



Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation

Dieudonné Niangounas *théâtre de l'urgence*

Stefanie Schmitz (Heidelberg)

HeLix 18 (2025), p.82–99. doi: 10.1158/helix.2025.1.110881

Abstract

At present, the Congolese playwright Dieudonné Niangouna is one of the African authors whose theatre attracts increasing attention in France and other European countries. In *Nkenguégi* (2016), he treats the tragedy of migrants trying to cross the Mediterranean, the causes of migration in the Republic of Congo and the crisis of welcome culture in the West. His motto “Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation” is reflected in *Nkenguégi* through the depiction of violence, corruption, repression and the restriction of freedom in Brazzaville. Niangouna’s theatre is a total theatre that combines music, vocals, dance, performance, expressive gestures, noises and eloquent text theatre with visual media such as video, film and painting. The influence of popular culture becomes evident in *Nkenguégi* through animal masks, the *rumba congolaise*, the tradition of the *conteur*, the use of *lari* and the theatricality of street theatre practiced initially by Niangounas company *Les bruits de la rue*.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation

Dieudonné Niangounas *théâtre de l'urgence*

Stefanie Schmitz (Heidelberg)

Dieudonné Niangouna – homme de théâtre und médiateur
zwischen Afrika und Europa

„Il fait pour moi partie de ces artistes et intellectuels du XXI^e siècle qui parlent depuis l’Afrique mais pensent le monde“.¹ So beschreibt Hortense Archambault den 1976 in Brazzaville (Republik Kongo) geborenen Autor, Theaterregisseur und Schauspieler Dieudonné Niangouna, dessen Stimme inzwischen nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland und anderen europäischen Ländern Resonanz findet.

Nach einem Kunststudium an der *École nationale des Beaux Arts* in Brazzaville beginnt Dieudonné Niangouna seine Karriere als Schauspieler in der Theatertruppe *Kongo dia Ntotila* von Massengo Mâ Mbongolo und spielt dann im *Théâtre d’art africain* unter der Leitung von Charles Baloukou und Paul Milongo.² Beeinflusst wird er auch von Matondo Kubu Turés Truppe *Ngunga* und insbesondere von Sony Labou Tansis *Rocado Zulu Théâtre*. 1997 gründet er mit seinem Bruder Criss Niangouna die Compagnie *Les Bruits de la rue*, die die Gewalt auf den Straßen der Republik Kongo vor dem Hintergrund der kongolesischen Bürgerkriege (1993, 1997, 1998-1999) und der Geschichte des französischen Kolonialismus thematisiert. Die ersten Theaterprojekte der Compagnie werden auf der Straße außerhalb der vom Krieg zerstörten Theater aufgeführt. Von Rebellen während des Kriegs entführt und monatelang festgehalten, überlebt Niangouna nur, weil ein Milizionär ihn als Schauspieler

¹ ARCHAMBAULT, „Compagnonnage“, 38.

² Vgl. NEVEUX, „Clandestin du théâtre“, 22.

wiedererkennt.³ Seine Theaterarbeit setzt er im Wald, in der *clandestinité* lebend fort. Dort schreibt er auch *Carré Blanc*⁴ (2001), mit dem er 2002 am *Festival des Francophonies* in Limoges teilnimmt und in Frankreich bekannt wird. 2003 ruft er in Brazzaville mit einem Kollektiv aus kongolesischen Autoren, Regisseuren und Schauspielern das internationale Festival *Mantsina sur Scène*⁵ ins Leben, das zeitgenössisches Theater, Tanz, *Performance* und Workshops beinhaltet und dessen Aufführungen seit 2015 „hors les murs“, d. h. auf der Straße und in Innenhöfen von Häusern stattfinden. Im gleichen Jahr hatte sich Niangouna in einem offenen Brief an den Präsidenten der Republik Kongo, Denis Sassou-Nguesso, gewandt und sich gegen dessen Politik ausgesprochen. Dies hatte ein Aufführungsverbot in öffentlichen Sälen und Theatern Brazzavilles zur Folge. Seitdem lebt der kongolesische *homme de théâtre* in Frankreich.

2005 ist Niangouna einer der ersten afrikanischen Autoren, dessen Texte an der *Comédie-Française* szenisch gelesen werden. 2007 präsentiert er *Attitude Clando* und 2009 *Les Inepties Volantes* in Avignon. 2013 wird er gemeinsam mit Stanislas Nordey *artiste associé* des *Festival d'Avignon* und inszeniert dort in der *Carrière de Boulbon*, einem alten Steinbruch, sein Drama *Shéda*. Niangounas *Compagnie Les Bruits de la Rue* hat heute den Status einer *compagnie nationale de France*, wird vom *Ministère de la Culture* unterstützt und führt ihre Stücke meist in der *Maison de la culture de Seine-Saint-Denis* in Bobigny (MC93) auf, ehe die Truppe auf französischen und internationalen Bühnen gastiert. In Deutschland inszenierte Niangouna 2018 *Fantôme*, ein Drama über die deutsche Kolonialvergangenheit, am Berliner Ensemble. Das *Künstlerhaus Mousonturm* in Frankfurt zeigte 2021 sein Monodrama *De ce côté* und 2023 *Portrait désir*. Seit 2018 ist er *artiste associé* am *Théâtre des 13 Vents* in Montpellier. Zugleich gibt Dieudonné Niangouna *ateliers de théâtre* und *Master Classes* in europäischen und afrikanischen Ländern und setzt sich für die Förderung der *écritures africaines* der jungen

³ Vgl. SPRENG, „Uraufführung in Lausanne“, o.S.

