

„The Show isn't over until ...“
Oshi-Deutsch – Die DDR-Kinder von Namibia:
Eine Theaterproduktion, ihre Rezeption und
dramendidaktische Adaption für Deutschlernende
in Namibia

Bruno Arich-Gerz

Im Rahmen des „Africa is rising“-Festivals hatte am 27. Mai 2016 im Osnabrücker *emma*-Theater ein Stück über afrikanische Flüchtlingskinder in der DDR Uraufführung. *Oshi-Deutsch – Die DDR-Kinder von Namibia*, so der Titel des von Gernot Grünewald aus Deutschland und Sandy Rudd aus Namibia auf offener Bühne inszenierten Doku-Theaters, thematisiert das Schicksal von rund 430 jungen Namibier/innen, die nach einem verheerenden Luftangriff der südafrikanischen Streitkräfte auf ein Lager der Befreiungsorganisation SWAPO im angolanischen Cassinga nach Ostdeutschland gebracht und dort in Einrichtungen in Bellin in Mecklenburg und Staßfurt im heutigen Sachsen-Anhalt beschult wurden. Vorausgegangen waren Absprachen zwischen der vom Ostblock militärisch unterstützten SWAPO und der SED. Nach dem Ende der Deutschen Demokratischen Republik und der zeitgleich erlangten Unabhängigkeit Namibias kehrten die Kinder und Jugendlichen 1990 in ihr Herkunftsland zurück.

Dieser Beitrag widmet sich diesem *Schauspiel* an einem niedersächsischen und damit deutschen sowie später einem namibischen *Schauplatz* – das Stück wurde im August 2016 mit gleicher Besetzung und in derselben Sprache, nämlich auf Deutsch, auch in namibischen Städten, Windhoek und Oshakati, aufgeführt – mit der Absicht, es (1) in jeweils kulturspezifischer Hinsicht zu betrachten: kulturspezifisch nicht nur in Bezug auf sein Thema und die Herkunft der für sein Zustandekommen Verantwortlichen, sondern auch in Bezug auf sein Publikum, die Schauspieltraditionen und die unterschiedlichen institutionellen Rahmenbedingungen des Theater-schaffens. Übertragen werden diese je kulturspezifischen Perspektivierungen aktueller und tradierter Schauspielproduktionen und -rezeptionen in

Deutschland und Namibia sodann (2) in den Bereich der Dramendidaktik. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie *Oshi-Deutsch* und genuin namibisches Theaterschaffen nicht nur aufeinander abzubilden und mitsamt ihrer unterschiedlichen Voraussetzungen zu interpretieren sind, sondern sich im Rahmen eines dezidiert interkulturellen handlungs- und produktionsorientierten Anschlussprojekts weiterführen und miteinander kontaktieren ließen. Als theoretische Bezugsfolie dieser Zusammenführung fungieren drei spezifische „Konzepte der Dramendidaktik“,¹ in deren Zentrum verschiedene Inszenierungsformen (implizit, mental, aufgeführt) stehen. Ziel ist es, Germanistikstudierende und andere Deutschlernende im südlichen Afrika zur Konkretisierung einer dieser Inszenierungsformen zu animieren und ihnen damit eine (sie) ansprechende dramenpraktische, genauer: eine entweder dramaturgische oder „selber stückeschreiberische“ Erfahrung zu ermöglichen. Der exemplarische Entwurf einer entsprechenden Szene schließt den Beitrag ab.

***Oshi-Deutsch:* Rahmenbedingungen und Storyline einer Theaterproduktion**

Der Osnabrücker Uraufführung von *Oshi-Deutsch* ging eine wochenlange Phase des Probens und aufeinander Einspielens voraus. Wie die für die Inszenierung Verantwortlichen kamen auch die Schauspieler aus Deutschland und Namibia. Dabei unterschieden sie sich durch ihren Grad an Bühnenerfahrung. So standen drei professionellen Ensemblemitgliedern des Osnabrücker Stadttheaters mit Shakira Ntakirutimana, Sabrina Kaulinge und Gia Shivute Laienschauspielerinnen im Teenageralter zur Seite, die das historische Schicksal ihrer eigenen Eltern zur Aufführung brachten und verdienten Sonderapplaus erhielten.

Die angesichts der wenigen geplanten Aufführungen üppig anmutende Probephase in Osnabrück wollte, Stichwort institutionelle Rahmenbedingungen, zuallererst finanziert sein. Die Mittel hierfür kamen aus Deutschland. Die „Kulturstiftung des Bundes sowie die Botschaft der Bundesrepu-

¹ Hans Lösener: Konzepte der Dramendidaktik. In: Günter Lange / Swantje Weinholt (Hg.): Grundlagen der Deutschdidaktik. Sprachdidaktik – Mediendidaktik – Literaturdidaktik. Baltmannsweiler 2012, S. 297–318, hier S. 297.

blik Deutschland in Namibia und das Goethe-Institut Namibia unterstützen das Projekt“, verlautbarte Ullrich Kinne von der Deutschen Botschaft Windhuk in einer Kurzbesprechung des Stücks im deutschdidaktischen Verbandsorgan eDUSA.²

