

Aimé Césaires Bearbeitungen von *Une saison au Congo**

Ernstpeter Ruhe

Selten läßt sich der Werdegang eines Dramatikers so genau nachvollziehen wie im Falle Aimé Césaires. Der Übergang von der Lyrik zur dramatischen Gattung erfolgte organisch in genau nachzuvollziehenden Schritten: Sein erstes Stück *Et les chiens se taisaient* war zunächst als Gedicht konzipiert und im Rahmen eines Gedichtbandes publiziert worden (*Les armes miraculeuses*, 1944). Aus dem Kontext der Lyrik isoliert und überarbeitet verwandelte sich der Text einige Jahre später in eine "tragédie" in drei Akten.

Die Umstände dieser Bearbeitung sollten typisch für das gesamte dramatische Werk Césaires werden: Als Janheinz Jahn das lange Gedicht ins Deutsche übersetzte mit dem Ziel, eine Hörspielfassung für den Hessischen Rundfunk zu erstellen, sah er dramaturgische Eingriffe als unausweichlich an, und in "fruchtbaren Gesprächen" zwischen Autor und Übersetzer erfuhr der lyrische Text entscheidende Korrekturen, die Césaire auch für die Bühnenfassung beibehielt.¹

Für die weiteren Stücke kam dem Regisseur Jean-Marie Serreau die Rolle des Dialogpartners zu. Wie folgenreich diese Kollaboration in der Erarbeitung der Inszenierungen gewesen ist ("une des plus riches qui soient")², zeigen die tiefen Spuren der Veränderungen, die sich jeweils in der zweiten Ausgabe von *La tragédie du roi Christophe*, *Une saison au Congo* und *Une tempête* nachweisen lassen.

In der Forschung ist die Entwicklung der Césaireschen Dramaturgie, wie sie sich in den verschiedenen Fassungen der Stücke niedergeschlagen hat, bisher nicht als Problem gesehen und untersucht worden. Offensichtlich wurde angenommen, daß sich die Ergebnisse der engen Zusammenarbeit mit Serreau bei der Vorbereitung der Inszenierungen auf bühnenpraktische Aspekte beschränkten, wie sie auch im Zentrum der interessanten Untersuchung von Laville stehen, und die Substanz der Stücke unverändert ließen. Nur so erklärt sich wohl, daß sogar ausdrücklich behauptet werden konnte, frühere Versionen eines Stückes trügen "nicht zur genaueren Analyse [. . .] bei."³ Daß gerade im

* Unter dem Titel "Mokutu et le coq divinatoire" ist der folgende Aufsatz in französischer Sprache erschienen in *Soleil éclaté. Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationale d'artistes et de chercheurs*, ed. J. Leiner, Tübingen 1984, pp. 355-373.

1 Cf. hierzu das Vorwort von Artur Müller zu der Übersetzung von Janheinz Jahn, *Und die Hunde schwiegen*, Tragödie von Aimé Césaire, Neue Fassung, übertragen und für die Bühne bearbeitet von Janheinz Jahn, Emsdetten 1956 (*Dramen der Zeit*, t. 20), bes. p. 8. Der entsprechende französische Text erschien im gleichen Jahr im Verlag Présence Africaine/Paris unter dem Titel *Aimé Césaire, Et les chiens se taisaient*, Tragédie (Arrangement théâtral).

2 P. Laville, *Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau, Un acte politique et poétique. "La tragédie du Roi Christophe" et "Une saison au Congo"*, in *Les voies de la création théâtrale* 2 (1970) 237-96, bes. 255.

3 C. Klaffke, *Kolonialismus im Drama: Aimé Césaire. Geschichte, Literatur und Rezeption*, Diss. Berlin 1978, p. 117.

Falle des Textes, auf den sich dies Zitat bezieht (*“Une saison au Congo”*) – aber nicht nur in diesem – die Interpretation wichtige Impulse aus dem Vergleich der Fassungen empfangen kann, soll im Folgenden paradigmatisch für den gesamten Problemkomplex demonstriert werden, der es verdient, sehr bald in der Forschung eine erschöpfende Untersuchung zu erfahren.

In der letzten Szene der ersten Fassung von 1966 (III, 6)⁴ tritt unmittelbar, nachdem der Söldner auf Befehl von M'Siri Lumumba den Gnadenschuß gegeben hat, Hammar-skjöld auf und klagt darüber, daß ausgerechnet er zum Werkzeug des Verbrechens und so zum Mitschuldigen werden mußte (*“Oh! que le juste devienne l'injuste; / Que l'honnêteté n'ait pu servir d'engin qu'à accabler l'honnêteté, / [. . .]”*). Nach ihm kommentiert der Banquier aus seiner Perspektive das Geschehen als völlig unpolitisch; es handele sich vielmehr um *“un épisode disons folklorique”*, ein Wiederdurchbrechen der wilden Bantou-Instinkte, die nur notdürftig von dem *“trop frêle vernis de la civilisation”* überdeckt gewesen wären. Auf jeden Fall ruft er die Zuschauer zu Zeugen dafür auf, daß das Kapital nichts mit den Ereignissen zu tun habe (*“Nous n'y sommes pour rien! Je dis pour rien!”*).

Nach einer Verdunkelung bleibt die Bühne im Halbdunkeln. Lumumbas Frau Pauline erscheint und beschwört den Geliebten, zu ihr zurückzukehren; die Bitte an die Götter, ihn nicht im Wald zurückzuhalten, scheint erhört worden zu sein: *“Ah! je l'entends: Je savais bien qu'il reviendrait! . . . / Tenez! chut! chut! le voilà!”*). Anstelle von Lumumba, den der Zuschauer erwartet, tritt jedoch der Sanzaspieler vor, seine *“petits ricanements”* deuten an, daß er sich der Überraschung, die sein Auftritt bedeutet, bewußt ist und sie genießt. Er ist als *“sorcier congolais”* verkleidet (*“Jupette de paille, clochettes aux poignets et aux chevilles.”*) und singt beim Überqueren der Bühne ein Lied auf den Gott Nzambi, der sein Volk in allzu großer Gefräßigkeit Stück für Stück verzehrt. Vor seinem endgültigen Abtreten dreht sich der Sanzaspieler noch einmal um und stößt den kongolesischen Kriegsruf *“Luma! Luma!”* aus, den Pauline wiederholt. Als Antwort dröhnen abschließend die *“tambours de la vengeance”* lange nach.