⁴ Vgl. NEVEUX, „Clandestin du théâtre“, 23.

⁵ *Mantsina* bedeutet ‚une bonne odeur‘. 2016 übergab Dieudonné Niangouna die Leitung des Festivals an Sylvie Dyclo-Pomos. Vgl. ARCHAMBAULT, „Compagnonnage“, 36.

Theatergeneration ein, wodurch er zu einem bedeutenden *médiateur* zwischen den Kulturen Afrikas und Europas geworden ist.

Niangounas *théâtre de l'urgence* am Beispiel des Dramas *Nkenguégi*

Die Darstellung der Migration

„Pour faire du théâtre il faut boxer la situation“,⁶ so lautet das Motto Dieudonné Niangounas, der sich für ein engagiertes Theater des Widerstands ausspricht, das politische und soziale Missstände beim Namen nennt und mit den Mitteln der Kunst dagegen ankämpft:

Le théâtre a toujours été un problème. [...] S'il n'est ni dérangeant, ni outrageant, ni licencieux, c'est que ça ne s'appelle pas encore du théâtre, mais du consensuel. [...] Le théâtre, c'est du dérangement. De l'inconfort, de l'inconvénient, de l'intranquillité.⁷

Seine kämpferische Devise „Il faut boxer la situation“ entlehnt Niangouna dem Boxsport, der für ihn eine besondere Bedeutung hat und auf den er mit der Erwähnung des Boxers César⁸ (69)⁹ in *Nkenguégi* anspielt. In diesem Drama entlädt sich auch des Autors „unbändige Wut auf die Zustände in seinem Land“, die er in „Sprach-Salven wie aus einem Maschinengewehr“ kleidet.¹⁰

Das 2016 am *Théâtre Vidy-Lausanne* unter der Regie des Autors uraufgeführte Stück *Nkenguégi*, das den Untertitel *Ronces et errances* trägt, ist Teil der Trilogie *Le cycle des vertiges*, zu der auch *Le Socle des Vertiges* (2011) und *Shéda* (2013) gehören. Viele der darin auftauchenden Figuren befinden sich im *vertige*, im Taumel. Niangouna bezeichnet seine Trilogie als „espèce d'épopée des situations en rapport avec l'endroit d'où je viens qui est le Congo et l'Afrique et l'endroit où j'habite actuellement qui

⁶ NIANGOUNA, „La Parole à Dieudonné Niangouna“, 89.

⁷ NIANGOUNA, *Acteur de l'écriture*, 25.

⁸ Vermutlich handelt es sich um den afrikanischen Boxer César Sinda. Vgl. S. 69.

⁹ Die als Referenz angegebenen Zahlen in Klammern dienen dem Verweis auf die entsprechenden Seiten der vorliegenden Textausgabe (2016).

¹⁰ DÖSSEL, „Zwischen Leben und Toten“, o.S.

est la France et l'Europe".¹¹ Während *Le Socle des Vertiges* in Brazzaville und in Pointe Noire spielt und *Shéda* in einer Steinwüste, inspiriert vom kenianischen Flüchtlingslager Kakuma (dt. ‚Nirgendwo‘), angesiedelt ist, sind die Handlungsorte in *Nkenguégi* das offene Meer, ein Appartement im 16. Arrondissement von Paris, ein Theater, der Pont du Djoué sowie ein Boulevard in Brazzaville. Geht es in *Le Socle des Vertiges* um die Gewalt auf den Straßen und in den Familien Brazzavilles und in *Shéda* um existentielle Angst, Not und Wassermangel, so behandelt *Nkenguégi* die Themen Flucht und Migration und zeigt eine Theatertruppe bei der Probe ihres von Géricaults berühmtem Gemälde inspirierten Stücks *Radeau de la Méduse*. Niangouna will die seit 2015 in allen Medien präsente Situation der Migranten aus drei Perspektiven beleuchten:

[...] [J]e voulais parler de la situation des migrants mais le prendre des trois côtés. Le regarder du côté tragique avec le point de vue de quelqu'un qui est en train de crever dans l'eau, le regarder du côté politique en Afrique, avec toutes les dictatures qui créent la destruction politique des avenir, enfin le regarder de ce côté-ci de l'Occident avec sa crise d'hospitalité.¹²

Sein Theater versteht er als ein *théâtre de l'urgence*, welches das Publikum für aktuelle Probleme sensibilisieren will:

C'est l'urgence qui me fait monter sur le plateau. Il faut que ce qu'on a à dire, ce qu'on a à faire soit fait et conçu de telle manière qu'il faut qu'on l'entende. Il faut qu'on le regarde. Il le faut.¹³

Der Titel *Nkenguégi* bezieht sich auf eine im Kongo verbreitete dornige, rankende Buschpflanze, die dazu dient, ein Viehgehege vor wilden Tieren zu schützen.¹⁴ Sie steht, wie Niangouna erklärt, metaphorisch für eine Grenze, jenseits derer man zwar geschützt, aber auch gefangen ist:

¹¹ NIANGOUNA, „Nkenguégui' de Dieudonné Niangouna“, o.S.

¹² NEVEUX, „Clandestin du théâtre“, 28.

¹³ RFI, „Dieudonné Niangouna en un mot, un geste et un silences“, o.S.