Die Unterstützung durch die Bundesrepublik erscheint angemessen, was die Qualität des Stücks selbst angeht – des *Schauspiels* also: sowohl die Storyline als auch die Tiefe der dokumentarischen Recherche und die Dramaturgie wissen zu überzeugen. Das Ensemble leistet eine genaue und atmosphärisch dichte Umsetzung des chronologisch aufgezogenen, also die Jahre von 1978 bis 1990 und die Zeit danach abdeckenden Skripts von Grünewald und Sandy Rudd. Darin kommt die namibisch-ostdeutsche Vereinbarung zwischen SED- und SWAPO-Führung nach dem Angriff auf das Flüchtlingslager Cassinga zwar nicht unbedingt gut, aber auch nicht ausnahmslos schlecht weg. Den betroffenen Kindern wird zugleich eine *agency* zugeschrieben, eine Handlungsmacht zwischen den Mühlsteinen der Weltgeschichte (hier die Befreiungs- und Unabhängigkeitskämpfe im südlichen Afrika im Kalten Krieg) und der Regionalgeschichte (ein angolanisches Flüchtlingslager, zwei ostdeutsche Orte der Beschulung). Kennlich wird dies nicht zuletzt im Titel des Stücks. Die namibischen Flüchtlingskinder entwickelten in der DDR eine Geheimsprache, das Oshideutsch, bestehend aus Versatzstücken des Deutschen und des Oshivambo bzw. Oshikwanyama; sie begründen damit einen Argot, der rasch gruppenidentitätsstiftend wurde und einem Zusammengehörigkeitsgefühl wortwörtlich Ausdruck und Sprache verlieh. In Sprache und Selbstverständnis unterschieden sich die Kinder in der damaligen Situation damit sowohl von den ostdeutschen Lehrkräften (die kein Oshivambo verstanden) als auch von den namibischen Erzieherinnen, die, anders als die Kinder, trotz ihres Aufenthalts in der DDR kaum Deutsch zu sprechen gelernt hatten.³

Bald jedoch „beginnt alles zu schwanken im Mikrokosmos Staßfurt und Bellin“, wie es die Dramaturgin Marie Senf im Programmheft zur Auffüh-

² Ulrich Kinne: ‚Oshi-Deutsch‘. Die DDR-Kinder von Namibia. In: eDUSA 11 (2016), S. 115–117, hier S. 115.

³ Vgl. Christian Efing / Bruno Arich-Gerz: Geheimsprachen. Geschichte und Gegenwart verschlüsselter Kommunikation. Wiesbaden 2017, S. 136–141; Susanne Timm: Parteiliche Bildungszusammenarbeit. Das Kinderheim Bellin für namibische Flüchtlingskinder in der DDR. Münster 2007, S. 171–177.

rung darlegt.⁴ Vorbei ist fortan, so das Stück, der von einem strikten ostdeutschen „Erziehungsprogramm“ durchgetaktete Alltag in den Schulheimen: von den „körperhygienische[n] Maßnahmen“ einschließlich der Unterweisung, „dass man seine Notdurft auf der Toilette verrichtet“,⁵ bis zum (Selbst-)Verständnis als „Kinderkollektive“, die „zur Treue, zum Frieden und zur Verbundenheit mit der DDR im Geiste des Internationalismus und zur Solidarität mit unterdrückten Völkern zu erziehen“ seien.⁶ Die DDR und ihr pädagogischer Politjargon sind am Ende, in der Tiefe der Bühne werden die Fensterreihen eines stilisierten Flugzeugs aus den Kulissen geschoben und es beginnt das verstörende Dasein als „Fimbifimbi“,⁷ also Chamäleon, beziehungsweise als „weiße Kinder mit schwarzer Haut“, wie es eine der zahlreichen anderen Dokumentationen über das Schicksal der jungen Menschen effektheischend nennt.⁸ Das Gefühl macht sich breit, nun doch ein Spielball weltpolitischer und gleich doppelt nationalpolitischer Entwicklungen zu sein. Viele der Kinder finden sich, zurück in Namibia, kaum oder nur schwer zurecht – zudem die Familien im Befreiungskampf dezimiert worden sind und nicht wenige der Kinder erfahren, dass sie Halb- oder Vollwaisen sind.

Das gruppenidentitäre Moment und der Zusammenhalt bleiben dennoch – oder gerade wegen der für alle gleichen Umstände der Repatriierung – bestehen, wie Mitte der 1990er Jahre etwa die Gründung des Ossi-Klubs, einer Anlaufstelle mit Cafébetrieb in der Hauptstadt Windhoek, durch die eigenwillige Namensgebung zeigt.⁹ Auch Oshideutsch wird weiterhin, und bis heute, gesprochen, obwohl die Sondersprache ihrer ur-

⁴ Marie Senf: Leben zwischen den Welten. In: Gernot Grünewald / Sandy Rudd (Hg.): Oshi-Deutsch. Die DDR-Kinder von Namibia. Osnabrück 2016, S. 5–11, hier S. 7.

⁵ „Erziehungsprogramm“. In: Gernot Grünewald / Sandy Rudd (Hg.): Oshi-Deutsch. Die DDR-Kinder von Namibia. Osnabrück 2016, S. 18–20, hier S. 18.

⁶ Ebd., S. 20.