Dieser Schluß ist in den Editionen von 1967 und 1973 erheblich modifiziert worden. Obwohl diese beiden Ausgaben unverändert als *“texte définitif pour le théâtre”* bezeichnet werden⁵ und somit der Eindruck entstehen muß, sie böten einen identischen Wortlaut, weichen sie gerade auch in der hier interessierenden Passage in wichtigen Punkten voneinander ab.

Die Zweiteilung der Szene, die durch die Verdunkelung der Bühne vor dem Auftritt Paulines markiert war, ist zugunsten ihrer Einheit aufgegeben worden; hierbei wurde auch die Reihenfolge der Teile verkehrt. Nach der Wiederbeleuchtung der kurz verdunkelten Bühne erscheint Pauline und trägt ihre – lediglich um die letzten fünf Zeilen verkürzte – Beschwörung ihres getöteten Mannes vor⁶, auf die wie in der Originalfassung das wörtlich beibehaltene Lied des Sanzaspielers auf den Gott Nzambi folgt. Statt

4 Die hier benutzten Ausgaben des Stücks von 1966, 1967 und 1973 sind sämtlich im Verlag Editions du Seuil/Paris erschienen.

5 Ed. 1967, 117: *“Une saison au Congo a paru dans sa première version aux Editions du Seuil en 1966. La présente édition comporte des modifications et des additions qui en font le texte définitif pour le théâtre.”* Dieser Text wurde in der Ausgabe von 1973, 119 wörtlich wiederholt.

6 In der letzten Fassung von 1973 wird diese Replik nicht mehr von Pauline selbst gesprochen, sondern über einen *“Haut-parleur”* vorgetragen (111); damit soll offensichtlich kenntlich gemacht werden, daß es sich um einen inneren Monolog Paulines handelt.

danach den Kriegsruf "Luma!" auszustoßen, schließt der Sänger ein weiteres Lied an, in dem er sich als "coq divinatoire" vorstellt, der die Wahrheit hervorscharrt ("Dans le sable de l'erreur je gratte! / Ergot, je gratte! Jusqu'au vrai je gratte!") und als Insignium dieser Rolle einen Wedel aus Hühnerfedern schwingt ("son mpiya en plumes de coq: le plumeau divinatoire").⁷

Hierauf folgt der ursprünglich erste Teil der Szene, der erheblich erweitert worden ist: Hammarskjöld und der Banquier sind um drei neue Personen zu einem "groupe littéraire statufié" ergänzt: "les banquiers, Kala, Tzumbi, Mokutu. Un peu à part Hammarskjöld."⁸ Die getrennte Aufstellung dieser Personen auf der Bühne entspricht ihrer Aussage, mit der sie zu der Ermordung Lumumbas nacheinander Stellung nehmen: Hammarskjöld bekennt als einziger seine Mitschuld, der Banquier und die neu hinzugefügten drei Kongolesen dagegen beteuern mit unterschiedlichen Argumenten, daß sie nichts mit dem Tod Lumumbas zu tun haben und irgendwelche Verdächtigungen zu unrecht erhoben werden. Abgesehen von den Repliken der drei neuen Personen ist dieser Teil der Szene ansonsten mit dem Text der Erstausgabe identisch.

7 Diese Stelle ist typisch für die in das Stück einbezogenen Zitate in kongolesischen Sprachen. Wie der Doppelpunkt in dieser Regieanweisung für den Leser verdeutlicht, erläutert der folgende Text den zuvor gebrauchten Terminus, der ohne diesen Kommentar für einen europäischen Rezipienten unverständlich wäre. Dementsprechend sind die in den Repliken der Protagonisten zitierten Ausdrücke in Lingala, Kikongo oder Swahili (die auch für viele nicht-kongolesischen Afrikaner unverständlich sind) entsprechend dem bei Négritude-Autoren beliebten Verfahren fast immer direkt anschließend oder direkt zuvor in Französisch wiederholt, cf. in der Ed. 1973, 20: "Kongo Mpaka Dima (Mes frères, soyez vigilants, le Congo bouge.)"; 33: "Lumumba vaurien, Lumumba pamba . . ."; 44: "Kizola ko! Je n'accepte pas!"; 70: "Je vais lentement; lentement . . . Koukoutou Bouem! Koukoutou Bouem!" Unerläuterte Zitate sind sehr selten, cf. 51 "Tu es maintenant un Mbota Mutu" (= un respectable) und den kongolesischen Kriegsruf "Luma!" (= marchez! attaquez!), und können in diesen Fällen aus dem Kontext leicht verstanden werden. – Auf eine Interviewfrage von Klaffke soll Césaire die Bedeutung der "Ausdrücke in afrikanischer Sprache" nicht haben erklären können (Klaffke 1978; Titel cf. Anm. 3, 326, Anm. 316). Hier muß ein Mißverständnis der Interviewerin vorliegen. Césaire, dessen Kenntnis von Afrika eher "livresque" ist (cf. so der Autor selbst im Interview mit Lilyan Kesteloot, in L. Kesteloot – B. Kotchy, *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Paris 1973, 231), hat sich für die Zitate in den Kongosprachen sicher helfen lassen müssen; es scheint jedoch kaum vorstellbar, daß er seine eigene Technik, diesen Zitaten jeweils ihre französische Übersetzung beizugeben, vergessen haben sollte.