¹⁴ „C'est là que tout s'arrête pour les monstres. L'ultime solution qu'elles [sic] ont est de rebrousser chemin. Et le bétail, qu'on penserait en sécurité parce que protégé par les Nkenguégi, ne peut pas non plus s'approcher des Nkenguégi pour ne pas subir le même sort réservé aux fauves et aux hommes. Alors tant que les

C'est une plante barbelée. Pour moi, c'est une métaphore pour parler des frontières, de l'immigration, des zones d'enfermement et d'ouverture. On y est protégé mais aussi emprisonné.¹⁵

Übertragen lässt sich dieses Bild auf alle Staaten, die sich durch Zäune, Mauern und Stacheldraht gegen die Migration abschotten. Zugleich charakterisiert es laut Niangouna die Situation in Afrika, wo viele sich von außen und innerhalb ihres Landes bedroht fühlen:

En Afrique, plus qu'ailleurs, existent des populations entières qui se taisent, qui ne réagissent, ne bougent, ne manifestent, ne se révoltent, non pas parce qu'ils ont peur [...], mais simplement, ils ont vu rôder des prédateurs autour de leur parc comme ils en voient d'autres à l'intérieur de l'enclos.¹⁶

Das in sieben Tableaus bzw. Sequenzen gegliederte Drama weist vier Handlungsstränge auf, die teils parallel verlaufen und in der Inszenierung auf der Bühne in einer Art Montage miteinander kombiniert werden: Eröffnet wird das Stück mit einer Szene, in der Erdonidus Amandéus, ein Flüchtling auf einem Floß, zusieht, wie seine Gefährten bei dem Versuch, nach Europa zu gelangen, Schiffbruch erleiden und im Meer den Tod finden. Ein Chor der Toten stimmt eine Klagelitanee an: „Je suis arrivé trop tôt. Pour moi trop tard. Trop tôt ou trop tard.“ (11). Sie endet, als Erdonidus im Hintergrund auf einem Bildschirm erscheint, auf dem er in der folgenden, in Paris spielenden Sequenz verwundet, schreiend und dem Ertrinken nahe eingeblendet wird.

In einem Loft im vornehmen 16. Arrondissement treffen sich mit Tiermasken verkleidete junge Leute zu einer Überraschungsparty mit dem Motto „déguisement et réflexion“ (13), um sich ihre Reflexionen über Migration, Politik, soziale Themen und ihr von den Eltern vorprogrammiertes, von *ennui* geprägtes Leben als *Performance* mitzuteilen. Ein Gast mit dem sprechenden Namen Boulas Terminetateuf („Beendedeinfest“,

Nkenguégi protègent le bétail, ils les emprisonnent. Parce que les bétails non plus ne peuvent pas sortir. Cette protection n'est qu'une prison“, NIANGOUNA („De la plante équatoriale au théâtre universel“, o.S.).

¹⁵ LAGARRIGUE, „TGP/Nkenguégi, la plante frontière de Dieudonné Niangouna“, o.S.

¹⁶ BOUVIER, „Nkenguégi. Pièce démontée“, 15.

teuf = Verlanform für *fête*) erzählt von einem Floß mit Flüchtlingen, das ein Schlepper und ein Schiffssteward auf offener See aussetzen. Er führt in einer *mise en abyme* einen Film, genannt *Nkenguégi*, vor, den die Gastgeberin Antagona de Peregrinos aus dem Internet heruntergeladen hat. Die Geschichte sei inspiriert vom Schicksal eines Überlebenden an Bord der *Nautilus* (16).¹⁷ Es ist das Video, das den Leidensweg des christusähnlichen Erdonidus auf dem Meer zeigt. Auch Bilder aktueller Havarien von Flüchtlingsbooten auf dem Mittelmeer werden während der Fete der weintrinkenden *bobos* auf die Videoleinwand projiziert.¹⁸ Zu der Partygesellschaft stoßen später *Mâ Boyi* und *Lapéta*, zwei kürzlich in Frankreich angekommene Kongolesen, die nach ihrer Meinung zur Grenzpolitik befragt werden und sarkastisch ihre Ankunft im „port de ‚ne-rien-foutre“ (52), dem Hafen des ‚Du hast hier nichts zu suchen‘ schildern. Per Telefon halten sie Kontakt zu ihren Freunden im Kongo. Am Ende findet auch Erdonidus, der den Schiffbruch überlebt, zu den Partygästen.

Das links im Bühnenbild installierte Gemälde *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819) von Théodore Géricault stellt neben dem Video einen weiteren intermedialen Bezug her. Géricault bezieht sich in seinem Kunstwerk auf ein historisches Ereignis: Im Juli 1816 strandet die französische Fregatte *La Méduse* auf einer Sandbank vor Mauretanien. Das Schiff gehört zu einer Flotte mit Kolonisten auf dem Weg in den Senegal. Die Rettungsboote sind dem designierten französischen Gouverneur des Senegals und den Offizieren vorbehalten. Für die übrigen 147 Besatzungsmitglieder lässt der Kapitän aus den Masten der *Méduse* ein Floß bauen, dessen Schleppseile jedoch bald gekappt werden. 13 Tage treibt das Floß auf dem Meer. Unter den Schiffbrüchigen kommt es zu Gewalt und Kannibalismus. Nur 15 von ihnen werden von der *Argus*, einem Begleitschiff der Flotte, gerettet. Die Schiffskatastrophe löst einen Skandal aus. Géricault malt den Moment, als die Menschen auf dem Floß die *Argus* sehen, die aber zunächst in der Ferne verschwindet, einen Augenblick zwischen Hoffnung und Verzweiflung.¹⁹ Er prangert aber auch die bis 1848 in

¹⁷ Der Name spielt an auf die Frontex-Missionen *Nautilus I* und *II* im Mittelmeer.

