

Die Postmoderne in den Dramen *Opera Wonyosi* von Wole Soyinka und *I Will Marry When I Want* von Ngugi Wa Thiong'o und Ngugi Wa Mirii: Eine Reflexion über den Einfluss Brechts auf das schwarzafrikanische Theater der ersten Generation

KOUAMÉ N'Dah Franck Ben Houassa

Enseignant-Chercheur

Assistant

Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte d'Ivoire)

Département d'Études Germaniques

franckhouassa@yahoo.fr

Zusammenfassung: Die Literatur der Postmoderne, deren Anfang in den 1950/60er Jahren situiert wird, entsteht als Reaktion auf die der Moderne. Sie postuliert neue Regeln für das literarische Schaffen. Auch der deutsche Dramatiker Bertolt Brecht rebellierte sich schon in seiner Exilzeit gegen die existierenden Kanons, und legte Regeln für die Theaterkunst fest. Diese Arbeit beabsichtigt, es zu untersuchen, inwiefern seine Theaterauffassung eine wegbereitende Beziehung zur Literatur der Postmoderne unterhalten könnte, und davon ausgehend, wie seine Schauspielkunst afrikanische Dramatiker der ersten Generation ins postmoderne Zeitalter eintreten lässt. Die Studie zeigt, dass manche Prinzipien der Literatur der Postmoderne mit den Zügen des epischen Theaters Brechts übereinstimmen, obwohl der deutsche Stückeschreiber seine großen Dramen vor dem Kriegsende schrieb. Dadurch erscheint sein Werk als wegbereitend für die Literatur der Postmoderne. Brechts revolutionäres Theater hat postmoderne literarische Bewegungen weltweit beeinflusst, so auch in Afrika, wo Dramatiker der ersten Generation wie Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o und Ngugi wa Mirii sich durch seine Theatertechnik inspirieren lassen haben. Sie schufen Theaterstücke mit postmodernen Charakteristiken, die zugleich erzieherisch und spielerisch auf die Enthüllung von Gesellschaftsmisständen zielten.

Schlüsselwörter: Literatur der Postmoderne – Episches Theater – wegbereitend – Einfluss – schwarzafrikanische Literatur

La postmodernité dans les pièces *Opera Wonyosi* de Wole Soyinka et *I will marry when I want* de Ngugi Wa Thiong'o et Ngugi Wa Mirii: une réflexion sur l'influence de Brecht sur le théâtre d'Afrique noire de la première génération

Résumé : La littérature de la postmodernité, dont le départ se situe dans les années 1950/60, naît en réaction à celle de la modernité. Elle postule de nouvelles règles pour la création littéraire. Le dramaturge allemand Bertolt Brecht s'est lui aussi rebellé dans sa période d'exil contre les canons littéraires existants, en fixant de nouvelles règles pour l'art théâtral. Ce travail se propose d'examiner, dans quelle mesure sa conception du théâtre pourrait entretenir une relation pionnière avec la littérature post-moderne, et à partir de là, explorer, comment son art dramatique fait entrer les dramaturges africains de la première génération dans l'ère post-moderne. L'étude démontre que certains principes de la littérature de la postmodernité correspondent aux traits du théâtre épique de Brecht, bien que le dramaturge allemand ait écrit ses grandes pièces avant la fin de la guerre. Son œuvre apparaît ainsi dans une certaine mesure comme précurseur de la littérature de la postmodernité. Le théâtre de Brecht a influencé les mouvements littéraires post-modernes du monde entier, y compris en Afrique, où des dramaturges de la première génération comme Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o et Ngugi wa Mirii se sont inspirés de sa technique théâtrale. Ils ont créé des pièces de théâtre aux caractéristiques post-modernes, à la fois éducatives et ludiques, visant à dévoiler les dysfonctionnements de la société.

KOUAMÉ N'Dah Franck Ben Houassa

Die Postmoderne in den Dramen *Opera Wonyosi* von Wole Soyinka und *I Will Marry When I Want* von Ngugi Wa Thiong'o und Ngugi Wa Mirii: Eine Reflexion über den Einfluss Brechts auf das schwarzafrikanische Theater der ersten Generation

Mots-clés : Littérature de la postmodernité – Théâtre épique – Précurseur – Influence – Littérature d'Afrique noire

Postmodernity in Wole Soyinka's *Opera Wonyosi* and Ngugi Wa Thiong'o and Ngugi Wa Mirii's *I will marry when I want*: A reflection on Brecht's influence on first-generation black African theatre

Abstract: Postmodern literature, which began in the 1950s/60s, was born in reaction to modern literature. It postulates new rules for literary creation. German playwright Bertolt Brecht also rebelled against existing literary canons during his period of exile, setting new rules for theatrical art. The aim of this study is to examine the extent to which Brecht's conception of theatre may have a pioneering relationship with post-modern literature, and to explore how his dramatic art brings first-generation African playwrights into the post-modern era. The study shows that certain principles of post-modern literature correspond to features of Brecht's epic theatre, even though the German playwright wrote his major plays before the end of the war. His work is thus to some extent a precursor of postmodern literature. Brecht's theatre has influenced post-modern literary movements the world over, including in Africa, where first-generation playwrights such as Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o and Ngugi wa Mirii were inspired by his theatrical technique. They created plays with post-modern characteristics, both educational and playful, aimed at exposing the dysfunctions of society.

Keywords: Postmodern literature – Epic theatre – Precursor – Influence – Black African literature

Einleitung

Die ersten afrikanischen dramatischen Werke wurden oft von externen Modellen beeinflusst, insbesondere von denen aus dem Westen. Hauptgrund dafür ist, dass die ersten afrikanischen Dramatiker am Meisten in westlichen Theater Techniken ausgebildet wurden. Fétigué Coulibaly meint in diesem Sinne zurecht, dass die sogenannten schwarzen Dramatiker der ersten Generation ihre Stücke im Allgemeinen schrieben, indem sie sich strikt an die vom Westen geerbten Muster des Theaterschaffens hielten (Vgl. F. Coulibaly, 2020, S. 130). Dabei beschreibt er einen unleugbaren Einfluss des westlichen Theaters auf das junge schwarzafrikanische Theater der postkolonialen Ära, der sich nicht nur in der Neubearbeitung von Werken, sondern auch und vor allem in der systematischen Verwendung westlicher Theaterformen ausdrückt.

Eine der hervorragendsten Theaterformen aus dem Westen im 20. Jahrhundert bleibt gerade das epische bzw. dialektische Theater des deutschen Dramatikers Bertolt Brecht. Manche Kritiker heben Einflüsse dieses hochpolitisch gekennzeichneten Theaters auf gewisse Stücke afrikanischer Dramatiker wie Wole Soyinka und Ngūgĩ wa Thiong'o hervor. Es muss bereits klargelegt werden, dass das schwarzafrikanische Theater der ersten Generation ebenso politisch motiviert war wie das Theater Brechts, und befasste sich somit mit unterschiedlichen Gesellschaftsproblematiken (Vgl. F. Coulibaly, 2020, S. 128). Als Germanist ist es mein Wunsch, über Brechts Einfluss auf das frühe schwarzafrikanische Theater der ersten Generation zu erfahren, der die Wahl des vorliegenden Themas rechtfertigt.