8 Die Identifizierung der von Césaire mit deformiertem Namen versehenen Protagonisten ist in den meisten Fällen wie den im obigen Zitat gegebenen relativ einfach (Kala = Kasa-Vubu; Tzumbi = Tshombé; Mokutu = Mobutu), in den schwierigeren hilft das Buch der beiden Journalisten Hélène Tournaire und Robert Bouteaud, *Le livre noir du Congo*, Paris 1963, die als Augenzeugen an der Kongokrise teilgenommen hatten. Diesem Werk entnahm Césaire offensichtlich viele wichtige Informationen und Zitate, die unmittelbar in das Stück Eingang fanden; in manchen Fällen lassen sich Anspielungen im Stück sogar nur nach der Lektüre dieses Werkes verstehen (cf. 38: "Ce sont des colons avec leur "biloko" – hierzu Tournaire-Bouteaud 67 sqq., bes. 77; ferner 100 in der Replik Lumumbas: ". . . je ne veux pas être votre Oppengault!" – hierzu Tournaire-Bouteaud 206). Den Nachweis dieser Quelle und ihrer Bedeutung verdanke ich der Examensarbeit meiner Schülerin Karin Sekora (*Aimé Césaire, Une saison au Congo*, Würzburg 1977, bes. 30 sqq.) – Einen Hinweis auf Tournaire/Bouteaud findet man jetzt auch bei Klaffke 1978, 312-3; in dieser Untersuchung sind p. 136 die Identifikationen der im Stück mit deformiertem Namen bezeichneten Protagonisten aufgelistet worden, ohne daß die Frage nach der möglichen tieferen Bedeutung dieser Umbenennungen gestellt wird. Daß hier eine detaillierte Untersuchung lohnt, zeigen die Ansätze bei Sekora 1977, 61-3: cf. z.B. Janssens deformiert zu Massens: Janssens hatte den Beinamen "Massu du Congo" erhalten; ferner Tshombé deformiert zu Tzumbi: Die Anspielung auf den Zombi des haitianischen Voudou-Kultes, der willenlos dem Zauberer ausgeliefert ist, der ihn wieder ins Leben rief, paßt genau zu Tshombés Rolle als Marionette der Banquiers, die mit seiner Hilfe ihre Kapitalinteressen in Katanga wahren.

Im Anschluß an diese modifizierte Schlußszene III, 6 der Originalfassung sind die beiden späteren Versionen jeweils um eine bzw. zwei weitere Szenen verlängert worden (1967: III, 7; 1973: III, 7 und 8), mit denen zugleich ein bedeutender zeitlicher Sprung gemacht wird. Das gesamte Geschehen von *Une saison au Congo* war in der ursprünglichen Fassung auf die Ereignisse des Jahres 1960, vor allem die wenigen Monate von der Unabhängigkeit des Landes bis zur Ermordung Lumumbas (17. Januar 1961) konzentriert, mit der das Stück endete. In den späteren Editionen wird die Handlung über eine Lücke von fünf-einhalb Jahren hin fortgeführt, wie ein Schild mit der Aufschrift "Juillet 1966" zu Beginn von III, 7 (bzw. III, 8 in der ed. 1973) für die Zuschauer verdeutlicht.

Auf einem Platz in Kinshasa feiert die Bevölkerung den Unabhängigkeitstag. Der Hochruf einer Frau auf Mokutu ("Vive Mokutu! Mokutu Uhuru!") wird von Mama Makosi, der getreuen Lumumba-Anhängerin, mit "Uhuru Lumumba!" gekontert. Auf den Einwand der Frau hin, man müsse jetzt "Vive Mokutu!" sagen, insistiert Mama Makosi darauf, daß sie sage, was sie denke, und läßt erneut Lumumba hochleben. Die anonyme Dialogpartnerin schlägt als Einigungsformel vor: "De toute manière, à bas le colonialisme!"

Drei Särge werden vorbeigetragen, mit denen symbolisch drei Gefahren für das junge Land zu Grabe gelegt werden sollen: "Le premier cercueil est celui du Congo belge; le deuxième, celui du Congo de papa; le troisième, celui de la division tribale." Der Sanza-Spieler kommentiert das Défilé sentenziös mit der Feststellung: "La mort se mêle à tout au Congo!" Mokutu, bekleidet mit dem Leopardenfell des Führers, tritt auf und hält eine Ansprache an das Volk, in der er sich zunächst an Lumumba als "martyr, athlète, héros" wendet, worauf die Volksmenge mit Überraschung reagiert. Er gibt bekannt, daß der schönste Boulevard Kinshasas von jetzt ab nach Lumumba benannt, der Ort seiner Ermordung zum nationalen Heiligtum erhoben und eine Statue am Eingang des alten Leopoldville errichtet würde,⁹ Beweise, daß "la piété d'un peuple n'en finira jamais / de réparer ce qui fut notre crime / à nous tous!" Die Ansprache schließt mit dem Wunsch, daß mit diesem Tag eine "saison nouvelle" für den Kongo beginnen möge.

Während der Vorhang langsam fällt, tritt der Sanza-Spieler vor und singt als Epilog "la ballade des temps ambigus, ou des deux bouteilles", mit der er die Rede Mokutus kommentiert. Er billigt Mokutu das Recht auf Veränderung zu:

Le sorgho pousse
L'oiseau quitte le sol
pourquoi refuser à un homme
le droit de changer?

warnet allerdings auch sofort vor vorschnellen Erwartungen:

Mais minute! Il ne faut pas s'emballer.
Un début n'est qu'un début
et les parties, c'est non pas à moitié,
mais entières qu'elles se jouent.

An die Adresse Mokutus gerichtet beschreibt er im Anschluß an die Bilder der ersten Strophe die Maßstäbe, an denen Mokutu sich in Zukunft auszurichten habe:

⁹ Diese Ehrungen stehen im Zusammenhang mit einem historischen Ereignis, das kurz zuvor stattgefunden hatte: Am 30.6.1966 hatte Mobutu Lumumba zum Nationalhelden ernannt.

Toi, donc, si tu pousses
il faut que droit tu pousses
et si tu quittes le sol
que ce soit pour planer.

Die Veränderung zum Positiven bei Mokutu muß ein dauerhafter Aufschwung bleiben; dunkle Machenschaften würden das Bild sofort eintrüben:

Toute saleté déjoue la blancheur d'une bouteille
Maintenant que tu prends de la bouteille,
point de bouteille obscure!