¹⁸ Vgl. SPRENG, „Uraufführung in Lausanne“, o.S.

¹⁹ Vgl. MILES, *Le Radeau de la Méduse*, 182.

Frankreich herrschende Sklaverei an: An die Spitze seiner Menschenpyramide setzt er einen Schwarzen, der die Zukunft symbolisiert.²⁰

Der Kunsthistoriker Dieudonné Niangouna gibt mit diesem Gemälde nicht nur ein politisches Statement ab und übt Kolonialismuskritik, er spiegelt auch den Prozess der Migration von Afrika nach Europa und jenen des Übersetzens französischer Kolonisatoren auf den afrikanischen Kontinent. Erdonidus bezeichnet sich als „[l]e survivant du Radeau de la Méduse“ (124). Die Tragödie der Migranten und jene der von der französischen Kolonialmacht auf dem *Floß der Medusa* zurückgelassenen Schiffbrüchigen gleichen sich auf menschlicher Ebene: Beide verbindet das Motiv der *errance* und der Kampf ums Überleben.

In der dritten Sequenz probt eine studentische Amateurtheatertruppe im Theater *Garciavator de Salva* in Frankreich unter der Regie von Forthinias eine zeitgenössische Version der Geschichte des *Floßes der Medusa*. Darin werden die Afrikaner vom Kapitän als „extraterrestres“ (25) bezeichnet. Erdonidus ist auf dem Bildschirm im Delirium zu sehen, dahinter das Pariser Loft. Unvermittelt erscheint ein Dorf in Afrika, in dem zwei Schauspieler der Theatertruppe, der Kapitän Raoul Leguillien und Germanipolus, ein weiterer Überlebender *der Medusa*, auftauchen, sich im Senegal wännen und eine Vision vom post-apokalyptischen Afrika, einem „paradis terrestre“ entwerfen, welches die Afrikaner schön finden sollen: Begrünung der Wüste, in gewissem Sinne Demokratie, Studium und Künstler, Anwendung des „culte de la différence“,²¹ technologische Errungenschaften wie Flugzeuge, Raketen, Raumschiffe und fliegende Untertassen am Himmel (63).

Die Szene leitet über zur vierten Sequenz, die filmisch Szenen an dem einst von französischen Ingenieuren konzipierten Pont du Djoué in Brazzaville vorführt. Die renovierte Brücke über den Djoué, einen Nebenarm des Kongo, ist Grenze und Verbindung zu Kinshasa und gilt als Prestigeprojekt Denis Sassou Nguessos.²² In der Nähe liegen auch etliche

²⁰ Vgl. LE MENS/MANZONI, „Artjacking“, o.S.

²¹ Das Afrika, das der Kapitän schildert, soll nicht mehr (wie noch im 19. Jahrhundert zu Zeiten des Kolonialismus im Zuge des *Exotisme*) nur als exotisch betrachtet, sondern im positiven Sinne als andersartig („différent“, 63) begriffen werden, womit Niangouna auf das postkoloniale Konzept der *cultural difference* anspielt.

²² „Der Pont du Djoué, eine Brücke, die keinen anderen Zweck erfüllt als zu imponieren und die Führer im gegenüberliegenden Kinshasa zu ärgern. [...] Wann

Botschaften. Niangouna zeigt mit dieser Filmfiktion mögliche Ursachen von Migration in der Republik Kongo, deren politische und soziale Missstände er kritisiert: Chaos, Gewalt, Korruption der Polizei und der Verwaltung, Staatspräsidenten der immer gleichen „cosmogonie génétique et maçonnique“ (92), das Fehlen von Rechtsstaatlichkeit und freien Wahlen, Repression, die Einschränkung persönlicher und künstlerischer Freiheit, Perspektivlosigkeit. Die Vertuschung von Gewalt und Delikten nennt der Autor bildhaft „passer l'éponge“ und „l'art de la serpillière“ (89-90). Auch die Verfolgung der Kirche, symbolisiert durch einen mit Schüssen zum Schweigen gebrachten Priester, thematisiert Niangouna. Zwei kopulierende Ziegen, die in einem Ritual getötet werden, stehen für rauschhafte Sexualität, verweisen aber zugleich auf die Satyrn des Theatergottes Dionysos und damit auf das im Bürgerkrieg zerstörte Theater bzw. die Gattung der Tragödie (gr. ‚Bocksgefang‘).²³ In Afrika ist die Ziege bei wichtigen Zeremonien wie Geburt, Heirat, Opfer, Tod, Zauber und der Regelung von Streitigkeiten präsent, im Kongo ist sie zudem ein Sinnbild für die „traditions ancestrales“²⁴ oder den angreifenden Rebellen.²⁵ Dieser wird in *Nkenguégi* durch eine Bande blutbefleckter Rebellen auf einem Boulevard im Kongo verkörpert (117).

