

- und Werner Faulstich. Heidelberg, S. 719
- Werner Faulstich 1990/91: Stars, Idole, Werbeträger, Helden. Sozialer Wandel durch Medien. In: Funkkolleg Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit, Leinheit 16.
- Richard Griffith 1970: The Movie Stars. Garden City, N.Y.
- Adolf Heinzlmeier / Bernd Schulz / Karsten Witte: Die Unsterblichen des Kinos. 3 Bde. Frankfurt a. M.
- Helmut Korte / Gabriele Strake-Behrendt 1990: Der Filmstar Eine kommerzielle Biografie. Braunschweig 1990 (HBK-Materialien 3/90, Schriftenreihe der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig)
- Robert Milton Miller 1983: Star Myths. Show-Business Biographies On Film. Metuchen, N.J.
- James Monaco 1980: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films. 2. verb. Aufl. Reinbeck
- Edgar Morin 1960: The Stars. New York
- Edgar Morin 1960a: Die Stars. In: Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik. Hrsg. v. Dieter Prokop. München, S. 439-446.
- Enno Patalas 1963: Sozialgeschichte der Stars. Hamburg
- Danny Peary (Hrsg.) 1978: Closeups. The Movie Star Book. Intimate Profiles of Movie Stars by their Co-Stars, Directors, Screenwriters and Friends. New York
- Kurt Riess 1980: Die Geburt der Illusion. So wurde Hollywood. München
- Richard Schickel 1962: The Stars. New York
- David Shipman 1970/72: The Great Movie Stars. 2 Bde. Bd. 1: The Golden Years. Bd. 2: The International Years. London
- Werner Studendorf (Hrsg.) 1977/78: Marlene Dietrich, Dokumente, Essays, Filme. 2 Bde. München
- Alexander Walker 1970: Stardom. The Hollywood Phenomenon. London
- Alexander Walker 1981: Greta Garbo. Ein Porträt. München
- Janice R. Welsch 1975: An Analysis of the Film Images of Hollywood's Most Popular Post World War II Female Stars. Diss., Northwestern University
- Paul Werner 1983: Göttinnen der Leinwand. Die Filmstars der wilden Zwanziger. Dortmund

Tugende e Kampala*

Notizen zum Theater Ugandas

von Axel T. Paul

Der nachfolgende Text entstand im Rahmen des ASA-Projekts »Development Theatre in Uganda« (1989). Es war zunächst geplant, das nichtkommerzielle Theater von locker zusammengeschlossenen »Lampenspielgruppen« (der Begriff hinkt, da in Uganda kein professionelles Theater existiert) am Stadtrand und insbesondere auf dem Land gleichberechtigt neben den Formen des hauptstädtischen Theaters in die Untersuchung miteinzubeziehen. Aus organisatorischen und technischen Gründen, die hier keiner weiteren Erläuterung bedürften, war unser Aktionsrahmen jedoch auf Kampala beschränkt. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich also auf das etablierte und kommerzialisierte Theater der Hauptstadt. Sowohl wegen der räumlichen Beschränktheit der Projektarbeit als auch wegen einer gewissen durch die mangelhaften Kommunikationsbedingungen verursachten Zufälligkeit der hergestellten Kontakte kann nicht von einer empirischen Arbeit im strengen Sinn gesprochen werden.

Die ugandische Dauerkrise oder Ende des Tunnels?

Wer nach Uganda fragt, bekommt meist Idi Amin als Antwort. Daß das kleine ostafrikanische Land am Viktoriasee auch nach Amin von einer Krise in die nächste Katastrophe schlingerte, ist weithin unbekannt: Bürgerkrieg und politische Tyrannei, in Völkermord gipfelnde Menschenrechtsverletzungen, Seuchen und AIDS, ethnische Konflikte, staatliche Korruption und ökonomischer Ruin — kaum ein Problem, von dem die einstige Perle Afrikas verschont geblieben wäre.

Der mordende und brandschatzende Politiclowd Idi Amin wurde 1979 mit Hilfe der tansanischen Armee von einer exilugandischen Widerstandskolition aus dem Amt gejagt. Danach verschlossen sich in wenigen Monaten mehrere Kabinette, bis dem seinerseits von Amin gestürzten Expräsidenten Milton Apollo Obote im Dezember 1980 nach massiv gefälschten Wahlen das politische Comeback gelang. Das hinderte die westliche Welt nicht, die neuerliche Präsidentschaft des in den sechziger Jahren als Sozialist verschrien Obote zu begrißeln. Der Internationale Währungsfonds setzte seinen Fuß in die Tür und verschrieb der ugandischen Ökonomie die übliche wirtschaftspolitische Kur: Abwertung der Landeswährung, Aufhebung aller Preisschranken und massive Streichungen der Staatsausgaben. Jedoch: alle wirtschaftlichen Impulse erstreckten in einer neuen, das

* »Komm, laß uns nach Kampala gehen.«

ganze Land erfassenden Welle der Gewalt. Ab 1982 wurde mit Folterungen gegen jede wirkliche oder auch nur angenommene Opposition vorgegangen. 1983 unternahm die Armee ihre erste Offensive gegen das nordwestlich der Hauptstadt gelegene Luwero-Dreieck, das als Rückzugsgebiet und Operationsbasis der Obote-feindlichen Guerilla galt. Allein in den Wäldern und Sümpfen dieses nur wenige hundert Quadratkilometer großen Gebiets fanden bis 1985 200.000 bis 300.000 Menschen, die meisten davon Zivilisten, den Tod.

Im Jahre 1985 hatte sich Obote im Machtkampf konkurrierender Cliquen aus Bürokratie und Militär ins Abseits manövriert. Zwei Generäle putschten und kündigten Verhandlungen mit der wöchentlich stärker werdenden Guerilla, der National Resistance Army, an. In einer Pressemitteilung der Junta hieß es damals: »Die Hauptgründe für die Aktion des Militärs waren: das Blutvergießen im Land zu stoppen; Bedingungen für einen wirklichen Frieden, Einheit und Entwicklung zu schaffen; und die Beachtung und Förderung der Menschenrechte.« Unter Vermittlung des kenianischen Präsidenten Daniel arap Moi kam tatsächlich ein Abkommen zustande, das einen Waffenstillstand und die Einbindung des politischen wie militärischen Widerstands in Regierung und Armee vorsah. Das faktische Fortdauern der Massaker der vagabundierenden Soldatenhorde an der Bevölkerung machte den Friedensvertrag jedoch zu einem bloßen Stück Papier. Niemand konnte überrascht sein, als der National Resistance Army im Januar 1986 die Einnahme der Hauptstadt Kampala gelang.

Yoweri Kaguta Museveni, militärischer Führer der Widerstandarmee und politischer Kopf des National Resistance Movement, wurde am 29. Januar 1986 als achter Präsident des seit 1962 unabhängigen Uganda vereidigt. Er kündigte an, der Regierungsantritt der NRA / NRM sei keine weitere Wachablösung, sondern Anfang einer fundamentalen Umgestaltung Ugandas. Und in der Tat: die Politik der vergangenen knapp vier Jahre hat beachtliche Erfolge aufzuweisen.

Die systematische Terrorisierung der Bevölkerung durch das Militär hörte auf, nachdem die National Resistance Army zur Staatsarmee avanciert war. Das durfte die Regierung Museveni als bedeutenden Erfolge verbuchen. Im Unterschied zu all ihren Vorgängerinnen zeichnete sich die NRA durch außergewöhnliche Disziplin aus und ist heute Garant eines für afrikanische Verhältnisse vielleicht einmalig freien politischen Lebens. Aber das Bild ist nicht makellos: Übergriffe der Armee auf Zivilisten, Vergewaltigungen und Raub kommen immer noch vor, gehen aber auf das Konto einzelner und werden rigoros geahndet. Zweifellos ein wichtiger Fortschritt für das bürgertriegeschüttelte Land.

Die politische Verwaltung Ugandas ruht auf zwei offensichtlich stabilen Pfeilern: einer räte-demokratischen Pyramide von der Dorf- bis zur Distriktebene und daneben einem indirekt über Distriktwahlmänner gewählten nationalen Parlament. Die Distriktwahlmänner sind zu einem beachtlichen Teil Frauen; zudem gibt es im Nationalparlament eine Mindestquote an weiblichen Abgeordneten.

Wirtschaftlich hat die ehemalige britische Kolonie schwer an der Erblasse der rein auf den Export hin orientierten Landwirtschaft als einzigen ökonomischen Standbein zu leiden; ebenso an den Zerstörungen der Infrastruktur durch über zwei Jahrzehnte Bürgerkrieg. Ein harter Schlag traf die zu 90 Prozent von Kaffee-Exportlösungen abhängige Wirtschaft im September 1989. Das bisherige Quotensystem für den Weltkaffeemarkt, das sowohl Liefer- und Abnahmemeinungen als auch einen Mindestpreis garan-

tiert, brach auf Druck westlicher Staaten zusammen. Die Kaffeepreise fielen auf einen Rekordtiefstand. Dennoch ist die Wachstumsrate des ugandischen Bruttosozialprodukts mit 7,6 Prozent für das Haushaltsjahr 1988/89 eine der höchsten Afrikas. Der Spielraum der ugandischen Regierung bleibt allerdings gering: Vorgeben des internationalen Währungsfonds haben mehr Einfluß auf die Wirtschaftspolitik als das programmatische Bekenntnis zu gemischter Wirtschaft und sozialverträglichen Umstrukturierungen des Landwirtschaftssektors.

Mit dem, was die NRA / NRM von 1986 bis 1989 erreichte, blieb sie eingestandenemaßen hinter den eigenen Zielsetzungen zurück. Es war damals angekündigt worden, die Staatsgeschäfte für vier Jahre zu übernehmen und 1990 wählen zu lassen. In dieser Zeit sollte die innere Sicherheit des Landes wiederhergestellt, politische Stabilität und die wirtschaftliche Erholung auf den Weg gebracht sein. Anfang Oktober 1989 erläuterte die ugandische Regierung die Gründe ihres partiellen Scheiterns: die mangelnde Kooperation mit dem Ausland (namentlich Kenia und Zaire), welches tatsächlich kein Interesse an der Rückkehr Ugandas in den Kreis der wirtschaftlichen Konkurrenten hat; der Verfall der Weltmarktpreise für die Hauptexportprodukte wie Kaffee, Kakao und Tee; und — last, not least — der Aufstand verschiedener Rebellengruppen im Norden Ugandas gegen die Zentralregierung in Kampala. Nach diesem Eingeständnis beantragte der Justizminister George Kanyehamba im Parlament die Verlängerung der Amtsperiode der Regierung um weitere fünf Jahre. In der Begründung hieß es: »Um eine feste Grundlage für die nationale Einheit, die nationale Stabilität zu garantieren, in der die oben genannten Ziele erreicht werden können, ist die Fortsetzung dieser auf die ganze Nation gestützten Regierung über den Januar 1990 hinaus nicht allein wünschenswert, sondern ein Essential.« Nach kurzer engagierter, aber wenig kontroverser Debatte wurde der Antrag gegen einige wenige Gegenstimmen angenommen. Auch auf den Leschreibtischen der Zeitungen wurde kaum Kritik angemeldet; Verrat schrie niemand.

Einen weiteren Meilenstein auf dem immer noch langen Weg zur Konsolidierung der Verhältnisse scheint die Regierung Museveni im Herbst 1989 hinter sich gebracht zu haben: die oppositionellen militärischen Aktivitäten in Norduganda konnten offenbar unterbunden werden. Seit Monaten wurden keine Gefechte mit Rebellen mehr gemeldet.

Ob keine weiteren Unruhen aufflackern, ob der innerhin hoffnungsvolle Trend der politischen und wirtschaftlichen Stabilisierung anhält, und ob Museveni und seine Mannschaft in der kommenden Zeit selbst stark genug sein werden, den Versuchungen der Macht zu widerstehen, kann heute niemand wissen. Aber daß die Jahre seit 1986 für die Mehrheit der Ugander zu den sogenannten besseren gehören, ist unbestritten. Gibt es Licht am Ende des Tunnels?

Theater in Afrika

Als die ersten europäischen Kolonialreisenden nach Afrika kamen, fanden sie überall dort, wo sie mit afrikanischen Kulturen zusammentrafen, ausgeprägte theatrale Verhaltensweisen vor. Die Reiseberichte und das ethnographische Material sind voll von Beschreibungen der unterschiedlichsten Zeremonien: Hochzeiten, Beerdigungen, Reinigungsriten, Initiationsakte, Geisterbeschwörungen, Emtfeste etc. Immer wieder wurde in den

Berichten die Bedeutung von Trommeln, Tanz und Gesang betont; Symbolisierungen aller Art scheinen zudem die gesamte Lebenswelt der beschriebenen und beobachteten afrikanischen Gesellschaften zu durchdringen.

»Theatralisches Verhalten spielte eine überragende Rolle für fast alle öffentlichen Tätigkeiten. Sichselbst-Darstellen und Rollen-Zeigen waren unproblematisierte, positiv gewertete und geradezu notwendige Akte sozialer Kommunikation, des Sichtbar-Machens, Mitteliens und in diesem Sinne Ordneus wesentlicher gesellschaftlicher Verhältnisse und des geistigen Erfassens und praktischen Behandelns von Welt im allgemeinen« (Friebach 1986, 149).

Die Bedeutungen und Funktionen dieser theatralischen Verhaltensweisen erschlossen sich dem fremden Beobachter nur teilweise oder auch gar nicht. Die soziale Funktion der afrikanischen Alltags-theatralität waren hingegen äußerst konkret.