Nach diesem ersten Wortspiel mit der Polysemie von "bouteille" (prendre de la bouteille= alt werden) schließt der Sanza-Spieler mit einem weiteren kontextgerechten Wortspiel mit der Redensart "bonnet blanc, blanc bonnet" an:

Ce n'est point enfantillage
Blanche bouteille et bouteille blanche!
Ici finit mon babillage.

In der Fassung von 1973 sind noch einmal wesentliche Veränderungen vorgenommen worden. Vor die Szene III, 7 (jetzt III, 8) ist eine neue als III, 7 eingeschoben, die Mokutu während einer Kabinettsitzung in Kinshasa zeigt; das Datum ist nicht präzisiert, aber wohl kurz nach dem Tod Lumumbas zu denken. Mokutu will eine "matanga" organisiert sehen, eine großangelegte Zeremonie als Abschluß für die Trauer um den ermordeten Gegner, die zugleich den Geist des Toten bannen soll. Die gleiche Idee des Aufräumens mit den Problemen der jüngsten Vergangenheit und der Wiederversöhnung des jungen, zerrissenen Landes steht hinter dem im Folgenden entwickelten Plan, die Katanga-Szession unter Tzumbi zu beenden, indem der Abtrünnige mit dem Angebot eines Ministerpostens angelockt werden soll. Mokutus Zynismus wird abschließend in einer längeren Replik noch einmal unterstrichen, in der er auf den Einwand des Außenministers hin, man müsse bei einem solchen Vorgehen auf die Weltmeinung Rücksicht nehmen, die Reaktionen der Weltöffentlichkeit als irrelevantes Geplärr abtut.

Die danach folgende Schlußszene ist durch eine Umstellung und eine Ergänzung wesentlich verändert worden. Die Diskussion zwischen Mama Makosi und der anonymen Frau über den richtigen Hochruf wird von dem Auftritt des Sanza-Spielers unterbrochen, der die jetzt titellose und um mehr als die Hälfte gekürzte Schlußballade bereits an dieser Stelle singt.¹⁰ Der Platz des Liedes am Ende der Szene ist durch folgende Zufügung gefüllt worden: Die Menge reagiert auf Mokutus Rede mit begeisterten Hochrufen auf Lumumba ("Gloire à Lumumba! Gloire immortelle à Lumumba! A bas le néo-colonialisme! Vive Dipenda! Uhuru Lumumba! Uhuru!"). Mokutu gibt daraufhin in der letzten Replik einem seiner Minister die Anweisung, die Schreihälse zum Schweigen zu bringen; das Maß sei voll, diesen Dummköpfen müsse klar gemacht werden, daß das Schauspiel zu Ende sei. Sein letztes Wort ist der Feuerbefehl an die Garde ("Feu!"). Die abschließende Regieanweisung beschreibt die Folge dieser Anweisung: "Rafale de mitraille. . . Ça et là, des cadavres, dont celui du joueur de sanza. Pendant que la fumée se dissipe, Mokutu sort lentement avec son état-major."

10 Die zweite Strophe fehlt ganz; von den drei weiteren wurden jeweils nur zwei Verse beibehalten (Str. 3: vv. 3-4; Str. 4: vv. 1-2, Str. 5: v. 5; v. 3) deren Wortlaut in einigen Fällen leicht modifiziert wurde.

Die drei Etappen der Arbeit an *Une saison au Congo* haben zu sehr unterschiedlichen Lösungen für den Schluß des Stücks geführt. Ihre vergleichende Analyse soll zunächst dem Problem gelten, welche allgemeinen Zielsetzungen Césaire mit den schwerwiegenden Modifikationen verfolgte.

Der Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage ist in dem Satz gegeben, mit dem Mokutu seine Ansprache bei der Unabhängigkeitsfeier beschließt: "Congolais, que le jour d'aujourd'hui soit pour le Congo le point de départ d'une saison nouvelle!" Die hierin enthaltene Anspielung auf den Titel des Stücks ist unüberhörbar und an dieser exponierten Stelle von besonderem Gewicht. Dieser Titel *Une saison au Congo* hatte von allem Anfang an programmatischen Charakter und sollte dem Zuschauer wichtige Perspektivierungen für die folgende Handlung geben: Die Verwendung des unbestimmten Artikels und die Nennung des Landes anstelle des Helden halten ihn von vornherein dazu an, das im Stück geschilderte Geschehen exemplarisch-symbolisch zu verstehen; wenn also im Drama Lumumba die Hauptrolle spielen wird, so geht es nicht um ihn, sondern nur um eine Etappe der Geschichte unter anderen, "une saison", in der er allerdings eine zentrale Rolle gespielt hat.

Daß sich hinter dieser Insistenz auf der allgemeinen, das Schicksal des Individuums Lumumba transzendierenden Bedeutung des Stücks ein Problem verbarg, läßt bereits der Vergleich mit dem Titel des vorangehenden erschließen: *La tragédie du roi Christophe* – mit einem solchen Titel wurde der Akzent eindeutig auf den Helden gelegt, obwohl auch bereits in diesem Fall, wie überall im Theater Césaires, letztlich das Problem der Dekolonisierung zur Diskussion gestellt ist. Die Gefahr, auf diese Weise eine falsche Erwartungshaltung beim Rezipienten zu schaffen, ist bei dem nächsten Stück durch den Titel *Une saison au Congo* statt etwa *La tragédie de Patrice Lumumba* vermieden worden.

War die Botschaft, auf die Césaire immer wieder hingewiesen hat¹¹, auf diese Weise auch von Anfang an verdeutlicht, so bleibt doch de facto für den Rezipienten die Spannung zum anschließenden Stück bestehen, das in der Originalversion mit den Reaktionen verschiedener Protagonisten auf den Tod Lumumbas endete und damit – ganz wie auch *La tragédie du roi Christophe* – bis zur letzten Szene ausschließlich auf die Person des Helden konzentriert blieb; hierbei wurde die Beziehung auf das individuelle Schicksal Lumumbas noch dadurch unterstrichen, daß mit der Totenklage Paulines der private Lebensbereich des Protagonisten abschließend in den Blick gerückt und der Zuschauer so mit einer Emotionalisierung aus dem Stück entlassen wurde, die der politischen Botschaft zu schaden drohte.