Elemente der *culture populaire* in *Nkenguégi*

Das Theater Niangounas ist ein postkoloniales Totaltheater²⁶, das Gesang, Tanz, Performance, expressive Gestik, Musik, Geräusche und

immer es in Kinshasa zu Gewaltausbrüchen kam, flohen die Bewohner auf die andere Seite des Flusses. Umgekehrt suchten während des Bürgerkriegs zwischen 1997 und 1999 und während der bewaffneten Auseinandersetzungen in der Pool-Region zwischen 2016 und 2017 die Leidtragenden in Kinshasa Zuflucht.“ SIGNER, („Die Geschichte einer Hassliebe“, o.S.)

²³ Vgl. BUTZER/JACOB (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 731.

²⁴ TEMBO VATSONGERI, *La croix, l'épée et la chèvre*, 8. Früher bezeichneten die Missionare dies als *paganisme*. Die *chèvre* stand der *croix*, Symbol der Kirche, gegenüber.

²⁵ Vgl. NLANDU MAYAMBA MBUYA, *Du Zaïre au Congo démocratique*, 103.

²⁶ „Théâtre total [...] Représentation qui vise à utiliser tous les moyens artistiques disponibles pour produire un spectacle faisant appel à tous les sens et créant ainsi l'impression d'une totalité et d'une richesse de significations subjuguant le public. Tous les moyens techniques (des genres existants et à venir), en particulier les

wortgewaltiges Texttheater mit visuellen Medien wie Video, Film und Malerei intermedial verbindet. Die Einflüsse der *culture populaire* des Kongo manifestieren sich darin im Einsatz von Tiermasken, der Musik der *rumba congolaise* und des Gospels²⁷, dem Chorgesang, der Tradition des Geschichtenerzählers (*conteur*), der Verwendung des *Lari*²⁸ und der für das Straßentheater charakteristischen Theatralität und Publikumsnähe. Populärkultur, ein Begriff, der „die sich überschneidenden Räume der Volkskultur, der Massenkultur und der Subkulturen“²⁹ umfasst, bezeichnet hier einerseits zur Volkskultur (*folk culture*) des Kongo gehörende Phänomene wie die Tiermaske, die Figur des *conteur* und die sprachliche Varietät des *Lari*, andererseits der Massenkultur (*mass culture*) zuzurechnende musikalische Formen wie die *rumba congolaise* und den heute weltweit verbreiteten Gospel sowie die Gattung des *théâtre de rue*, das in vielen Theaterfestivals international präsent ist.³⁰

Bei der Party in Paris tragen die Pariser Gäste Masken von Pekingenten, Meerschweinchen und eines alten Pandas, die eingeladenen Kongolesen erhalten für ihre Performance Masken einer Giraffe und eines Okapis. Mit der Maskierung werden alle in den gleichen Status eines Tieres versetzt. Ihre Identität ist verfremdet, hinter der Maske können sie ihre Reflexionen frei äußern.

moyens modernes de la machinerie, des scènes amovibles et de la technologie audiovisuelle, sont à la disposition de ce théâtre.“ PAVIS, (*Dictionnaire du théâtre*, 360)

²⁷ Der Gospel (abgeleitet von engl. *good spell* ‚gute Nachricht, frohe Botschaft, Evangelium‘) ist eine ursprünglich afroamerikanische Musikrichtung, die sich aus dem Spiritual der afroamerikanischen Sklaven in USA entwickelt hat, welche darin ihre Hoffnung auf Befreiung und ihren Glauben zum Ausdruck brachten.

²⁸ *Lari* ist eine Varietät des Kikongo, die vor allem in Brazzaville, Pointe-Noire und der Region Pool gesprochen und besonders von der Ethnie der Lari und den Berufsgruppen Lehrer, Zivilbeamte, Soldaten, Polizisten und Markthändler verwendet wird. Die Lari wehrten sich gegen die Kolonialmacht Frankreich und standen später auch in Opposition zu Denis Sassou Nguesso, vgl. DIEU NSONDÉ, *Parlons kikôngo*, Klappentext.

²⁹ NÜNNING (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 610.

³⁰ Die Begriffe *folk culture* und *mass culture* zählen zu den von John Storey unterschiedenen Definitionen von *popular culture*, vgl. STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture*, 8-9.

Die *rumba congolaise*, entstanden in den 1940er Jahren, verbreitet in ganz Afrika ab 1960, inzwischen international bekannt und seit 2021 Weltkulturerbe, war ursprünglich ein Tanz namens *Nkumba* („Bauchnabel“), erhielt jedoch durch den Sklavenhandel mit Lateinamerika Impulse insbesondere aus Kuba. Ist sie heute eher populäre Tanzmusik, die in Städten und Bars gespielt wird, so ging es in den Texten der Klassiker auch um die Geschichte des Kongo, Freiheitskampf und Nationalstolz.³¹ In Niangounas Drama ertönt eine Rumba der Band *Extra Musica* auf Radio Congo in einer Militärbasis in Makabana (nahe Pointe-Noire), wo ein Sergeant die Notrufe der Schiffbrüchigen des *Radeau de la Méduse* empfängt. Er reagiert in Lari, erhält aber keine Antwort vom französischen Kapitän. Die mit der Identität der Kongolesen eng verbundene Rumba situiert den Soldaten, der am Bühnenrand sitzt, im Kongo, und kontrastiert mit der europäischen Musik der Pariser Party. Ein weiteres musikalisches Element ist ein Gospel, mit dem eine Menschenmenge im Kongo gegen die Gewalt der Polizei protestiert (87).