»First of all its emotional and mystical content certainly corresponds to a need. In the tribal or communal system of government which we find in the traditional Africa, the various pastimes are integrated in a harmonious whole (songs, dances, legends, stories, rites). The Negro-African theatre is a form of communion with cosmic Nature. Man at war with the forces of nature seeks to make these forces his allies and to prove his supremacy over them. He invents myths in which he recalls his dreams, his despair, his hopes. He has blended these popular symbols into a whole which radiates humanity — the theatre« (Traore 1972, 64).

Häufig kommentierten die Kolonialreisenden die theatralischen Verhaltensweisen mit Entsetzen über die sexuelle Freizügigkeit, die Direktheit des Ausdrucks oder die vermeintlich kriegerische Wildheit, was ihnen insgesamt als schlagender Beweis der Unzivilisiertheit der Schwarzen galt. Eine eigenständige Form von Drama oder Theater im europäisch-westlichen Sinn konnte augenscheinlich nirgendwo ausgemacht werden.

Inwieweit also handelte es sich bei der im traditionellen Afrika vorfindlichen Theatralität des Alltags um eine Form oder Vorform von Kunst(theater), oder in welchem Verhältnis standen theatralisches Verhalten und Drama zueinander? Die Frage kreist um die Problematik von Kunst und Ritual. Beginnt Kunst dort, wo der »Genuß« einer Darstellung unabhängig von weiteren (sozialen) Eigenschaften des Kunstwerks zumindest potentiell möglich wird; dort, wo Autor und Rezipient einer künstlerischen Darstellung auseinandertreten und sich nicht anders als über das Werk miteinander vermitteln; oder dort, wo Kunst einen gesellschaftlich autonomen Status bekommt? 1913 erregte Jane E. Harrisons Buch *Ancient Art and Ritual* mit der Theorie ein gewisses Aufsehen, daß Kunst im allgemeinen aus dem Ritual hervorgegangen sei, und zwar in einem Prozeß, in dem die rituell-religiösen Repräsentationen (etwa ein Gottesbild) sich als Repräsentationen verschleibigten und von einem Publikum ohne notwendigen Bezug zum eigentlich Repräsentierten (Gott) rezipiert werden konnten. Die Schwierigkeit dieser Theorie liegt darin, nicht plausibel darauf anworten zu können, wie Ritual und Kunst in einer einzigen Darstellung (zum Beispiel in einem Theaterspiel) koexistieren können. Das Problem löst sich, sofern die Repräsentation eines Rituals, das mit der wirklichen Welt (der Wirklichkeit des Mythos) eine Beziehung herstellen soll, und die der Kunst (des Theaters), die eine künstliche Welt symbolisiert oder die wirkliche Welt reflektiert, nicht als sich wechselseitig ausschließend gedacht werden müssen. Kamlongera gibt für diesen Sachverhalt das Beispiel einer Hei-

lungszereemonie, in der der Kranke in den Zustand der Besessenheit versetzt wird:

»The »patient« in the therapeutic ceremony has to revoke a special relationship with the ceremony. As a sick person the experience must be real. But the treatment demands that he be ready to play a part at certain times in order for the ceremony to proceed towards its completion. So even if he is deeply engrossed in getting treatment, he has to keep one eye open, as it were, in order to correspond appropriately to the demands of the ceremony. In such a situation the so called »possession« has to be qualified as »semi-trance« not complete possession. For even in the possessed state the patient responds aesthetically to the music and drumming that built him up to this state of being. Once again then the world of art co-exists with the real one« (Kamlongera o.J., 25).

Dieser epistemische Zusammenhang von Kunst / Theater und Religion / Ritual besitzt nur in bestimmten vormoderen oder vorkapitalistischen Gesellschaften seine Gültigkeit, deren holistische Weltbilder keine Scheidung von natürlicher und kultureller Sphäre kennen und deren Zeitbegriff eher einer »wigen Wiederkehr des Gleichen« (Nietzsche) als einer linearen oder auch dialektisch-sprunghaften Entwicklung entspricht. Soyinka schreibt dazu, daß die Unterschiede zwischen europäischem und traditionellem afrikanischen Theater »will be found [...] in what is a recognisable Western cast of mind, a compartmentalising habit of thought which periodically selects aspects of human emotion, phenomenal observations, metaphysical intuitions and even scientific deductions and turns them into separatist myths (or »truths«) sustained by a superstructure of presentation idioms, analogies and analytical modes« (Soyinka 1976, 37). Daß die traditionelle afrikanische »Episteme« (Foucault) sich tendenziell auflöste und schrittweise Züge eines westlichen partikularisierenden, selektierenden, klassifizierenden und analysierenden Weltbildes annahm, ist angesichts des Eindringens des Kolonialismus nach Afrika und des sukzessiven Wandels von einer Gebrauchswert- hin zu einer Tauschwertökonomie nicht überraschend. Produktive und unproduktive Zeit scheiden sich in einer Kapitalvergesellschaftung voneinander, was zur Folge hat, daß die traditionell das ganze soziale Leben durchziehenden festlichen und theatralischen Momente allmählich einen neuen zeitlich und örtlich begrenzten Raum zugewiesen bekommen.

»Insofern Theater tendenziell immer Bestandteil von Festen war, unterlag es auch ihren Grenzen, ihren eng bemessenen Zeiten und Regeln, innewohlb derer sich nur Produktivität, Kritik, potentiell unbegrenzte Lizenz entfalten konnten. Insofern Feste im Verhältnis zur übergreifenden normalen Realität Ereignisse von eingegrenzter Dauer und eigenen Spielregeln sind, haben sie auch das Nur-Symbolische des Spielerischen. Das führt unmittelbar zum Künstlerischen« (Friebach 1986, 173).

Aus der Alltags-theatralität, in der schon Momente von Kunst enthalten waren, verdrängte sich das Drama im modernen Sinne. Auf dem Hintergrund dieser Theorie läßt sich eine strikte Trennung beider Bereiche nicht halten, auch wenn das geschichtliche Schicksal von afrikanischer Theatralität und Theater in Afrika dies suggerieren mag.

Die Arbeit des Kolonialismus an der Zerstörung und inhaltlichen Anhöhlung der kulturellen afrikanischen Traditionen war gründlich. Aspekte afrikanischer Theatralität wurden nicht aufgenommen und weiterentwickelt,

sondem rigoros zugunsten des Imports westlicher Theaterkultur unterdrückt. Theater war schon früh von Missionaren und kolonialistischen Philanthropen als Trojanisches Pferd der Akkulturation erkannt und begriffen worden. In den höheren Bildungsanstalten der Kolonien traten seit den dreißiger Jahren die europäischen Klassiker auf den Plan: kein ostafrikanischer Oberschüler, der nicht mit Shakespeare in Kontakt gekommen wäre, kein westafrikanischer Student ohne Molière-Kenntnisse. Theaterkultur wurde in Inhalt und Form zur bloßen Kopie des Theaters der »Mutterländer«. Noch 1970 schrieb Traoré: »This situation has prevented the development of the African theatre in East Africa; their role was first and foremost to satisfy the white population's nostalgia« (Traoré 1972, 119). Nichtsdestotrotz wurde in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts das in den Kolonialsprachen gespielte geschlossene Theater Europas zum intellektuellen Ausweis der schwarzen Elite in den Kolonien. Die Verleugnung der eigenen kulturellen Geschichte bzw. ihre Einschätzung als bedeutungslos durch den kolonisierten intellektuellen Afrikas war das Vorspiel zum wenig später deklamierten Bekenntnis zur nationalen Identität. Bei Fanon heißt es:

»Es ist vielleicht noch nicht genügend darauf hingewiesen worden, daß der Kolonialismus sich nicht damit begnügt, der Gegenwart und der Zukunft des beherrschten Landes sein Gesetz aufzuzwingen. Er gibt sich nicht damit zufriedend, das Volk in Ketten zu legen, jede Form und jeden Inhalt aus dem Gehirn des Kolonisierten zu vertreiben. Er kehrt die Logik gleichsam um und richtet sein Interesse auch auf die Vergangenheit des unterdrückten Volkes, um sie zu verzerrten und auszulöschen. Dieses Unternehmen einer Abwertung der vorkolonialen Geschichte gewinnt heute seine dialektische Bedeutung, [denn] gegen die bedingungslose Behauptung einer europäischen Kultur wurde die bedingungslose Behauptung einer afrikanischen Kultur gesetzt.« (Fanon 1981, 178 u. 180).

Die im Gewand der Afrikanisierung daherschreitende Wiederbelebung alter Traditionen produzierte häufig nicht mehr als sinnentleerte Folklore. Angesichts dessen leugneten nicht wenige afrikanische Theatermacher in den sechziger Jahren die Existenz eines traditionellen, vorkolonialen Theaters und wandten sich willentlich dem geschlossenen Drama als Kunstform zu. Andererseits setzte ebenfalls in den sechziger Jahren jene Bewegung unter afrikanischen Theaterautoren ein, die im bewußten Rückgriff auf traditionelle Elemente im Rahmen des modernen Dramas (Integrations sinnlicher Momente wie Tanz, Musik oder Pantomime) eine Kritik der kolonialen Kultur und der Entfremdung leisten wollte. »Hier entstand das zeitgenössische Theater Afrikas. Als solches hätte es in Form und Inhalt den Ungleichzeitigkeiten der neokolonialen Realität, der Verschlingung ebenso wie der Gegensätzlichkeit von Tradition und Moderne Rechnung zu tragen, die Probleme der Wirklichkeit aufzugreifen und Relevanz zu entwickeln.«

Zur Geschichte des Theaters in Uganda bis 1971

Die Auffassung, es gäbe kein afrikanisches Theater, Theater sei deswegen etwas dem afrikanischen Kontinent Neues, war gerade unter Afrikanern bis ans Ende der sechziger Jahre weit verbreitet. Überraschend ist jedoch, diese These, wenn auch in modifizierter Form, noch in ugandischen Arbeiten der

späten siebziger, gar der achtziger Jahre vertreten zu finden. Bei Joanna Kamanyi heißt es: »Indigenous theatre forms are not very organized yet, still not really theatre so much as pre-theatre and not really relevant« (Kamanyi 1978, 4 f.). p'Chong schließt seine Ausführungen über vorkoloniale Darstellungsformen mit dem Versuch einer Theorie des Scheiterns von traditionellem Theater im Gebiet des heutigen Uganda:

»A possible theory to account for the failure to develop any form of genuine theatre before the twentieth century is that the communities were on the whole sufficiently small and rural for all entertainment forms to remain wholly communal, so that even when a solo performance was on occasion for others to watch and listen, they did not simply encourage the performer to greater heights by their audible appreciation but were essentially part of the artistry of the performance, ceremony and ritual while including some role-playing that found its expression more often in movement than in dialogue and again was confined with sufficiently restricted boundaries to ensure total participation.« (p'Chong 1987, 34 f.).

So angenehm sich diese Aussage von der Behauptung, daß alles und immer schon Theater gewesen sei, unterscheidet, so sehr sitzt sie doch der falschen definitorischen Trennung von Ritual und künstlerischer Tätigkeit auf. Beispiele für die Theatralität des Alltags lassen sich im vorkolonialen Uganda wie in ganz Afrika finden. Eine knappe Beschreibung verschiedener durch Musik, Tanz und Gesang stilisierter Rituale, die offen für nicht-funktionale, künstlerische Weiterungen scheinen, findet sich zum Beispiel in der Arbeit von Lwanga zum ugandischen Musiktheater: Zwillingengeburt bei den Baganda, Beschneidung bei den Bagisu, Psychotherapie bei den Ateso, Geschlechterzählen bei den Kiga und anderes (vgl. Lwanga 1988, 4 ff.). Die Karriere des westlichen Theaters im Aufeinandertreffen mit lokalen Theatertemperaturen unterscheidet sich in Uganda nicht wesentlich vom allgemeinen Prozeß der Kolonisation afrikanischer Kultur vorgefundene Formen werden aufgegriffen und mit europäisch-zivilisatorischem Inhalt gefüllt. Singen und Tanzen dürfen die kolonisierten Schwarzen, aber Kirchenlieder statt Kriegesgesänge, disziplinierter Ringelpiez statt symbolisierter Geschlechtsverkehr. Das Medium Theater besaß den Doppelcharakter, als ein spielerischer Bereich einerseits der direkten und allmählichen Unterdrückung durch die Kolonialherren entzogen zu sein, andererseits aber eben dadurch als wirksames Werkzeug zur Verinnerlichung moralischer Zucht, des Glaubens an weiße Superiorität und anderer Ideologie zu fungieren. Ein Beispiel für den so verstandenen Erziehungsauftrag der Kolonisatoren gaben die Bibelspiele der christlichen Missionare. Die einheimische Bevölkerung, des Lesens unkundig, dramatisierte unter weißer Anleitung Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament und half damit ihrer eigenen Missionierung.

Missionen und andere Erziehungsanstalten der Briten waren die sozialen Orte, an denen westliche Theaterformen nach Uganda einströmten, von denen aus sie sich verbreiteten. Eine Schlüsselstellung nahm dabei die in den zwanziger Jahren gegründete Elitehochschule Makerere in Kampala ein. Dort wurde »klassische europäische Bildung« gelehrt. Vor dem zweiten Weltkrieg gab es dort eine Regelung, die allen sogenannten »arts-freshers«, d. h. allen Erstsemestern der nicht naturwissenschaftlich-technischen Studiengänge, ermöglichte, an einer Shakespeare-Inszenierung teilzunehmen, die im folgenden Jahr in den secondary schools des Landes aufgeführt wurde.