In dieser Diskrepanz lagen Ansätze zu Mißverständnissen, die Césaire durch seine Überarbeitung auszuschließen suchte. Mit dem bereits oben zitierten Rückbezug auf den Titel am Ende des Stücks spricht er die exemplarische Dimension der Handlung noch einmal abschließend an, um die von ihm anvisierte tiefere Bedeutungsebene unübersehbar zu machen. Dem gleichen Ziel dient vor allem aber auch die Erweiterung des Stücks um die gesamte Schlußszene, in die dieses Zitat integriert ist. Sie öffnet das Bühnengeschehen selbst über die eine historische Etappe hinaus, die unlösbar mit dem Namen von Lumumba verbunden ist, auf eine weitere, die von der Person Mokutus geprägt ist. In der letzten Fassung von 1973 ist diese Akzentuierung durch die Zufügung der Szene noch

11 Cf. z.B. N. Zand, *Entretien avec Aimé Césaire*, in *Le Monde* 7.10.1967, 14; ferner die Äußerungen in der bei Laville 1970, 249 angesprochenen Diskussion.

verstärkt worden, die Mokutu im Kreis seiner Minister zeigt. Mit ihr wird zugleich der große zeitliche Sprung abgemildert, der die Schlußzene zu deutlich als eine Art von Epilog absonderte.

War somit das Problem, das der Schluß in der ersten Fassung gestellt hatte, überzeugend gelöst worden, so ergab sich mit der Art dieser Lösung zugleich eine neue Schwierigkeit, die neue Eingriffe erforderlich machte, wie sich 1967 während der Probenarbeiten mit Serreau zeigte, für dessen Inszenierung (Biennale Venedig, September; Théâtre de l'Est Parisien, Oktober) Césaire die neue Fassung erarbeitet hatte¹². Serreau entschied sich schließlich für folgende Variante¹³: Er kürzte die Szene, die nicht mehr datiert ist, wesentlich zusammen, strich die Sequenz der drei Särge und die ganze Ballade des Sanzaspielers, den er auf die Rede Lumumbas und dessen Ankündigung einer "saison nouvelle" statt im Gesang wesentlich gestisch reagieren ließ: Er verweigert Mokutu das Leopardenfell (das dieser in den gedruckten Fassungen von 1967 und 1973 schon zu Beginn der Szene trägt) und bedeckt damit die Leiche Lumumbas, die noch im vorderen Bühnenteil belassen worden ist. Sein verbaler Kommentar zur Rede Mokutus beschränkt sich auf den Kriegsruf "Luma! Luma!", mit dem das Stück schon in der Erstfassung schloß, aus der diese Anregung übernommen worden ist¹⁴.

Serreaus Kritik an Césaires Schlußversion läßt sich aus dieser starken Modifikation klar ablesen. Sie konzentriert sich auf die *Ballade des temps ambigus et des deux bouteilles*, die der Sanzaspieler als Epilog singen sollte und die Serreau völlig fallen läßt. Dieser Text war in der Tat problematisch, bedeutete er doch einen Bruch mit der eindeutig negativen Darstellung Mokutus im gesamten Stück: Der Sanzaspieler läßt sich plötzlich von Mokutus Ankündigung eines neuen Aufbruchs für das Land beeindrucken und hält den hierfür nötigen grundlegenden Wandel des Redners für denkbar; die Äußerungen von Vorsicht schränken diese Beurteilung nicht prinzipiell ein, sondern empfehlen lediglich Skepsis für die Realisierung des Versprochenen in der Zukunft.

Serreau hat sich aber nicht nur an der "justification inattendue et très élémentaire de Mokutu, mal accordée au sens de la pièce et aux options de l'auteur" gestört, wie Laville berichtet¹⁵, sondern sah offensichtlich in der Epilog-Ballade noch eine weitere Gefahr, wie sie ähnlich schon bei der ersten Fassung des Schlusses analysiert wurde: Ein mehr-

12 Die Aussagen von Laville zu diesem Punkt sind zwar nicht ganz eindeutig, aber alle Indizien sprechen dafür, daß aus diesen Probenarbeiten die zweite Fassung hervorging, die im gleichen Jahr ediert wurde. Die Schwierigkeiten ergeben sich dadurch, daß Laville die Arbeit an der Schlußzene pp. 260-1 in Beziehung zur Fassung von 1967, pp. 280-1 im Vergleich mit der von 1966 charakterisiert. Dabei läßt er p. 260 den Eindruck entstehen, als habe bei Beginn der Proben bereits die zweite Fassung ediert vorgelegen ("La scène terminale, ajoutée par Aimé Césaire, connut, depuis la publication de la pièce, deux versions au cours de la préparation du spectacle."), p. 281 wird aber klar, daß diese Version erst während der Arbeiten an der Inszenierung entstanden sein kann: "En fin de répétition, Aimé Césaire, dès son retour en France, écrit pour Mokutu un discours d'inauguration du "boulevard Patrice Lumumba". Diese neuverfaßte Rede für Mokutu ist, wie oben dargelegt, Teil der Neufassung des Schlusses in der zweiten Edition von 1967.

13 Die folgenden Angaben stützen sich auf Lavilles Ausführungen 1970, 260-1, 268 und 280-1.

14 Der Kriegsruf ist bereits vorher genau an der gleichen Stelle wie in der Originalfassung benutzt. Er schließt das Lied des Sanzaspielers ab, auf das die wörtlich gleiche Regieanweisung wie in der Fassung von 1966 folgt: "les tambours de la vengeance lui répondent longuement dans la nuit." (zit. nach dem Parallelabdruck der Ed. 1966 und der zusammen mit Serreau erarbeiteten Varianten bei Laville 1970, 293-6, hier bes. 294).