Die Tradition des Geschichtenerzählers, die Niangouna durch seine Großmutter, eine *conteuse*, kennt, ist eine durch Oralität gekennzeichnete afrikanische Tradition, bei der man sich an einem *Mbongui* (frz. ‚palabre‘, z. B. einem Feuer, einem Platz unter einem Baum oder in einem Dorf) versammelte, Geschichten, die eine Weisheit oder Moral beinhalteten, lauschte und Probleme besprach. Diese „populäre Erzählkultur“³² wird im Kongo gepflegt und zeigt den Menschen als *homo narrans*, der das Wissen der Vorfahren tradiert, seine Lebenswelt durch das Erzählen reflektiert und seine Erfahrungen in der Gemeinschaft mit anderen teilt. Das Erzählen bestimmt auch die Struktur der Sequenz im Pariser Loft: „Nous sommes un peuple raconteur d’histoires“ (51), begrüßt Antona de Peregrinos Mâ Boyi und Lapéta. Der Staffelpartystab des Erzählens wird gleich einem Ritual von einem maskierten Partygast zum anderen weitergereicht. Jeder steigt auf einen Tisch und trägt in Form eines Gedichts, einer Rede oder einer Geschichte etwas vor, eine Performance, die unter Applaus kommentiert wird. Die langen Monologe und Regieanweisungen (107-108) des Stücks erinnern ebenfalls an eine Narration. Jean-Pierre Sarrazac prägt für diesen „rapport concurrentiel entre le dramatique et

³¹ Vgl. STAUDE, „Der Kongo bittet zum Tanz“, o.S.

³² SCHMITT (Hg.), *Homo narrans. Studien zur populären Erzählkultur*, Klappentext.

l'épique“, den er im Gegenwartstheater beobachtet, den Begriff der *rhapsodisation*.³³ Ähnlich einem antiken Rhapsoden verknüpft auch Niangouna in *Nkenguégi* dramatische und epische sowie lyrische und chorale Elemente.

Die Einflüsse des Straßentheaters, das die Compagnie *Les Bruits de la Rue* anfangs praktiziert, zeigen sich auch in *Nkenguégi*. Entsprechend dem Namen der Truppe Niangounas charakterisiert Amélie Thérésine deren Ästhetik als eine „esthétique sonore bien particulière reposant sur le cri et le bruit“.³⁴ Das Hin- und Herblenden zwischen den Schauplätzen, die Einbeziehung von Geräuschen, Musik, Chorgesang und Tanz sind Charakteristika des Straßentheaters, das Niangouna favorisiert. So sind in seinem Drama *Hercules und Abramsanger*, zwei Lampedusa knapp entkommene afrikanische Schauspieler, die der Theaterdirektor für die Truppe von Forthinias einstellt, entsetzt, dass in einem Theatersaal statt auf der Straße gespielt wird. Das Publikum wird mit einer Geräuschkulisse aus Straßenlärm, dem Rauschen des Flusses Kongo, Tiergeräuschen (Bellen, Wiehern, Meckern der Ziegen und Schafe), Schreien und Schüssen in den Kongo versetzt. Hier intoniert der Kinderchor *Écurie Moufoutra* das Lied *La merdesa*³⁵ von Sony Labou Tansi in Serialität und eine Figur stimmt eine Zulu-Polyphonie³⁶ (89) gegen die Polizei an. Tanzszenen am Ende der Theaterprobe und bei der Pariser Party demonstrieren Fröhlichkeit, die der Gewalt im Kongo gegenübersteht. Ein Merkmal des *théâtre de rue*, das meist politisch ist, ist die Interaktion mit den Zuschauern, bei der die „vierte Wand“ durchbrochen wird. Entsprechend verabschiedet sich die Theatertruppe nach der Probe in einer Publikumsadresse, in der der Kapitän alle Schauspieler namentlich vorstellt. Auch der im Kongo arbeitende Schauspieler De Lafuenté wendet sich vor seinem Suizid an die Zuschauer, um den Fortgang des Stücks anzukündigen und sie aufzufordern, ihn zu verstehen und seine Rolle zu übernehmen.

³³ SARRAZAC (Hg.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, 184.

³⁴ THERESINE, *Le théâtre de Dieudonné Niangouna*, 94.

³⁵ Es entstammt Sony Labou Tansis Drama *Aux sources de la rue des mouches* (2005).

³⁶ Zulu: Bantu-Volk der Nguni-Nation in Südafrika. Eine Zulu-Polyphonie wird a *cappella* gesungen und oft von Tanzschritten, Stampfen oder Klatschen begleitet.

Aus dem Straßentheater und seiner Kriegserfahrung heraus entwickelte Niangouna seine Ästhetik des „Big! Boum! Bah!“³⁷, nach der das Theater plötzlich wie eine Bombe explodieren soll:

C'est un jeu qui répond aux obus. Un jeu qui commence mine de rien, au milieu des spectateurs, et qui prend de l'ampleur jusqu'à l'explosion. Un jeu fait de cassures, qui donne lieu à des scènes toutes différentes les unes des autres. Pour répondre aux obus, le théâtre doit avoir l'insolence de l'obus.³⁸

Das Spiel seiner Truppe folgt demgemäß den Prinzipien „silence, rapidité, explosion“.³⁹ In *Nkenguégi* manifestiert sich diese Ästhetik in einer ersten Handlungssequenz, die der Tragödie der Migranten auf dem Meer gewidmet ist und aus Schweigen, einem stillen Monolog und der Todesklage des polyphonen Chors der Kadaver besteht, der damit kontrastierenden Ausgelassenheit der im Pariser Loft feiernden Partygäste, die im Schicksal der ertrinkenden Migranten lediglich einen Anlass zur Reflexion sehen, und der explodierenden Gewalt der im Kongo spielenden Szenen. Gespiegelt wird diese Gewalt im letzten Tableau, metaphorisch mit „La mort est un immeuble“ überschrieben, in dem sich bei der Pariser Party ein Gast nach dem anderen unter dem Crescendo der Musik eine Kugel in den Kopf jagt, fällt und sich wieder erhebt, um das „spectacle“ (133) zu Ende zu bringen. Jede Figur in diesem makabren Spiel wird dabei einer bestimmten Etage des Todesgebäudes zugeordnet.