Theater galt den Briten noch Mitte des Jahrhunderts mehr, als bloße Kunstform zur Vermittlung europäisch-kultureller Errungenschaften und zur sittlichen Erziehung zu sein. 1946 experimentierten die Kolonialbeamten aus dem Department for Social Welfare erfolgreich mit Vorformen des heutigen Theatre for Development: sie bereisten ländliche Gebiete mit in den Lokalsprachen aufgeführten Lehrstücken über landwirtschaftliche Anbaumethoden und Viehhaltung. Die zentrale Figur dieser Lehrstücke war ein liebenswerter Trottel, der so offensichtlich alles falsch machte, daß den ländlichen Zuschauer seine eigenen agrarischen Fehler einsichtig wurden. Dieses Projekt, das sich in einer kurzen Zeit einer ungeheuren Popularität erfreute, ging allerdings mit der Einführung von relativ billigen Radios schon 1947 wieder ein. An die Stelle dieses frühen Development Theatre traten Radiohörspiele in den verschiedenen einheimischen Sprachen, die meisten davon in Luganda. Der heute noch aktive Stückautor Wycliff Kiyingi war damals der bedeutendste Hörspielferant. Mit der Einführung von Fernsehen im Jahr 1962 trug dies neue, wenn auch nur wenigen zugängliche Medium zur weiteren Popularisierung von modernem Theater in Uganda bei.

Ab Ende der vierziger Jahre ist das westliche Theater so weit etabliert, selbstverständlich unter der Leitung und Aufsicht durch Europäer, daß nun verschiedene Konkurrenzwerke die Entwicklung weiter vorantreiben. Vielleicht am bedeutendsten war die 1947 erstmalig eingeführte Makerere Interhostel Competition, aus der mehrere zu literarischem Ruf gelangte Autoren wie Nguni wa Thiong'o, Eivania N. Zirimu oder John Ruganda hervorgingen. In diesem Wettbewerb traten die verschiedenen Studentenwohnheime auf dem Campus von Makerere mit selbst geschriebenen, inszenierten und aufgeführten Theaterstücken gegeneinander an. Andere wichtige Theaterwettbewerbe waren das 1955 eingeführte British Council Drama Festival, das Students' Drama Festival (1956) und das Annual Schools' Drama Festival (1958). Der Wettbewerb des British Council wurde von Europägern dominiert und erst 1963 wurden nicht-eigentliche Stücke zum Festival zugelassen. Der Studentenwettbewerb hingegen umfaßte von Anfang an Stücke in allen Sprachen; er war von dem Autor, Regisseur und späteren ersten schwarzen Direktor des National Theatre Byron Kawadwa aus der Taufe gehoben worden. Das Annual Schools' Drama Festival ging auf die Initiative von Kiyingi zurück.

1959 bekam das Protektorat von seiner Kolonialmacht Gebäude und Institution des National Theatre geschenkt. Dieses ›Theater der ugandischen Nation‹ war natürlich ein Theater der kolonialen und einheimischen Elite. Die Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte hatte wohl gezeigt, daß Ugander in der Lage waren, westliches Theater mit eigenen Themen zu machen, aber für die offiziell repräsentative Theaterinstanz in Uganda galt nach wie vor, daß afrikanisches Theater sich an europäischer Klassik zu schulen habe. So rechtfertigte 1961 der damalige Direktor des National Theatre, Gerald Moore, die Inszenierung von Macbeth mit den Worten:

»There is ultimately no objection to African performing Shakespeare [...] Obviously no-one is qualified to preside over the birth of African drama or to direct which influences shall prevail. But we can legitimately argue that an intimate experience of our own dramatic tradition (or the Indian or Chinese for that matter) is likely to be of use of any aspiring dramatist, even if he rejects it all. Rejection is an important creative impetus, but it must first have something to feed upon.« (Zit. n. Kamlongera o.J., 10).

Niemand habe also über Einflüsse zu entscheiden, und die sind nun mal britisch; würde man die Afrikaner nicht ›füttern‹, so könnten sie nichts als die Leere ihrer eigenen Köpfe bestaunen.

Auf die frühen sechziger Jahre geht eine kritische Bewegung zurück, das Makerere Travelling Theatre, zu dessen Einrichtung Nguni Wesentliches beisteuerte. Die Idee war, dem Theater seinen elitären, städtischen Charakter zu nehmen, das Theater zu den Leuten, statt die Leute zum Theater zu bringen. Etherton bemerkt dazu in seiner Entwicklungsgeschichte des afrikanischen Theaters:

»It meant performing in dirty and dilapidated halls or on playing fields, in village cleanings or in urban bars; it meant audiences of 3000, or of less than a hundred — though large or small, none had any preconceptions of drama. The mere fact of performing in such circumstances, of deliberately turning one's back on the convenience and artistic challenge of the comfortable theatres, was regarded as ›revolutionary‹ in the 1960s, irrespective of the content of the plays performed. The aim was to shape the content, whatever it was, in such a way that the new mass audiences would understand it.« (Etherton 1982, 326).

Das Makerere Travelling Theatre muß zweifellos in die Geschichte des Theatre for Development eingeordnet werden. Bemerkenswertereispiele diese universitäre Gruppe nicht nur in Englisch, sondern auch in Swahili, Luganda, Lwo oder anderen Lokalsprachen. Wenn es auch das Ziel war, den Inhalt der Stücke einem Massenpublikum verständlich zu machen, so blieb die aufklärerische Wirksamkeit in der Praxis des Travelling Theatre begrenzt, weil diese Form von Development Theatre keinen Kommunikationsprozeß zwischen Akteuren und Zuschauern in Gang setzte, sondern eher die gut gemeinte, einseitige, auf die Dauer des Stückes beschränkte Verkündung einer Botschaft war.

Im Rückblick ist zu sagen, daß sich in den sechziger Jahren eine dualistische Entwicklung konturierte, die sich in der Amin-Zeit verstärken sollte und deren Auswirkungen noch heute spürbar sind: auf der einen Seite führte die ›Afrikanisierung‹ von Staat, Militär und auch des kulturellen Bereichs zu einer herbeigewollten Wiederbelebung ›authentischer‹ Traditionen Ugandas, die in einen unrelativierten, eklektizistischen Traditionalismus ohne bewußten Bezug auf die post- oder besser: neokoloniale Wirklichkeit mündete; auf der anderen Seite ergaben sich für eine Anzahl von Intellektuellen gerade aus dem sichbaren Konflikt von Tradition und Moderne Anstöße für zeitgenössische, d. h. weder blind europäische Inhalte und Formen aufgreifende noch die afrikanischen Traditionen idealisierende Bearbeitungen im Theatrbereich. Beide Seiten reagierten auf den Wegfall der europäischen Dominanz und Autorität, der eine Leerstelle hinterließ, die hier mit traditionellen Imitaten und dort mit nahezu avantgardistischen Konzeptionen aufgefüllt wurde. Stellvertretend für diese Doppelseitigkeit stand einerseits die Gründung der Musiktheater- und Tanzgruppe Heart Beat unter Okot p'Bitek im Jahre 1966 und andererseits 1968 die von Theatre Limited unter Robert Serumaga. Heart Beat entwickelte sich im Laufe der Jahre — und sicherlich nicht im Sinne des über den Vorwurf der Pseudoauthentizität erhabenen p'Biteks — zur Repräsentantin einer bunten Mixtur ugandischer Tänze, Gesänge und Sketche, deren Aufgabe es in der Regel war (und ist), die Hintergrundkulisse für Staatsempfang auf dem Rollfeld von Entebbe abzugeben und gelegentlich ugandische Kultur im Ausland vorzustellen. Demgegenüber versuchte Serumaga mit

seiner professionellen Gruppe Theatre Limited — der einzigen je professionellen Theatergruppe in Uganda bis heute — ein diszipliniertes, totales Theater, das seiner Bühnerealisierung nach auf alle Offenheit afrikanischer Theatralität verzichtete, jedoch choreographisch und thematisch afrikanische Traditionen im Kontext neokolonialer Wirklichkeit behandelte.

Im ersten Jahrzehnt nach der Unabhängigkeit kam es zu Qualitätsverlusten des ugandischen Theaters, die in dem Maße deutlich wurden, wie Europäer (und übrigens auch Inder) sich aus dem Theaterbereich zurückzogen bzw. zurückziehen mußten. Das Eingehen der einzigen Theaterzeitschrift und der Dachorganisation der ugandischen Theatermacher, der Theatre Guild waren äußerliche Zeichen dieser Entwicklung. An die Stelle europäisch geleiteter Inszenierungen traten wenig Scripts und viel Improvisation. Andererseits nahm das ugandische Theater seit dem Anfang der siebziger Jahre an Quantität (vor allem Stücke in einheimischen Sprachen) und Popularität zu. In diesen Trend paßte es, daß 1971 in Makerere das eigenständige Department for Music, Dance, and Drama gegründet wurde, nachdem es jahrelang eine Unterabteilung des Department of Literature gewesen war.

Die Zeit der Repression: 1971 bis 1985/86

Eine Verflachung der Themen des ugandischen Theaters angesichts brutaler Verfolgung nahe zu aller politischen Kritik kann niemandem verwundern. Zudem wurde Uganda zu einem Zeitpunkt Diktatur, als das Theater erst langsam begann, auf eigenen Füßen zu stehen. Dennoch, die ersten Jahre des Amin-Regimes brachten Ansätze einer Entwicklung eines zeitgenössisch-afrikanischen Theaters nicht völlig zum Ersticken, teilweise weil es die politisch Herrschenden nicht direkt, nicht thematisch anging, teilweise aus bloßem Unverständnis der Kritisierten. Einige Beispiele sollen dies dokumentieren.

1972 schrieb und inszenierte Serumaga das Stück *Renga Moi*. Darin thematisiert er den tragischen Konflikt eines Mannes, der zwischen traditionell rituellen Verpflichtungen in seiner Familie und der Solidarität gegenüber seinem Dorf hin- und hergerissen wird und sich egal bei welcher Wahl immer nur für'schsch entscheiden kann. Die Inszenierung arbeitete mehr mit Musik, Gestik, Tanz und Symbolisierungen als mit Dialogen; der gesprochene Text bestand aus mehreren Sprachen. Serumaga verdichtete und kritisierte den Aspekt der traditionellen Verpflichtungen im inneren Konflikt eines Mannes — der übrigens keiner bestimmten Ethnie angehöre — mit Mitteln eines hochkonzentrierten, geschlossenen und totalen Theaters. In diesen Zusammenhang gehört auch der schon 1966 geschriebene, aber erst 1973 aufgeführte *Song of Lawina* von Okot p'Bitek. Dieses Einpersonenstück, ein Klageged der Frau Lawino, wurde vom Autor selbst in traditioneller Acholi-Kleidung vorgetragen, vortanz und vortrommelt. Das Lied handelt von der Entfremdung der Afrikaner von ihrer eigenen Geschichte und Kultur durch die Erziehung der Kolonialherren. Die Figur des singenden, musizierenden und tanzenden Geschichtenerzählers agiert nicht als Interpret alter Mythologien am Lagerfeuer, sondern als Angreifer kolonialer Erziehung und künstlicher Barrieren, und zwar auf dem Brett des modernen, westlichen Nationaltheaters. Sowohl *Renga Moi* als auch *Song of Lawina* gerieten nicht in Konflikt mit der Obrigkeit.

Auf die politische Situation in Uganda selbst ging 1972 *Madama Kwe*

Kaffe von Wycliff Kiyingi ein; es war Reaktion auf die von Amin angeordnete Vertreibung der Asiaten, vor allem der Inder, aus Uganda. Die Handlung von *Madama Kwe Kaffe* spielt 1948 in einem kleinen bugandischen Dorf, in das nach dem Ende des zweiten Weltkrieges ein Soldat zurückkehrt, der in Burma auf der Seite der Briten gegen die Japaner gekämpft hat. Der Soldat empfindet den Kontrast zwischen dem erbärmlichen Leben der Inder in Burma und ihrer privilegierten und dominierenden Stellung im gesamten ugandischen Handel. Er stachelt den latenten Haß seiner Landsleute gegen die Inder auf und organisiert einen Handelsboykott gegen sie. Die staatlichen Behörden reagieren mit der Anknüpfung, den indischen Besitz, damit das Handelsmonopol, unter die afrikanische Bevölkerung zu streuen. Durch Korruption und Vetternwirtschaft wird die Umverteilung jedoch zu einer groß angelegten Bereicherungssaktion der schwarzen Elite Ugandas, und an die Stelle der Ausbeutung durch die Inder tritt die durch die eigenen Landsleute. Wie zweifelhaft die vom Autor explizit intendierte Solidarität zwischen verschiedenen ethnischen Gruppen in seinem Stück auch vermittelt wird, klar ist seine Kritik an der ausbeuterischen Haltung durch die nationale Oberschicht. Daß *Madama Kwe Kaffe* unbeanstandet durchging, von Amin selbst sogar gesehen und für gut befunden wurde, zeugt wohl von zweierlei: einmal der tatsächlich nicht ganz eindeutigen Haltung des Stückes zur 'indischen Frage' und dann der schier unglaublichen Ignoranz des bildungslosen Diktators Amin.