15 Laville 1970, 261.

strophiges Lied als letzte Sequenz läßt die Spannung beim Zuschauer abklingen; durch seinen reflektierenden Duktus bringt es dazu einen beschaulichen Ausklang, den die letzten Zeilen mit ihren Wortspielen und der Charakterisierung des Liedes als "babillage" noch dazu mit einer geradezu heiteren Note versehen.

Inhaltlich und formal paßte die Schlußballade nicht zu dem Tenor des Stücks und konnte seine Wirkung nur gefährden. Serreau behalf sich für die Inszenierung schließlich mit einer völligen Streichung der störenden Passage und dem Rückgriff auf den provokativen Ruf "Luma! Luma!", mit dem der Sanzaspieler schon die erste Fassung beschlossen hatte. Eine Kompromißformel also, mit der die ideale Lösung nicht erreicht war, reduzierten doch die starken Streichungen zugleich die wichtige Szene auf ein allzu kurzes Nachspiel und akzentuierten so ihre Sonderstellung, statt sie abzumildern.

Césaire macht sich diese Lösung für den Druck nicht zu eigen, war aber mit seinem eignen Text offensichtlich auch nicht zufrieden. Er suchte weiter nach einer Formel, mit der sich die Probleme der Schlußszene lösen ließen, und fand sie in der 1973 publizierten Form, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Die Ballade des Sanzaspielers ist in dieser letzten Fassung, wie oben kurz angegeben, umgestellt und in gekürzter Form in den Dialog zwischen Mama Makosi und der Frau eingeschaltet worden, die empfiehlt, lieber "Vive Mokutu!" zu rufen. Der Kommentar im Lied schließt innerhalb dieser Szene unmittelbar an die Reaktion der Mama Makosi an, die stolz erwidert hatte: "Moi je dis ce que je pense. Uhuru Lumumba!" Der Sanzaspieler kritisiert jetzt mit seinem Gesang beide Dialogpartnerinnen; zunächst wenden sich seine Worte gegen die kategorische Ablehnung der Änderung eines Menschen, wie sie Mama Makosi geäußert hatte, danach fordert er von der Frau, die er so in Schutz genommen hat, Gradlinigkeit bei einer solchen Wandlung. Die angesprochene Frau reagiert prompt und beweist, daß sie die Lektion verstanden hat: "De toute manière, à bas le colonialisme!" Sie macht mit diesen Worten Mama Makosi darauf aufmerksam, daß Namen sie nicht entzweien dürfen, da es im Grunde für sie alle über die Namen hinaus um die gleiche Sache geht, den Kampf gegen den Kolonialismus.

Die scheinbar so nebensächliche Umstellung der gekürzten Ballade, die sich bei näherem Hinsehen als geschickt und hintergründig erweist, nimmt der Auseinandersetzung um den passenden Hochruf die Banalität einer schlichten Volksszene; sie lenkt die Diskussion auf das für das Stück zentrale koloniale Problem, das im Sinne des Titels wichtiger ist als die Person des jeweiligen Führers, und erhält damit eine neue Funktion, die gerade für die Schlußszene von nicht hoch genug einzuschätzender Wichtigkeit ist.

Für die kurze Sequenz, die an die Stelle der Schlußballade getreten ist, gilt dies in noch höherem Maße. Mokutu hatte in seiner Ansprache den Mythos des Nationalhelden Lumumba für sich genutzt und ihn durch eine Reihe von Ehrungen bekräftigt. Mit diesen Maßnahmen wird in die Tat umgesetzt, was er sich in seinem Monolog zu Beginn der vorangehenden, ebenfalls ergänzten Szene zur Bewältigung dieses Mythos' überlegt hatte: Mit dem großangelegten "spectacle", wie das Volk es liebe, sollte "un exercice national d'exorcisme" vollzogen werden. Mit der Unabhängigkeitsfeier von 1966 in der direkt folgenden Szene wird ein solches Schauspiel geboten: Der Märtyrer und Held soll in den Monumenten, die nach ihm benannt oder zum Gedenken an ihn errichtet werden, gleichsam gebannt, seine Verehrung kanalisiert und damit neutralisiert werden. Der Aufruf zur "saison nouvelle" soll im Verständnis dessen, der diesen Slogan lanciert, eine Epoche ohne den übermächtigen Schatten Lumumbas einleiten.

Das Volk hatte zu Beginn der Rede überrascht darauf reagiert, daß Mokutu sich mit seiner Invokation Lumumbas so uneingeschränkt positiv über den Ermordeten äußerte; es war solche Äußerungen offensichtlich nicht von diesem Redner gewöhnt. Diese spontane Reaktion konnte Mokutu hoffen lassen, daß seine Ehrungen für Lumumba ihm vom Volk als großzügige staatsmännische Geste honoriert würden. Das Echo, das sich dann in einer Fülle von Hochrufen äußert, fällt aber nicht einmal wie zu Beginn der Szene aus, als die Dialogpartnerin der Mama Makosi meinte, sich für ein "Vive Mokutu" einsetzen zu müssen. Alle Begeisterung konzentriert sich auf Lumumba. Die Rufe "A bas le néo-colonialisme! Vive Dipenda!" (Dipenda=Indépendance), ausgerechnet am Unabhängigkeitstag ausgebracht, stellen dem nicht direkt genannten Führer der Nation, der so implizit zum Werkzeug des Neokolonialismus und der fortbestehenden Unfreiheit abgestempelt wird, im Gegenteil dazu ein ausschließlich negatives Zeugnis aus. Das Volk demonstriert eindeutig, wie es sich im Gegensatz zu Mokutu allein eine "saison nouvelle" vorstellen kann, nämlich in der Ausrichtung an den Wertvorstellungen und Konzeptionen Lumumbas.