Zusätzlich zur politischen Berufung zeichnet sich überhaupt das epische Theater Brechts durch eine Form aus, die die klassischen Konventionen der damaligen Theaterkunst verwirft und eine

KOUAMÉ N'Dah Franck Ben Houassa

Die Postmoderne in den Dramen *Opera Wonyosi* von Wole Soyinka und *I Will Marry When I Want* von Ngugi Wa Thiong'o und Ngugi Wa Mirii: Eine Reflexion über den Einfluss Brechts auf das schwarzafrikanische Theater der ersten Generation

innovative Theaterform fördert. Ein solcher innovativer Charakter könnte darauf schließen lassen, dass Brecht sich bereits im modernen Zeitalter auf ein Theater der Zukunft projizierte, d.h. das Theater nach der Moderne. Die Hauptfrage, die sich daraus für diese Studie ergibt, ist, inwiefern Brechts Theaterkunst den postmodernen Diskurs in den schwarzafrikanischen Dramen der ersten Generation beeinflussen kann? Um diese Frage zu erforschen, sollen noch folgende subsidiären Fragen beantwortet werden: Welche Beziehung unterhält die Theaterkunst Brechts zur Literatur der Postmoderne? Welche Züge des schwarzafrikanischen Theaters besonders in den zu analysierenden Werken eignen sich zugleich für die Theaterkunst Brechts und die Literatur der Postmoderne? Wie wichtig ist der postmoderne Diskurs für die Botschaften der Autoren in den Werken? Nun muss avanciert werden, dass ein vermutlicher postmoderner Einfluss Brechts auf das schwarzafrikanische Theater a priori implizieren würde, dass seine Theaterkunst sich mit den Zügen der Literatur der Postmoderne identifiziert. Danach könnte sich dieser Einfluss als wichtig erweisen, um gewisse zeitgenössische Botschaften zu verkünden.

Die Arbeit beabsichtigt, es zu überprüfen, inwiefern das Theater Brechts zugleich eine wegbereitende Beziehung zur Literatur der Postmoderne und zum afrikanischen Theater der ersten Generation unterhält. Die Studie stützt sich dabei auf zwei Forschungsmethoden. Zum einen wird auf den Theorievergleich zurückgegriffen, um einen Vergleich zwischen Brechts Theatertheorie und der Literatur der Postmoderne durchzuführen, und zum anderen auf die Diskursanalyse, um die Strukturen und Machtverhältnisse in den sprachlichen Äußerungen zu hinterfragen und Deutungsversuche auszuüben. Die Studie entfaltet sich in drei Teilen. Der erste Teil ist Anlass, Brecht als Wegweiser in die Literatur der Postmoderne darzulegen. Anschließend werden die Züge des postmodernen Diskurses in den Werken *Opera Wonyosi* des Nigerianers Wole Soyinka und *I Will Marry When I Want* der Kenianer Ngugi wa Thiong'o und Ngugi Wa Mirii, identifiziert. Abschließend kommt es dazu, Tragweite dieses Diskurses in den jeweiligen Werken ans Licht zu bringen.

1. Brecht als Wegweiser in die Literatur der Postmoderne

Die Lebenszeit von Bertolt Brecht erstreckt sich von seiner Geburt 1898 bis zu seinem Tod 1956, was bedeutet, dass der Augsburger Dramatiker in der Tat Kind des moderneren Zeitalters ist. In dieser ersten Sektion der Überlegung wird dennoch seine Beziehung zur Literatur der Postmoderne untersucht, besonders inwiefern er als Vorläufer davon gelten kann. Um diese Frage zu behandeln, wird in einem ersten Teil der Begriff Literatur der Postmoderne erläutert und in einem zweiten Teil Brechts Beitrag zur sogenannten Literaturtendenz dargestellt.

1.1. Die Literatur der Postmoderne

Die Epoche der Postmoderne entsteht gegen Ende der 1960er Jahre als Reaktion auf die der Moderne, die vom Rationalismus der Aufklärung und der Neigung zu einem unendlichen Fortschritt des wissenschaftlichen Wissens, der Künste und der politischen Freiheiten gekennzeichnet war. Als reaktionäre Bewegung, die zuerst im Bereich der Kunst, dann in denen der Philosophie, der Literatur, der Architektur und der Sozialwissenschaften Resonanz fand, zielte sie darauf, die in der Moderne so stark zentralisierten Strukturen aufzulösen und die zu jener Epoche in den kalten Krieg eingetauchte Welt zu neuen Denkweisen und kreativen Ausdrucksformen zu bringen. Diese Perspektive bestätigt Jean-François Lyotard, indem er jene Bewegung einfach als « la condition des sociétés déçues par les promesses du modernisme »¹ begreift. Hier erhebt Lyotard die Idee,

¹ Jean-François Lyotard, cité par Maurice Gning (M. Gning, 2018, S. 390 f.)

wonach die Dysfunktion der Strukturen der Moderne das Auftauchen einer neuen Denkweise in der Gesellschaft begünstigt hat.

Im Bereich der Literatur bzw. der Künste gilt eine ähnliche Stimmung bei Luc Ferry und Guy Scarpetta, in dem sie das Aufkommen der Postmoderne auf den Niedergang der in der Moderne gipfelnden Avantgarden wie Kubismus, Futurismus, Dadaismus Minimalismus u.a. zurückführen. Beide Theoretiker nehmen tatsächlich das evolutionäre Postulat der avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts im genannten Bereich, aber auch ihren radikalen Bruch mit der Vergangenheit und ihre ständige Verbundenheit mit politischen Ideologien als extreme Manifestation der Moderne wahr. Dabei sehen sie auch im Aussterben jener Strömungen ein Zeichen der Erschöpfung der modernen Bewegung (Vgl. M. Gontard, 2003, S. 17 f.). Wird also der Niedergang der Avantgarde-Bewegungen als Zeichen der Erschöpfung der Moderne bzw. literarischen Moderne erwähnt, dann gerät man selbstverständlich in die Rechtfertigung des Aufkommens der literarischen und künstlerischen Postmoderne. Die Literatur der Postmoderne, die sich so auf den Trümmern der literarischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts errichtet, erhebt sich als Verfechterin der literarischen Praktiken des genannten Jahrhunderts und versucht in diesem Schwung, der Praxis des literarischen Schaffens neue Regeln aufzuerlegen. Dies weist darauf hin, dass diese Bewegung sich nicht nur durch die Anprangerung der Grundlagen der Literatur der Moderne bestimmen lässt, aber sie besitzt eigene Charakterzüge, die dazu beitragen, sie besser zu erfassen.

