aus dieser Perspektive weniger der Initiierung diplomatischer Beziehungen als deren Inszenierung. Das historische Hintergrundwissen demaskiert die Unaufrichtigkeit in den Handlungen Thormählens, was zusätzlich durch die Verwendung seiner Sprache bestätigt wird. So beteuert er nach der Reichtung des goldenen Bechers: „Darum vermag ich jetzt das auszusprechen, was ich nie gewagt hätte: Meine Seele atmet auf. Ich fühle mich erleichtert, ich fühle mich jung. Ich habe aus Ihrem Becher die Kraft geschöpft, Sie zu überzeugen.“ (AK, S. 12) Das ‚Aufatmen der Seele‘ verweist auf Performanz im doppelten Sinne: Zum einen orientiert sich die Rede Thormählens an klassischer Bühnensprache, zum anderen ist sein Handeln stark ritualisiert. Die Rede Thormählens widerlegt sich jedoch selbst, indem ‚die Erleichterung‘, ‚das Kraftschöpfen‘ letztlich nur als Überleitung zu Verhandlungen funktionalisiert wird.

Des Weiteren wird (sprachliche) Performanz von den Figuren genutzt, um Handlungen zusätzliche Bedeutungen zu verleihen. Dass diese Einführung von Bedeutungsebenen koloniale Unterwerfungsstrategien initiiert und festigt, wird in einzelnen Szenen und Sequenzen immer wieder vorgeführt. Dies zeigt sich beispielsweise bei der Ablehnung des „Schutzes“, der von König Bell und König Akwa als Instrument zur Etablierung eines deutschen Herrschaftssystems durchschaut wird (vgl. AK, S. 18). Die Ablehnung „des Schutzes“ führt jedoch keineswegs zu einer Abwehr der Kolonialgewalt. Vielmehr produziert Kolonialherrschaft bereits im Vorfeld ihrer eigentlichen Etablierung permanente neue performative Handlungen, wie die unmittelbar folgenden Verhandlungen über die Oberherrlichkeit der Gesetzgebung und der Verwaltung sowie das sich anschließende Hissen der deutschen Flagge (vgl. AK, S. 19f.).

Im weiteren Verlauf des Stücks werden die brutalen Unterwerfungs- und Erniedrigungsstrategien der deutschen Kolonialmacht auf die Bühne gebracht. Doch auch hier sind es performative Handlungen, die Widerstand hervorrufen. So schildern Söldner und Söldnerinnen aus Dahomey Misshandlungen und Vergewaltigungen und planen, diese auf der Bühne zu bringen. Auf diese Weise werden sie kurzzeitig zum Subjekt der Handlung.^[13] Diese Aufführung wird jedoch von „Leist“, „Puttkämmerchen“ und „Zimmerer“ unterbunden, die kurz danach auftreten. Die 6. Szene schließt mit der Projektion eines Dokuments des Reichkolonialministeriums, das die öffentliche Auspeitschung von Frauen aus Dahomey schildert. Dem folgt in Szene 7 die Enteignung von Grund und Boden als politischer Gewaltakt. Die Szenen 7 und 8 zeigen die Verhandlungen und die Bemühungen der Kameruner, diese Enteignung abzuwenden. Dabei kontrastiert die permanente *hate speech* des Bezirksamtmanns Röhm mit der sprachlich-performativen Gegenwehr von Seiten der Kameruner Herrscher.

So bemerkt Röhm gleich zu Beginn des Gesprächs: „Das Vernünftige bleibt euch verschlossen. Das habt ihr davon, Neger zu sein.“ (AK, S. 35) ‚Vernunft‘ als zentrales Ideal europäischer Aufklärung begründet *hate speech* und so den Gebrauch der verletzenden Benennung. Dem entgegnet „ein afrikanischer Fürst“: „Beruhigen Sie sich. Sie reden also von der Vernunft.“ Durch Verwendung von *hate speech* spricht sich Röhm sein Monopol auf Vernunft nicht nur selbst ab, sondern auch die performativen Handlungen des vermeintlich Unterworfenen demaskieren Röhm. Indem die Äußerung des Fürsten auch als ironischer Kommentar verstanden werden kann, wird er, wenn auch nur momentan, zum Subjekt der Handlung.