1975 verfaßte und inszenierte Serumaga *Amyirikiti*, ein Theaterstück, das offen auf die staatsterroristischen Verhältnisse in Uganda Bezug nahm. In der allerersten Szene zeigte sich hinter dem Vorhang eine völlig schwarze Bühne, im Hintergrund eine schwarze Mauer, und im Zentrum stand ein Sarg. Fünfzehn junge Männer und Frauen in Shorts und kurzen Röcken lagen in unterschiedlichen Posen leblos auf dem Boden oder waren an der Wand aufgehängt. Allein das Bühnenbild war eine drastische Darstellung der ugandischen Verhältnisse: täglich wurden Leichen in der Nähe der Fotokeller des Geheimdienstes gefunden, tote Körper bedeckten das ganze Land. Die einzige Figur, die während des ganzen Stückes über die grauenhaften Zustände zu sprechen versuchte, war ein stummer Sargmacher. In *Amyirikiti* entfaltete sich diese Situation im wesentlichen durch beeindruckend kraftvolle Bewegungen der Schauspieler. Amin titulierte das Stück als »gymnastisch« und forderte Serumaga auf, es für den OAU-Gipfel 1976 in Kampala erneut aufzuführen. Serumaga, der mit *Amyirikiti* viel gewagt hatte, stand vor der Alternative, sich auf den scheinbaren Unverstand Amins zu verlassen oder aber zu fliehen. — Er floh.¹

Eine Neuheit im ugandischen Theater war 1976 das jugandasprachige Musical *Olyimba Lwa Wankoko* von Byron Kawada. Das Stück ist eine musiktheatralische Bearbeitung der Problematik der bugandischen Monarchie, die 1966 per Gewaltstreich von Obote abgeschafft worden war. Die zentrale Verwendung von Musik und Gesang wurde vom Publikum begeistert aufgenommen. Autor Kawada war gleichzeitig Direktor des National Theatre und Vorsitzender der 1972 gegründeten Uganda Theatrical Groups' Association (UTGA). UTGA war an die Stelle der von Europäern beherrschten Theatre Guild getreten und galt als Interessenvertretungskörper aller Theaterschaffenden Ugandas. Bis 1979 waren die Aktivitäten von UTGA auf Kampala beschränkt. Ein schwerer Schlag für die Organisation und für die intellektuelle Theaterszene Ugandas war die Ermordung Kawadas durch Schergen Amins im Jahre 1977.

Mögen die aufgeführten Theaterproduktionen der siebziger Jahre auch

den Eindruck eines qualitativ hochstehenden Theaters erwecken, so dürfen sie nicht über die tendenzielle Verflachung des Theaters hinwegtäuschen, die unter Amin einsetzte. Die Flucht Serunmagas und die Ermordung Kawadas sind nur zwei Beispiele für den *brain drain* Ugandas. Zudem können die erwähnten Stücke nicht repräsentativ für die Gesamtheit der ugandischen Theaterproduktionen gelten.

Joanna Kamanyi machte sich 1978 die Mühe einer empirischen Untersuchung der Theaterszene Ugandas (der Theatergruppen, der Scripts und der Improvisationen, der Produktion); sie beginnt ihre Untersuchung mit der kritischen Feststellung, daß die überwiegende Mehrzahl der ugandischen Theaterproduktionen in die Kategorie der Farcen gehöre (Kamanyi 1978, 1). Der von ihr festgestellte quantitative Theaterboom und die gleichzeitige Tendenz zu bloßer Unterhaltung dürften auf die politisch repressive Situation und die Einengung des Unterhaltungsangebots auf den Bereich Theater zurückzuführen sein. Daß offene Kritik an den politischen und sozialen Verhältnissen kaum möglich war bzw. mit Exil oder Tod bezahlt werden mußte, ist klar. Kein Wunder, daß die Mehrzahl der Theaterautoren sich unverfänglichen, flachen Unterhaltungskomödien zuwandte. Der Populärisschub dieses Theaters dürfte sich daraus erklären, daß eine eskapistische Unterhaltung zu Zeiten politischer Unterdrückung einen kompensatorischen Effekt haben kann, und natürlich dadurch, daß die Unterhaltungsangebote Kino und Fußball unter Amin immer weniger in Anspruch genommen werden konnten. Die ‚Afrikanisierung‘ der Kultur bedeutete unter anderem einen Boykott westlicher Filme, was ein Kino nach dem anderen in den Ruin trieb. Der Fußball wurde zwar nicht als fremdes Kulturgut diffamiert, aber die Stadien entwickelten sich in dem Maße zu unsicheren, gemiedenen Orten, wie sie zu bevorzugten »Operationsfeldern« der Aminischen Mordkommandos wurden (vgl. Kasile 1985, 72). Theater galten hingegen als relativ sicher. Die steigende Nachfrage nach Unterhaltungstheater trug selbstverständlich zur verstärkten Kommerzialisierung dieses Sektors bei. Theaterstücke wurden zu Waren, die es so schnell wie möglich loszuschlagen galt. Kamanyi moniert zu Recht die Profitgier vieler Theatergruppen, ihre mangelnden schauspielerischen Fähigkeiten, den unausgegorenen Schnellschubcharakter ihrer Produktionen und die monotone Wiederkehr der Themen.

»The art of stage production among performing groups in Uganda has still a long way to go. The playwright and producers still lack the essential realisation of artistic creativity. [...] We are still at the stage when the artists are just beginning to explore the essence of theatrical activity and they are still being ruled by a desire for popularity and thus have not really started distinguishing themselves in their production styles. Those producers beyond this stage are experimenting for the sake of experimenting. There is a general lack of imagination in production, and therefore we can not even start to educate our audience in appreciating artistic creativity, for its own sake.« (Kamanyi 1978, 146).

Ein harter Konkurrenzkampf zwischen dem — allesamt nicht professionellen — Theatergruppen, Abspaltungen und Zersplitterungen, die Allgegenwart von Plagiaten, ein — mit Ausnahme vom Department of Music, Dance, and Drama — nicht existierendes Ausbildungssystem für Theaterkünstler, ein im wesentlichen kritischer Auseinandersetzung beraubtes Publikum und die anderen oben für das niedrige Niveau des Breitentheaters verantwortlich gemachten Momente beschreiben die ugandische Theaterszene

als *Opfer und Produkt* der Jahre der politischen Repression. Daß dies noch heute als Erblast auf der kulturellen Entwicklung Ugandas liegt, nimmt nicht wunder zumal im großen und ganzen eine personelle Kontinuität der Theatermacher der siebziger, frühen achtziger Jahre und der heutigen gegeben ist. Viele der Urteile Kamanyis von 1978 treffen 1989 noch immer zu.

Die zweiseitige Entwicklung des ugandischen Theaters seit den sechziger Jahren — einerseits die Ausprägung eines beim Publikum beliebten, aber verflachten und unkritischen Theaters mit Rückgriff auf folkloristische Staffage, andererseits die reflektierte Auseinandersetzung mit gegenwartsproblemen der neokolonialen Gesellschaft, die Integration traditioneller Formen und Themen in moderne westliche Bühnenstücke — setzte sich nach 1971 fort, vereinsüftigte sich jedoch zusehends zumungunsten des intellektuellen Theaters. Ganz riß diese Linie allerdings nicht ab. Als äußerst couragiertes Beispiel eines offensiv-kritischen Theaterstücks über die politischen Verhältnisse in Uganda nach den von der Obote-Clique gefällten Wahlen von 1980 sei *The Minister's Wife* von Lubwa p'Chong genannt, das 1983 im National Theatre zur Aufführung kam. *The Minister's Wife* thematisiert die ›Versuchungen‹ der politischen Macht, die Wirklichkeit von Korruption und Betrug im ugandischen Staat anhand zweier Charaktere, die zwar für politische Moral hier und privaten Machthunger dort stehen, aber nicht schematisch das gute und das böse Prinzip verkörpern. Nachdem die trügerischen Hoffnungen auf eine ehrliche Politik durch den der politischen Wirklichkeit entsprechenden Mord an ›guten Helden‹ konterkariert worden sind, endet das Stück mit einem Aufruf zur Rebellion:

- »Against all leaders of violence and thugery.«
- »Today we rebell!«
- »Against perpetrators of death and destruction.«
- »Today we rebell!«
- »Against disciples of eating and accumulation.«
- »Today we rebell!«
- »Against Western and Eastern lackeys and flunkys.«
- »Today we rebell!«
- »Against grabbers and robbers.«
- »Today we rebell!«
- »Against looters and swindlers.«
- »Today we rebell!«
- »Against liars and cheats.«
- »Today we rebell!«
- »Go and search them out — false politicians. They have reduced our blood-won freedom to a cruel farce and bitter mockery!«
- »We'll throw them out!«
- »Seek them!«
- »We will!« (p'Chong 1983, 60 f.)

Die Reste des modernen fortschrittlichen Theaters in Uganda am Ende der Repressionsphase blieben nach Auffassung mancher, trotz allen Niedergangs, einziger Ort der Kritik. Dennoch: daß p'Chong die Inszenierung von *The Minister's Wife* überlebte, ist Grund zur Freude und Anlaß zum Erstaunen.

Zeitlich fällt der Beginn zweier Development Theatre-Projekte in den Abschnitt bis 1985/86. Es handelt sich dabei einmal um Joseph Walugembe's Theaterarbeit mit behinderten Kindern seit 1984 und um kleine Stücke,

die Jonathan Muganga 1982 zur Gesundheitsaufklärung realisierte. Walugembe hat sein Behindertentheater kontinuierlich bis heute fortgesetzt, während Muganga erst 1985/86 wieder einen Theatre for Development Workshop durchführte und heute weitere Projekte vorbereitet. Auf ihre Arbeit wird erst im nächsten Kapitel näher eingegangen werden.

Theater in Uganda seit 1985/86

Heute gibt es in Uganda zwischen 300 und 400 organisierte Theatergruppen; davon sind allein knapp über 200 in Kampala registriert. Auch wenn in Rechnung gestellt wird, daß das allgemeine Unterhaltungs- und Kulturangebot recht spärlich ist — es gibt in ganz Kampala kein einziges kommerzielles Kino mehr; der Zugang zu Fernseh- und Videogeräten ist nur einer schmalen wirtschaftlich gut gestellten Gesellschaftsschicht möglich; Konzerte und Kunstausstellungen sind rar; Literatur ist in den Buchläden kaum vorhanden (wenn, dann überuert) und wird in Uganda auch nicht verlegt —; kurz: selbst angesichts einer fast konkurrenzlosen Stellung des Theaters im Kultursektor zeugen die Zahlen von einer ungemainen Theaterpopularität. Allerdings klaffen riesige Abstände unterschiedlichster Art zwischen den einzelnen Theatergruppen: abgesehen vom generellen Stadt-Land-Gefälle ist der Unterschied beispielsweise zwischen der halbproufessionellen, immerhin fast hundertköpfigen Formation Jimmy Katumba with the Ebonies/Ebonia³ und einem lockeren Zusammenschluß von schauspielerischen Vorstadtbewohnern enorm groß. Profitheater existiert nicht.

Nahzu alle ugandischen Theatergruppen sind durch die Uganda Theatre Group's Association (UTGA) erfährt. Ursprünglich sollte es Aufgabe von UTGA sein, alle auf führenden Künstler Ugandas zusammenzubringen, einen Austausch zu ermöglichen und die Ausbildungssituation zu verbessern. Während der politischen Repressionsjahre war jedoch kaum inhaltliche Arbeit möglich, und die Tätigkeit der Organisation bestand in der Registrierung aller ugandischen Theateraktivitäten. Ein striktes von UTGA eingeführtes Überwachungssystem war Reaktion auf die politische Unterdrückung und nicht etwa deren Folge: es sollte in Erfahrung gebracht werden, ob einzelne Künstler oder ganze Gruppen von der politischen Polizei bedroht wurden, manche eventuell sogar verschwandten. UTGA hatte als Organisation immerhin geringe Mittel, gegenüber den Behörden Nachforschungen anzustellen und Druck auszuüben. Aus jener damaligen Lage ergab sich eine aus Sicherheitsgründen erzwungene >freiwillige< Mitgliedschaft aller Theaterschaften in der UTGA. Auch heute hat kaum eine freie Theatergruppe ohne UTGA-Mitgliedschaft die Chance, öffentlich aufzutreten, da immer noch alle Buchungen und Vermittlungen über UTGA bestätigt werden müssen. Was einst der Sicherheit diene, wird heute von vielen als unnötige Gängelung und Bevormundung empfunden, was letztlich die Entwicklung von Theateraktivitäten eher lähme als fördere. Dennoch ist es gegenwärtig offizielle Zielsetzung von UTGA, das Theaterleben landesweit zu dezentralisieren und generell die Ausbildungssituation durch angebotene Seminare und Workshops zu verbessern. Daß UTGA heute zur Durchführung bestimmter Projekte im Entwicklungstheaterbereich beiträgt, ist unbestritten, der Anspruch der Organisation, Katalysator aller Theateraktivitäten in Uganda zu sein, stößt sich allerdings an der Kritik, die gegen UTGA als Apparat vorgebracht wird.