Im Literaturbereich ist eine Vielzahl von Merkmalen der Postmoderne zu verzeichnen. Zuerst ist sie eine Bewegung, die danach tendiert, «die Strukturen von narrativer Kontinuität, erzählerischer Zuverlässigkeit, realistischer Darstellungskonventionen und ästhetischer Sprachgestaltung zugunsten einer Vervielfältigung der Formen und Funktionen» zu brechen (K. Birnstiel u. E. Schilling, 2012, S. 84). Anders gesagt empfiehlt sie eine fragmentarische Struktur des literarischen Werks, die Pluralität und die Vielfalt der Erzählformen. Eng mit diesen Charakterzügen verbunden ist die «Verabschiedung der Vorstellung von zeitlicher Linearität» zugunsten des Auftretens einer «Vorstellung von Gleichzeitigkeit» (K. Birnstiel u. E. Schilling, 2012, S. 85). Dies setzt voraus, dass die Berücksichtigung der chronologischen Linearität bei der Montage des Werks nicht mehr angebracht ist.

Die Literatur der Postmoderne setzt auch auf die Metaerzählungen, wodurch Konventionen der Literatur, nämlich Schreibprozesse und Erzählstrategien offengelegt werden. Auch erwünscht ist das Auftreten intertextueller Referenzen, unterstützt dabei durch den Einsatz von Ironie, Parodie und Humor, um das Bekannte zu dekonstruieren und neu zu interpretieren. Weitere Merkmale der postmodernen Literatur betreffen die Vermischung verschiedener Medien und Stile sowie die Forderung nach einem aktiven Publikum.

Manche hier erwähnten Charakterzüge der Literatur der Postmoderne sind bereits beim renommierten deutschen Dichter Bertolt Brecht zu seiner Exilzeit zwischen 1933 et 1945 und auch danach zu finden. Im folgenden Teil der Überlegung gilt es, seine Kunstauffassung zu erforschen, um deren Übereinstimmung mit den Anforderungen der postmodernen Literatur herauszufinden.

1.2. Bertolt Brecht, ein früher Postmoderner in der Moderne

Im Gegensatz zur Welle junger deutscher Autoren, die sich formell den unterschiedlichen Avantgarde-Bewegungen im ersten Teil des 20. Jahrhunderts anschlossen, weigerte sich Bertolt Brecht trotz eines fulminanten Karrierebeginns und nicht minder revolutionärer Schriften dazu, das

Etikett irgendeiner literarischen, künstlerischen oder politischen Bewegung zu tragen. Brecht war in der Tat wichtig, seine Unabhängigkeit vor jeglicher Bewegung zu bewahren, die seine einzigartige und realistische Weltanschauung entfremden und damit seine freie Meinung über die Missstände der Gesellschaft verzerren könnte. Bezeichnenderweise erklärte er: «ich vergesse meine Anschauungen immer wieder, kann mich nicht entschließen, sie auswendig zu lernen» (B. Brecht, 1994, S. 126). Diese Äußerung zeugt davon, wie sehr er sich vielmehr lustig über Weltanschauungen und feste literarische Überzeugungen machte. Aber darüber hinaus ist dabei ein Brecht wahrzunehmen, dessen Haltung bereits postmodern war, dadurch, dass er die politische und ideologische Eingrenzung der Avantgarden ablehnte.

Anstatt sich an die Empfehlungen der Avantgarden zu halten und den schon existierenden Kanons des literarischen Schaffens zu folgen, hatte lieber «der gesellschaftskritische Autor in der Weltliteratur par excellence», so Jan Knopf (J. Knopf, 2006, S. 10), sich für eine tiefgreifende Veränderung der Schreib- und Montagetechnik des literarischen Werks einzusetzen, besonders bezüglich der Theaterkunst. Der Name Brecht kann tatsächlich nicht ausgesprochen werden, ohne dass die Begriffe „episches Theater“ und „dialektisches Theater“, die seine ganze Karriere prägten, damit assoziiert werden. Schon ab 1926 beginnt er, an seine Technik des „epischen Theaters“ zu arbeiten (Vgl. J. Knopf, 2006, S. 66 f.). Es handelt sich, wenn darauf kurz hingewiesen werden soll, um eine durch die Szenen Erwin Piscators² inspirierte Theaterkunst, die sowohl die als aristotelisches Drama gekannte traditionelle Form des Theaters als auch das von Lessing, Goethe oder Schiller geübte klassische Theater ablehnt, um auf eine innovative Theaterkunst zu bauen.

Das epische Theater Brechts bedient sich dessen, was er Verfremdungseffekt nennt, um zuerst die Identifikation des Publikums mit dem Bühnengeschehen zu brechen, dieses dann seiner Passivität zu entziehen, um es in eine eher reflexive und reaktive Haltung der Handlung gegenüber zu versetzen. Verfremdende Elemente dabei sind u.a. lockere Szenenfolge, Bruch der Illusion durch Ironie und Parodie, Durchbruch der vierten Wand³, Unterbrechung der Handlung durch Kommentare, Verwendung der Songs⁴. In den größten epischen Stücken des Exils wie *Leben des Galilei* (1938), *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), *Der gute Mensch von Sezuan* (1942) und *Der kaukasische Kreidekreis* (1944) sind diese Züge klar zu identifizieren. Von der Dialektik der Wahrheiten in *Leben des Galilei* über die unvereinbare innere und äußere Dualität der Figuren Anna Fierling und Shen Te in *Mutter Courage und ihre Kinder* bzw. *Der gute Mensch von Sezuan* bis zu den ungewöhnlichen Urteilen des Richters Azdak in *Der kaukasische Kreidekreis* kann sich der Zuschauer des Theaters Brechts nur über die packende Ironie und Parodie wundern, die diese Stücke durchziehen. Die weiteren epischen Verfahren bekommt man in dem Handlungsaufbau und der szenischen Aufführungen festzustellen.

In der DDR-Zeit Brechts entwickelt sich das Konzept des epischen Theaters zu dem des dialektischen Theaters. Die Verfahren bleiben zwar im Wesentlichen gleich, doch geht es dem Dramatiker in dieser letzten Entwicklung nun mehr darum, die Funktion des Theaters der Form vorzuziehen, da er dem epischen Theater vorwirft, zu formalistisch zu sein (Vgl. J. Willet, 1978, S. 281 ff.). Dialektisch bedeutet: «in Gegensätzen denkend» (M. Neubauer, 2005, S. 32). Dementsprechend will das dialektische Theater «seinem Publikum beibringen, vertraute

² Erwin Piscator, eigentlich Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966) war ein deutscher Regisseur

³ Diese Technik bezeichnet die direkte Ansprache des Publikums.

⁴ Die Songs bezeichnen die gesungenen musikalischen Pausen am epischen Theater.

gesellschaftliche Zustände unter einem ungewohnten Blickwinkel zu sehen » (M. Neubauer, 2005, S. 32), damit es daraus verstehen lernt.