³⁷ „Big bum bah' viene dal suono che facevano i colpi di mortaio sparati sulla città, durante la guerra. [...] ‚Big' è come il fischio che puoi sentire leggermente quando il proiettile è in volo, ‚bum' è l'esplosione dell'obiettivo colpito, ‚bah' è il vuoto d'aria che viene dopo. Mi sono ispirato da questo perché ho pensato che in un contesto di guerra civile [...] così come esplodono i colpi di mortaio esplodono le persone, non soltanto in senso fisico, cadaveri, stragi ecc., ma soprattutto in senso sociale.“ NIANGOUNA, zit. nach JEDLOWSKI, *Teatro, violenza e resistenza*, 19.

³⁸ HELUIN, „Dieudonné Niangouna : ‚Le théâtre doit avoir l'insolence de l'obus““, o.S.

³⁹ Compagnie *Les Bruits de la Rue*, „Formation“, o.S.

Die Selbstreflexion des *homme de théâtre* zwischen den Welten in *Nkenguégi*

In dem Metadrama *Nkenguégi* treten zwei Künstlerfiguren auf, die Züge des Autors tragen: der Schauspieler De Lafuenté (span. ‚Quelle‘), der ähnlich Sisyphos eine Sonne an einem Seil hinter sich herzieht, und der *metteur en scène* Forthinias, der vor 15 Jahren nach Frankreich eingewandert ist und die Tragödie *Le Radeau de la Méduse* probt. Bei der Einreise am Pont du Djoué zerreißt ein Grenzpolizist Lafuentés Papiere, verschluckt sie und erklärt, er habe einige Grenzen überschritten. Lafuenté, der sich mit dem Boxer César identifiziert (70), bezeichnet sich als „homme-univers“ und „homme seul, perdu dans son humble mesure de poète“ (94). Seine Pflicht sieht er darin, die Mauern, die bildlich um ihn herum errichtet werden und seine Freiheit einschränken, zurückzudrängen (89). Er kritisiert Politiker und angepasste Künstler im Kongo und plädiert dafür, Hochkultur wie Picasso und Botticelli an für alle zugänglichen Orten statt in Museen auszustellen. Da er seine Frau, seine Kinder, seine Bibliothek, seine Arbeit und seine Sonne, Symbol des Lebens und sein Schutzschild, verloren hat, begeht er Selbstmord.

Der Regisseur Forthinias, ehemals Schauspieler, will mit seiner postkolonialen Version des *Floßes der Medusa*, die moderne Technologien, den Klimawandel, Bomben und nicht eingehaltene Waffenstillstände einbezieht, seinen Weg vom Migrant zum Theater inszenieren. Wie bei Niangounas Stück *Shéda* dauern die Proben mehrere Jahre. Selbstironisch stellt

Niangouna in diesem *Theater im Theater* Forthinias, den er auf der Bühne spielt, als anspruchsvollen, die Schauspieler scharf kritisierenden Regisseur dar, der Anweisungen in einer Logorrhoe⁴⁰ mit hohem Sprechtempo erteilt und verkündet: „Le théâtre est fils de désobéissance.“ (31). Forthinias’ Theatertruppe ist multikulturell zusammengesetzt wie Niangounas Kompagnie und gleicht einem *Third Space*. Niangounas Position als

⁴⁰ „C’est une parole du ventre qu’il externalise dans l’écriture, un flow logorrhéique qui demande ensuite à être élagué, sculpté, façonné par le corps qui va s’en faire l’écho, le corps de l’acteur.“ CHALAYE, („Le souffle marron de Dieudonné Niangouna“, 48)

homme de théâtre zwischen den Welten, die auch in seinem Drama *De ce côté* thematisiert wird, spiegelt sich in *Nkenguégi* wider.

Dieudonné Niangounas *écriture transcontinentale*

Sylvie Chalaye rechnet Niangouna zu den Autoren der „Afrique qui se pense au monde“⁴¹ Seine *écriture* ist transnational, transkulturell und überspringt in *Nkenguégi* mit der universellen Thematik der Flucht und Migration die Kontinente. Die Hybridität dieses Theaters zeigt sich zunächst in einer an Valère Novarina erinnernden explosiven, von *corporité* geprägten Sprache, die die Ausdrücke der *langue classique*, *langue poétique*, des *français populaire* und des *Lari* mischt und zuweilen wie *Rap* oder *Slam*⁴² erscheint.