⁷ Lucia Engombe: Kind Nr. 95. Meine deutsch-afrikanische Odyssee. München 2004, S. 298.

⁸ Kay Brase / Ingrid Brase-Schloe: Onesmus. Weiße Kinder mit schwarzer Haut. Nienburg 1996.

⁹ Vgl. Hallo Hopf: Die DDR-Kinder sind besser als ihr Ruf. In: Constance Kenna (Hg.): Die „DDR-Kinder von Namibia“. Heimkehrer in ein fremdes Land. Göttingen 2010, S. 151–159, hier S. 156.

sprünglichen Funktion der Geheimhaltung vor ostdeutschen und afrikanischen Erzieherinnen verlustig gegangen ist. Im Theater wird allerdings ein etwas anderer Schlussakzent gesetzt. Dort zeigen Kreidelinien auf dem Bühnenboden die Umrisse des Snakes and Ladders-Spiels, eine Mischung aus Hüpfekästchen und einem Brettspiel und dabei „in seiner Grundform ein reines Glücksspiel ohne strategische Elemente“, so die Theatermacher, „weshalb es vor allem von und mit jüngeren Kindern gespielt wird“.¹⁰

Rezeptionen und Rezeptionshorizonte I: Deutschland

Von der Storyline des Schauspiels zu den Schauplätzen, an denen es spielt und aufgeführt wird. Hier steht der eine Theaterort, Deutschland, für einen Rezeptionshorizont, der sich vom anderen, Namibia, markant unterscheidet. Beispielhaft für den erstgenannten Horizont ist die Verwunderung des Theaterkritikers Bruno Laberthier, als im zweiten Teil des Stücks, nach Rückkehr der Kinder nach Namibia, das Publikum direkt adressiert und zur aktiven Teilnahme animiert wird. Der illusionsdurchbrechende Appell erinnert gerade in Deutschland an den aufklärerischen Impetus des epischen Theaters eines Bertolt Brechts. Hier allerdings steht der Appell im Dienst des theatertheoretischen Gegenspielers Brecht. „Nicht ganz unproblematisch erscheint [...] die [...] eigentlich erfreuliche Perspektive des nun unabhängigen Namibia, die im aristotelischen Poetik-Sinn durchgefeiert wird“, schreibt Laberthier. „Die Aufforderung an die Zuschauer, sich kurz vor Ende der Aufführung für die namibische Nationalhymne zu erheben und damit nach all dem ostdeutschnamibischen Schaudern und Erschrecken ein Ticket Katharsis zu ziehen, wirkt schon etwas befremdlich. Erstaunlich viele der Osnabrücker Premierengäste folgen dem Appell.“¹¹

Von diesem Abgleich mit abendländischen Theater(theorie)traditionen ist es – vor allem für eine eurozentrische Kritik – kein weiter Schritt bis zu dem Versuch, das Stück einzusortieren in die Reihe thematisch ähnlicher, jedoch ungleich bekannterer und daher wirkungsmächtigerer Dramen aus

¹⁰ Gernot Grünewald / Sandy Rudd: Snakes and Ladders. In: Dies. (Hg.): Oshi-Deutsch. Die DDR-Kinder von Namibia. Osnabrück 2016, S. 30.

¹¹ Bruno Laberthier: Zwischen Deutschland und Namibia. In: <http://faustkultur.de/2683-0-Oshi-Deutsch-in-Osnabrueck.html> (3.5.2017).

der jüngeren Geschichte Deutschlands und in deutscher Sprache. In den Sinn kämen beispielsweise – beim Stichwort ‚Heimkehrerthematik‘ und im Kontext eines frisch überstandenen Krieges – Ernst Tollers *Hinkemann* (1921/22) und Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* (1947). Die kräftige Überzeichnung des Schicksals Eugen Hinkemanns, der sich als kriegsversehrter Heimkehrer verdingt und auf Rummelplätzen vor Publikum Ratten die Kehle durchbeißt, und der ostentativ exemplarische, tödliche Ausgang des Stücks eignen sich aber auf den zweiten Blick kaum für einen Vergleich, erst recht nicht für einen interkulturellen afrikanisch-deutschen Vergleich im Sinn der *École de Hanovre* Leo Kreutzers.¹² Gleiches gilt für die Figur in Borcherts Stück, Beckmann, der zurückkehrt in ein (weiterhin) von (nun) schuldabwehrenden und kriegsgewinnlerischen Personen dominiertes Land – und nicht in eines, das seine Unterdrücker endlich losgeworden ist. Auch die Figur des Anderen schlüpft als Antagonist des Todes nicht in die Rolle eines Vertreters einer radikal kulturellen Alterität, sondern geriert sich als handlungsforcierender Charakter, der existentielle Fragen aufwirft innerhalb einer homogen europäischen und eurozentrischen Schicksalsgemeinschaft.