Die Differenzen zwischen den verschiedenen Theatergruppen Kampalas

drücken sich aus in der sozialen Herkunft ihrer Mitglieder, ihrer Größe, der Festigkeit ihrer Zusammensetzung, dem Grad der inneren Arbeitsteilung, der Häufigkeit und Örtlichkeit von Auftritten, der theaterspezifischen Ausbildung des Ensembles, dem Spielplan und dem Finanzbudget als den vielleicht wichtigsten Parametern. Einige Ensembles sind fest institutionalisierte Laienspielgruppen von secondary schools, deren Mitgliedschaft sich mit den nachrückenden Schülerjahrgängen ändert, andere bestehen seit Jahrzehnten und haben ihre eigene Tradition und Programmatik. Unter letzteren sei die erste und älteste schwarze Schauspielgruppe Ugandas, die African Artists' Association, genannt, die bereits 1955 von Kyinyingi gegründet wurde und noch heute von ihm geleitet wird. Kyinyingis Anliegen war und ist es, lugandaisprachiges Drama für die Durchschnittsbevölkerung und nicht für Schulen oder Eliten zu machen, dennoch oder gerade deswegen aber gesellschaftlich relevant zu sein. In Kampala existieren neben dem National Theatre einige weitere fest etablierte und nach kommerziellen Gesichtspunkten geleitete Theaterhäuser wie das Theatre Excelsior, das Pride Theatre oder das Riverside Theatre. Mit Ausnahme des National Theatre gehören feste Ensembles zu den jeweiligen Theaterhäusern. Diese Ensembles und andere ohne festen Spielort, aber als permanente Institution bestehende Gruppen wie die Katete Group Artists erreichen in Kampala City das größte Publikum. Annähernd alle zur Aufführung gebrachten Stücke sind Eigenproduktionen der einzelnen Theatergruppen. Die alles dominierende Bühnensprache in Kampala ist Luganda, in Englisch wird nur in seltenen Fällen gespielt, andere ugandische Sprachen oder die ostafrikanische Verkehrssprache Swahili sind in den Theatern der Hauptstadt nicht zu finden.⁴

Als typisches Beispiel einer Theatergruppe, die den städtischen Massengeschmack bedient, können The Black Pearls, das Hausensemble des Riverside Theatre, herangezogen werden. The Black Pearls wurden 1972 von Joseph Ndugya in Kampala gegründet. Ndugya ist von Haus aus Musiker und belegte 1976 Theaterkurse an der Makerere Universität. Als Ko-Leiter der Gruppe stieß noch in den siebziger Jahren Freddy Kalule, auch er ohne feste Theaterausbildung, zu den Black Pearls. Die Theatergruppe überstand die langen Jahre des Bürgerkrieges; 1986 gelang durch massive freiwillige und kostenlose Mitarbeit der Gruppenmitglieder und mancher Freunde der Umbau einer heruntergekommenen Tagungshalle zum Riverside Theatre, das vielleicht 500 Zuschauern Platz bietet. Von einer technischen Ausstattung des Theaters im engeren Sinne kann nicht die Rede sein; es handelt sich um eine simple Guckkastertüchle, der ein kleiner Orchestergraben vorgelagert ist, mit einfachen Vorhang und wenig Beleuchtung. Seit 1986 liefen 17 verschiedene Stücke der Black Pearls, alle aus der Feder von Ndugya und von Kalule inszeniert, im Riverside. Die maximale Laufzeit einer Produktion betrug zwei Monate. The Black Pearls bestehen aus 40 Schauspielern, die zumeist in Erziehung und Beruf aus dem städtischen Kleinbürgertum stammen (Studenten, Angestellte, Händler). Einige der Schauspieler haben an Theaterkursen oder -workshops teilgenommen, was von der Leitung des Riverside (mehr moralisch als finanziell) gefördert wird. Das handwerkliche Niveau (schauspielerische Leistung, Choreographie, Bühnenbild) ist im Vergleich zu halbproufessionellen Theatergruppen Europas eher niedrig. Um die Beschaffung und Erstellung der Requisite kümmert die Gruppe sich zum Teil in Eigenarbeit. Von der Fertigstellung eines Scripts bis zur Aufführung vergehen in der Regel ca. vier Monate. Die Schauspieler haben zu Beginn der Proben ein

Kritik- und Mißspracherecht an der Realisation des Scripts, aber nach der Festlegung einer definitiven Fassung praktiziert Kalule striktes Regietheater ohne improvisatorischen Freiraum. Songs kommen in fast jedem Stück vor, und die Begleitmusik stammt aus dem Orchestergraben, in dem meist Tonband, Synthesizer und Trommeln zu finden sind. Nach Autor und Regisseur sollen die Stücke der Black Pearls sozialkritisch und nicht in erster Linie komödiantisch sein. Das Bekenntnis Ndugwas, daß seine Sozialkritik sich häufig auf das Thema »Liebe« beziehe, spricht allerdings eine andere Sprache. Theoretischer Anspruch und gleichzeitiger Glaube an die sozialkritische Wirksamkeit des Theaters der Black Pearls einerseits und die teilweise klamaukante und effekthascherische Inszenierung loser Szenenfolgen mit stets glücklichem Ausgang andererseits stehen in deutlichem Widerspruch zueinander.

Die Bewertung eines Theaterstücks durch das Durchschnittspublikum bemißt sich offenbar am Unterhaltungswert und der Dauer einer Aufführung. Sozial besteht das Publikum des breitenwirksamen Theaters Kampals aus gehobenen Kleinbürgertum. Das Bedürfnis nach Unterhaltung am arbeitsfreien Wochenende muß sich mit ausreichender Zahlungsfähigkeit treffen, um das durchschnittliche Publikum der socio-domestic faroes zu konstituieren. Die Eintrittspreise der meisten Theaterhäuser lagen im Herbst 1989 um 1.500 Uganda Shilling und darüber; für Studenten gibt es in der Regel Ermäßigung. Zum Vergleich: der Preis einer Stunde Matoke, des traditionellen Grundnahrungsmittels Ugandas, die eine fünfköpfige Familie vielleicht drei oder vier Tage ernährt, lag zur gleichen Zeit bei 2.000 USh; das Einkommen eines mittleren Angestellten im öffentlichen Dienstleistungssektor betrug zwischen 3.000 und 4.000 USh monatlich. Demnach ist es nur einer materiell besser gestellten, aber nicht unbedingt schulisch höher qualifizierten städtischen Schicht möglich, sich drei oder vier Stunden Unterhaltung zu leisten. Ein Theaterbesuch ist für dieses Publikum gleichzeitig Anlaß zur Selbstpräsentation: modische Garderobe, aufwendige Frisuren, insgesamt ein gepflegtes Äußeres werden zur Schau gestellt.

Das Publikumsverhalten ist für gegenwärtige europäische Verhältnisse undiszipliniert. Es wird laut kommentiert, sehr häufig gelacht, man schlägt sich auf die Schenkel und fällt sich gegenseitig in die Arme, einzelne Zuschauer springen während besonders erregender Szenen von ihren Plätzen auf, gelegentlich werden mitten im Stück Geldnoten, manchmal auch Blumen auf die Bühne gebracht. Von afrikanischer Seite wird dieses undisziplinierte Publikumsverhalten häufig als rückständig und störend kritisiert — das Ideal sei die strikte Trennung von Bühne und Publikum, damit das Stück auf die Zuschauer wirke und nicht umgekehrt die Zuschauer die Schauspielerei beeinflussen oder gar kontrollierten. Andererseits verklärt beispielsweise Samuel Kasule in seiner Arbeit über ugandische Theater diese Verhaltensform als traditionelle Normalität und extreme Kritikfähigkeit des Publikums (Kasule 1985, 75). Anders interpretiert Fiebach dieses Verhalten als Äußerung bewußter und unbewußter Sehnsüchte des Publikums, sich von Normalisierungs- und Disziplinierungsdruck der neokolonialen Gesellschaft zu befreien (Fiebach 1986, 227).

Noch weitergehend wird diese Undiszipliniertheit von europäischer Seite gelegentlich als fortschrittliche »audience participation« fetischisiert. Tatsächlich ist eine Einschätzung des beschriebenen Verhaltens des kleinbürgerlich-städtischen Publikums der Unterhaltungstheater Kampals nicht unproblematisch, was ein vergleichender Exkurs in die Entwicklung des bürgerlichen Publikumsverhaltens in den Theatern der europäischen

Metropolen seit dem 18. Jahrhundert deutlich macht. Im 18. Jahrhundert gehörte es zur Normalität einer Theatervorstellung, daß Zuschauer sich auf der Bühne unter die Schauspieler mischten und die dargestellten Situationen und Gefühle äußerlich wie sinnlich vom Publikum mitempfinden wurden. »Doch die Vermengung von Akteuren und Zuschauern, die Gefühlsausbrüche waren nicht Teil einer dionysischen Entladung, eines Rituals, bei der sich Schauspieler und Zuschauer in der Feier eines Ritus vereinten. Dieses Publikum mischte sich zwar ein, hatte sich gleichzeitig aber auch unter Kontrolle.« (Sennett 1986, 265). Im 19. Jahrhundert setzt ein deutlicher Disziplinierungsprozeß ein, der das typische Publikum als anonym, vor allem passive Masse hervorbrachte. Noch 1856/57 hatte Flaubert den Theaterbesuch seiner Madame Bovary als Erlebnis ihrer Verschmelzung mit dem Dargestellten beschrieben:

»Sie erkannte all die Verzückungen und Herzensängste wieder, an denen sie fast gestorben wäre. Die Stimme der Sängerin erschien ihr nur der Widerhall ihres Bewußtseins, und die Illusion, die sie bezauerte, dünkte sie ein Stück ihres eigenen Lebens. Doch niemand auf Erden hatte sie so sehr geliebt. [...] Der Zuschauerraum ertönte unter Bravorufen; die ganze Stretta wurde wiederholt; die Liebenden sangen von den Blumen auf ihrem Grab, von Schwüren, Verbannung, Verhängnis, und Hoffnungen, und als sie den endgültigen Abschiedsguß sangen, stieß Emma einen schrillen Schrei aus, der mit dem Verzittern der letzten Akkorde verschmolz.« (Flaubert 1985, 277).

Ein solches Verhalten verschwand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

»Sich über Leute lustig zu machen, die im Theater oder im Konzert ihre Gefühlsregungen zu erkennen gaben, wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts fast zur Pflichtübung. Die Zurückhaltung im Theater wurde für das bürgerliche Publikum zu einem Merkmal. [...] So breitete sich im Theater und Konzertsaal eine eigenartige, neue Stille aus. Noch um 1850 hatte ein Theaterbesucher in London oder Paris keinerlei Skrupel, sich während der Aufführung mit seinem Nachbarn oder seiner Nachbarin zu unterhalten. Um 1870 war das Publikum gesitteter geworden. Reden im Theater galt nun als Indiz schlechten Geschmacks.« (Sennett 1986, 265).

Was Sennett hier kritisch als Wegmarken des Verfalls einer positiv besetzten, weil äußerlich zelebrierten, inszenierten oder gespielten Sphäre der Öffentlichkeit, als Isolation der Individuen durch die Konversion gesellschaftlichen Handelns in passives Schweigen beschreibt, wird nicht erst heute theoretisch aufgearbeitet, sondern war schon Angriffspunkt des epischen Theaters Brechts oder der Piscatorischen Konzeption von Theater als Instrument der Revolution. 1928 schrieb Erwin Piscator in seinen Notizen zur »Bühne der Gegenwart und Zukunft«:

»Publikum war immer ein Kollektiv. Tausend Menschen, die ein Theater füllen, sind nicht mehr die einfache Summe von Individuen, sondern ein neues Wesen, mit besonderen Gefühlen, Impulsen, Nerven begabt. [...] Um die breiten Massen des Kleinbürgertums, des proletarisierten Mittelstands mit den revolutionären Arbeitern in eine Erlebnisstätte zu bringen, ist es notwendig, sie empfänglich zu machen für die Energien, die von der Bühne ausgehen. Die Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, das Hinreißen jedes einzelnen Zuschauers in die Handlung schweißt erst das Publikum ganz zur Masse, für die Kollektivismus kein angelernter Begriff

bleibt, sondern erlebte Wahrheit wird, wenn es ihre Nöte, ihre Sehnsüchte, ihre Hoffnungen, ihre Leiden und Freuden sind, denen die Bühne des politischen Theaters Sprachrohr, Ausdruck und Gestalter ist.« (Piscator 1977, 21)

Auf dem Hintergrund dieses Vergleichs und angesichts der sich in weiteren Teilen tatsächlich modernisierungstheoretisch gerierenden Wirklichkeit des neokolonialen Afrikas abzuleiten, daß es sich bei den ›Eingriffen‹ des ugandischen Publikums in die Stücke um aus der afrikanischen Tradition heraus motivierte Restbestände einer öffentlichkeitsorientierten Kultur handelt, die es positiv in Richtung eines offenen, kritischen Theaters der Moderne, eines Kommunikationstheaters oder eines Theaters als Diskurs weiterzuentwickeln gelte, erscheint mir allerdings aus mehreren Gründen fraglich. Zunächst einmal kann die Entwicklung der europäischen Öffentlichkeit aus der Doppelung des Bürgers in homo oeconomicus und ›Mensch‹ nicht mit der kolonialen Vergewaltigung traditionaler afrikanischer Theatralität parallelisiert werden. Das Fortbestehen jenes undisziplinierten Aspekts im aktuellen ugandischen Publikumsverhalten angesichts der unumkehrbaren Fragmentarisierung der Lebens-, Arbeits- und Gesellschaftsbereiche der Städte im gegenwärtigen Afrika gerade in einer partikularisierten Sphäre par excellence, nämlich dem verwesentlichen Theater, als Indiz einer noch nicht ganz verlorengegangenen Ganzheitlichkeit des afrikanischen Weltbilds zu feiern, macht vielleicht die Authentizität des heutigen Massentheaters aus, ist aber sicherlich keine bewußte Reflexion der Zuschauer auf ihre und des Theaters gesellschaftliche Rolle. Diese Tatsache dokumentiert sich an den stereotypen Inhalten der socio-domestic farces: das Publikum ergötzt sich beispielsweise an der Amoralität des Ehebrechers oder der Ehebrecherin auf der Bühne und verlacht ein Verhalten, das in den eigenen vier Wänden die nackte Katastrophe wäre — und es zum Teil wohl auch ist. Nur das Burleske und Komödiantische evoziert ›audience participation‹, Tragik erzeugt Langeweile. Ich stimme Wole Soyinka zu, wenn er schreibt:

»When I go to the theatre it is not to suffer drooling morons translate audience participation into a license to maul me with their bodies simply because they are incapable of reaching me with their minds. This is the debasement of the principle of ritualistic communion at its most nauseating, the triteness which comes sooner or later to any culture whose rationale is based not upon irreducible truths of universal experience but on cultural emptiness which can only feed on novelties, extremisms, and personal fantasies.« (Soyinka 1988, 57)

Mit den hier gemachten Ausführungen soll nicht das Spezifische des modernen afrikanischen Theaters überhaupt geleugnet werden, genauso wenig wie gegen jede Form von Interaktion zwischen Publikum und Theaterakturen polemisiert wird; gesagt wird nur, daß das Unterhaltungstheater fürs breite Publikum in Kampala noch einen langen Weg zu gehen hat, bevor es seinen geschichtlich gewordenen Befähigkeiten entkommen wird und Forum zeitgenössischer Kultur und Kritik sein kann.