Schließlich befindet man sich bei Brecht vor einem atypischen Schriftstellerprofil der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: einem Autor, der zwar mit den traditionellen Kanons des Schreibens bricht und mit seinen eigenen revolutionären Auffassungen und Verfahren innoviert, dennoch sich dazu weigert, irgendeiner avantgardistischen Strömung beizutreten. Allerdings kann er in Betracht auf seine innovative und revolutionäre Theatertechnik nicht umhin, als ein avantgardistischer Autor gelten. Ein solcher Avantgardismus ist doch als isoliert zu kennzeichnen. Besser noch, dieser isolierte und Avantgardismus scheint der postmodernen Ära den Weg zu bereiten, wenn überhaupt die Merkmale des epischen bzw. dialektischen Theaters wie die Forderung eines aktiven Publikums, die Mehrdeutigkeit gesellschaftlicher Zustände, die fragmentarische Szenenfolge, den Rückgriff auf Ironie und Parodie u.a. betrachtet werden. Da viele dieser Merkmale von Brechts Theatertechnik denjenigen ähneln, die die Literatur der Postmoderne kennzeichnen, wird es plausibel, den Augsburger Dramatiker bis zu einer gewissen Schwelle als Pionier der literarischen postmodernen Bewegung zu betrachten. Es ist selbstverständlich, dass seine wegbereitenden Ideen im postmodernen Zeitalter Echo bei vielen Autoren weltweit finden. Darunter auch afrikanische Dramatiker der ersten Generation wie etwa Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o und Ngugi wa Mirii.

2. Brechts Einfluss auf das afrikanische Theater der ersten Generation

«In Deutschland ist Brecht von der Wirkung her nur vergleichbar mit Goethe [...]» (J. Knopf, 2006, S. 9). Diese lobenden Worte, mit denen Jan Knopf Brechts Werk qualifizierte, zeugen von dessen außergewöhnlichem Einfluss auf das Theater in Deutschland, aber auch in Europa und weit darüber hinaus. Auch in Afrika fand Brechts Theaterkunst Resonanz bei vielen Autoren, unter welchen Wole Soyinka, Ngūgĩ wa Thiong'o und un Ngugi wa Mirii in prominenter Stelle zu erwähnen sind. Die Züge des epischen Theaters durch ihre jeweiligen Stücke *Opera Wonyosi* und *I Will Marry When I Want* werden in den folgenden Zeilen ans Licht gebracht.

2.1. Züge des epischen Theaters in Soyinkas *Opera Wonyosi*

Das Drama *Opera Wonyosi* des 1934 geborenen nigerianischen Dramatikers, Regisseurs und Literaturnobelpreisträgers Wole Soyinka wurde erstmals 1977 veröffentlicht und aufgeführt. Es ist eine Bearbeitung des 1928 erschienenen Stücks Bertolt Brechts *Die Dreigroschenoper*, das selbst durch John Gays burleske Oper *The Beggar's Opera* des Jahres 1728 inspiriert wurde. Dadurch erscheint es als eine Art «Africanization» (B. Lindfors, 1993, S. 150) beider erwähnten europäischen Meisterwerke. Die Handlung spielt sich im Zentralafrikanischen „Reich“ des Kaisers Boky (Bokassa I.) ab. Die Hauptfiguren sind nigerianische Auswanderer, die in ihrem eigenen Stadtviertel der Hauptstadt Bangui leben und einen satirischen Kommentar zur Korruption in der Heimat liefern. *Opera Wonyosi* ist also eine satirische Beschreibung der nigerianischen Nachbürgerkriegsgesellschaft der 1970er Jahre, bzw. der korrupten Machtverhältnisse und Kriminalität unter der Herrschaft der damaligen militärischen Diktatur. Überhaupt werden die Nigerianer als verdorbene Menschen dargestellt, die das eigene Land ins Chaos gestürzt haben und nun eine Belästigung für ihren zentralafrikanischen Nachbarn sind (Vgl. J. C. Lungu, 1994, S. 116). Eine Übersicht der Themen im Werk wird auf jeden Fall in folgenden Zeilen dargeboten:

It is a concentrated satiric statement on life in post-civil war "oil boom" Nigeria under a directionless militocracy. The dramatist deftly draws a grotesque picture of a world of beggars-

KOUAMÉ N'Dah Franck Ben Houassa

Die Postmoderne in den Dramen *Opera Wonyosi* von Wole Soyinka und *I Will Marry When I Want* von Ngugi Wa Thiong'o und Ngugi Wa Mirii: Eine Reflexion über den Einfluss Brechts auf das schwarzafrikanische Theater der ersten Generation

-where only "he who begs, bags," a world of petty and big-time thieves, corrupt officials, exploitation, betrayal and opportunistic loves (A. R. Yesufu, 1981, S. 182).

Diese Worte Yesufus weisen auf ein düsteres Bild der nigerianischen Gesellschaft zur Zeit des sogenannten Oil-Booms in den 70er Jahren hin, sowohl im Inland als auch in der Fremde. Zusätzlich zu diesem Negativbild ist das Werk auch Anlass für Soyinka, eine satirische Schilderung afrikanischer Diktatoren u.a. des zentralafrikanischen «Emperor-for-Life» Jean-Bedel Bokassa und des ugandischen «President-for-Life» Idi Amin Dada zu liefern (W. Soyinka, 1981, S. 7). Die werden im Werk durch die Figuren Emperor Boky bzw. Idi-Amin vertreten. Aus der Feststellung dieser hochpolitischen Thematik lässt sich unmissverständlich eine politische Berufung des Werkes erkennen, ähnlich wie bei Brechts Theater. Doch ist über diese politische Berufung hinaus die im Werk praktizierte Theaterform, die Soyinka mit dem deutschen Dramatiker vor allem verbindet.

Die vergifteten sozialpolitischen Verhältnisse in Nigeria und dem Zentralafrikanischen Reich schildert der Autor, indem er auf Elemente des von Brecht entwickelten epischen Theaters zurückgreift. Dabei bedient er sich vielfältiger Schreib- und Montagetechniken, um die Identifizierung seines Publikums mit dem Bühnengeschehen zu brechen und auch dialektisch zu wirken. Die Verwendung von Ironie und Parodie steht in hervorragender Stelle unter diesen verfremdenden Techniken. Schon wirkt der Titel des Werks «Opera Wonyosi» ironisch, indem das Wort „Wonyosi“ in der Yoruba-Sprache eine Art Spitzenstoff bezeichnet, die die bittere Realität der Dekadenz und der Korruption der traditionellen Geschmackswerte im Nigeria der Nachbürgerkriegszeit symbolisiert (Vgl. B. Fadirepo, 2018, S. 5). Als «Costume of lunatics» (W. Soyinka, 1981, S. 31) wegen seiner lappenartigen Textur und dem stolzen Preis von 500 Dollar pro Meter verurteilt, erscheint es paradoxerweise bei Nigerianern als ein Objekt der Begierde, besonders bei dem berühmten Banditenführer Macheath, der mit all den ausbeuterischen Möglichkeiten, die es bietet, dafür schwärmt (Vgl. B. Fadirepo, 2018, S. 5). Die Nigerianer werden in dieser Perspektive als Narren dargestellt, die einem überschätzten Gegenstand hinterherjagen, um bei den anderen anzugeben.