Mokutu zeigt sich von dem Ausbruch der Verehrung für einen Toten, den er für immer im Mythos gebannt zu haben hoffte, verärgert. Mit seiner brutalen Reaktion demonstriert er in der Praxis den Zynismus, den er in der Szene zuvor bereits verbal zur Schau gestellt hatte. Wie er dort notfalls Blutvergießen als Antwort einer 'richtigen' Regierung ("un gouvernement qui gouverne") auf "piaileries" (der Weltmeinung) gepriesen hatte, so läßt er jetzt tatsächlich die "braillards" in seinem eigenen Volk zusammenschießen. Die "saison nouvelle" ist damit bereits im ersten Moment ihrer Existenz in ihrer wahren Natur entlarvt worden. Es ist keine neue, weil bessere Zeit, die anbricht, sondern eine Zeit des Schreckens, mit der das Land hinter die Zeit der Hoffnung mit Lumumba zurückfällt.

Den "nigauds" ist beigebracht worden, "que le spectacle est terminé". Mit dem Rauch der Gewehrshalve zieht auch Mokutu inmitten seines Stabes ab. Wenn er dies mit betonter Gelassenheit tut ("lentement"), so zeigt sich darin, daß er das Zeichen nicht gelesen hat, das in diesem letzten Ereignis enthalten ist und ihn außerordentlich beunruhigen müßte. Die Schießerei in die Menge hat Tote gefordert; unter ihnen wird einer besonders hervorgehoben, der Sanzaspieler. Um die Bedeutung dieses Toten in ihrem vollen Umfang erfassen zu können, muß etwas weiter ausgeholt werden.

In der überarbeiteten Szene III, 6 hatte der Sanzaspieler die neue Rolle eines "coq divinatoire" übernommen, die er selbst in einem kurzen Lied erläuterte: Seine Aufgabe sei es, wie das Huhn die Körner aus dem Sand, so die Wahrheit unter den Irrtümern hervorzuscharren. Als unmittelbar nach diesem Lied die fünf statuengleichen Personen nacheinander vortreten und sich zu ihrer möglichen Mitschuld am Tode Lumumbas äußern, sagt nur der erste (Hammarkjöld) die Wahrheit, alle anderen lügen. Der Sanzaspieler tritt daraufhin aber nicht in Aktion, wie man es hätte erwarten können, um die verborgene Wahrheit unter den Lügen ans Licht zu holen. Das bedeutet allerdings nicht, daß seine Rolle als "coq divinatoire" nicht ausgespielt würde, der Zuschauer muß sich nur etwas gedulden.

Bei seinem nächsten Auftritt, der zugleich sein letzter sein wird (III, 8), beweist er ein erstes Mal seine divinatorischen Fähigkeiten, als er das Défilé der drei Säрге mit dem Satz kommentiert, der sich kurz darauf an ihm selbst bewahrheiten wird: "La mort se mêle à tout au Congo!" Mit diesem Tod ist nun auch seine Rolle als "coq divinatoire"

durchgespielt. Hinter diesem Begriff verbirgt sich das in Afrika verbreitete Ritual eines Gottesurteils, mit dem der Schuldige identifiziert wird, der Unglück, z.B. Krankheit über die Gemeinschaft oder eines ihrer Mitglieder gebracht hat: Ein Hahn wird im Kreis der Betroffenen geopfert; während der letzten Zuckungen wird er sich noch fortbewegen und schließlich tot vor einem der Anwesenden zusammenbrechen, der damit als Urheber des Unglücks identifiziert ist.

In *Une saison au Congo* übernimmt der Sanzaspieler selbst die Rolle des wahrsagenden Hahns ("Je suis le coq divinatoire"), um nach dem Unglück, das über das Land mit Lumumbas Ermordung gekommen ist, den Verantwortlichen ausfindig zu machen. Sein Tod zu Füßen Mokutus ist ein eindeutiger Schuldspruch. Der "coq divinatoire" hat also letztlich doch die Wahrheit hervorgekratzt und nicht nur die Unschuldsbeteuerung Mokutus in III, 6 als Lüge entlarvt, er hat damit auch die Wahrheit hinter dem aktuellen Verhalten Mokutus offengelegt, der Lumumbas Tod scheinbar reumütig als "notre crime à nous tous" ausgab, ein Verbrechen, das in Wirklichkeit allein durch seinen Verrat möglich wurde.

Mit dem Sanzaspieler als "coq divinatoire" hat Césaire aber nicht nur das Ritual des afrikanischen Gottesurteils im Sinn. Die weitere wichtige Konnotation wird verständlich, wenn man die Szene, in der der Sanzaspieler sein Lied singt, mit einer Reihe von anderen zusammenbringt. Einige besonders deutliche Zitate können den gemeinsamen Ursprung dieser Bezüge offenlegen: In seiner Rede aus Anlaß der Unabhängigkeit (I, 6) schließt Lumumba die lange Reihe seiner Forderungen an die Zukunft mit dem Satz: "Tout ce qui est courbé sera redressé, tout ce qui est dressé sera rehaussé." – Als Lumumbas Auslieferung und Tod von Tzumbi und seinen Gefolgsleuten gefordert wird, gibt Mokutu schließlich nach: "Adieu! je m'en lave les mains!" (ed. 1973, p. 104) – Hammarskjöld bekennt seine Mitschuld an der Ermordung Lumumbas und wendet sich klagend an Gott: "Mon Dieu! pourquoi m'avoir choisi / pour présider à la démoniaque alchimie? / Mais ta volonté soit faite! la tienne, non la mienne.[. . .]" (112).