Während der Vergleich mit modernen Klassikern deutschen Dramen- und Theaterschaffens kaum trägt (was sich im (hoch)schulischen Literaturunterricht jedoch als Erkenntnis isolieren und entsprechend didaktisch aufbereiten ließe), ist die Analyse des Rezeptionsortes, auch des -horizonts Namibias und der nach diesem Seitenwechsel erfolgende Abgleich mit dem zeitgenössischen Theaterschaffen dort von anderer Qualität. Ein solcher Wechsel des Schauplatzes, der an ihm gegebenen theaterschaffenspezifischen Bedingungen und generell des Blickwinkels bezieht sich nicht nur auf textimmanent-hermeneutische Aspekte, sondern umfasst zugleich Unterschiede bei den zeitgenössischen Kontextfaktoren dramatischer Textproduktion und ihrer dramaturgischen Umsetzung bzw. Inszenierung. Zusammengenommen lassen sich diese Theaterorts-Spezifika durch (deutsch)literaturdidaktische Ansätze anreichern, mit Blick auf den Ausbau von DaF-Kompetenzen aufbereiten und in Form eines Unterrichtsprojekts umsetzen.

¹² Vgl. Leo Kreutzer: *Goethe in Afrika. Die interkulturelle Literaturwissenschaft der „École de Hanovre“ in der afrikanischen Germanistik.* Hannover 2009.

Rezeptionen und Rezeptionshorizonte II: Namibia

Im Rezeptionsraum Namibia findet sich das Bühnenstück *Oshi-Deutsch* in puncto Gattung neben einer Reihe von Dramen wieder, die ebenfalls einen (auch) dokumentarischen Anspruch verfolgen. Eines dieser Stücke, das wohl aufsehenerregendste in der mehr als fünfundzwanzigjährigen Theatergeschichte Namibias nach der Unabhängigkeit, artikuliert zugleich – und hier hören die Gemeinsamkeiten auf – eine vehemente Kritik an exakt den Begleitumständen und Rahmenbedingungen, zu denen in Namibia Theater gemacht wird, genauer: ein Jahrzehnt nach der Unabhängigkeit gemacht wurde. Es sind dies Rahmenbedingungen, die Produktionen begünstigen, die den Staat nichts kosten, weil die erforderlichen Gelder von anderer, privater und nicht zuletzt ausländischer Seite aufgebracht werden – was kein gutes Licht auf die namibischen kulturpolitischen Akteure und ihr Engagement für das Segment Bühnenschaffen wirft. Einheimische „grassroots performers“ setzt dieser Mix aus kulturpolitischer Indifferenz und Subventionierung aus bühnenkunstfernen Sektoren in den Nachteil, wie es in der ersten theaterwissenschaftlichen Zusammenschau des Bühnenschaffens im unabhängigen Namibia, der Studie von Laurinda Olivier-Sampson heißt.¹³ Zwar sind die seit Ende der 1990er Jahre verliehenen *Golden Pen Awards* vereinzelt auch an Bühnenschriftsteller/innen ‚von unten‘ verliehen worden, doch hält sich deren Anerkennung durch Publikum, Bühnen und vor allem die Akteure der namibischen Kulturpolitik in Grenzen. Nach wie vor müssen selbst renommierte (weiße) namibische Theatermacher, etwa Aldo Behrens, Sponsoren für ihre Produktionen auftreiben, wie sein Stück *A Camel Thorn and a Rhino Horn* zeigt, das im Mai 2016 auf der „Backstage“ des National Theatre of Namibia (NTN) Premiere hatte: unterstützt und ermöglicht von der *Bank Windhoek*. Mittel- und lobby-schwache namibische Theaterinitiativen sind ebenfalls auf diese Art von Sponsoring angewiesen; ob sich solche Graswurzelinitiativen mit Aussicht auf Erfolg darum bemühen (können), bleibt mehr als fraglich.¹⁴

¹³ Laurinda Olivier-Sampson: *An Analysis of Policies, Practices and Trends in Namibian Theatre in the late 20th Century, with specific emphasis on the work of Bricks, Frederick Philander and Aldo Behrens*. Windhoek 2016, S. 67.

¹⁴ Vgl. „A camel thorn and a Rhino horn to be presented“. In: <https://www.newera.com.na/2016/05/27/camel-thorn-rhino-horn-presented/> (6.5.2017). Zuletzt

Bei dem Stück, das auf pointierte Weise die Um- und Missstände im namibischen Theaterwesen aufgreift, handelt es sich um Vickson Tablah Hangulas *The Show isn't over until ...* aus dem Jahr 1998.

The Show isn't over until ...

Satire und Theater im Theater in einem, handelt *The Show isn't over until ...* von den Proben für ein kalkuliertes Skandalstück. „I want this group to start to set a standard of theatre never seen before in this country“, hofft die Figur des Regisseurs. „This play will kick up a lot of controversy, people will be angry and people will be happy“.¹⁵ Zu denen, die am Ende glücklich werden könnten, zählen die Mitglieder(figuren) seines Ensembles, bestehend aus engagierten Laien mit Schauspielkarriereträumen, die sich in fingierten Bewerbungsgesprächen mit windigen und offenkundig korrupten „Behördenvertreter“-Figuren herumschlagen müssen. Zu denen, die ablehnend reagieren könnten (und das auch tatsächlich taten), zählen die Machthaber aus den Rängen der SWAPO und die zu einträglichen Jobs als Staatsbedienstete gekommenen Veteranen des Befreiungskampfes, denen ihre Darstellung als saturiert-korrumpierte *fat cats* unmöglich gefallen konnte.¹⁶ Auch die etablierten Theaterinstitutionen Namibias bekommen ihr Fett weg, vom NTN über die UNAM und das College for the Arts („supposed to represent true Namibian arts. But we all know what is really going on there – mostly Euro-centric art programmes“¹⁷) bis zu eben den kulturpolitischen Verantwortlichen („Afri-

schrrieb derselbe Sponsor den *Bank Windhoek Triennial* Förderpreis aus, allerdings kunstspartenübergreifend und nicht auf Bühnenschaffen beschränkt. Die Preisverleihung fand im September 2017 statt (vgl. ebd.).