Trotz der Repressionszeit in Uganda dürfte das Niveau von Gesellschaftskritik und ihrer Verarbeitung im modernen intellektuellen Theater in den siebziger Jahren nicht unter dem heutigen gelegen haben: die Repression forderte ihre Opfer. Sernnaga und Kawadwa wurden umgebracht, John Ruganda, der vielleicht hervorragendste ugandische Theaterautor (*The Burdens; The Floods*), ging ins Exil und lebt heute in Kanada. Die Autorin Ewanya N. Zirimu (*Family Spear; When the Hunchback Made*

Rain) starb 1979 bei einem Autounfall. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, umfaßt der heutige Kreis von sozialkritischen, politisch motivierten Theaterautoren in Uganda Lubwa p'Chong, Fagil Mandey, Rose Mbowa, Nuwa Sentongo und Mary Okurut. Alle schreiben ihre Stücke — zumindest teilweise — in Englisch und begründen ihre Wahl damit, ein größeres, gesamtugandisches Publikum ansprechen zu wollen. Die englische Sprache schließt andererseits natürlich die große Gruppe der Menschen ohne Schulbildung, damit ohne Kenntnis der Kolonialsprache aus. Dies Theater bleibt das der städtischen Elite, thematisch dürfte es hingegen der gesellschaftlichen Situation am ehesten gerecht werden.

Das Stück *The Trial of Thomas Sankara* von Mary Okurut, 1989 zweimal — im März und im Oktober — im National Theatre aufgeführt, ist ein Beispiel dieses politisch motivierten Theaters. Gespielt wurde es unter der Regie der Autorin von den Makerere Groupartists. *The Trial of Thomas Sankara* hat die Ermordung des populären, linken und charismatischen Präsidenten Burkina Fasos, Captain Thomas Sankara, und die Umstände des Putsches gegen ihn aus dem Jahre 1987 zum Gegenstand. Das Stück bleibt im Rahmen der geschichtlichen Ereignisse, spekuliert aber über mögliche Zusammenhänge und Hintergründe des Attentats. Ganz zentral thematisiert Okurut den Prozeß der Korruption innerhalb der revolutionären Führung des Landes, die Isolierung Sankaras aus politischen Machtinteressen seiner ehemaligen Kampfgefährten und sein schließliches Scheitern aus revolutionärem Idealismus. Die Parallelen zur politischen Situation in Uganda sind offenbar. Zu einem Putsch gegen die linkspopulistische Führung der National Resistance Movement (NRM) unter Präsident Museveni ist es zwar (bisher) nicht gekommen, aber Machtkämpfe verschiedener Instanzen der politischen Bürokratie, eine wieder zunehmende Korruption und das wirkliche oder befürchtete Abkippen der revolutionären Programmatik der NRM in auslandskapitalabhängige ›Realpolitik‹ sind thematisch in der politischen Diskussion Ugandas virulent. Die Leitung des National Theatre betonte zwar ausdrücklich, daß die Oktober-Juszentierung in keinem direkten Zusammenhang mit den Unabhängigkeitstheorien Ugandas (9. Oktober) stehe, aber die Wiederaufnahme dieses politischen Stückes in zeitlicher Koizidenz mit dem wichtigsten Staatsfeiertag dürfte kein Zufall sein. *The Trial of Thomas Sankara* ist sowohl Kritik als auch Warnung an die Adresse der politischen Machthaber. Das Volk wird im Stück zwar als passives Objekt der Politik dargestellt, endet aber nach dem erfolgreichen Rechtsputsch unter Captain Towa — historisch korrekter Name des Putschisten ist Blaise Compaoré — mit dem Wiederaufblühen revolutionärer Parolen und Hoffnungen in der Bevölkerung wohl aus einem mahnenden Zeichen an die ugandische Führung, die eigenen Kräfte nicht zu überschätzen.

Das Stück entwickelt die Handlung nicht entlang eines zeitlichen Konzepts, sondern beginnt mit einer Rede Sankaras und seiner Ermordung und erzählt in den folgenden drei Akten von den möglichen persönlichen Motiven Tovas / Compaorés zu putschen, dem revolutionären Idealismus Sankaras und der Perversion einer Sitzung des Revolutionsrates in einem Schauprozeß gegen den Präsidenten. Die inhaltliche Verknüpfung zwischen den einzelnen Akten und eine Kommentierung des Bühnengeschehens leisten ein mit der Geschichte vertrauter Erzähler und ein alter Mann aus dem Volk als sein Zuhörer. Im Publikum postierte Schauspieler, die in bestimmten Szenen Fragen stellen und Sprüche deklamieren, erweitern ›das Volk‹ in den Zuschauer Raum hinein. Der Epilog des Stückes ist die Beiset-

zung der Leiche Sankaras, aus der sich eine Trauer- und Protestdemonstration des Volkes entwickelt, die schließlich ohne Vorhang über das Parkett abzieht. Die schauspielerische Leistung aller Akteure war überzeugend, vor allem da mit Ausnahme einer Szene das sonst so typische Überagieren fehlte. Die Dichte der Inszenierung rief ein hohes Maß an Konzentration im Publikum hervor. Die besagte Ausnahme ist ein thematisches und spielerisches Zugeständnis an den unterhaltungssüchtigen Massen geschmack: die Ehefrau Towas / Compaorés beirct ihren Gatten, aus Prestigegründen selber Präsident zu werden, und ihre Hausangestellten liefern eine Slapsticknummer, in der es zur Rolle gehört, aus der Rolle zu fallen. Das Publikum des *Sankara*-Stücks dürfte sich in seiner Erwartungshaltung und seinen Ansprüchen vom oben beschriebenen Durchschnittspublikum der Unterhaltungstheater unterscheiden, weshalb diese Klischeeszene noch störender wirkte, als sie ohnehin fehl am Platze war. Insgesamt muß *The Trial of Thomas Sankara* als gelungene Inszenierung eines hochwertigen ugandischen Theatertexts gesehen werden.

Intellektuelles Theater findet in Kampala kein Breitenpublikum, ein Bedürfnis danach ist jedoch vorhanden. Wichtigstes Forum dieser Theaterform ist in Uganda das seit 1959 bestehende National Theatre. Nationales Forum für ugandisches Theater zu sein, ist überhaupt die zentrale Aufgabe des National Theatre, das kein eigenes Ensemble besitzt. Das National Theatre untersteht als »parastatal«, d. h. als halbstaatliche Institution, dem Kultusministerium; die kulturpolitischen Leitlinien beziehen sich zum einen auf die Verpflichtung zur Förderung qualitativ hochstehender Theaterkultur und zum anderen auf eine der Multisprachlichkeit Ugandas zumindest tendenziell gerecht werdende Sprachpolitik. Gleichzeitg bedeutet die Halbstaatlichkeit des Theaters aber auch, daß nach betriebswirtschaftlichen also gewinnorientierten Kriterien geplant und gearbeitet werden muß, was den kulturpolitischen Anspruch in der Regel konterkariert. In der Buchungspraxis von Gruppen für das National Theatre durch das Management bedeutet das, daß die überwiegende Mehrzahl der Stücke jugendansprachig ist, englischsprachiges Theater selten und Theater in den anderen ugandischen Lokalsprachen so gut wie nie zur Aufführung kommt. Allerdings gibt es in einzelnen Theaterszükken eine Tendenz zur Mehrsprachlichkeit, was der ugandischen Sprachwirklichkeit durchaus nahekommt. Unter Förderung qualitativ hochstehender Theaterkultur versteht die Leitung des National Theatre, daß die aufführenden Gruppen ein gewisses technisches bzw. handwerkliches Niveau erreicht haben müssen und die Thematik ihrer Stücke sozial relevant sein sollte, bevor es zu einer Buchung kommt. Die freien Theatergruppen sind verpflichtet, sich mit einem Script ihrer geplanten Produktion am Theater zu bewerben, über das nach Inhalt und Realisierbarkeit entschieden wird. Pro Wochenende (Donnerstag bis Sonntag) wird normalerweise eine Gruppe gebucht: es gibt also ca. 50 Produktionen pro Jahr, von denen nur wenige Wiederaufnahmen sind. Die Nachfrage nach Buchungen durch die Theatergruppen ist bedeutend höher als Termine vorhanden sind, zumal ein Gastspiel am National Theatre gleichbedeutend mit einer Qualifikation für alle übrigen Bühnen Ugandas ist. Ungefähr die Hälfte der Kasseneinnahmen einer Buchung geht an die Theatergruppe, die allerdings für die materielle Ausstattung ihrer Produktion Sorge zu tragen hat. Das Theater leistet von sich aus technische Assistenz. Da das National Theatre gezwungen ist, auf die Rentabilität der Produktionen zu achten, gibt es in der Buchungspraxis eine starke Rücksichtnahme auf den Publikums geschmack, d. h. Komödien und Farcen. Der kulturelle Anspruch

kollidiert mit den ökonomischen Notwendigkeiten; Publikumsreisser ohne besondere Qualitäten werden ins Programm genommen, um ernste oder politische Stücke finanzieren zu können. Theaterkultur ist in Kampala längst zu einer Ware geworden, die gehandelt werden muß wie jede andere auch. Die wirtschaftlichen Zwänge haben in den vergangenen Jahren zugenommen, da die finanzielle Unterstützung des National Theatre durch offizielle Stellen gegen Null tendiert. Das emphatische Bekannntnis zur Förderung der nationalen Kultur steht in Widerspruch zur wirklich geleisteten Hilfe. Dieser Gegensatz zeugt jedoch nicht allein von Lippenbekenntnissen, sondern ebenso von der katastrophalen Finanzlage des ugandischen Staatshaushalts.

Die ugandische NRM-Regierung begriff die Förderung von Kultur als integralen Bestandteil ihrer Politik, auch wenn sie nicht zu den politischen Prioritäten im Wiederaufbauprozess des Landes gehört. Aufgabe der Kultur sei es, ein neues Selbstvertrauen der ugandischen Gesellschaft bzw. der schwarzen Gesellschaften im allgemeinen zu schaffen und das koloniale Erbe des schwarzen Selbsthasses endgültig zu überwinden. Kultur habe den Wert der Zentralität des Menschen im Leben zu betonen und zu bestärken, auch wenn Kultur immer nur Ausdrucksmoment des jeweils fortgeschrittenen Bewußtseins einer Gesellschaft und niemals Selbstläuter sein könne. Deshalb sei es für die Kulturpolitik der NRM nicht zentral — und faktisch auch gar nicht möglich —, finanzielle Unterstützung zu leisten, sondern in Form von gesellschaftlicher Stieherheit bereits die Rahmenbedingungen für kulturellen Ausdruck geschaffen zu haben und durch organisatorische Hilfe jede der Entwicklung des Landes dienliche kulturelle Aktivität zu fördern. Beste Beispiele für diese Kulturpolitik seien die drei bislang in Kampala durchgeführten Theaterfestivals für Frauen und Jugend, auf denen Theatergruppen aus ganz Uganda in einen Wettbewerb um die Darstellung und Problematisierung eines vorgegebenen Themas wie etwa »Frieden« traten. Durch die Festivals sollen die Gruppen ermuntert werden, auf dem Land weiterzuarbeiten, um das kulturelle Leben tendenziell zu dezentralisieren. Generell sei gerade Theater wegen seiner unmittelbaren Anschaulichkeit und Oralität das ideale Medium der illiteraten ländlichen Massen. Theater habe streng betrachtet die einzige Aufgabe, zu erzielen und aufzuklären. Der Autor, Regisseur und Politiker Fagili Mandey bringt die Haltung der NRM auf den Punkt: »Wir können es uns nicht leisten, Theater zu machen, nur um die Leute zum Lachen zu bringen.« Das ist als Kritik am kommerzialisierten Zustand des ugandischen Hauptstadttheaters zu verstehen und sieht gleichwohl von den wirklichen Verhältnissen ab. Dieser Standpunkt ist typisch für eine Gruppe linker afrikanischer Theatermacher, deren Anliegen es ist, die Künste im allgemeinen und Theater im besonderen funktional in die Politik, die Ökonomie und den gesamten Entwicklungsprozess der Staaten bzw. Gesellschaften der Dritten Welt einzubeziehen. Christopher Kamlongera schreibt in seiner Studie zum Entwicklungstheater in Afrika: »In the west perhaps the role of the artist as an aesthetist is the prime factor in his survival. But in the third world it is a matter of whether there is enough justification of his continued existence.« (Kamlongera o.J., 99) Der afrikanische Künstler habe sich um seiner eigenen Legitimation willen der Sache der Massen, »der Sache des Volkes«, anzunehmen. »This commitment idea once again begs justification of all artists operating in the third world. Aesthetics are not of primary importance to the people. Survival is the thing. Be it political or physical, it is survival and artists must commit themselves to that end.« (ebd., 101).

Theater habe Entwicklungstheater zu sein. Eine strikte Definition von Entwicklungstheater dürfte kaum sinnvoll sein, schließlich beabsichtigt jede Form von Theater in der einen oder anderen Weise zu wirken und ist damit funktional. Bei genauerer Einkreisierung der Ziele von entwicklungsorientiertem Theater lassen sich dennoch zwei Formen voneinander unterscheiden, die gemeinsam als Development Theatre verstanden werden können: einerseits eine Theaterarbeit, die versucht, unterdrückten, benachteiligten oder marginalisierten sozialen Gruppen das Medium Theater selbst in die Hand zu geben, um ihnen die Artikulation und öffentliche Problematisierung ihrer gesellschaftlichen Situation zu ermöglichen; und andererseits ein Theater, das denselben Gesellschaftsschichten als Erziehungsinstrument Lehrinhalte wie politische Aufklärung oder einfache Zusammenhänge von Hygiene und Seuchen, agrarischen Anbaumethoden und Ernterfolg vermittelt. Wesentlich dafür, ob es sich um konkretes Entwicklungstheater handelt oder nicht, ist also der Adressat.