Nicht nur mit dem Titel, sondern auch bei manchen Szenen in der Handlung fällt der Einsatz von Ironie auf, um das Lächerliche offenzulegen, die die Gestalten in ihren Taten und Gesten kennzeichnet. So die Tirade von Emperor Boky in der dritten Szene, in der er der Garde befiehlt, „seinem Freund“ Idi-Amin seinen Adjutanten zu liefern, weil dieser sich des Verrats schuldig gemacht hätte, indem er ihm minderwertige Stiefel für die Probe vor der Krönungszeremonie ausgesucht hat. Im weiteren Verlauf derselben Tirade erscheint doch der Freund eher als Rivale, indem er als Medaillenliebhaber kritisiert wird, aber im Gegensatz zu ihm ein Liebhaber von wertlosen Medaillen (Vgl. W. Soyinka, 1981, S. 25). Ironisch und vielleicht heuchlerisch in dieser Rede lautet zum einen, dass Idi Amin zugleich als Freund und Rivale dargelegt wird, und zum anderen, dass Emperor Boky letzteren als Medaillenliebhaber erscheinen lässt, was er selber in Wirklichkeit ist. Auf jeden Fall soll diese ironische Tirade dazu dienen, die Gestalt Emperor Boky zu karikieren.

Einen weiteren Beleg der Einsatz von Ironie im Werk bekommt man in der Szene 8, wenn Colonel Moses, ein nigerianischer Rechts- und Sicherheitsberater des Emperor Boky, von den Bettlern und Banditen bei einem Scheingericht für schuldig befunden wird, einem Geheimbund anzugehören, also genau der Art Organisation, die er mit militärischer Gewalt verfolgt hat. Die Ironie hier, betont Bernth Lindfors, besteht darin, dass die Armee selbst der angeklagte Geheimbund ist, zumal es sich herausstellt hat, dass sie auf ähnliche Verfahren wie die richtigen Geheimbünde zurückgreift,

KOUAMÉ N'Dah Franck Ben Houassa

Die Postmoderne in den Dramen *Opera Wonyosi* von Wole Soyinka und *I Will Marry When I Want* von Ngugi Wa Thiong'o und Ngugi Wa Mirii: Eine Reflexion über den Einfluss Brechts auf das schwarzafrikanische Theater der ersten Generation

die offiziell für illegal erklärt sind (Vgl. B. Lindfors, 1993, S. 151). Im Übrigen bleibt dieser Prozess von Gesetzlosen gegen einen Gesetzesvertreter an sich schon eine Parodie, eine Farce.

Das andere Merkmal des epischen Theaters, das neben Ironie und Parodie auch in *Opera Wonyosi* hervorstechend bleibt, ist das, was ihm gerade den epischen Charakter verleiht. Es geht nämlich um die Erzählung der Handlung durch Schauspieler auf der Bühne. Hier setzt Soyinka einen innovativen Akzent ein, indem er im Unterschied zu Brecht eine Figur schafft, die nicht in der Handlung ist, sondern darüber hinaus steht und die Rolle des Erzählers meist übernimmt. Der Zeremonienmeister Dee-Jay, um den es hier geht, hat es zur Aufgabe, dem Publikum die bevorstehende Handlung zu verkünden und zu erläutern, um somit die Spannung zu brechen und dessen Identifikation mit den Schauspielern zu bremsen.

Das epische Theater zeichnet sich auch durch eine fragmentarische Handlungsstruktur aus, wie in *Opera Wonyosi* zu bemerken ist. Das Werk zählt in der Tat neun Szenen, die unabhängig voneinander spielbar sind. Ein bloßer Hinweis darauf ist, dass die handelnden Figuren von einer Szene zur nächsten ganz oder größtenteils wechseln. Nicht zu übersehen ist auch die epische Rolle der Songs, die als gesungene Erzählpausen fungieren, den Zuschauer aus der Handlung herausreißen und mehr über die handelnden Gestalten verraten. Die 14 Songs des Stücks helfen nämlich dazu, die handelnden Gestalten besser zu verstehen, allerdings ohne dass der Zuschauer sich mit ihnen identifiziert.

Insgesamt lässt sich durch die epische Montage des Stücks *Opera Wonyosi* ein deutlicher Einfluss Brechts auf Wole Soyinka feststellen, auch wenn gewisse Kritiker wie Brian Crow dem nigerianischen Dramatiker vorwerfen, die dialektische, ergebnisoffene dramaturgische Perspektive Brechts zugunsten etwas affirmativ Homiletisches aufzugeben (Vgl. B. Fadirepo, 2018, S.2). Die nächsten Zeilen eignen sich für eine Analyse des Theaterstückes *I Will Marry When I Want* von Ngugi wa Thiong'o und Ngugi wa Mirii, um den Einfluss des Augsburger Dramatikers auch bei denen auch zu untersuchen.

2.2. Züge des epischen Theaters in *I will Marry When I Want* von Thiong'o und Mirii

Ebenfalls 1977, im selben Jahr, in dem *Opera Wonyosi* des Nigerianer Wole Soyinka veröffentlicht wurde, erschien das Stück *I Will Marry When I Want*, das von dem kenianischen Dramatiker Ngugi wa Thiong'o in Zusammenarbeit mit seinem verstorbenen Landsmann Ngugi wa Mirii verfasst wurde. Das Werk erschien erst in der Landessprache Gikuyu unter dem Originaltitel *Ngaahika Ndeenka*, bevor es fünf Jahre später, also 1982, von den Autoren selbst ins Englische übersetzt wurde. Es ist ein politisch engagiertes Werk, für dessen Veröffentlichung die Autoren ein Jahr lang inhaftiert wurden, bevor sie nach der Machtübernahme durch Daniel arap Moi wieder freigelassen wurden (Vgl. N. Brown, 2004, S. 137 f.). Im Gegensatz zu *Opera Wonyosi*, das sich subtiler mit den internen sozialpolitischen Strukturen der afrikanischen Staaten südlich der Sahara nach der Unabhängigkeit auseinandersetzt, ist *I Will Marry When I Want* ein frontaler Angriff auf diese Strukturen, da es eindeutig zum Aufstand der kenianischen Proletarierklasse gegen die Ketten der Ausbeutung und Unterdrückung durch die Bourgeoisie aufruft. Thiong'o selbst, besser als irgendjemand, resümiert den Kern seines Stücks wie folgt:

Concretely it shows the way the Kiguunda family, a poor peasant family, who have to supplement their subsistence on their one-and-a-half acres with the sale of their labour, is finally deprived of even the one-and-a-half acres by a multinational consortium of Japanese

and Euro-American industrialists and bankers aided by the native comprador landlords and businessmen.⁵

Diese Äußerung offenbart ohne Umschweife eine marxistische Berufung des Werks, was schon Thiong'o und Mirii ideologisch mit Brecht vereint. Allerdings muss anerkannt werden, dass ein bloßer ideologischer Einklang nicht ausreicht, um einen eventuellen Einfluss der Theaterauffassung Brechts auf das zu studierende Werk zu bestimmen. Eine Analyse der Konstruktionselemente der Form scheint zu diesem Zweck treffiger zu sein.