Zitate aus dem Leben Jesu, vor allem aus den Ereignissen vor seinem Tod: Mokutu in der Rolle des Pontius Pilatus, Hammarskjöld als Jesus im Garten Gethsemane – andere Szenen bestätigen diesen Befund: M'Siri lästert über die angeblich übernatürlichen Fähigkeiten des "prophète" Lumumba so wie Jesus mit entsprechenden Anklagen vor den Hohenpriestern verleumdet worden war. (109-110) – Lumumba, aus dem Gefängnis befreit, weilt unter seinen Anhängern in der afrikanischen Bar wie Jesus unter seinen Jüngern im Garten Gethsemane; als die Häschertruppen der Paras, angeführt von dem Judas Mokutu, eindringen, will der treue Freund M'Polo Widerstand leisten. Er kommt aber nicht wie einer aus Jesu Begleitung dazu, "des Hohenpriesters Knecht" ein Ohr abzuhauen, sondern Lumumba verhindert sogar einen solchen Zwischenfall (97-8). – Hammarskjöld stellt im Gespräch mit seinem Mitarbeiter Cordelier die Analogie zwischen der Ermordung Christi unter der römischen Besatzung und der Lumumbas während der Intervention der UNO explizit her und sieht sich und Cordelier als die, die "lui tenions les bras, quand les autres le frappaient!", in einer Funktion, die unmittelbar an die der Häscher Jesu erinnert (106).

Nach dieser Beispielreihe wird nicht überraschen, wenn auch die wichtige Figur des Sanzaspielers von Césaire in diesen Zusammenhang einbezogen wird. Nach dem Abendmahl prophezeihte Jesus auf dem Ölberg seinem Jünger Petrus, daß er ihn "in dieser

Nacht, ehe der Hahn zweimal kräht [. . .] dreimal verleugnen" wird. — Kaum hat der Sanzaspieler in seiner Rolle als Hahn gesungen, beginnt das mehrfache Leugnen.

"Coq divinatoire" und Hahn des Petrus — der Sanzaspieler ist in seiner Doppelfunktion die Person, die die gesamte Handlung des Schlusses nach der Ermordung Lumumbas auslöst. Afrikanisches Ritual und christliches Motiv, zu einer Einheit verbunden, stehen hierbei zugleich symbolisch für das Thema des Stücks, demonstrieren sie doch eine neue, kulturelle Dimension des kolonialen Problems, die Überfremdung der eigenen originären Kultur durch eine importierte, die hier perfekt in Szene gesetzt wird. Die christliche Kultur ist dabei in der Art ihrer Verwendung zugleich bewertet. Wie die oben zitierten Beispiele zeigten, sind es immer nur Einzelzitate, Fragmente von Geschichten, die abgerufen werden. Es wird bewußt auf die Durchstilisierung eines Charakters nach biblischem Vorbild verzichtet; dies zeigt sich am besten darin, daß die gleiche Szene der Vorlage in ganz verschiedenen Zusammenhängen anzitiert werden kann (Garten Gethsemane in Beziehung auf Mokutu und Hammarskjöld). Daß kurze Zitate jeweils genügen, um die einzelne Anspielung plausibel zu machen, belegt, wie selbstverständlich die fremde Kultur geworden ist. Wenn sie hierbei immer nur als Fragment einmontiert wird, ist dies aber zugleich auch ein Beweis für die Distanz, die trotz allem zu ihr geblieben ist: Wenn Lumumba die Würde des Messias angetragen wird, so wird es nicht die des christlichen Heilands sein, sondern die des kongolesischen "messie" Simon Kimbangu, als dessen Reinkarnation seine Anhänger ihn sehen (94); und wenn schließlich das afrikanische Ritual des "coq divinatoire" am Ende seine Wirksamkeit beweist, so ist damit ein erstes Beispiel für die kulturelle Rückbesinnung gegeben, wie sie Lumumba in seiner großen Rede bei der Unabhängigkeit versprochen hatte¹⁶.

Entsprechend der klassischen Gattungstradition endet die Tragödie um den König Christophe mit dem Tod des Helden, die um Patrice Lumumba in der Erstfassung dieses Stücks ebenfalls. Am Ende der letzten Bearbeitung steht ein anderer Tod: "des cadavres, dont celui du joueur de sanza." Es ist nicht der Tod des einen Helden, sondern der Tod vieler. Wenn unter diesen vielen auch der Sanzaspieler ist, so wird damit diese Aussage akzentuiert. Denn in der Vielzahl der Rollen, in denen der von Anfang bis Ende des Stücks omnipräsente Sanzaspieler auftritt, sei es als Kommentator, Ratgeber und Warner in der Funktion des antiken Chors, sei es als griot, als Narr, als "insulteur de la nation" wie einst Sokrates oder schließlich als Hahn der Bibel und des afrikanischen Gottesurteils, steht er letztlich immer für das eine: Er repräsentiert das Volk des Kongo als Hort der angestammten Traditionen und der progressiven, in eine selbstbestimmte Zukunft gerichteten Aspirationen.

Sein Tod inmitten anderer namenloser Bürger des Landes verschiebt das Stück von der Tragödie eines herausragenden Einzelnen zu der eines mutigen Volkes im Kampf mit dem Neokolonialismus. Das letzte Bild bekräftigt dadurch, daß die Szene eines gewaltsamen Todes (Lumumba) wiederholt und dabei in entscheidender Weise variiert wird, nachdrücklich die Aussage, die das Stück entsprechend seinem Titel von allem Anfang an haben sollte, durch die Gestaltung der Schlußszene aber zunächst eher desavouierte.

16 "Nous réviserons, les unes après les autres, toutes les coutumes, pour Kongo!" (29) Die Schreibung Kongo mit K in dieser Passage statt wie sonst immer im Stück mit C (zur Bezeichnung des Landes) macht deutlich, daß sich Lumumba in diesem Teil seiner Rede an den König des alten Königreichs Kongo wendet.

Über die verschiedenen Stadien der Korrektur haben die Bearbeitungen dieser wichtigen Passage durch Césaire schließlich zu einer in jeder Beziehung befriedigenden Lösung geführt. Daß diese Lösung so dicht gerät und damit den spezifischen Anforderungen des Theaters in geradezu idealer Weise Genüge getan wird, ist der Einführung der Person des Sanzaspielers zu verdanken, dessen Polyfunktionalität am Ende in der Doppelrolle des "coq" eine letzte Steigerung erfährt. "et c'est cela, la théâtralité, une épaisseur de signes" (Barthes)¹⁷.

17 R. Barthes, *Littérature et signification*, in ders., *Essais critiques*, Paris 1964, 258-76, bes. 258.