Auch die kurz darauf folgende Sequenz zeigt, wie *hate speech* Möglichkeiten zur Subversion hervorruft, wenn Bezirksamtmann Röhm die „Die Versammlung“ entzweien möchte: „Ihr sollt euch erheben! Ihr sollt euch gegen euch selbst erheben!“ „Die Versammlung“ folgt dieser Aufforderung: „Wir sollen uns erheben! Ha! Wir sollen uns erheben, hat der Bezirksamtmann gesagt. Also los!“ (AK, S. 35) Daraufhin bestürmt die Menge Röhm und er wird von drei Männern in die Höhe gehoben. Auch hier ist es wieder die potentielle Mehrdeutigkeit des performativen Sprechakts, die die Versammlung für sich zu nutzen weiß. Zudem deutet sich ein bewusstes Missverstehen an, insofern der eindeutige zweite Befehl des Bezirksamtmanns ‚überhört‘ wird. ‚Überhören‘ beziehungsweise Missverstehen als widerständige Strategie ist Voraussetzung für die ‚Erhebung‘ des Bezirksamtmannes Röhm.

Möglichkeiten für Subversion eröffnen sich ferner, indem Unterwerfung reproduzierende Handlungen parodiert werden. So wird die Übernahme kolonialer Unterwerfungsakte, wie ‚Gehorsam leisten‘ und die auch räumliche ‚Erhöhung‘ des Herrschers zwar formal erfüllt, jedoch mit neuer Bedeutung aufgeladen. Dieses ‚Aus-der-Rolle-Fallen‘ ist jedoch momentan, denn bereits der Zorn des Bezirksamtmanns zerstört die Parodie, lässt die eben noch Aufbegehrenden vor Angst zittern und droht nach dem sprachlichen Angriff die endgültige Vernichtung an: „Wenn sich so etwas wiederholt, vergase ich euch alle - Könige und Häuptlinge des Kamerunvolkes.“ (AK, S. 35) Doch selbst dieser sprachliche Vernichtungsakt, verrät sich selbst, indem er die Gefahr eingesteht, die von der Wiederholung subversiver Performanz ausgeht.

Die exemplarische Analyse einzelner Szenen zeigte Mikroprozesse kolonialer Gewalt in ihrer performativen Dimension. Der *hate speech* der deutschen Kolonisatoren, deren Herrschaftsgewalt sich unter anderem in einer offensiven und explizit auf Erniedrigung und Vernichtung ausgerichteten Wortwahl äußert, kontrastiert mit einem ‚verdeckten‘ performativen Agieren, das unter anderem Mehrdeutigkeiten, Bedeutungsverschiebungen und Parodie für widerständiges Handeln nutzt.

Das Stück endet zwar mit der Verhaftung und Hinrichtung der Anführer des politischen Widerstands, Duala Manga und Ngoso Din, und ist in seiner Geschichte der Unterwerfung an historischen Ereignissen orientiert. Dennoch läuft es keineswegs Gefahr, deutsche Kolonialgeschichte als Unterwerfungsgeschichte, wenn auch unter kritischen Vorzeichen, fortzuschreiben. Vielmehr ist es gerade die performative Unberechenbarkeit, die weitere Deutungsmöglichkeiten aufzeigt. Während sich der Aufbau des Stücks am ‚historischen Verlauf‘ orientiert und somit an etablierte Muster von ‚Ereignis‘ und ‚Entwicklung‘ anknüpft, macht erst die Einführung einer performativen Ebene koloniale sprachliche Unterwerfungstechniken und körperliche Erniedrigung, aber auch spontane wie listige Gegenstrategien darstellbar.