Verglichen mit anderen afrikanischen Staaten (Botswana, Sambia, Malawi, Nigeria, Tansania) ist das Ausmaß an praktizierten Theatre for Development in Uganda gering; Ansätze sind gleichwohl vorhanden, und sie sind ausbaufähig. Zwei Beispiele des ersten Typus von Entwicklungstheater seien hier gegeben.

Seit 1984 beschäftigt sich der Lehrer Joseph Walugembe mit Behindertentheater von Kindern. Er begriff seine Arbeit als Development Theatre, da jede Form von Theater, die explizit erzieherisch wirken will oder sich mit brennenden sozialen oder politischen Problemen des Landes befaßt, für ihn in diese Kategorie fällt. Seinem Anspruch nach habe Development Theatre nach Möglichkeit kostenlos zu sein und sollte vor allem auf dem Land stattfinden. Daß in Wahrheit eine Lücke zwischen dem intendierten Publikum von Entwicklungstheater und der wirklichen Zuschauerschaft klafft, räumt Walugembe auch für seine eigene Arbeit ein: obwohl er mit den behinderten Kindern seiner Gruppe gelegentlich auf Tournees geht, liegt der Schwerpunkt seiner Arbeit in Kampala. Die behinderten Kinder stellen eine besondere Problemgruppe dar, für die es nicht nur wenige soziale Fürsorgeeinrichtungen gibt, sondern die gleichzeitig von einem Großteil der Gesellschaft abgestoßen wird. Mit seinem Behindertentheater verfolgt Walugembe zwei Ziele: zum einen den Behinderten — er arbeitet sowohl mit geistig als auch mit körperlich behinderten Kindern — das Gefühl zu geben, nützliche Mitglieder der Gesellschaft zu sein und ihnen zu helfen, ihre Probleme von sich aus zu artikulieren; zum anderen dem Publikum nahe zu bringen, Behinderte als gleichberechtigt zu akzeptieren, sie nicht zu verstoßen und auszubeuten. Momentan arbeitet Walugembe mit 15 Kindern an einem inhaltlich zum Teil von den Gruppenmitgliedern selbst angeregten Stück, das gegen die in Uganda gängige Praxis protestiert, daß von ihren Eltern verstorbene behinderte Kinder secharenweise unter die falschen Fittiche selbsternannter Fürsorger gelangen, die das Eintreiben finanzieller Unterstützung meist privater Spender als ihr eigenes Geschäft organisieren. Für eine kleine Tournee mit diesem Stück hat sogar das Kulturministerium Hilfe in Aussicht gestellt. Das Behindertentheater hat in den Jahren seiner bisherigen Existenz insofern Erfolg gehabt, als daß behinderte Kinder, die teilweise gar nicht mehr davon lassen wollen, Theater zu spielen, in ihrem Selbstwertgefühl bestärkt worden sind und Eltern behinderter Kinder im Publikum häufig von den darstellerischen Fähigkeiten der Akteure verblüfft waren und in anschließenden Diskussionen bisweilen zugaben, im Alltag das Potential der behinderten Kinder

nicht auszunutzen und zu fördern. Der Pädagoge Walugembe dürfte in Uganda bislang der einzige sein, der diese Form von pädagogischem Theater praktiziert.

Ebenfalls seit vielen Jahren beschäftigt sich Jonathan Munganga mit Theatre for Development. Während seiner ersten Experimente mit von ihm selbst geschriebenen und aufgeführten Stücken zur Gesundheitsförderung im Jahre 1982 wurde ihm klar, daß es die von einem Problem Betroffenen selbst sein müssen, die in Form von Development Theatre ihre Schwierigkeiten thematisieren, indem sie sie darstellen; ist ein Problem so artikuliert worden, können die Betroffenen Lösungsvorschläge diskutieren und sie spielerisch auf ihre Stärken und Schwächen hin erproben. Selbstbewußte Praxis und konkrete Aktion könnten die Resultate sein.

1985/86 ging Munganga ins Luwero-Dreieck, ein bürgerkriegsgeschütteltes Gebiet, das damals bereits unter der militärischen Kontrolle der National Resistance Army stand, in dem landwirtschaftliche Hilfe geleistet werden sollte, das Hilfsprojekt aber nicht vermittelt werden konnte. Andere Probleme als die Landwirtschaft schienen dringender zu sein. Vor diesem Hintergrund begann Munganga seine Arbeit, um die Leute per Theater zu mobilisieren, ihre Schwierigkeiten zur Sprache zu bringen. In einem Dorf lud er die Bevölkerung ein, gemeinsam Gedichte und Geschichten zu erzählen, traditionelle Musik zu machen. Dabei schlug er vor, Theater zu spielen, was insbesondere bei den Männern auf Ablehnung stieß. Anfänglich fanden sich nur sechs Frauen bereit mitzumachen. Die Gruppe beschäftigte sich zunächst damit, lediglich zu musizieren, da Munganga sich möglichst wenig als Ideengeber einschalten wollte. Im Laufe mehrerer Zusammenkünfte, die wegen des starken Arbeitsdrucks, der auf den Frauen lastete, nicht allzu häufig und lange stattfinden konnten, wurden alte Melodien mit neuen, selbst erdachten Texten über aktuelle Probleme geübt und gesungen. Als eins der Hauptprobleme benannten die Frauen die Fehlernährung ihrer Kinder: Munganga regte an, ob man darüber nicht ein kleines Stück machen könnte. Es kam zur Sprache, daß die Fehlernährung der Kinder häufig an den Männern liege, die nicht akzeptierten, daß die Mütter die Kinder anders als traditionell ernähren wollten. Verschiedene Vorschläge, das Problem zu thematisieren, wurden zu einem kurzen Theaterspiel montiert. Schließlich bat Munganga den Priester der Gemeinde, die Bevölkerung nach einem Gottesdienst zu einem Konzert vor der Kirche einzuladen, um auch die skeptischen Männer anzulocken. Die Theaterfrauen gaben eine Tanz- und Gesangsvorstellung, nach der viele weitere Frauen ihr Interesse bekundeten, in Zukunft in der Gruppe mitzuarbeiten. Das Publikum war von der Leistung der Tänzenden beeindruckt, von ihnen und für sie eingenommen. Erst nachdem so eine Akzeptanz für Mungangas Entwicklungstheater geschaffen worden war, brachte man das Stück über die Schwierigkeiten der Frauen mit ihren Männern in Fragen der Kinderernährung zur Aufführung. Insgesamt wurde das Stück mit Begeisterung aufgenommen; die kritisierten Männer reagierten zuerst mit Gelächter und dann mit späßig gehaltenen Schuldzuweisungen untereinander; sie gestanden Fehlverhalten ein, aber keiner wollte es persönlich gewesen sein. Munganga fragte nun, was das Stück überhaupt dargestellt habe und was getan werden könnte, um die dargestellten Probleme zu lösen. Lebhafte Diskussionen kamen in Gang. Geschlechterbarrieren waren aufgebrochen worden. Das Projekt Mungangas hatte in der Folge immer mehr Zulauf, inzwischen auch von Männern, so daß die Gruppe geteilt werden mußte und nach vier Monaten drei weitere existierten. Munganga überließ das Projekt ganz den Beteiligten und kehrte

nach Kampala zurück. Inzwischen ist er als Communication Officer Angestellter des Gesundheitsministeriums und mit der Planung und Durchführung weiterer Development Theatre-Projekte nach dem Luwero-Vorbild beauftragt. Eine Schwierigkeit bei der Implementierung neuer Entwicklungstheaterprojekte ist der Mangel an ausgebildeten oder fähigen Theatermachern, die bereit sind, auf Geld und Ruf in der Stadt zu verzichten und dafür eine entbehrungsreiche Zeit in abgelegenen Gebieten des Landes zu verbringen. Muganga hofft, 1990 endlich konkret mit seiner Theatre for Development-Arbeit weitermachen zu können.

Der Grund, warum der Schilderung des Muganga-Projekts im Luwero-Dreieck hier viel Platz eingeräumt wurde, liegt darin, daß die Mugangasche Konzeption von Development Theatre äußerst nah bei Augusto Boals Theater der Unterdrückten liegt, ohne daß Muganga die Theorie Boals bekannt gewesen wäre. Boal schreibt:

»Das Theater der Unterdrückten bietet keine Befreiungskonzepte an, keine vorgefertigten Lösungen. Theater der Unterdrückten heißt Auseinandersetzung mit einer konkreten Situation, es ist Probe, Analyse, Suche. [...] *Das Theater der Unterdrückten ist immer Dialog: Wir lehren und lernen.* Das Theater der Unterdrückten geht von zwei Grundsätzen aus: Der Zuschauer, passives Wesen, Objekt, soll zum Protagonisten der Handlung, zum Subjekt werden. Das Theater soll sich nicht nur mit der Vergangenheit beschäftigen, sondern ebenso mit der Zukunft. Schluß mit einem Theater, das die Realität nur interpretiert; es ist an der Zeit, sie zu verändern.« (Boal 1989, 68).

Und nicht allein die Intentionen von Boal und Muganga ähneln einander, sondern gleichfalls die Methode (vgl. ebd., 46 f.), mit der sie ihr Theater in die Praxis umsetzen; die Initiative von den Zuschauer-Schauspielern selbst ausgehen zu lassen, Theater als eine eliare Fähigkeit, Probleme darzustellen, zu demystifizieren, in diesem Sinne »den Menschen ihr Theater zurückzugeben«. Es scheint tatsächlich so zu sein, daß die Entspruchungen der beiden Konzeptionen nicht zufällig sind, sondern daß diese Form von Development Theatre sich vielmehr an die wirklichen Verhältnisse anschmiegt oder mit anderen Worten in ihr eine Adäquanz zur sozialen Realität vieler Staaten der Dritten Welt lieg.

Schluß

Ohne einer strikten Schematisierung das Wort reden zu wollen, läßt sich das momentane Theatergeschehen in Uganda unter drei Aspekte gliedern: das jugenda- bzw. lokalsprachige Unterhaltungstheater breiter Kleinbürgerlicher Schichten der Städte; das in der Regel englischsprachige intellektuelle Drama der Bildungselite; und schließlich das im engeren Sinne begriffene Lehr- und Lernentwicklungstheater mit den ländlichen Massen und städtischen Unterschichten als Zielgruppe. Selbstverständlich sind die Übergänge zwischen diesen drei Formen von Theater fließend. So wären zum Beispiel die Produktionen der Gruppe Ebonita aus inhaltlichen wie formalen Gründen zwischen Unterhaltungs- und Elitentheater anzusiedeln. Ihre dreisprachig (Luganda, Englisch, Swahili) vermischten Stücke *The Dollar* und *The Inspector* aus den Jahren 1988/89 sind zweifellos unterhaltsame Kriminalkomödien, legen den Finger aber auch schonungslos auf soziale Mißstände wie Korruption, Vetternwirtschaft oder die katastrophalen Zustände im Gesundheitssystem. Einen ähnlichen Zwischenstatus hat das Einpersonen-

theater des brillanten Schauspielers Disan Mohiru. Ein wenn auch nicht ugandisches, sondern kenianisches Beispiel einer Theaterform zwischen Development Theatre und intellektuellem Theater wäre die Arbeit Ngugi wa Thiong'o in Kamirithu, dessen Inszenierung von *Ngaahika Ndeenda (I Will Mary When I Want)* mit Arbeitern, Bauern und kleinen Angestellten in Gikuyu, einer der kenianischen Hauptsprachen, ihn ein Jahr Verbannung kostete. Ngugi versucht, die Intelligenz und die Massen für ein klassenbewußtes Theater zusammenzubringen:

»We call for a revolutionary theatre facing the consequent challenge: how to truly depict the masses in the only historically correct perspective: positively, heroically and as the true masters of history«. We had gone on to define good theatre as that which was on the side of the people, that which, without masking mistakes and weakness, gives the people courage and urges them to higher resolves in their struggle for total liberation.« (Thiong'o 1986, 43).

Wenn also eine Gliederung wie sie oben vorgeschlagen wurde, Sinn machen soll, dann um einerseits die Schwerpunkte der existierenden Theaterarbeit kenntlich zu machen und andererseits zu verdeutlichen, was der eine Bereich von dem anderen lernen kann. Was könnte das afrikanische Theater also sein? Ehterton beschreibt richtig, daß gerade das politisch emanzipierende Theater nicht die Massenwirksamkeit hat, die es haben mußte, und eben das breitenwirksame Unterhaltungstheater wenig mehr leistet, als zu unterhalten.

»This theatre [das intellektuelle Theater, A.P], and even its revolutionary drama, remains inaccessible to the mass of people. The socially committed theatre contributes to the process of social change only insofar as the intellectuals themselves acquire political consciousness. [...] The alternative theatre, which is largely unwritten — the popular touring companies and improvised urban shows — is indeed very often about nothing at all.« (Ehterton 1982, 318).

Ehterton faßt Drama generell als einen Prozeß, der sich von einer Tatsache oder Gegebenheit bis hin zu einer Aufführung oder sogar einem Script entwickelt. Im historischen Entwicklungsprozeß von Theater ist dieser Charakter von Drama verschleiert worden, und zwar bis zu der paradoxen Situation, in der sich heute das bürgerliche Theater als Ausdruck der Individualität eines Autors und nicht als getonnene Kollektivverfahrung präsentiert. Genau diese Kollektivverfahrung bewußt zu machen und eine Form von zeitgenössischem afrikanischen Entwicklungstheater zu praktizieren, darum geht es Ehterton.