¹⁵ Vickson Tablah Hangula: „The Show isn't over until ...“ (1998). In: Terence Zeeman (Hg.): *New Namibian Plays*, Vol. 1. Windhoek 2000, S. 1–36, hier S. 35.

¹⁶ Vgl. Tangeni Amupahi: „Show too much for Swapo“. In: <https://mg.co.za/article/1999-05-21-show-too-much-for-swapo> (3.5.2017.) Die namibische Regierung zog eine zunächst zugesagte Förderung von *The Show isn't over until ...* in Form einer Übernahme der Reisekosten für die Schauspieler für eine Aufführung in Johannesburg zurück („withdraw financial support for a popular play scheduled to be staged at the Market Theatre in Johannesburg next week“): „Minister of Basic Education and Culture John Mutorwa said the government would not pay for transport because ‚it has no money““ (ebd.).

¹⁷ Hangula: *The Show* (Anm. 15), S. 26.

can governments don't think theatre is as important as any other sorts of development“¹⁸). Hangula nimmt auch gegenüber den Auslandsvertretungen in Namibia, vor allem den europäischen mit ihren Budgetverantwortlichen und Kulturattachés, kein Blatt vor den Mund: Selbst die seien „shit scared to want to be seen criticising the Government“.¹⁹

Schlussfolgerungen und Übersetzungen: *Oshi-Deutsch* und *The Show*

Hangulas in seiner Hauptaussage nach wie vor aktuelles Stück *The Show isn't over until ...* lässt sich auf unterschiedliche Weise mit der auch in Namibia aufgeführten (und rezipierten) Produktion aus Osnabrück in Verbindung bringen. Die nächstliegende Schlussfolgerung aus einer solchen Kontaktierung wird vermutlich lauten, dass nicht nur *Oshi-Deutsch*, sondern auch Stücke von namibischen „struggling actors who had to stage a play without funds“²⁰ kulturgefördert gehören. Eine solche Folgerung gerät jedoch zu kurz, da mit ihr signifikante kulturelle Unterschiede und Möglichkeiten – hier solche der Förderung (und) des Theaterwesens – außer Acht zu geraten drohen. Eine zu einfache (und damit keine) Lösung wären auch direkte, möglicherweise direkt interventionistische Zuwendungen, die sich wahlweise auslesen ließen als gönnerhafte Kulturentwicklungspolitik in Afrika, als Ausdruck schlechten Gewissens angesichts der mit schweren Themen befrachteten deutsch-namibischen Vergangenheit oder – dies die noch akzeptabelste Intervention – als ernstgemeiner und engagierter Beitrag zur Förderung des namibischen Theaterwesens *in* Namibia.

Weitreichender und reflektierter wären andere Ansätze (die, das ist nicht zu vergessen, auch dem Narrativ der ehemaligen Flüchtlings- und DDR-Kinder in Namibia entsprächen, indem sie es dort, *in* Namibia, über das performative Medium des Theaters an diejenigen herantragen, die davon noch nie gehört haben). Denkbar wäre beispielsweise eine Übersetzung von *Oshi-Deutsch*, dem Text des Bühnenstücks, ins Oshikwanyama und dessen Aufführung im Norden Namibias (Ovambo-

¹⁸ Ebd., S. 27.

¹⁹ Ebd., S. 36.

²⁰ Olivier-Sampson: An Analysis (Anm. 13), S. 67.

land), ergänzt durch die deutsche Uraufführung von Hangulas *The Show isn't over until ...* an einem Theater in Deutschland. Die kreuzweisen Übersetzungen (Hangulas Stück ins Deutsche, die Osnabrücker Produktion ins Englische und/oder Oshikwanyama) wären lohnende Projekte für den fortgeschrittenen (universitären) Deutschunterricht bzw. die Germanistik an der UNAM oder der NUST (Namibia University of Science of Technology) – nicht zuletzt, da angesichts der Relevanz der in beiden Stücken verhandelten Themen für das Namibia der Gegenwart von einer hohen Motivation der Deutschlernenden vor Ort ausgegangen werden kann.

Von besonderem Interesse und zugleich ein Impuls für die Einpassung solcher Projektideen in aktuelle dramendidaktische Konzepte ist dabei die Übersetzung des Stücks von Hangula in die Zielsprache Deutsch. Diese ließe sich heranziehen als Basis für ein handlungs- und produktionsorientiertes Unterrichtsprojekt, das nun konturiert werden soll.