Manch ein formaler Aspekt des Dramas *I Will Marry When I Want* lässt kaum an einem Einfluss von der epischen Theaterkunst Brechts zweifeln. Vielfältige Prozesse, die dazu geeignet sind, dem Publikum das Bühnengeschehen zu verfremden und es somit zum Nachdenken anzuregen, sind dabei zu signalisieren. Schon ist hier der Titel ähnlich wie bei dem im vorigen Teil analysierten Werk ironischerweise hervorruhend: «I Will Marry When I Want». Tatsächlich ist so eine Äußerung zwar nicht in der Handlung zu finden, dennoch lässt schon der erste Akt hören, wie Gathoni, die Tochter des Bauernpaares Kiguunda, ihrer Mutter während einer Diskussion ins Gesicht schleudert: «I shall marry when I want. Nobody will force me into it» (N. w. Thiong'o u. N. w. Mirii, 1982, S. 16). Mit dieser Aussage beansprucht sie zwar ihr Recht, selbst zu entscheiden, wann sie eine Ehe eingehen soll. Doch zeigen die späteren Ereignisse, dass dieses Recht nicht von ihr abhängt, nicht einmal von den Eltern, die sie dazu drängen, John Muhuuni, den Sohn des Reichen Kioi zu heiraten. Nur die Mächtigen entscheiden, und Kioi und sein Sohn beschließen, weder ihre Schwangerschaft anzuerkennen noch ihr die Heirat zu gewähren. Der Titel klingt in diesem Zug wie ein Spott über die Unfähigkeit der Armen, über ihr eigenes Schicksal zu entscheiden.

Infolge des Titels sind noch ironische Sequenzen in der Handlung zu verzeichnen. Viele davon sind in den widersprüchlichen Handlungen der Figuren zu erkennen, aber vor allem auch in den Songs, diesen gesungenen Sequenzen, die oftmals dazu dienen, die Widersprüche innerhalb der Aussagen oder Handlungen der singenden Figur selbst aufzuzeigen. Der folgende Song, der sich auf eine Bibelstelle stützt und gegen Ende des ersten Akts durch die Wohlhabenden Kioi und Ndugire sowie deren Frauen vorgetragen wird, ist in dieser Hinsicht erbaulich:

I shall make you fishers of men
Fishers of men, fishers of men,
I shall make you fishers of men,
If you follow me
 If you follow me
 If you follow me
I shall make you fishers of men,
If you follow me ((N. w. Thiong'o u. N. w. Mirii, 1982, S. 46)

Ironisch lautet hier, dass die Reichen, die sich durch ihre religiöse Hingabe als Menschenfischer in der Nachfolge Christi ausgeben, in Wirklichkeit nichts Anderes als Menschengräber sind. Etwas später in derselben Szene führen die beiden wohlhabenden Paare ihre von Ironie geprägten religiösen Betrachtungen durch Songs weiter:

When Jesus comes back
To take home his amazing ones,
The amazing ones being the people

⁵ Ngugi wa Thiong'o, zitiert nach Nicholas Brown (N. Brown, 2004, S. 133).

Saved by the lord
 They will shine bright as the star
 And the beauty of his amazing ones
 Will shine like the stars
 And you the children, and you the children... (N. w. Thiong'o u. N. w. Mirii, 1982, S. 49)

Durch diesen Song, um das Bauernpaar Kiguunda für eine religiöse Heirat zu gewinnen, rühmen sich die Reichen, «The amazing ones» zu sein, d.h. die wertvollsten Menschen in den Augen Christi. Daher seien sie die einzigen, die des Rettens würdig sind. Dabei übersehen sie sicher das biblische Gleichnis, das voraussagt, dass es für ein Kamel leichter ist, durch ein Nadelröhr zu gehen, als für einen Reichen, in das Reich Gottes einzugehen (Vgl. La Bible Africaine, 2015, S. 1734).

Songs am epischen Theater gehen oftmals mit Musik und Tanz einher. Dies ist ein Prinzip, von dem auch Thiong'o und Mirii in ihrem Stück nicht abweichen. So kommt es im ersten Akt zu traditionellen Tänzen, u. a. Mucung' wa dance", „Mwomboko dance“ und „Gitiro Opera dance“, die die Songs begleiten und zeitweise von Gitarre oder Akkordeon unterstützt werden. Thiong'o begründet die häufigen Unterbrechungen der Gespräche durch Songs und Tänze damit, dass diese Elemente integraler Bestandteil der täglichen Diskussionen der Bauern seien (Vgl. D. S. Yassin, 2020, S. 99). Dennoch muss überhaupt zur Kenntnis genommen werden, dass sie am epischen Theater eine verfremdende Rolle halten, indem sie dazu beitragen, die vierte Wand durchzubrechen und somit die Zuschauer daran zu erinnern, dass es sich nur um eine Aufführung und nicht um ein reales Ereignis handelt (Vgl. D. S. Yassin, 2020, S. 99).

Nicht nur durch Tänze und Songs ist wird die vierte Wand durchgebrochen, sondern auch durch den erzählerischen Aspekt des epischen Theaters. Durch mehr oder weniger lange Bühnenanweisungen am Anfang der Szenen oder innerhalb der Handlung, kommt dieser Aspekt in *I Will Marry When I Want* zum Ausdruck. Am Anfang der Szenen vermitteln die Autoren dadurch einen Überblick über den Inhalt der bevorstehenden Handlung und somit brechen jegliche Spannung beim Zuschauer. Innerhalb der Handlung eingefügt, erfüllen sie eher als Ergänzung zum Dialog eine narrative Funktion.

Die oben genannten formalen Aspekte, die jedoch nicht erschöpfend sind, deuten auf einen gewissen Einfluss Brechts auf die Konzeption des in diesem Teil analysierten Stücks hin. Darüber hinaus ist festzustellen, dass die untersuchten Merkmale, darunter der Einsatz von Ironie, von Theater Techniken, die den Zuschauer stärker in die Handlung einbeziehen sollen, aber auch der vermischte Stil des Verfassens, der Dialog und Erzählung miteinander verbindet, auf eine gewisse postmoderne Kunst hinweisen. Im nächsten und letzten Teil der Studie soll allerdings die Bedeutung des postmodernen Diskurses in den beiden analysierten Werken untersucht werden.

3. Zur Tragweite des postmodernen Diskurses in den Werken

Mittels einer postmodernen Literaturästhetik, die durch die sogenannte epische Theater Technik von Bertolt Brecht inspiriert ist, legen die Dramen *Opera wonyosi* und *I will Marry When I Want* Tatsachen dar, die zwar fiktional sind, aber einen direkten Bezug zu den jeweiligen postkolonialen Gemeinschaften der Autoren scheinbar unterhalten. In diesem dritten und letzten Abschnitt der Überlegung soll die Tragweite des postmodernen Diskurses in beiden Werken erläutert werden.