»The drama may well become a key methodology for developing thought across a broad front as a basis for future collective action; but the drama group, the theatre company, the university drama department are all politically inadequate organizations. [...] This process requires skills, but at the same time a demystification of those skills, and a constant sharing of techniques and talents. There is a need to pursue the form of this new drama along the lines already suggested, namely towards the 'incomplete play': the play which is continually undermined by the revelation of new contradictions in each performance. People's consciousness thus continues to articulate a new reality.« (ebd., 354 f.).

Daß ein emanzipatives Potential im Theater for Development liegt, konnte an den ugandischen Beispielen gezeigt werden. Und so sehr Ehterton recht hat, Emanzipation und Veränderungsperspektiven an die permanente

Widersprüchlichkeit von Realität zu knüpfen, was ihn angenehm von der orthodoxen linken Gut-Böse-Dichotomie Nguni unterscheidet, so sehr muß andererseits Nguni recht gegeben werden, wo er einen klareren Blick für die Notwendigkeit von intellektuellen Vermittlern — und seien sie auch bloß die Anstoßgeber — auch im Feld von Entwicklungstheater beweis als Erherten. Was die Wirksamkeit von Development Theatre angeht, scheinen mir beide die durch die sozioökonomischen Verhältnisse der Dritten Welt gegebenen Möglichkeiten zu überschätzen:

»Die Zeit für darstellende Interaktion in der Lebenspraxis von Bauern, Proletariern, kleinen Handwerkern und Händlern scheint knapp bemessen. Gleiches trifft für ihre intellektuellen Partner zu. Selbst Dramatisierungen, die wesentliche Aspekte ihrer nackten Existenzsicherung berühren, sind dem harten Ringen um diese Existenz in der notwendigen Arbeit abgerungen; sie stehen unter Zeitdruck. Es scheint auch [...], daß in dem Fixieren auf das spontan-improvisatorische Durchspielen rein örtlicher, begrenzt-partikularer Lebensfragen Borniertheit angelegt ist. Der begrenzte Blick auf das Technische, bestenfalls Ökonomische ist eingeschrieben.« (Fiebach 1986, 296).

Dieser von Fiebach kritisierten inhaltlich-einstichsfähigen Beschränktheit von Entwicklungstheater korrespondiert die weitere, daß die komplexen Verästelungen einer sich durch etliche Ungleichzeitigkeiten in der Modernisierung, nichtsdestoweniger arbeitsteiligen Gesellschaft nicht in das betreffende oder zu befreiende Individuum oder ein überschaubares (Theater)Kollektiv zurückgenommen werden können. Fiebach fährt fort: »Theater für die Entwicklung kann nicht die modernen Spezialisierungen, soweit sie die Darstellungsstruktur betreffen, einfach einbauen, und sich als *die* progressive dramatische Tätigkeit setzen. Es dürfe in den komplexen Übergangsgesellschaften nur eine unter verschiedenen emanzipativen Bewegungen bleiben« (ebd., 299).

In Uganda kann nicht einmal von einer »Bewegung« des Development Theatre gesprochen werden; daß bei dem Potential und der enormen Popularität von Theater in Uganda in Zukunft aber auch diese Theaterform verstärkt präsent sein wird, ist äußerst wahrscheinlich. Auf die Frage, ob es in Uganda seit 1986 zu einer kulturellen Blüte im Theaterbereich gekommen ist, müßte erwidert werden, ja, aber eher zu einem quantitativen Boom als einer Entwicklung von politisch wie sozial kritischen Theater. Die Scheidung von belanglosem Unterhaltungstheater und kritischem Elitenheater ohne nennwertes Publikum hatte sich als Tendenz seit den späten sechziger Jahren angedeutet und ist durch die langen Jahre der Repression im Endeffekt wohl verstärkt worden, auch wenn es in den siebziger Jahren publikumswirksame, erfolgreiche Versuche eines »relevanten Theaters« gab: relevant für das Publikum, relevant als kritischer Kommentar zur Gesellschaft, relevant als Aufnahme und Weiterentwicklung der westlichen Theaterform zusammen mit bewußtem Bezug auf die afrikanische Tradition. Wole Soyinka formulierte Mitte der siebziger Jahre beispielhafte Sätze zur postulierten Funktion von afrikanischem Drama und afrikanischer Literatur:

»It is logical, however, that we expect that all literature which sets out of depict the realities of such a revolutionary situation cannot help but reflect that social hatred in its resolution, after all, is central to the dynamics of the very social situation. In short, we do admit there are areas of contrasting awareness even in the most intense movements of upheaval, and that the human spirit is not impoverished during the

struggle by a faithful reflection of the very special and quiescent areas. But the pen which directs itself at the entire social matrix of upheaval must remain within it and resolve the struggle by logical interactions of the components of that matrix, not go outside of it to improve an alien Christian pietistic resolution plucked from some rare atmosphere of the artist's uncontaminated soul.« (Soyinka 1976, 51 f.). Sollte die Konsolidierung der ugandischen Verhältnisse fortgesetzt werden können, dann wird nicht allein Theatre for Development eine Chance sein, sondern ebenfalls die Entwicklung eines neuen, zeitgenössischen und relevanten Theaters der Städte. Theater als Kunst besitzt auch in der Dritten Welt seine Notwendigkeit und Berechtigung: die Kritik der Brüche und Fragmentarisierungen der neokolonialen Gesellschaften, die Artikulation der auf dem Hintergrund der der traditionellen »Ganzheitlichkeit« schmerzhaft erfahrenen Entfremdungs- und Neuorientierungsprozesse wird in einer zersplitterten Welt, deren Teile nicht als gut und böse gegeneinander auszuspielen sind, kaum anders möglich sein als in partikularisierter Form, in bewußter Distanz zum Gegenstand: als nicht-identische Kunst.

Anmerkungen

1 — Serunaga floh nach Kenia und schloß sich der exilugandischen Widerstandsfront gegen Amin an. Nach dem Sturz Amins wurde er 1979 kurzfristig Finanzminister im Kabinett Lule. Nach den gefälschten Wahlen von 1980 ging Serunaga erneut ins Exil. Nicht gesicherten, aber auch nicht demontierten Informationen zufolge organisierte er mit ausländischem Geld seine Guerrilla, um gegen die zweite Präsidentschaft Obotes zu putzen. Wahrscheinlich wurde Serunaga noch 1980 vom ugandischen Geheimdienst liquidiert, bevor er losgeschlagen konnte. Berichte, die von einem Herziod Serunagas in einem Londoner Krankenhaus sprechen, müssen ins Reich der Fabel zurückgewiesen werden. — 2 — Daß nicht nur die Theaterzene, sondern das ganze kulturelle Leben Ugandas sich auf Kampala konzentriert, ist bisher nicht gesagt worden, dürfte sich aber von selbst verstehen. Regional betrachtet existiert ein Süd-Nord-Gefälle innerhalb des Landes, da Byganda, die mächtigste Region Ugandas, und einige städtische Subzentren im Süden Ugandas liegen. Auf UTGA-Informationen gestützt geht Kamanyi von einer Zahl von 80 etablierten Theatergruppen aus. Die wirkliche Zahl dürfte deutlich höher liegen, da UTGA sich 1978 noch auf Kampala konzentrierte und ihr deshalb die Existenz vieler Gruppen nicht bekannt war. — 3 — Jimmy Katumba with the Ebonies ist die populärste Popband Ugandas, Ebonita ist ihr Dramaabteiler. Diese Gruppe besteht zu einem beachtlichen Teil aus Music, Dance, und Drama-Studenten oder -Absolventen und wird von einem professionellen Management geleitet. Das Theatre Excelsior, mit fast 1.000 Plätzen das größte Ugandas, ist der feste Spielort der Gruppe. Den Musikern, den Schauspielern und der technischen Crew wird ein hohes Maß an Disziplin, eine dauernde Arbeitsbereitschaft und der größte Teil ihrer überhaupt verfügbaren Zeit abverlangt. Je nach subjektiv seitens des Managements eingeschätzter Leistung erhalten die einzelnen Gruppenmitglieder eine bestimmte Summe an Geld — eher symbolische Aufwandsentschädigung als Gehalt. Manche haben durch ihre Mitgliedschaft Anspruch auf gewisse Sozialleistungen des Managements wie Wohnung, Gesundheitsfürsorge oder Schulgebühren. Der immer wieder betonte »semi-professionalism« der Ebonies / Ebonita steht neben dem

Hinweis auf ein gewisses qualitatives Niveau der Gruppe als Chiffre für erhöhte Ausbeutung bei verschwindendem Lohn. — 4 — Im Gebiet Ugandas werden über dreißig Lokalsprachen gesprochen, die vier Sprachfamilien zuzuordnen sind. Luganda ist die in Buganda, dem Kernland Ugandas, folglich auch in Kampala gesprochene Sprache. Im Landesdurchschnitt ist etwa ein Fünftel der Bevölkerung in der Lage, eine englische Unterhaltung zu führen; in der Hauptstadt liegt der Anteil um ein Vielfaches höher. Im Gegensatz zu den Nachbarländern Tansania und Kenia, wo Swahili als Nationalsprache eingeführt wurde, gelang es in Uganda nicht, Swahili landesweit zu propagieren und durchzusetzen. Nicht zuletzt Schuld an diesem Scheitern ist die Tatsache, daß Swahili die Befehlssprache des ugandischen Militärs war und ist und damit als die Sprache des Bürgerkriegs und der Gewalt gilt.

Bibliographie

- Augusto Boal 1989: Theater der Unterdrückten. Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt a. M.
- Michael Etherton 1982: The Development of African Drama. London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg
- Frantz Fanon 1981: Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt a. M.
- Joachim Fiebach 1986: Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Wilhelmshaven
- Gustave Flaubert 1985: Madame Bovary. Stuttgart
- Joanna Kamanyi 1978: A Comparative Study of Theatrical Productions in Uganda Today. Kampala (unveröffentlichte Magisterarbeit)
- Christopher Kamlongera o. J.: Theatre for Development in Africa with Case Studies from Malawi and Zambia. Bonn (Veröffentlichung der Deutschen Stiftung für internationale Entwicklung)
- Samuel Kasule 1985: Theatre Development in Uganda (1962-1983). Leeds (unveröffentlichte Magisterarbeit)
- Peter Claver Lwanga 1988: Musical Theatre in Uganda (1960-Present Day). Leeds (unveröffentlichte Magisterarbeit)
- Ngugi wa Thiong'o 1986: the Language of African Theatre. In: ders.: Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature. London, Nairobi, Portsmouth, Harare, S. 34-62
- Lubwa p'Chong 1983: The Minister's Wife, Kampala
- Lubwa p'Chong 1987: Where from, and where to now? A Historical Perspective on Drama in Uganda, Leading to the question, where to now? Durham (unveröffentlichte Magisterarbeit)
- Erwin Piscator 1977: Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden. Frankfurt a. M.
- Richard Sennett 1986: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannie der Intimität. Frankfurt a. M.
- Wole Soyinka 1976: Drama and the African World-View. In: ders.: Myth, Literature and the African World. Cambridge, S. 37-60
- Wole Soyinka 1988: Drama and the Idioms of Liberation: Proletarian Illusions. In: ders.: Art, Dialogue and Outrage. Essays on Literature and Culture. Ibadan, S. 42-60
- Bakary Traoré 1972: The Black African Theatre and its Social Functions. Ibadan

Was sie wollten, was sie wurden

Betrachtungen zum Living Theatre
anlässlich der Europa-Tournee im Sommer 1990

von Martin Maria Kohtes

In einer Geschichte des Alternativ- oder Off-Theaters — als eine signifikante Entwicklung des Nachkriegstheaters — würde das Living Theatre fraglos den, im doppelten Sinne, prominentesten Platz einnehmen. Zum einen war das Living Theatre, dessen Anfänge bis in das Jahr 1947 zurückreichen, nicht nur Initiator und Katalysator dieser Entwicklung, sondern auch einer der ganz wenigen Pioniere, die die (erste) Blütezeit dieses Theaters, die sechziger Jahre, überdauerten und noch heute existieren. Zum anderen forderte die Truppe — eine Verkörperung der anarchistisch-hedonistischen Protestbewegung — sowohl aufgrund ihrer irritierenden Aufführungen als auch wegen ihres provokativen Lebensstils heftige Kontroversen heraus, die das Ensemble weit über die Theaterwelt hinaus berühmt machten.

Die Ankündigung, daß dieses schon legendäre Theater nach fast zehn Jahren erstmals wieder nach Europa und Deutschland kommen würde, würde, so stand zu vermuten, freudig-gespannte Erwartung bei Publikum wie Veranstaltern auslösen. Das Gegenteil war der Fall: noch Anfang 1990 verschiekte der europäische Agent des Living Theatre, André Gintzburger, einen Rundbrief, in dem er sich bitterlich über das mangelnde Interesse hiesiger Gastspielhäuser an seiner Truppe beklagte. Und erst nach mehreren geschickten Anläufen kam schließlich die Europa-Tournee — durch ganze vier Länder des Kontinents — zustande.

Die Frage drängt sich auf, was die Veranstalter zu dieser Zurückhaltung bewegen hat? Fürchten sie vielleicht, daß ihr post-modernes Publikum, bei einer Aufforderung wie »Burn the money!« in schallendes Hohngeächter ausbrechen würde? Oder meinen sie, im Gegenteil, daß ein gewandelter Living Theatre das allgemeine Bedürfnis nach Sixties-Nostalgie (wie sie derzeit etwa in der Rockmusik grassiert) nicht mehr befriedigen könnte? Ist also das Living Theatre von 1990 noch das alte Living — und mithin: Was war eigentlich dieses »alte Living«?

1.

Die Beantwortung dieser Frage bedarf einer Rückblende, die uns zunächst in das New York von 1948 versetzt: Hier findet wie eh und je das U.S.-amerikanische Theaterleben auf gut dreißig Bühnen statt. Sie alle verbindet