Dramendidaktische Grundlagen eines Unterrichtsprojekts für Deutschlernende in Namibia

Im Kern geht es um die Einbettung des Textes und der Thematik von *Oshi-Deutsch* in das selbstreferentielle Gerüst der Aufführungsprobe von *The Show isn't over until ...* Erhalten bliebe also der gesellschaftskritische Impetus des namibischen Stücks, während die „Proben“ selbst die korruptionsunterlegten Bewerbungsgespräche in der fingierten namibischen Behörde durch Ausschnitte aus *Oshi-Deutsch* ersetzen. Auf diese Weise entsteht ein neues Schauspiel, ein Hybrid aus den beiden Quelltext-Produktionen, in deutscher Sprache.

Wie neben der Übersetzung ins Deutsche *The Show isn't over until ...* dafür zu präparieren ist, lässt sich mit der Unterscheidung von Text- und Inszenierungsgeschehen fassen, entlang derer Hans Lösener die dramendidaktischen Ansätze und Schwerpunktsetzungen von Ingo Scheller,²¹ Gün-

²¹ Ingo Scheller: Wir machen unsere Inszenierungen selber I. Szenische Interpretation von Dramentexten. Theorie zum erfahrungsbezogenen Umgang mit Literatur und Alltagsgeschichte(n). Oldenburg 1989; ders.: Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis. Berlin 2002.

ter Waldmann²² und Harald Frommer²³ typologisiert. Löseners Zusammenschau der drei Ansätze entfernt sich dabei von „der klassischen Polarisierung zwischen Theatralität und Textualität“, wie sie sich beispielsweise in der universitätsdisziplinären Aufteilung in Inszenierungs- und Dramenanalyse manifestiert, die entweder der Theaterwissenschaft oder den Literaturwissenschaften zufallen, und differenziert zwischen „drei Formen der Inszenierung“.²⁴ Unter diesen versteht er, erstens, die *aufgeführte* Inszenierung als „Ergebnis eines meist kollektiven Arbeitsprozesses, bei dem eine Reihe von Aufführungsparametern (Bühne, Personal etc.) vorgegeben sind, andere wiederum durch die Probenarbeit modifiziert oder erst hergestellt werden [...] oder sich erst im Moment der Aufführung konstituieren“.²⁵ Zweitens, die *mentale* Inszenierung, wie sie sich „während des Leseaktes“²⁶ von Dramentexten vollzieht – aktiv und leserseitig produktiv. Drittens und letztens, die *implizite* Inszenierung als diejenige Dimension, „die durch den Text selbst geschaffen wird“,²⁷ also das, was seitens des Dramatikers oder der Dramatikerin als Dramentext verschriftlicht worden ist: den jeweiligen Zeithorizont konservierend, Regieanweisungen enthaltend etc.

Auf das Unterrichtsprojekt übertragen, würde aus der (fingierten) „aufgeführten“ Inszenierung des Theaters im Theater von *The Show isn't over until ...* zunächst ein ins Deutsche übersetzter Dramentext mit entsprechend „impliziter“ Inszenierung: nicht mehr, aber auch nicht weniger, da neben den anweisungsrelevanten Nebentexten, à la „*stands up, clapping hands*“,²⁸ reichlich zeithistorischer Hintergrund miteinfließt. Belangreich ist sodann, was sich mit dieser Vorlage, also der impliziten Inszenierung des Textes mit (nun) dem Titel „Die Show ist nicht vorbei, bis ...“ anfangen

²² Günter Waldmann: Produktiver Umgang mit dem Drama. Eine systematische Einführung in das produktive Verstehen traditioneller und moderner Dramenformen und das Schreiben in ihnen. Für Schule (Sekundarstufe I und II) und Hochschule. Baltmannsweiler 1999.

²³ Harald Frommer: Lesen und Inszenieren. Produktiver Umgang mit dem Drama auf der Sekundarstufe. Stuttgart 1995.

²⁴ Lösener: Konzepte (Anm. 1), S. 304.

²⁵ Ebd., S. 299.

²⁶ Ebd., S. 300.

²⁷ Ebd., S. 301.

²⁸ Hangula: *The Show* (Anm. 15), S. 35 (kursiv im Original).

lässt, wenn Germanistikstudierende und andere (junge) erwachsene Deutschlernende in Namibia sich diesen aneignen, sprich: „durch verschiedene mentale Inszenierungsaufgaben Aspekte der impliziten Inszenierung im Text offenzulegen und zu erkunden“ versuchen.²⁹ Die Aufgabe einer Einbettung der *Oshi-Deutsch*-Produktion in den Quelltext Hangulas führt sie notwendigerweise fort von einer reinen Textanalyse des einen oder des anderen Dramas. Im hier vorgeschlagenen Unterrichtsprojekt gelangen sie vielmehr zu einer produktions- oder handlungsorientierten Form des Umgangs mit beiden.

Wie eine solche einbettende Zusammenführung konkret aussehen könnte, bliebe einer Umsetzung des Unterrichtsprojekts in die Praxis vorbehalten. Entlang der drei dramendidaktischen Positionen können an dieser Stelle ihr dramendidaktisches Ziel und die dafür zur Anwendung gelangenden Verfahren skizziert werden.