3.1. Die postmoderne Botschaft in *Opera Wonyosi*

Nach der Kolonialzeit erbten die Völker Schwarzafrikas politische und militärische Strukturen von Kolonialherren, um ihr eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen. Doch hat es sich bald herausgestellt, dass die neuen schwarzen Eliten, die an die Macht gelangen, häufig in die Versuchung gerieten, die kolonialen Machtstrukturen zu übernehmen und zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen, anstatt sich für eine gerechtere und inklusivere Gesellschaftsordnung einzusetzen. Korruption, Klientelismus und autoritäre Herrschaft wurden zu weit verbreiteten Problemen, die den Aufbau demokratischer und wirtschaftlich prosperierender Staaten behinderten. Vom Nigeria der Jahre nach dem Bürgerkrieg, aber auch von Zentralafrika zeichnet Soyinka so ein düsteres Bild in seinem Werk, indem er die korrupten soziopolitischen Dynamiken und die Absurditäten der Machtstrukturen beleuchtet. Seine eigenen Worte im Vorwort des Werkes bestätigen diese satirische Tragweite:

Opera Wonyosi is an exposition of levels of power in practice – by a satirist's pen. To ask for a "solid class perspective" in such a work curtails creative and critical options and tries to dodge labour which properly belongs to the socio-political analyst. The Nigerian society, which is portrayed, without one redeeming feature, is that oil-boom society of the seventies which every child knows only too well. The crimes committed by a power-drunk soldiery against a cowed and defenceless people, resulting in a further mutual, brutalization down the scale of power [...]. (W. Soyinka, 1981)⁶

Diese Äußerung Soyinkas selbst fasst seine Absicht beim Verfassen eines solchen Werks zusammen. Diese Absicht verfolgt er, indem er sich, wie im vorigen Kapitel beschrieben wurde, der Ironie und manchmal auch der Parodie bedient, um das Bild der Autorität zu dekonstruieren, wie es nach den Maßstäben der postmodernen Literatur üblich ist. Auch wenn er die Gestalt Dee-Jay behaupten lässt, «In this way-out country everyone acts way-out» (W. Soyinka, 1981, S. 1), wird deutlich, dass das Bild des nigerianischen Volkes in diesem satirischen Ansatz, der die nigerianische Gesellschaft dekonstruieren soll, nicht außer Acht gelassen wird. Mit diesen Worten berichtet Dee-Jay zwar von einem Irrweg für Nigeria und seine Menschen.

Übrigens soll bei der Überlegung nach der postmodernen Botschaft im Drama *Opera Wonyosi* der intertextuelle Aspekt nicht übersehen werden. Da es sich tatsächlich bei dem Stück um eine Adaptation von Brechts Dreigroschenoper handelt, muss hier auf Soyinkas Absicht hingewiesen werden, es an die Realitäten der afrikanischen Gesellschaft anzupassen, die von Korruption, der Soldateska diktatorischer Regime sowie Ausbeutung geprägt sind. Dieser intertextuelle Bezug, die als «Africanization» (B. Lindfors, 1993, S. 150) zu nennen ist, ist im Vergleich zum Originaltext Brechts, der einen Machtkampf zwischen dem König der Bettler und einem kriminellen Anführer darstellt, ein überzeugendes Beispiel für die dekonstruktiven Absichten des Autors.

Wie zu bemerken ist, bedient Soyinka sich in seinem Drama der postmodernen Ästhetik, um die Missstände in der nigerianischen Gesellschaft anzuprangern und die schädlichen Machtverhältnisse, die sie belasten, zu dekonstruieren. Bei Ngugi wa Thiong'o und Ngugi wa Mirii wird es auch in den nächsten Zeilen darum gehen, die Reichweite der postmodernen Botschaft durch *I Will Marry When I Want* zu erörtern.

⁶ W. Soyinka, 1981, Vorwort.

3.2. Die postmoderne Botschaft in *I Will Marry When I Want*

I Will Marry When I Want ist in Hinblick auf die Themen, die es behandelt, ein Werk mit politischer, ja sogar sozialpolitischer Berufung. Erörtert werden im Werk postkoloniale Themen wie Antikolonialismus, Armut, Geschlecht und Kultur, Religion, Moderne vs. Tradition sowie Ehe und Familie. Unterstrichen werden muss, dass all diese Themen dazu beitragen, eine Idee des Klassenkampfes im Werk gelten zu lassen. Der Rückgriff auf die Thematik des Klassenkampfes zur Lösung der gesellschaftlichen Missstände deutet vor allem darauf hin, dass der Einfluss Brechts bei den Ngugis wichtiger ist als bei Soyinka. Vor diesem Hintergrund ist es selbstverständlich, dass sie sich bei der Bearbeitung dieses Themas auf die Anforderungen des postmodernen Textes stützen, was ihnen garantierte, dem Geist des Brecht'schen Theaters treu zu bleiben.

Als postmoderner Diskurs im Werk ist zunächst eine Dekonstruktion der hegemonialen Machtstrukturen unter dem Zeichen des Klassenkampfes zu signalisieren. Es wird nämlich gezeigt, wie die Reichen sich hinter der Religion verbergen, um ihre Herrschaft über die Arbeiterklasse dauerhaft zu sichern. Diese Ausbeuterschicht rühmt sich sogar damit, ein besserer Freund Gottes zu sein, und fordert die Armen auf, sich an gute religiöse Praktiken wie die Ehe zu halten. Das arme Bauernaar Kiguunda ließ sich schließlich hereinlegen und verlor seinen einzigen wertvollen Besitz, sein Gelände, indem es mit einer Hypothek belastete, um einen Kredit für die Hochzeit zu erhalten (Vgl. N. w. Thiong'o u. N. w. Mĩriĩ, 1982, S. 88 f). Diese Sequenz der Täuschung ermöglicht es, die reiche Schicht zu dekonstruieren, indem sie sie von ihrer gierigsten, perfidesten und unmenschlichen Seite zeigt. Eine recht deutliche Fragmentierung der Personenkonstellation bekommt man im Rahmen des postmodernen Diskurses festzustellen, indem jede Figur in ihrem Handeln zum Vertreter einer bestimmten Klasse wird, die sich dem Kampf gegen die andere Klasse hält. So gibt es auf der einen Seite die Kigunnga, die Gicaamba und die Njooki, die die unterdrückte Arbeiterklasse repräsentieren, und auf der anderen Seite die Kioi und die Ndugire, die für die reiche und unterdrückende Klasse stehen. Eine solche Fragmentierung ermöglicht vor allem den Autoren, die sozioökonomischen Ungleichheiten in postkolonialen Kenia zu enthüllen und anzuprangern.

Ein weiterer Aspekt des postmodernen Diskurses im Werk betrifft die Hybridität und Pluralität der Repräsentationen. So wird beispielsweise der universelle Charakter der Religion im Laufe der Handlung immer wieder in Frage gestellt, vor allem durch die Figur Gicaamba. Für ihn ist die Religion eben ein Werkzeug, um die heimische Bevölkerung zu unterwerfen und zu unterjochen (Vgl. N. w. Thiong'o u. N. w. Mĩriĩ, 1982, S. 56), weshalb er sie als «alcohol of the soul» oder noch schlimmer «poison of the mind» wahrnimmt (N. w. Thiong'o u. N. w. Mĩriĩ, 1982, S. 61). Letzten Endes ist die Tatsache, dass das Drama ursprünglich 1977 in lokaler Sprache, Gikuyu, erschien und erst 1982 in englischer Sprache übersetzt wurde, ein Zeichen der Hybriditätsgesinnung der Autoren, was auf eine Betonung der indigenen Sprache und Kultur abzielt.