Darüber hinaus manifestiert sie sich in einer hybriden Ästhetik, die Charakteristika des Straßentheaters und der kongolesischen *culture populaire* mit Tendenzen des zeitgenössischen französischen Theaters wie Metatheater, *mise en abyme*, *Performance*, Totaltheater, Visualität, Intermedialität, Transkulturalität, *rhapsodisation*, *spectacle-fleuve* (*Nkenguégi* dauert dreieinhalb Stunden) sowie der Fokussierung auf den Körper und die *parole* kombiniert. Niangounas Schreibweise ist sprachlich, ästhetisch und inhaltlich eine *écriture transcontinentale*. Die Tragödie der Migration, so Niangouna, sei nicht afrikanisch, sondern eine „histoire de notre monde à tous“,⁴³ Aufgabe des Dichters sei es, eine Art Megaphon⁴⁴ zu sein und sein Wort auch außerhalb der Mauern des Theaters zu Gehör zu bringen.

⁴¹ CHALAYE, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines*, 14.

⁴² Vgl. CHALAYE, „Le souffle marron de Dieudonné Niangouna“, 50.

⁴³ ELBADAWI, „Sommes-nous sortis du monde?“, 68.

⁴⁴ Vgl. ebd., 69.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

NIANGOUNA, DIEUDONNE: *Nkenguégi. Ronces et errances*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs 2016.

Sekundärliteratur

ARCHAUMBAULT, HORTENSE: „Compagnonnage“, *Théâtre public* 232, Avril-Juin (2019), 36-38.

BOUVIER, CAROLINE: „Nkenguégi.“ *Pièce [Dé]montée* 244, Novembre (2016) [https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/pdm/2016/pdm_244_nkenguégi.pdf (letzter Zugriff: 20.03.2025)], 1-18.

BUTZER, GÜNTER/JOACHIM JACOB (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart: Metzler 2021.

CHALAYE, SYLVIE: *Afrique noire et dramaturgies contemporaines – Le syndrome Frankenstein*, Paris: Théâtrales 2004.

—: „Le souffle marron de Dieudonné Niangouna: une dramaturgie du dragon“, *Théâtre public* 232, Avril-Juin (2019), 48-51.

COMPAGNIE LES BRUITS DE LA RUE: „Formation“, [<https://www.cielesbruitsdelarue.com/formation> (letzter Zugriff: 20.03.2025)], o.S.

DIEU SONDE, JEAN DE: *Parlons kikongo. Le lâri de Brazzaville et sa culture*, Paris: L' Harmattan 1999.

DÖSSEL, CHRISTINE: „Zwischen Leben und Toten. Wutausbruch und Wortgewalt: Das neue Stück des kongolesischen Autors Dieudonné Niangouna am Mousonturm in Frankfurt“, 08.12.2016, [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-zwischen-leben-und-toten-1.3285569> (letzter Zugriff: 20.03.2025)], o.S.

ELBADAWI, SOEUF: „Sommes-nous sortis du monde?“, *Africultures* 106.1 (2018), 66-83.

HELUIN, ANAÏS: „Dieudonné Niangouna: ‚Le théâtre doit avoir l’insolence de l’obus!‘“, 22.11.2016,

- [https://lepoint.fr/culture/dieudonne-niangouna-le-theatre-doitavoirl-insolence-de-l-obus-22-11-2016-2084909_3.php] (letzter Zugriff: 20.03.2025)], o.S.
- JEDLOWSKI, ALESSANDRO: *Teatro, violenza e resistenza in Congo Brazzaville: il percorso di Dieudonné Niangouna*, Torino: L'Harmattan Italia 2007.
- LAGARRIGUE, BENOIT: „TGP/Nkenguégi, la plante frontière de Dieudonné Niangouna”. 07.11.2016,
[<https://www.lejsd.com/content/nkenguégi-la-plante-frontière-de-dieudonné-niangouna>] (letzter Zugriff: 12.09.2022)], o.S.
- LE MENS, MAGALI/REBECCA MANZONI: „Artjacking! Große Kunst mit Nachleben. Das Floß der Medusa oder die Kunst des Überlebens“ [<https://www.facebook.com/artede/videos/das-flo%C3%9F-der-medusa-oder-die-kunst-des-%C3%BCberlebens-artjacking-arte/274205737882740/>] (letzter Zugriff: 31.03.2025)].
- MILES, JONATHAN: *Le Radeau de la Méduse*, Bordeaux: Éditions Zeraq 2015.
- NEVEUX, OLIVIER: „Clandestin du théâtre. Entretien avec Dieudonné Niangouna.“, *Théâtre public* 232, Avril-Juin (2019), 20-34.
- NIANGOUNA, DIEUDONNE: „La Parole à Dieudonné Niangouna: ‘Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation’“, *Notre Librairie* 162, Juin-Août (2006), 89-90.
- : *Acteur de l’écriture*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs 2013.
- : „De la plante équatoriale au théâtre universel”. [<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Nkenguégi/contenus-pedagogiques/idcontent/72519>] (letzter Zugriff: 12.09.2022)], o.S.
- : „„Nkenguégi’ de Dieudonné Niangouna/Le Contexte menant à l’écriture”, [<https://www.theatre-contemporain.net/video/Nkenguégi-de-Dieudonne-Niangouna-Le-contexte-menant-a-l-écriture?autostart>] (letzter Zugriff: 15.09.2022)].
- NLANDU MAYAMBA MBUYA, THIERRY: *Du Zaïre au Congo démocratique. Une plume pour une transition en folie*, Paris: Publibook 2006.
- NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart: Metzler 2013.
- PAVIS, PATRICE: *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Dunod 1996.
- RFI: „Dieudonné Niangouna en un mot, un geste et un silence” [<https://www.youtube.com/watch?v=otMv5sq5->