Aus Frommers rezeptionsästhetisch informiertem Ansatz, der auf den gerade zitierten Übergang von der textinhärent-impliziten zur mentalen Inszenierung durch Lernende abstellt und letzterer besonderes Gewicht einräumt, lassen sich zumindest Anregungen übernehmen. Auch wenn der Ansatz der textmedialen Verfasstheit von Dramen weitgehend verhaftet bleibt, die es lesend „offenzulegen und zu erkunden“ gilt, und damit nicht auf eigene inszenatorische Umsetzungen fokussiert oder eine Zusammenführung von gleich zwei Quelltexten in den Blick nimmt, geht Frommers „Verknüpfung von Konkretisation und Interpretation“³⁰ in die Richtung des hier unterbreiteten Projekts. Denn solche Interpretations-Konkretisationen, die einerseits vorlagetext-gebunden bleiben, andererseits dessen vielschichtigen Sinngehalt nicht über Maß reduzieren, können unter anderem bestehen aus Nach- und Untertexten, welche „die Szene weiterspinnen und die Konflikte weiter entfalten“.³¹

An diesem Punkt gibt es Überschneidungen mit dem Konzept Waldmanns: nur dass dieser ansonsten einer wenig(er) vorlage-textreuen Dramendidaktik das Wort redet, in dessen Mittelpunkt „produktive Schreibaufgaben“ stehen wie das „Weiter- und Umschreiben von Dramensequenzen, Schreibexperimente“ oder das „Verfassen von Minidra-

²⁹ Lösener: Konzepte (Anm. 1), S. 312.

³⁰ Vgl. Frommer: Lesen und Inszenieren (Anm. 23), S. 45.

³¹ Lösener: Konzepte (Anm. 1), S. 313.

men“.³² Wie sehr dies dem hier skizzierten Unterrichtsprojekt entgegenkommt, liegt auf der Hand. Insbesondere Waldmanns Vorschläge zu einem „ein- und fortschreibenden“ Umgang mit Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* sind anschlussfähig an das Vorhaben eines einbettenden Zusammenschreibens von „Die Show ist nicht vorbei, bis ...“ und *Oshi-Deutsch* in deutscher Sprache. Zu den beispielhaft aufgelisteten produktiven Verfahren Waldmanns zählen das „Umschreiben einer Szene in eine andere Fassung“, das „Umschreiben eines Dialogs in eine andere Dialogform“ oder das „Schreiben von Nachspielen zum Drama“.³³

Waldmanns produktionsorientierte Dramendidaktik markiert sogar das eigentliche Ziel des Unterrichtsprojekts, wenn die Betonung auf das einbettende *Zusammenschreiben* (und nicht nur -führen) gelegt wird, was angesichts der dadurch zu erzielenden Kompetenzerweiterung für Nichterstsprachler/innen Deutsch in Namibia von besonderem Belang sein dürfte. Der deutlich handlungs- und spielorientierte Ansatz von Ingo Scheller, der die szenisch ausagierte Interpretation in den Mittelpunkt rückt, soll deswegen nicht unerwähnt bleiben, denn auch er ist angesichts des besonderen Charakters von Hangulas Quelltext von Bedeutung; zumal die spätere Aufführung des im Projekt erarbeiteten Hybrid-Stücks eine zusätzliche Motivation darstellen dürfte. Sowohl für den Prozess des einbettenden Zusammenschreibens als auch zur Sensibilisierung für die besondere Atmosphäre des ins Deutsche übersetzten „Rahmendramas“ *The Show isn't over until ...* macht ein Zugang, der sich „weniger an den Theateraufführungen als an der Theaterprobe und -improvisation“³⁴ ausrichtet, offenkundig Sinn.

Statt eines Fazits: Beispiel für ein einbettendes Zusammenschreiben

Abschließend, und um doch etwas konkreter zu werden, eine Skizze bzw. der Versuch einer Einbettung der *Oshi-Deutsch*-Thematik in den Rahmen von Hangulas das namibische Theaterwesen aufs Korn nehmende Stück.

³² Ebd., S. 307.

³³ Waldmann: Produktiver Umgang (Anm. 22), S. 158. Vgl. auch Lösener: Konzepte (Anm. 1), S. 307ff.

³⁴ Scheller: Wir machen (Anm. 21), S. 25. Vgl. auch Lösener: Konzepte (Anm. 1), S. 305ff.

Die in *The Show isn't over until ...* zur Aufführung gelangenden „Bewerbungsgespräche“ für einen Job in einem staatlichen Betrieb werden ersetzt durch solche von (fingierten) ehemaligen DDR-Kindern für den Posten als Schauspieler/in in einer neuerlichen Aufführung von *Oshi-Deutsch* in Namibia:

REGISSEUR: Super! Fantastisch geschauspielert. Okay, und jetzt lasst uns diese Energie beibehalten. Karin, du bringst Steve rein. Und Steve, ich will ein ehemaliges DDR-Kind von dir sehen. Keinen Olaf Schubert-Komiker!

STEVE: Hallo!? Ich bin Profischauspieler, Herr Regisseur.

REGISSEUR: Halt's Maul und leg los!

(Simon sitzt nach wie vor hinter dem Schreibtisch, als Steve von Karin heringeführt wird. Er schaut auf.)

SIMON: Kommen Sie bitte herein und nehmen Sie Platz *(Sie schütteln sich die Hände.)* Ich bin Gernot, der Regisseur des Stücks.

STEVE: Onesmus Shivute, schön Sie kennenzulernen.