Schlussbetrachtung

Die Postmoderne Ära, die in den 1960er Jahren einsetzte, brachte eine Reihe Umwälzungen in vielen Lebensbereichen mit sich. Im Literaturbereich spricht man seither allmählich von Literatur der Postmoderne, einem Paradigma, das als Reaktion auf die literarischen Avantgarden der Moderne entsteht (Vgl. v. d. Berg, 2009, S. 9 f.). Es werden damit neue, aber immer noch sehr vielfältige Kriterien für die Ausarbeitung des literarischen Textes festgelegt. Erwähnenswert unter denen sind überhaupt die Forderung nach einer fragmentarischen und nichtlinearen Struktur des Werks, die Verwendung intertextueller Referenzen, unterstützt durch den Einsatz von Ironie und Parodie. Ein aktiv mitbeteiligtes Publikum ist dabei auch erwünscht.

Es ist jedoch zu beachten, dass manche dieser oben erwähnten Merkmale schon lange vor Aufkommen der Postmoderne in der wohlbekannteren epischen Theaterkunst Bertolt Brechts festgeschrieben wurden und dabei dazu geeignet sind, die Zuschauer der Illusion des Theaters zu entreißen und ihnen die Möglichkeit der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse bewusst zu machen (Vgl. M. Neubauer, 2005, S. 30). Diese Übereinstimmung der Formen zwischen der Theaterkunst Brechts und den Anforderungen der postmodernen Literatur lässt allerdings auf die Idee kommen, dass der deutsche Dramatiker als Vorläufer der postmodernen Literatur schon im modernen Zeitalter gelten sollte.

Als einer der wichtigsten Dramatiker seiner Zeit beeinflusste Brecht viele Autoren weltweit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also im postmodernen Zeitalter. Auf dem schwarzafrikanischen Kontinent konnte diese Studie auch bei Dramatikern der ersten Generation wie Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o und Ngugi wa Mirii Spuren des in die Postmoderne wegweisenden epischen Theaters finden, nämlich durch ihre jeweiligen Dramen *Opera Wonyosi* und *I Will Marry When I Want*. Wenn die Analyse beider Dramen einen gewissen Einfluss des epischen Theaters bestätigt, muss allerdings hinzugefügt werden, dass die untersuchten Züge überhaupt das Treten ihrer Autoren in den Fußstapfen eines bereits postmodernen Brecht im modernen Zeitalter offenbaren. Der postmodernen Haltung bedienen sich beide Autoren in den analysierten Dramen, um einerseits korrupte Gesellschaft und Machtverhältnisse im postkolonialen Schwarzafrika anzuprangern, so bei Soyinka, und andererseits antikolonialistische Botschaften zu verkünden, aber auch die indigene Sprache und Kultur zu bewerten, so bei Ngugis.

Literaturverzeichnis

BIRNSTIEL Klaus & SCHILLING Erik (Hg.), 2012, «Postmodernes Erzählen und Konsequenzen für die Theorie », in: *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*, S. Hirzel Verlag, Stuttgart, S. 83-91.

BRECHT Bertolt, 1994, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Band 26: Journale 1 [1913-1941]*, Hrsg. von HECHT, Werner; KNOPF, Jan u.a.², Suhrkamp Verl., Frankfurt am Main.

BROWN Nicholas, 2004, «Revolution and Recidivism: The Problem of Kenyan History in the Plays of Ngugi», in: CONTEH-MORGAN, John and TEJUMOLA, Olaniyan (Hg.): *African Drama and Performance*, Indiana University Press, Bloomington, S. 126-143.

COULIBALY Féligué, 2020, « Revendication et expression de liberté dans les dramaturgies africaines postcoloniales chez Sony Labou Tansi et Bottey Zadi Zaourou », in : *Voix plurielles*, Bd. 17, Nr. 2/2020, Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (Hg.), S. 126-138.

KOUAMÉ N'Dah Franck Ben Houassa

Die Postmoderne in den Dramen *Opera Wonyosi* von Wole Soyinka und *I Will Marry When I Want* von Ngugi Wa Thiong'o und Ngugi Wa Mirii: Eine Reflexion über den Einfluss Brechts auf das schwarzafrikanische Theater der ersten Generation

FADIREPO Babasinmisola, 2018, «African Epic Tradition: Departures and Consistencies with Brecht in Soyinka's Opera Wonyosi, Ngugi's I Will Marry When I Want and Osofisan's Once upon Four Robbers», in: SENTHILKUMAR, Sukumar u. a. (Hg): *Journal of Literature, Languages and Linguistics*, Bd. 50, S. 5. Online verfügbar: <https://iiste.org/Journals/index.php/JLLL/article/view/> (letzter Zugriff: 17.07.2023).

FERRY Luc, 1990, «Le Déclin des avant-gardes: la postmodernité » in *Homo Aestheticus*, Grasset et fasquelle, Verl., Slg. Le Livre de poche, Paris.

GNING Maurice, 2018, « Modernité, Postmodernité Et Impérialisme Occidental », in : *European Scientific Institute : European Scientific Journal*, Vol.14, Almeria (Spanien), Kocani (Makedonien), Ponta Delgada Azores (Portugal), p. 386-409.

GONTARD Marc, 2003, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, halshs-00003870.

GROSSE Wilhelm, 2011, *Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder - Königs Erläuterungen und Materialien*, Bd. 318, C. Bange Verl. GmbH, 1. Aufl., 96142 Hollfeld.

KNOPF Jan, 2006, *Bertolt Brecht: Leben-Werk-Wirkung*, Slg. Suhrkamp Basisbiographie, Bd. 16, Suhrkamp Verl., Frankfurt am Main.

La Bible Africaine, 2015, « L'Évangile de Jésus-Christ selon Saint Matthieu », Kap. 11 V. 24, éd. Paulines, Kinshasa.

LINDFORS Bernth, 1993, «Begging Questions in Wole Soyinkas Opera Wonyosi», in: GIBBS, James and LINDFORS, Bernth (Hg.): *Research on Wole Soyinka*, Trenton, New Jersey, Verl. Africa Word Press, S. 149-159.

LUNGA Majahana (November 1994): *A critical analysis of Wole Soyinka as a dramatist, with special reference to his engagement in contemporary issues*, vorgelegt zur Erfüllung der Voraussetzungen für den Erwerb des Grades eines Master of Arts im Fach Englisch at the University of South Africa, unveröffentlicht.

NEUBAUER Martin, 2005, *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder - Buch mit Info-Klappe*, 1. Auflage, Verl. C.H. Beck, Mentor.

SOYINKA Wole, 1981, *Opera Wonyosi*, Indiana University Press, 1. Aufl. Bloomington.

THIONG'O Ngugi wa u. MIRII Ngugi wa, 1982, *I Will Marry When I Want*, translated from the Gĩkũyũ by the authors, Verl. Heinemann Educational Publishers, Slg. African Writers Series, Johannesburg.

WILLETT John (Hg.), 1978, *Brecht on Theatre, The development of an aesthetic*, Radha Krishna Verl., 2. Aufl., New Delhi, SS. 281-283.

YASSIN Dawlat S., August 2020, *Revolutionary Postcolonial Drama: Ngũgĩ wa Thiong'o and Saadallah Wannous*, A Dissertation Presented to the Faculty of the Department of English of The University of Houston, in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, unveröffentlicht.

YESUFU Abdul Rasheed, 1981, «Opera Wonyosi», in: *Ufahamu: A Journal of African Studies*, 11(2), Indiana University Press, Bloomington, SS. 182-183.