Darüber hinaus werden über die sprachlich-performative Interaktion der Figuren Geschichtsdeutungen eingeführt. So wird beispielsweise durch die *hate speech* Röhm und dessen Vergasungsandrohung eine Kontinuität zwischen deutscher Kolonialpolitik und Judenvernichtung hergestellt. An dieser Stelle nimmt das Stück Deutungen vorweg, die erst in den letzten Jahren in der Geschichtswissenschaft diskutiert wurden.^[14]

Doch nicht nur Geschichtsdeutungen, sondern auch Reflexionen über das Bühnengeschehen finden mittels sprachlicher Performanz statt. So unterbricht in der 2. Szene Pantänius die Verhandlungen mit Ekwalla und bezieht das Publikum ein:

„Mein, Gott, Sie sind wahrhaft ein eifriger Händler. Sogar jetzt, ja, jetzt auf dem Theater wollt Ihr Neger euer Elfenbein und Palmöl und Palmkerne und Trallala verkaufen. Die Zuschauer sind per pedes gekommen und können eure Lieferung nicht mit nach Hause tragen.“ (AK, S. 14) Als Ekwalla daraufhin der Aufführung eines historischen Stücks zustimmt, (AK, S.15) wendet sich „ein Händler“ wieder an die Zuschauer: „Ja, liebe Zuschauer, nennt unser Stück wie ihr wollt. Aber wir sagen euch, was wir zu tun gedenken: Spielen! Tanzen! Spielen! Sonst nichts!“ Daraufhin Voss: „Wir können vor lauter Tanzen und Spielen das Geschäft doch nicht vergessen! Kinder erzählt mal!“ (Ebd.)

Auch hier zeigt sich wieder der mehrdeutige Gebrauch von Wörtern, der auch die Handlungen der Figuren doppeldeutig werden lässt. So changiert die Verwendung von „Spielen!“ zwischen einer Vorwegnahme kolonialer Zuschreibungen und einer Reflexion des Bühnengeschehens, während Voss' Anrufung als „Kinder!“ entlarvend wirkt, insofern er das Spiel um die Doppeldeutigkeit der Rede und Handlungen nicht durchschaut.

Die Hinwendung zum Zuschauer erinnert zum einen an Techniken zur Illusionsdurchbrechung im Sinne des Epischen Theaters. Insofern diese auf Pantänius Initiative zurückgeht, ist sie auch Teil einer performativen Strategie, die zu verschiedenen Zwecken genutzt werden kann, beispielsweise

um die starke Verhandlungsposition Ekwallas abzuschwächen und das Geschehen in andere Bahnen zu lenken.

Indem die Zuschauer in die kolonialen Auseinandersetzungen um Unterwerfung, Erniedrigung, aber auch Ermächtigung und Widerstand einbezogen werden, entsteht eine paradoxe Situation: Einerseits steht diese Illusionsdurchbrechung in der Tradition des Epischen Theaters und bewirkt somit eine Distanzierung zum Bühnengeschehen, gleichzeitig werden die historischen Ereignisse an die Zuschauer herangeführt. Mehr noch: Das Publikum wird sogar Teil des Bühnengeschehens, indem es in die Handlungsstrategien der Figuren einbezogen wird.

Damit wird das Stück selbst zum offenen Interaktionsfeld, das einem deutschen Publikum nicht nur die ausgeblendete koloniale Vergangenheit vor Augen führt, sondern es in die (nach)kolonialen Auseinandersetzungen um Unterwerfung, Erniedrigung, aber auch Ermächtigung und Widerstand gezielt miteinbezieht.

[1] Kum'a Ndumbes III. Habilitationsschrift erschien unter dem Titel: *Was will Bonn in Afrika. Zur Afrikapolitik der Bundesrepublik Deutschland*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1992. Nach seiner Habilitation lehrte er von 1990-2001 am Berliner Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaften.

Ausführliche Informationen zu Kum'a Ndumbe finden sich im Internet unter <http://www.africavenir.com/>.

Eine Untersuchung der Theaterkonzeption Kum'a Ndumbes III. findet sich in dem Aufsatz von Sara Lennox.: *Das afrikanische Gesicht, das in deinem Raum spricht. Postkoloniale Autoren in Deutschland: Kum'a Ndumbe III und Uche Nduka*. - In: *Literatur und Migration*. Sonderband Text + Kritik IX (2006), S. 167-176. Durch ihre Beiträge wurde ich auf die Texte Kum'a Ndumbes III. aufmerksam.