SIMON: Also, Herr Shivute, Sie sind ein ehemaliges Flüchtlingskind, Ex-DDR?

STEVE: Det bin ick.

SIMON: Wer waren Ihre Lehrer und wo genau sind sie zur Schule gegangen?

STEVE: Frau D. und Rektor Sch. aus Bellin, oben in Mecklenburg. Stramme Kommunisten. Gute Kommunisten.

SIMON: Okay, okay, ich verstehe. Und Sie, Herr Shivute? Selber auch Kommunist? Immer noch, meine ich?

STEVE: Na klar det. *(Singt.)* Auferstanden aus Ruinen, und der Zukunft zugewandt. *(Dann:)* Sie wissen doch, den Sozialismus in seinem Lauf hält weder Ochs' noch Esel auf!

REGISSEUR: Steve! Halt dich an dein Skript!

STEVE: Aber so klingt es authentischer. Genau sowas würde man von einem Ex-DDR Kind erwarten.

REGISSEUR: Mag sein, aber nicht von dem Kerl, den du spielen sollst. Dein Kerl ist bloß ein simpler, konfuser Ossi, der einen Job sucht. Und nicht Erich Honecker!

STEVE: Okay, machen wir weiter.

REGISSEUR: Und jetzt beantworte die Frage.

STEVE: Wissen Sie, wenn ich tatsächlich mal Kommunist war, dann ist das lange her. Inzwischen bin ich's nicht mehr, glauben Sie mir. Mir geht's da so wie ... vielen von der SWAPO. Würde ich jedenfalls meinen.³⁵

³⁵ Die Originalpassage aus Hangulas Quelltext lautet: „DIRECTOR: Superb! That was some acting! Okay, now. Let's keep up that energy. Karin, you bring in Steve now. And Steve, I want to see a former Koevoet soldier, not a Jim Carey character. (*Simon ist still seated and thinking when Steve is brought in by Karin. He looks up.*)

SIMON: Please come in. Have a seat. (*shaking hands*) I am Festus. I am the Director.

STEVE: Pieter Gawanab, nice to meet you.

SIMON: So, Mr Gawanab, are you also a former fighter?

STEVE: Yes, sir.

SIMON: Who was your commander, and which areas did you operate in?

STEVE: General Hans Dreyer, we did counter insurgency and followed the terrorists ... the SWAPOs into Angola and Zambia. That was during the years ...

SIMON: Okay, okay. I get the point. So, Mr Gawanab, how did you feel hunting down your fellow countrymen?

STEVE: Hulle was almal Wamboes en Kommunistes gewees! [*They were all Owambos and Communists!*] They were going to take over the respected South African Government and replace it with a Russian-controlled Communist Government!

DIRECTOR: Steve, that's not in the script!

STEVE: It sounds more like what an ex-Koevoet would say.

DIRECTOR: I agree with you, but not this guy. Your guy is only an ordinary former troopie looking for a job. He is not Eugene de Kock!

STEVE: Okay, let's proceed.

DIRECTOR: Now, answer the question.

STEVE: I was only following orders as a true soldier should. To a soldier, it did not matter whether the orders were right or wrong, they were just that – orders. It was like that in SWAPO, too, I suppose“ (Hangula: „The Show“ (Anm. 15), S. 29f.).

Bei dem Bewerber „Gawanab“ handelt es sich um einen Damara, der im Dienst einer Sondereinheit der südafrikanischen Streitkräfte, Koevoet (befehligt von Dreyer), stand und wie die Einheiten de Kocks gegen die Befreiungsbewegung SWAPO und deren militärischen Arm gekämpft hat. Steve, der Schauspieler-Schauspieler, artikuliert abweichend vom Skript einige stereotype Floskeln der früheren Besatzer Namibias, u. a. auf Afrikaans und indem er die namibischen Kämpfer als Terroristen bezeichnet.

Die Verflechtung beider Quelltexte, ihrer Storylines, Thematiken und Hauptaussagen sollte deutlich werden. Insbesondere der Seitenhieb auf die SWAPO-Kader der Gegenwart, die sich von kommunistisch beeinflussten Freiheitskämpfern zu materiell saturierten Profiteuren der Unabhängigkeit gewandelt haben, und deren Verknüpfung mit dem Narrativ der DDR-Kinder von Namibia, die ihre je eigenen konkreten Erfahrungen mit dem real existierenden Sozialismus in Ostdeutschland in ihr Herkunftsland mitgebracht hatten und entsprechende Parolen auch heute noch beherrschen (wenn auch nicht unbedingt die dahinterstehenden Positionen vertreten), stellen Blaupausen für weitere Szenen einer einbettenden Zusammenführung dar. Gleiches gilt für die Ersetzung des Personals im fiktionalen „Bewerbungsgespräch“ durch Theaterschaffende, die sich entweder als Schauspieler andienen oder solche als Regisseure in Namibia casten. Zahlreiche weitere Anknüpfungen sind denkbar – es käme auf den Versuch an, das Unterrichtsprojekt aus der Theorie und den Seiten eines literaturdidaktischen Sammelbandes in die Praxis, den Deutschunterricht in Namibia, den dortigen Germanistikseminarraum und am Ende auf die Bühne zu bringen.