[2] Kum'a: Ndumbe III.: *Zur Einleitung*, - In: *Ich klopfte an deiner Tür... Zeitzeugnisse in Briefen, Gedichten und Erzählungen*. Bd. I (Reihe Literatur). Douala, Berlin: AfricAvenir/Exchange & Dialogue 2005, S. 114-128, hier S. 117f.

[3] Kum'a Ndumbe schrieb vier Theaterstücke auf Deutsch: *Lumuba II*. (1968), *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...* (1970), *Kafra-Biatanga. Tragödie Afrikas* (1970), *Das Fest der Liebe. Die Chance der Jugend*. (1970). Hinzu kommen vier auf Französisch verfasste Stücke: *Cannibalisme* (1973), *Amilcar Carbra - lou tempête sur la Guinée-Bissau* (1976), *Le soleil de l'aurore* (1976) und *Lisa, la putain de...* (1976).

[4] Ebd., S.122.

[5] Lennox betont, dass Kum'a Ndumbe III. einer der wenigen postkolonialen Autoren im engeren Sinne sei: „If a postcolonial author is defined as one who writes in the language of his or her country's former colonizers, Prince Kum'a Ndumbe III may be Germany's only postcolonial author.“ <http://www.africavenir.com/publications/occasional-papers/index.php>

[6] Vgl. hierzu Lennox, *Das afrikanische Gesicht*, S. 169 sowie Richard Bjornson, der bereits 1991 im Rahmen seiner umfangreichen Studie über Kameruner Autorinnen und Autoren die Stücke Kum'a Ndumbes III. untersucht hat. Richard Bjornson: *The Afrikan Quest for Freedom and Identity. Cameroonian Writing and the National Experience*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 444.

[7] Kum'a Ndumbe III.: *Ach Kamerun! Unsere alte deutsche Kolonie...* Ein Dokumentarstück in zehn Szenen. Bd. III (Reihe: Theater). Douala, Berlin: AfricAvenir/Exchange & Dialogue 2005. Im Folgenden abgekürzt als AK.

[8] Judith Butler: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

[9] Ebd., S. 10.

[10] Vgl. ebd., S. 59.

[11] Vgl. ebd., S.15.

Existenz ist folglich nicht etwas Vorgängiges, das durch die Anrede lediglich eine Bestätigung oder Hinterfragung erfährt. Vielmehr ist es die Anrede selbst, die dem Subjekt eine bestimmte Existenz erst ermöglicht. Das Subjekt in seiner Anerkennbarkeit bedarf einer Anerkennung durch die Anrede um zu Existenz zu gelangen: „Kraft dieser grundlegenden Abhängigkeit von der Anrede des anderen gelangt das Subjekt zur ‚Existenz‘. Das Subjekt existiert nicht nur dank der Tatsache, daß es anerkannt wird, sondern dadurch, daß es im grundlegenden Sinne *anerkenntbar* ist.“ Vgl., ebd. S. 15f.

[12] Zwar weist *hate speech* über die konkreten Nutzer hasserfüllter Rede hinaus, indem sie sich über performative Sprechakte fortsetzt, die als solche konventionalisiert sind. *Hate speech* zu nutzen liegt jedoch in der Verantwortung der Einzelnen: „Während einige Theoretiker die Kritik der Souveränität als Zerstörung der Handlungsmacht mißverstehen, setzt meiner Ansicht nach die Handlungsmacht gerade dort ein, wo die Souveränität schwindet. Wer handelt (gerade nicht das souveräne Subjekt), handelt genau in dem Maße wie oder sie als Handelnde und damit innerhalb eines sprachlichen Feldes konstituiert sind, das von Anbeginn an durch Beschränkungen, die zugleich Möglichkeiten eröffnen, eingegrenzt wird.“ Ebd., S. 32.

[13] Vgl. Lennox, *Das afrikanische Gesicht*, S. 170.

[14] Dazu Jürgen Zimmerer: *Von Windhuk nach Auschwitz. Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*. Münster LIT 2007.

Komparatistik Online © 2007



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de